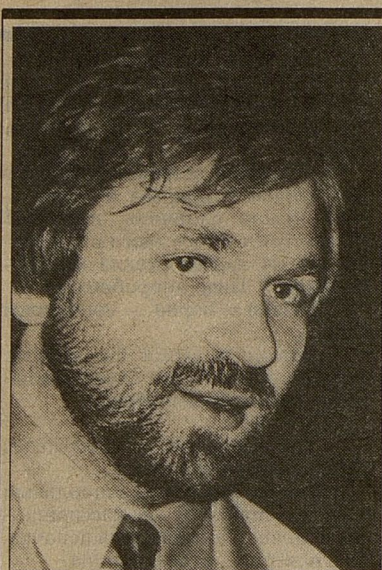


Нет оснований для нелюбви



— В голову четырехлетнего паца на въезжает мысль: он — не он. Подменили в роддоме. А настоящий живет в другой семье. Проходит время, и ты пытаешься понять, кто этот человек, который я? Может, этот. Может, тот. Конечно, это очень абстрактно. Но получается удивительная история: человек не знает самого главного, он не решает самых главных вещей, от него они не зависят. Как не зависит длина носа. Которая, кстати, как нам известно, влияет на судьбу (смеется).

Родился — не знаешь где. Родился — не знаешь в какой семье. Имя дали. И это все — главные вещи в твоей жизни. Национальность... Тебе повезло в жизни — носишь графскую фамилию, имеешь аристократический профиль. А могло получиться иначе. Родись в племени людоедов, никто не убедит: канибализм — плохо. Ты будешь уверен: надо кушать себе подобных. И я знаю, что мне будет неловко, но я прямым текстом сказал в картине про Чечню — не мог не сказать. Потому что, родившись чеченцем, ты бы воевал за свою правду. Выходит, не любить людей лишь потому, что они другие, нет оснований. Только за то, что у него другой нос? А вдруг он — это ты? Ибо не мы придумали себе это все, это наследство.

— Получается, кино про то, что от нас не зависит?

— Нет, про то кино — это вообще невозможная композиция слов для кинематографа (смеется). Про то кино? Кино это как бы сумма перетекающих эмоций во времени. В течение полутора часов человек, сидя в темном зале и глядя на экран, что-то чувствует, какую-то эмоцию, которая трансформируется все время, перетекает от светлого к темному, опять к светлому и обратно. Поразному.

— И все-таки, душа выбирает, когда родиться, или ее отсюда вызывают? А тело для души — что? Души все одинаковые или разные? Ну, если носы разные — у душ ведь не бывает носов?

— Этого я не знаю (смеется). Я попробую снять еще какой-нибудь фильм — может, тогда догадаюсь.

Мне интереснее не то, что будет после смерти, а то, что было до рождения. Откуда мы взялись? Какой-то глобальный творец или режиссер придумал так, и каждый день обновляет труп. Всемирная человеческая драма происходит, и он обновляет актеров. Какое-то количество умирает — какое-то количество новых. И они вот эту человеческую комедию разыгрывают дальше.

— К Его увеселению.

— К Его увеселению. В принципе, я даже думаю, неважно, чем ты занимаешься — новый закон сочиняешь, пишешь картину или книгу, кино снимаешь — все равно ты пытаешься просто разгадать загадку творения. И кино снимают не о плохой жизни или о хорошей. Жизнь любопытна, когда непонятно — хорошая или плохая. А документальное кино построено вот на чем: правда именно это. Вот это реальный человек, и происходящее сейчас — реальная секунда, реальное мгновение жизни реального человека.

Фильм режиссера Виктора Косаковского "Среда. 19.7.1961" возник на выжженном пространстве отечественной документалистики как особое явление. Эта неигровая картина сделана российским (петербургским) режиссером и нашей же группой, но в производстве ее принимали участие Германия, Англия, Финляндия, Франция, Дания, Голландия и Швеция: впервые столько стран объединили свои усилия ради фильма восточноевропейского автора.

То, что "Среда...", вслед за предыдущей работой Косаковского — фильмом "Беловы", приглашена "всеми фестивалями мира" и получила множество наград (от ФИПРЕССИ в Берлине до Большого приза жюри в Эдинбурге) — неудивительно. Удивительно другое: на отечественных киноэкранах, где она показывалась в конкурсе ("игровых" в Анапе и Выборге, "неигровых" в Петербурге и Екатеринбурге), жюри проваливало картину. Более того, члены российской Гильдии кинокритиков, на тех же фестивалях дававшей Косаковскому свои призы, выслушивали обвинения в полном, мягко говоря, "забвении основ". И, как правило, сколь ни печально это признать, от кинематографистов старшего поколения.

Теперь Косаковский удостоен за свою картину премии "Триумф".

Для тех, кто ничего не знает о фильме, скажу: все его 70 героев — реальные люди, живущие сейчас в Петербурге; они, как и автор картины, рождены 19 июля 1961 года. В тот день в Ленинграде появились на свет 51 девочка и 50 мальчиков. Тогда была среда.

ловека. Не придуманное. Видимо, я так полагаю, при этом волнуется и трепещет какая-то другая часть нашего сердца или души — не та, которая отзывается на компьютерные эффекты или "Санту-Барбару". Люди, соглашаясь сниматься в кино документально, что-то дарят другим людям. Ведь мы все потом смотрим. Мы получаем эмоции.

— Твое чувство благодарности к своим героям велико и правдиво. Но вряд ли они сами так оценивают сей акт.

— Важно, чтобы мы понимали. Представь, я пришел с кинокамерой к тебе. И сказал: у меня всего одна минута, скажи что-нибудь главное для тебя. Поставь себя на место моих героев и поймешь, какая невероятно сложная задача. Невыполнимая. Нет такого главного. Я ведь думаю: буду снимать значительные события в жизни людей. Оказалось — нет. Невозможно. Ибо производят впечатление самые простые вещи. Как ни странно.

— Почему же люди соглашались?

— Тебе звонят и говорят: здравствуйте, я с вами родился в один день. И поэтому снимаю фильм о вас. Сначала люди отказываются. Но я оставляю им телефон, и они звонят. Ведь ты мог родиться в другой день и тебе могли не позвонить — это начинает волновать: действительно, как я живу? И люди хотят поговорить. Со странным существом, которое с тобой непонятно в каких отношениях — и не родственник, и не чужой — может, виделся там, на Небе? до рождения? И поэтому люди невероятно откровенны. Невероятно. О каждом человеке стоило снимать большой фильм.

— Главная претензия к твоему фильму, что все ужасно!

— А кто знает, что ужасно? Кто знает, что такое счастье? Да и кто может сказать про человека — плох он или хорош? Я думаю, все мои герои по-своему счастливы. А сделать фильм о плохой жизни я мог в любой квартире, на любой улице. И не стал бы искать четыре года своих героев. На любом углу Невского и Литейного можно снять кино, как плохо живут русские люди. Очень грустный фильм получился? А я могу сказать: наоборот, светлый. А вы кого хотите на обложках империи увидеть? Посмотрите вокруг. То, что я теперь знаю о жизни молодых людей в России, — от этого хочется орать.

Просто хочется орать. Несчастное, забытое, потерянное поколение, растерявшееся. Если бы я показал, как они на самом деле живут! Это надо всей нации рыдать — как молодые люди живут у нас. Как они вообще живут. А они должны быть главным достоянием страны — люди, которым по 35 лет. Они — опора нации. Государства. Они должны быть на коне, они должны быть в жизни, в реальной жизни. Конечно, было бы замечательно, если бы у них был огонь в глазах, если бы они знали, что делать. Каждый день я был в ужасе от того, что мы видели. Каждый день я говорил: снимаем хорошее. Каждый день. Оля. И в кадре спрашиваю у милиционера: ну, хорошее-то есть что-нибудь? Растерянность.

Вот мы говорили уже: несвободен, от тебя не зависит. Но приходит момент — с пяти лет, с двадца-

ти, с тридцати — ты говоришь: все, дальше я сам. За меня определили имя, фамилию, как жить, кого любить, в кого веровать. Дальше — я сам. Нет! Мой герой говорит: я хочу покончить с собой, а мои родители этого не переусудят. А я, режиссер, не могу это показать — потому что они увидят на экране и тоже не переусудят. Семь человек из семидесяти пытались покончить с собой — это больше всех "норм". Я показал одну двадцатую снятого. (В картину вошли только те эпизоды, на которые дали согласие ее герои. — О.Ш.) Я сделал нежную картину.

— Я думаю, люди боятся видеть реальность на экране, да и зачем?

— Если бы человек понял: враг или кто-то, кого не любишь, есть тот, кем ты мог родиться! По моему, слава Богу, мы все милые люди 19 июля родились. Есть Создатель, который придумал все именно так. А представь себе: в Петербурге ожидается сто выдающихся людей. В один день. Как тут быть гармонии? Вспомни моего героя, который в тюрьме. Я, с ним встречаясь, рассказываю: восемь человек из нас живут во Владивостоке, трое уехали в Республику Чад. Первое, что он спрашивает: я один сижу в тюрьме или кто-то еще? А второе — ну как они, во Владивостоке и Чаде, счастливы?

Кто после такого может сказать — не те люди, уроды?! Да как это может быть! Помнишь в "Братьях Карамазовых" разговор: я сам-то в Бога не верую, но наверняка найдется человек, который скажет горе: сойди в море — и она сойдет. И Карамзов кричит: а вот он — русский! сам-то знает, что не так верует в Бога, чтобы гора сошла. Но он верует в другое — есть на земле человек, который верует истинно. Вот так. Сидит человек в тюрьме, и вдруг сказал про то, какие мы все. "Я, может, несчастлив, я сижу здесь... Но, может, там, во Владивостоке или в Чаде, счастливы люди..." Он спрашивает с такой надеждой, у него со слезой глаза. "Ну, как они? Счастливы?" С такой надеждой!

Я иногда снимаю и думаю: почему я такой счастливый? Тот же эпизод в тюрьме. Так не бывает. Невероятное счастье, что человек такое говорит. Мы приехали к нему с кинокамерой. Нам не давали с ним разговаривать. В итоге я разговаривал с ним, а рядом сидел человек, который наблюдал, чтобы я ничего лишнего не спросил. Когда увидел, что он хочет спросить, — почувствовал: сказанное им невероятно — я не мог ему отвечать. У меня в зобу дыхательные сперло. От радости. Могу сказать одно: везунчик, раз мне такое удалось увидеть. Понимаешь?

Но с другой стороны, этого недостаточно. И нужно, мне кажется, вот что понять. Современное человечество как будто с ноги на ногу переминается. Как большой слон — то на одной ноге, то на другой. И вот ясно: документальное кино не существует как опора. Когда-то литература была такой опорой. Игровое кино и сейчас еще опора. Но если ты скажешь "документальное кино" — все растеряются и, в лучшем случае, — "хроника", "катюши стреляют".

— "Новости дня", да?

— То есть такой туманный, расплывчатый образ. Вот это важно

понимать. Говоришь "документальное кино" — и ничего нет. И вот это самое важное.

— Для нас с тобой.

— Для нас. Для меня. Как явления, опоры — этого нет. Поэтому непонятно поведение многих режиссеров, которые видят что-то в жизни и не снимают. Которые берут хронику и монтируют чужое изображение. Создают новый миф из старого.

— Также нормальное занятие.

— Конечно. Только это не занятие для человека, который видит. У которого есть глаза. И еще есть кинокамера, которая крутится со скоростью 24 кадра. Вот — снимай! На каждом углу непонятно, что творится. Идеальные условия для творчества, когда непонятно, что творится. Когда неясно, хорошо это или плохо, злодейство или добро. Все происходящее в России непонятно. Это возрождение или гибель? То есть, для творчества, для осмысления идеальной ситуации, правда? Твори себе, сколько хочешь.

— Что ни скажи — все будет верно?

— Нет, напротив. Просто, если понятно — не стоит говорить. Когда ясно: что вот это — хорошее, — незачем снимать кино.

— Не знаю. Ты же хотел снимать хорошее. Оставить хорошее навсегда.

— Парадоксы ведь есть и в нашей профессии. Например: герой хороший человек — люди не будут смотреть, плохой — тоже не будут. Потому что это не искусство.

— Люди с удовольствием смотрят на Чикатило. Увы.

— Я не то имел в виду, совсем не то. Люди, которые смотрят "Санту-Барбару", — тоже зрители, и их много во всем мире. Их значительно больше, чем зрителей документального кинематографа. И нельзя же сказать: люди, смотрящие сериалы, — плохие, а пошедшие на документальный фильм, — хорошие. И получается так. Если у фильма много зрителей, значит, пренебрежение к нему: ну, конечно, массовая культура. Когда же твой фильм смотрят, думаешь — ты такой хороший режиссер, людям нравится твоё кино. Так и есть, да? (Смеется).

— Конечно.

— То же самое дальше. Хороший человек не занимался бы этими вещами. Хороший человек был бы доктором. Воспитателем в детском саду. Священником. Потому что человек, который творит, живет на грани. Вот это — или ужасно, или прекрасно. Искусство — чертовщина или божественное нечто? И непонятно — что. Хороший человек — он, ясно, хороший. И тогда он не будет творить. Ну, у вещи есть общий образ, да? Прекрасного. Прекрасный — оно так звучит: прекрасный. Вот это короткое слово. Ты понимаешь, да?

— Пытаюсь.

— Это короткое слово.

— Однако "ужасное" короче.

— Но тоже короткое.

— А какое слово длинное? "Непонятное".

— "Непонятное". Оно слово длинное. И самое главное — оно так перемешано, что, с какой стороны ни посмотри, не получается: вот с этой стороны — хорошее, а с этой — ужасное. Одновременно.

— Что же ужасного в художни-

ке?

— Один мой друг задумал фильм о катастрофах. И пригласил меня помочь ему по-приятельски. Поезди со мной, говорит, по Америке месяца два. Случается наводнение в каком-нибудь штате — туда летим. Случается смерч в каком-нибудь штате — мы туда быстро. А чем это закончится для тебя — человека? — спрашиваю я. Потому что ты приезжаешь и думаешь: затопило два этажа — жалко, что не пять, был бы хороший кадр. Смерч прошел, пятнадцать домов унесло — жаль не полгорода. Кадр не очень выразительный получается.

Профессия наша в противоречии находится. Чем счастливее человек — в абсолютном смысле, — тем больше он не хочет видеть кинокамеру рядом. И чем несчастнее он — тем меньше хочет ее видеть. А ты как раз в эти самые мгновения и желаешь подобраться к человеку. И понимаешь, что это не дозволено тебе и даже грех. Поэтому я и говорю: неизвестно, как выйти из этого всего, как закончится картина. Другим становишься. Я говорю своему приятелю: ты закончишь фильм неизвестно каким. Хорошо, если ты сумеешь...

— Он тебя понял?

— Посмотрим. Он еще только начинает. Он еще не знает, что это такое — соблазн кадра. Он еще не ходил по границе. Когда дело касается стихии — одно. А когда конкретных людей — совсем другое. Я вспоминаю сцену в больнице из нашего фильма. И вот почему: у звукооператора Леонида Лернера сына сбילה машина; мальчик остался жив, но весь перебинтованный, когда мы там снимали, лежал в соседней палате. И доктор у него, и у нашего героя был один и тот же. Мы сняли, выходим, и Леся говорит: да, интересная сцена, жалко только, всего пара синяков, а если бы он был забинтован, переломан, это был бы кадр! Вот попробуй, осуди его.

Даже если бы его сын там не лежал. Он понимает: для зрителя было бы более убедительно. И все было сказано так быстро, как чувствовал. Дальше уже все зависит от человека. Или надо ходить в середине профессии, в середине дороги и не забираться на острые углы — и тогда другой объем вещи, другой. Или, если ты хочешь, чтобы профессия наша немножко раздвинулась. Она сложная. И она сложна — для тебя главным образом. Она требует. Это первое.

Второе. Представь себе, что человек выразительный, выдающийся. Помнишь, у Достоевского в "Идиоте" Мышкин говорит Рогожину: о, — говорит, — я же думал, вы злодей, а вы, оказывается, нормальный человек! А Рогожин ему отвечает: эх, вы! Вы же меня даже за негодяя порядочного не сочли. Неужели вы не знаете: для человека нашего общества нет ничего оскорбительнее, чем назвать его обыкновенным! А между тем обыкновенных людей на свете и есть большинство. Но такие люди не становятся героями художественных произведений и интервью в прямом эфире. И сила их, когда они вместе вдруг и говорят: почему именно мы обделены вниманием?

Я даже не буду вспоминать про Сальери. Ну, почему, почему одному талант, а другому — нет? Есть ка-

кой-то способ бороться с мирозданием или нет? В одиночестве ты же не можешь. Вот Бог тебя обделил. Таланту тебе не дал. Ноги у тебя неправильные. Нос не тот. Ума не хватало. Наглости тоже. Ну, почему, почему ты такой серенький? Есть только один способ бороться с мирозданием — мы соберемся вместе и тогда пригрозим ему, Небу! Неважно, что произойдет — война, революция, неважно. Важно другое: люди вместе пытаются отомстить Богу за то, что именно их обделили.

Конечно, идеально было бы снять фильм о людях выдающихся. Просто, очень просто. Но люди не знают, в чем они интересны. Я еще раз говорю: поставь себя на место нормального человека. К нему приходят с кинокамерой. И самое простое оказывается самым сложным. У меня в фильме самая невероятная история: человек стоит, ест мороженое. А потом улетает за границу, мама с папой его провожают в аэропорту. И мы видим: в глазах у него мысль, он интеллигентный. Улетает. А я не могу его в картине проявить как умного человека.

— Почему?

— Потому что для этого с ним надо поговорить и долго. Тогда понимаешь, как у него интересно устроена голова и как он своеобразно мыслит. Но для кино это смерть. Кино умирает. Двадцать секунд. Тридцать секунд. Потом — все, стоп. Надо выключать камеру. Беда моя в том, что я сижу с людьми, смотрю на них — пока они молчат, мне интересно. Как только начинают говорить, а у меня в голове камера работает — она выключается.

— Что ж такое человек должен сказать в первые пять секунд, чтобы ты ее не выключил?

— Вот в этом задача, понимаешь? Поэтому когда говорят: неинтересные люди, невыдающиеся люди — во-первых, не я их выбрал родиться, они сами решили это сделать или кто-то решил другой, такие уж родились. А во-вторых, что значит — неинтересные? Кто может это оценить? А в-третьих, есть для кинематографа тяжелые зоны. Умные люди для кинематографа — тяжелая зона. И иногда, к сожалению, приходится в угоду общей композиции жертвовать.

— И общей подлости профессии.

— Да. Но иногда даешь человека мельком, крупнее — было бы очень печально.

— А так нейтрально?

— Да. Иногда делаю так, чтобы даже не было видно, кто этот человек. Вот есть, условно говоря, собирательный образ жителя этого города. Но не так, чтобы видно было лицо. Это такая трудная вещь.

— Многих поразило, что в каждой квартире — немытые тарелки.

— Ну, конечно, были времена, когда перед съемками мыли полы, посуду.

— Да, и это осталось где-то в спинном мозгу. Они не видят, что у них дома то же самое. Они видят на экране что-то такое, что раздражает, чего быть не должно.

— Это просто ситуация, в которой находится документальное кино. Неопределенная ситуация. Абсолютно неопределенная ситуация.

— Потому что смотреть его не умеют. И боятся.

— Парадокс профессии заключается еще и в том, что все-таки эстетическая проблема важнее. Вот это беда. Структура, которую я предложил в фильме "Среда", — соединение линейного и временного. Фильм, который развивается во времени и герой которого не повторяется. А с другой стороны, каждый герой достаточно крупно стоит в кадре. То есть, с самого начала человек в странной ситуации. Он как бы не герой, он — и герой, и часть целого.

— Ну да, я знаю, что это твое кино — про одного человека.

— (Смеется.) Про одного человека. В конце концов, про меня.

— Это следующий момент. Но в принципе все люди в фильме составляют одного человека. Это понятно. Только таким хитрым образом.

— Да, хитрым таким образом.

Беседовала Ольга ШЕРВУД

● Виктор КОСАКОВСКИЙ

Фото Людмилы ВОЛКОЧЕЙ