

Июль 1996

Александр Сокуров: они были в неравном положении

Интервью взяла [Любовь Аркус](#)

— Саша, я бы хотела спросить вас о Бергмане и Тарковском. Думая об отношениях российского кино с творчеством Бергмана, мы неизбежно и прежде всего приходим к творчеству и личности Тарковского. Бергман в списке 10 любимых фильмов упоминает «Андрея Рублева». Тарковский в аналогичном «топе» называет сразу два фильма Бергмана. Очевидно, что, ни разу не встретившись, они думали друг о друге и что-то узнавали друг в друге — вероятно, что-то общее, сходное. Ведь только на узнавании и сходстве могут основываться взаимные притяжения и симпатии художников, разве не так?

— Вы знаете, что они так и не встретились в Швеции? Они были совсем рядом и не встретились. Очень понятно — почему.

— Я спрашивала об этом у многих людей в Стокгольме. Мне отвечали, что Бергман не хотел разговаривать с ним при помощи переводчика. Эта бытовая подробность, конечно, правдива, но их не встреча — сюжет слишком художественно-законченный, чтобы исчерпываться деталями фабулы.

— Сюжет был в том, что если бы они встретились, они посмотрели бы в зеркало. Только Тарковский увидел бы в этом зеркале одно, а Бергман — другое. Их диалог был возможен в разреженном, лишенном человеческой конкретности художественном пространстве, пространстве мировой культуры. И о чем они говорили бы?.. По-человечески им говорить было не о чем, на мой взгляд. Слишком разный опыт — социальный, а отсюда и профессиональный, да и личный в конце концов. С точки зрения художественных вещей, как так можно — взять и вдруг... Они могли бы, встретившись, гулять и молчать — все, что им нужно было знать друг о друге, они знали и без слов. Но для этого нужна очень серьезная тяга, на самом деле, и спокойствие. Если вспомнить, что Тарковский в это время делал картину, и ясно, как она складывалась, тяжело шла... Я бы тоже не рискнул в такое время встретиться с тем, кто важен для меня, кого я почитаю, — и увидеть себя обезоруженным, раздраженным, суетливым. По рабочему материалу со съемок «Жертвоприношения», с которым я работал, когда делал «Московскую элегию», — видно, в какой он был форме. Я за птицами часто наблюдаю, и он был как птица, по пластике его, по всему... Брошенная родина, сложности с семьей, насилие, которое он все время на себе испытывал, денежные проблемы, невозможность говорить на общем языке с актерами. В работе с актерами он часто использовал то, что мне очень понятно, — не смысловые акценты, а интонационные. То есть из десятка слов выбирается слово, у которого есть та самая интонация. Видимо, он все время говорил с актерами какими-то лозунгами, полуфилософскими, полупрофессиональными, и это вызывало раздражение. И когда он понял, что адекватности перевода нет и что они его не понимают, он стал им говорить:

вот она пойдет туда-то, а она пойдет туда-то. А они кивают, они думают, что он видит их пешками, куклами. Возникает фальшь — и именно в тех отношениях, в которых фальшь недопустима, убийственна. Я испытал подобные ощущения в Японии, — я чувствовал ужас, когда, работая, разговаривал с людьми. Я уже подумал дальше, а для них эта мысль еще тянется, они ее еще только-только начинают понимать, а мне необходимо уже дальше идти. Это приводит тебя в состояние совершеннейшего смятения. С другой стороны, я думаю, была и другая причина некой его неадекватности — мелкая, бытовая, но оттого не менее мучительная. Потому что — унижение. Смета маленькая, счет деньгам при этом идет пронзительный, учитывается каждое приглашение на обед или ужин... Чудовищное несоответствие — масштабов и сущности внутренней жизни и внешних обстоятельств. Несоответствие — и неуместность в этой связи такого глобального в своей серьезности события, каковым могла стать для Тарковского встреча с Бергманом. Неуместность, вот что я хочу сказать. Они были в неравном положении... Я видел на пленке разговор Тарковского с Куросавой в ресторане в Токио. Чувствуется, за чей счет они едят, чувствуется подчиненность, несвобода Тарковского, его неуверенность...

— Что вы думаете по поводу работы Тарковского с Нюквистом и актрисами Бергмана?

— Я думаю, что ему было очень тяжело. Если судить по телефонным разговорам, которые у меня были с Тарковским в то время, у него было очень тяжелое ощущение от группы, от процесса, от актрис. На самом деле, они работали без понимания. И я думаю, тут не было ничьей вины. Тяжело было не только ему, но и актрисам, и оператору. Оператору — прежде всего. У Бергмана живого, открытого пространства очень мало, а у Тарковского оно имеет решающее значение. И как только оператор погружается в это живое, неуправляемое пространство, он сразу теряется. Ведь есть школы определенные — оговоренностей, границ... Кроме того, сам метод. Я думаю, он был неприемлем для Нюквиста. В рабочем материале «Жертвоприношения» видно, что Тарковский сам становился к камере. Для Тарковского до такой степени важна была композиция, что он был вынужден обрести абсолютную компетентность в операторских вопросах. Конечно, Свен Нюквист, художник и высокий профессионал, имеющий к тому же представление об этике профессиональных отношений, — не понимал его и не мог быть доволен таким способом сотрудничества.

— Из интервью Нюквиста «Сеансу» нельзя прийти к такому заключению.

— Ну, он безусловно понимал, с каким грандиозным явлением ему пришлось столкнуться. Он цивилизованный человек, он не станет, я думаю, говорить о проблемах десятилетней давности. Чем важнее для режиссера проблема композиции, тем тяжелее оператору работать с режиссером. Потому что это та самая грань, где начинается взаимопроникновение. Здесь или очень близкие по духу люди должны работать, или очень любящие друг друга, чего не было там, естественно. Между ними была огромная дистанция. Он не мог говорить с оператором на родном языке, они все время обменивались куриными репликами.

— Вы говорите о сложностях работы с оператором, учитывая разницу школы работы с Бергманом и школы работы с Тарковским. Относится ли это к работе с актерами?

— С актерами — не в меньшей степени. Думая об этом, мы столкнемся с разностью профессионального формирования. Я не знаю, где и как учился Бергман, но для меня абсолютно ясно, что его путь в режиссерской профессии был так или иначе классическим. Я говорю так потому, что в Бергмане соединены и редчайший художественный дар, обретение которого происходит путями неисповедимыми, — и крепчайшее, трудовое, потом и кровью, я думаю, заработанное ремесло режиссерское. И к работе с артистами это имеет прямое отношение. Именно оно делает его, по моему мнению, неуязвимым в работе с такими трудными людьми, как артисты. Именно оно открывает Бергману в работе с ними неограниченные возможности. Андрей Арсеньевич не был режиссером актерского масштаба, в каком-то смысле он боялся актеров, он не мог говорить с ними на профессиональном языке, сама проблема контакта была для него всегда — даже в России. Здесь вопрос в том, как складывается, формируется, подбирается профессиональный инструмент. Когда Тарковский начал самостоятельно делать картины, он был недостаточно профессиональным человеком, в моем понимании. Это не имеет отношения к его дару или к личным качествам — это, с одной стороны, разность отношения к профессиональному творческому труду, которое у нас традиционно амбициознее, и, с другой страны, — разность социальных условий и возможностей для того самого ежедневного труда, который на Западе доступен для каждого, кто имеет такие намерения, а у нас доступен далеко не всегда. Мне кажется, что Тарковский стал профессионалом в отношениях с актерами, может быть, только к «Ностальгии». А до тех пор все шло как бы наощупь. Он мне прямо говорил, что боится актеров.

— Но ведь и вы тоже как будто боитесь. Чем иначе объяснить то предпочтение, которое вы всегда отдаете работе с непрофессионалами?

— Нет, почему, я не боюсь. Есть, может быть, какие-то другие проблемы. Я не могу сказать, что я совсем не боюсь — тоже как-то боюсь, но у меня для этого есть другие причины. Существование у Бергмана театра — я не знаю, когда сформировался его театр, — решило его проблемы, и это было его корнями, его основой. Если бы у него не было своего театра, я думаю, что очень многих вещей не было бы в его кинематографе. Почему такая ювелирная актерская работа? Там можно как угодно пересматривать эпизоды, они все абсолютно целостны актерски. Там нет швов. На самом деле это фундаментальная базовая работа. В какой-то момент, видимо, в его судьбе сложилось так, что сварился раствор в этом котле, сварилась эта масса, и затем он только изобретал для нее формы и разливал в формы этот металл. Но это возможно только в том случае, если у режиссера огромное внутреннее развитие, если он фундаментально развит, тогда он может такое себе позволить. То есть проблема формы его не волнует вообще или волнует в очень определенном смысле. Но его не волнует и проблема содержания — это тоже решено для него. Я не знаю, как это объяснить еще, у меня такое ощущение, что его беспокоит одно: как бы ее не сломать, извлекая этот отлив. Я хочу еще раз подчеркнуть, что сами его темы выросли не из кино. Прецедента такого нет. Я даже не могу сказать, что-то, что есть у него, есть в литературе или в библейских сюжетах. До такой степени он независим.

— Я думаю, что есть, конечно, и в литературе, и в библейских сюжетах.

В последних — в особенности. Мне казалось очевидным, что в фильмах Бергмана единым непрерывным содержанием идет его нескончаемый диалог с Создателем. На мой взгляд, это лежит в русле протестантской традиции, которая, в отличие от православной, предполагает общение без посредников и допустимость вопрошания —

а не только мольбы о милости или отпущении грехов. Бергман, с его способностью к вопросам и ожиданию ответа, с его как бы «хождением под Богом» всегда, представлялся мне художником глубоко религиозным. И мне было странно и удивительно, когда выяснилось, что в Швеции его корили за безбожие. И противопоставляли его безбожие — религиозности Тарковского, почему-то усматривая здесь коренное между ними различие.

— Когда речь идет о вере применительно к художникам, трудно что-либо говорить определенно. Тарковский, может быть, сам себя Богом считал — в смысле своей безукоризненной художественной способности, своего художественного дарования, которое он сознавал и не скрывал этого. В Европе экзальтации религиозной почти нет, и всякая русская надрывность уже выглядит экзальтированным вероследованием. В православном смысле Тарковский не был верующим человеком, у меня нет в этом сомнений. Он был свободным философом. Философом не в том смысле, что знал философию или у него было особое образование, нет. Я думаю, он был философом по своей природе, а не по образованию или склонности ума. А Бергман — безусловно. И по образованию, и по самовоспитанию, и по корням... Но я не думаю, что у Бергмана есть мотив сомнения. Он, мне кажется, никогда не усомнился в существовании Создателя. Не сомнение, но отчаяние от невозможности понять устройство мира, место человека в этом мире. Ведь создание мира, так же, как и проблема искусства, это одно и то же. Нельзя проанализировать художественное произведение, оно возникает целостно, каким-то единым образом. И художнику (я говорю сейчас и о Бергмане, и о Тарковском) дана, дарована эта ... ну, как хотите ее называйте... ну, пусть возможность или амбиция как бы пересоздания — если и не мира, то картины мира — во всяком случае. Дано искушение, дан соблазн, но ограничены возможности. Чем свободнее художник, тем болезненнее он ощущает заведомую ущербность своего стремления к всеохватности, к приближению подобия к образу. И это не своеволие, а изначально заложенный глубинный трагизм самой природы творчества.