

АЛЛЕГРО VIDEO. Субъективная история кино

Автор:

[Петр Шепотинник](#)

АЛЛЕГРО VIDEO. Субъективная история кино

Петр Шепотинник

Звезда лекций

В новой книге Петра Шепотинника – режиссера-документалиста, автора и ведущего телепрограммы «Кинескоп» собраны эссе и интервью с великими режиссерами и актерами мирового кинематографа. Вадим Абдрашитов, Анджей Вайда, Пол Верхувен, Жан-Люк Годар, Питер Гринуэй, Кшиштоф Кесьлёвский, Такеши Китано, Жанна Моро, Кира Муратова, Франсуа Озон, Александр Сокуров, Изабель Юппер и многие другие. «...эта книга скорее снималась, чем писалась, вопросы в сотнях интервью возникали “in motion” – на ходу, порой в борьбе с фестивальным шумом... А для того чтобы в этих беседах отстоялась необходимая для печатного слова суть, чтобы отсеялась телевизионная суета, потребовалось немало времени. Ну а самой главной потребностью было выразить – уже не в кадре, а в слове – хоть в самом первом приближении – то, что поэт назвал «единственной новостью». Он, талант, действительно нов всегда – и задолго до путешествия Годара по Трубной в 1992-м – и сейчас, да и всегда».

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

АЛЛЕГРО VIDEO. Субъективная история кино

Фотография на обложке Жана-Марка Барра

Автор выражает благодарность за финансовую поддержку Александру Михайлову и ООО «Астриум. ЮМ».

© Шепотинник П.Г., 2021

© ООО «Издательство АСТ», 2021

Теория всего

Хотелось бы, конечно, перебраться хоть парой слов с Годаром.

Но – куда уж мне! – даже Аньес Варда – своей старинной приятельнице и соратнику по ребяческим бултыханиям в «новой волне» – почти девяностолетний мэтр не соизволил приоткрыть дверь своего дома, когда, невзирая на аналогичный возраст, она, опершись на плечо своего соавтора по фильму «Лица, деревни» фотографа JR, добралась-таки до Швейцарии, чтобы перекинуться со стариной Жан-Люком парой слов. Напоследок – когда еще привидится такой шанс? Но, увы, мы в растерянности минут пять лицезрели занавешенные, словно замурованные временем, окна и двери его дома, которые мэтр давно не открывает никому. Даже Аньес.

Но все не так просто: так и не появившись ни на секунду, Годар тем не менее остался великим кинематографистом и разыграл чудный эпизод: как истинный спец он прекрасно понимал, что это молчание, это его отсутствие может классно сработать на эпизод. И это был его скрытый подарок давнему верному другу: если поймешь, бери! Аньес поняла. Взяла.

...В каком это было году? В 1992-м, на перекрестье исторических бурь, Годар приехал в Москву и долго бродил с Наумом Клейманом по Цветному и Трубной, приговаривая: «Moscou triste». Москва тогда была действительно очень грустная, неприбранная, словно не выспавшаяся после долгого сна, и это особенно остро чувствовалось именно в центре с его облупленными стенами, разоренными дворами, выщербленным асфальтом, подвалами, отданными на растерзание коммерсантам на день. Она ждала «кого-то» и «чего-то», сама не веря, что этот

«кто-то» все-таки придет.

Приехал бы Годар сейчас, он, наверное, ужаснулся бы иному, увидев, что Москва, сбросив пообносившееся одеяние, сразу напялила все самое броское, что есть в архитектурной уценёнке. Там, где бродил Годар и где тогда, на склоне советской эпохи, было привольно – хотя и не очень сытно – разве что дворовым собакам, нынче круглосуточные тусовщики набивают животы безглютеновой пиццей, запивая ее «маккаланом» 18-летней выдержки, и пробуют на вкус еду всех широт, жадно поглощая полу-усваиваемые новости из смартфонов. Иные из них – далеко не все, впрочем, – оказались смелыми не только в одежде и еде и ринулись защищать свою честь в июле 2019 года и – почти как члены годаровской «отдельной банды» – даже добежали до эстакады над Сухаревской развязкой. Им восхищенно сигналили очумевшие автомобилисты.

Их бы несносный, неутомимый Годар точно поддержал.

Однажды он, завидев на Круазетт демонстрацию intermittent – актеров-почасовиков, тут же пригласил их на свою пресс-конференцию, посчитав, что требования вернуть им полное жалование куда актуальней ответов на вечные вопросы о постмодернизме и прочих «измах». Но когда подобные вопросы полились рекой на его московской пресс-конференции в 92-м, он, тщательно всматриваясь в каждое лицо, выслушивал всех вежливо, заинтересованно, даже с легким удивлением, ведь ни один из фильмов Годара тогда не был в советском прокате, – откуда эти русские все на свете знают почище посетителей «Pathe» на бульваре Капуцинов?

Годар, он таков: всегда моментально сканирует кинематографическую суть происходящего и тут же визуально анализирует его, иногда иронически комментируя, иногда восторгаясь, но всегда – с сентиментальной привязанностью к реальности. Потому-то его последние фильмы так клочковаты: зацепило, ударило током и хватит, сами разбирайтесь, если умные. Демократичности в таком отношении к зрителю маловато, зато есть доверие к нашим авторским возможностям, что, может быть, даже ценнее. И оно нашло еще одно поистине потрясающее подтверждение, о котором позже мне поведал Наум: сняв инкогнито рекламу курительных трубок, а заодно уговорив Министерство внутренних дел Швейцарии отменить два пышных приема по случаю каких-то национальных празднеств, он на сэкономленные правительством и честно заработанные деньги сделал Музею кино щедрый

подарок – звуковое оборудование «Долби». Это сделал не мультимиллионер Спилберг или Лукас, а именно Годар, и «с небольшой помощью друзей» пятый зал Музея кино стал первым в России залом с современным акустическим оборудованием. В России задыхающейся, надрывающейся от поспешности перемен, России, за которой он наблюдал пристально, заинтересованно, с состраданием, но и восторгом.

Я начал книгу с неосторожной фразы о желании перебраться с ним парой слов, хотя прекрасно знаю, что никаких интервью он не дает уже лет тридцать. «Прощай, язык» – так назывался его последний фильм, и в этом названии – ответ, ведь он скорее предпочитает интервьюировать вопрошающего сам, поскольку все его фильмы – это отчасти – перенесенные на экран диалоги с теми кинематографистами, кто делал кино за 100 лет. Или теперь уже 120.

Он разговаривает – словно по рации, чуть расслышав на ведомом только ему диапазоне шуршанье ответов откуда-то из далеких времен – с Эйзенштейном, Уэллсом, Гриффитом, Экком, Минелли, Тарковским, Куросавой, перечислить всех – утопия! – давно позабыв про нарративы, сгущая язык до предельной емкости, подобно Пикассо выворачивая наизнанку присущую кадру предметность, разлагая и чужие, и свои фильмы на кубы, дробя их до импрессионистского крошева. Он проверяет эти кадры великих и не очень на прочность, заодно предлагая аналогичный тест тому кинематографу, который его окружает уже в 21 веке и который он пока избегает цитировать. Он – из последних, кто творил киноязык, превращая экран в холст, на который – как в «Андрее Рублеве» – можно выплеснуть ведро черно-белой краски, или – как «Тернере» Майка Ли – можно просто плюнуть. Его язык равен методу.

Но, печалюсь о его отсутствии, я себя могу успокоить: в двух-трех кадрах его последних работ в каком-то смысле суггестивно спрессовалось все содержание книги под названием *Allegro Video*, которую вы в лучшем случае прочтете, а может, просто положите на полку.

На полках, впрочем, сейчас у всех мало книг, и я не уверен, что начинать надо именно с нее, если полка пустая. Есть другие, более проверенные варианты.

И еще что немаловажно: эта книга (не считая моих разбросанных по разным годам статей) скорее снималась, чем писалась, вопросы в сотнях интервью – и мои, и Асины – возникали “in motion” – на ходу, порой в борьбе с фестивальным шумом, с воплями автосигнализации за окном, с суровыми пресс-агентами,

следившими за тем, чтобы мы не слишком растекались мыслями по древу. А для того чтобы в этих беседах отстоялась необходимая для печатного слова суть, чтобы отсеялась телевизионная суэта, потребовалось немало времени. Ну а самой главной потребностью было выразить – уже не в кадре, а в слове – хоть в самом первом приближении – то, что поэт назвал «единственной новостью». Он, талант, действительно нов всегда – и задолго до путешествия Годара по Трубной в 1992-м – и сейчас, да и всегда.

П.Ш.

P.S. Готов написать хоть на каждой странице этой книги, что практически все интервью, собранные здесь, велись при непосредственном участии Аси Колодижнер, без которой «Кинескоп» – да и не только и не столько «Кинескоп» – был(и) бы невымыслим(ы).

Вадим Абдрашитов

Абдрашитов – всегда первый в телефонном списке – А, а потом еще и Б – интересно, как это влияет на психологию человека? – надо спросить. Но у Вадима не выпросишь – каждое сказанное его слово рождается в разговоре с какой-то особой значительностью, его трудно вато развести на необязательную лирическую беседу, и это я понял давным-давно, еще во время самой первой беседы под названием «Общий язык».

С ним, и разумеется, с Сашей Миндадзе, с которым они собирались снимать ставший легендарным фильм «Остановился поезд».

Редактирование той статьи проходило под неусыпным присмотром не менее легендарного Евгения Даниловича Суркова, а поскольку сам фильм в разреженном вакууме бесконфликтной советской жизни моментально обрел славу наименее проблемного и в каком-то смысле до сих пор определил суть схватки тех, кто находится на полюсах незавершившегося противостояния «успешных менеджеров» и недобитых идеалистов, идея напечатать эту невинную беседу была зарублена на корню до лучших времен. Времена наступили скоро, дочь

Евгения Даниловича Оля уехала в Голландию, и государство, на укрепление идеологической мощи которого «великий и ужасный» Евгений Данилович потратил полжизни, решило отказаться от его услуг Главного Редактора Главного Киножурнала – «Искусство кино». Армен Медведев, который пришел на это место, с легкостью, нимало не заботясь о последствиях, напечатал этот текст... Сейчас он выглядит наивно и вряд ли заслуживает даже размещения в интернете, но сам факт беседы (сопровождавшейся, кстати, невероятным конфузом – чудо советской техники – магнитофон «Электроника», купленный на деньги от работы в норильском стройотряде, не записал ни слова и я потом извлекал все сказанное дуэтом А+М из своего «жесткого диска» под названием юношеские мозги) послужил основанием долгой дружбы. Мне посчастливилось присутствовать на первых студийных, окутанных сизым маревом выкуренной «Явы» в мягких пачках, просмотрах всех абдрашитовско-миндадзевских картин – «Плюмбама», «Парада планет», «Слуги», «Пьесы для пассажира», и мне крайне льстило, что мое робкое мнение о том или о сем принималось в расчет. Но «Армавир», фильм, как мне кажется, с какой-то особой судьбой, ибо он... Впрочем, в тогдашней статье, написанной по горячим впечатлениям, сказано гораздо больше, чем я могу добавить сейчас. Разве только то, что, как и его героев, сам фильм ждала какая-то лихая судьба – он был отобран в конкурс Монреальского фестиваля, но копия затерялась где-то на таможнях Европы (единственная копия с титрами!) и так и не была найдена. Неплохой финал вступительной статьи.

На берегу

«Армавир»

Да,ходишь в фильм с трудом. Словно ищешь по приемнику единственно важный диапазон, а он ускользает, глотая нужные тебе слова, заменяя их несносным эфирным гулом.

Да, сюжет поначалу холодит своей прерывистостью, в нем есть (или только кажется, что есть) какая-то дальнзоркость – поиск некоей Марины, исчезнувшей во время гибели теплохода под названием «Армавир», поиск, который предпринимают ее отец и ее возлюбленный, разворачивается заторможенно, словно в полузабытьи. На пути к растаявшей в пространстве

Марине, чье имя отдается в устах двух мужчин то мольбой, то проклятием, бесконечные – так и хочется сказать – «баррикады» людей, чьи судьбы эгоистично рвутся в сюжет, пытаюсь отвоевать внимание. Даже не судьбы, – а обрывки, осколки судеб. Еще одно сравнение – так выныривает из-под воды тонущий, силясь выкликнуть подмогу, его понять невозможно, эти слова – в комке, концентрате. Сухость, рациональность безумия. Впечатление – что все, кто остался «на берегу», тоже тонут, им тоже нет спасения. Это невозможно оправдать одним лишь шоком от происшедшего. Это, может быть, единственный шанс выговориться, ибо здесь на берегу, после трагедии, их жизнь – этого мужчины, этой женщины, их сына, их дочери, его, ее, всех, – такая мелкая и словно растворенная во вселенской толпе, вдруг неожиданно приобщилась к катастрофе и поэтому на какое-то мгновение обрела внезапный, минутный смысл.

Да, да, да – всю эту причудливую систему координат, выстроенную Александром Миндадзе, поначалу эмоционально если и не отторгаешь, но берешь, как грех на душу. Ведь здесь не диалог-триалог («Слово для защиты», «Поворот», «Остановился поезд», «Охота на лис», «Слуга»), здесь, скорее, подобие сети. Пульсирующая, как на каком-нибудь табло диспетчера в аэропорту, сеть взаимоотношений потерявших почву под ногами людей. И Марина – как уравнение с двадцатью неизвестными; Марина, которая, вопреки обычной логике, чем дальше фильм, тем более и более размывается в пространстве; эти двое мужчин, отец и муж, чуть ли не одногодки – Семин (С. Колтаков) и Аксюта (С. Шакуров), ищут, теряя силы, самообладание, рассудок, жизнь, ищут Марину как бы вслепую, кажется, только этот поиск и держит на земле – их кидает в какие-то поезда, время старит их у нас на глазах, скачет из лета, разгоряченного ужасом катастрофы, в неведомые нечерноземные уголья, припорошенные снегом...

Но потом ты все же видишь эту Марину, чье сознание, затуманенное шоком, вывернулось наизнанку, видишь, что она волею беды обрела иной личностный статус, стала Ларисой, и все доказательства, вся безупречность логики рассказанной истории налицо, и тут ты понимаешь, как масштабен во всем своем безумии и риске этот фильм, «Армавир» Абдрашитова и Миндадзе.

Странный стиль. Он и теперь, во времена всестилья, кажется странным и – что удивительно – узнаваемым, с ходу помеченным клеймом «А+М». В нем есть генетическая предопределенность, этот стиль списан Абдрашитовым – Миндадзе у Беловых, Плюмбумов, Гудионовых, он пульсирует в языке, в способе

общения, в рисунке на обоях, в шрифте вечерней газеты, в архитектурной конструкции за окном. Это особенно ясно видно по пластическому решению их последних картин.

Меня впервые кольнуло это ощущение в «Параде планет». Одинокая колоннада сталинского ампира в парке Дома ветеранов.

А позже были: тучные колонны вросших в землю зданий, мимо которых хрупко летит навстречу смерти подруга Плюмбума.

Тыл Кутузовки – надежного, литого монументализма, живописно обрамленного покато́й гладью стриженного газона, – в «Слуге».

Так входила в фильм Абдрашитова – Миндадзе наравне с тяжестью непроясненных человеческих отношений фактурно ощущаемая тяжесть истории в ее материальном выражении, так формировался их стиль. Тот стиль, который после резкого «заноса» в неведомое в «Параде планет», начал постепенно подпитывать их сюжеты как бы изнутри, кровеносно.

Удивительно, что нигде – ни в «Плюмбуме», ни в «Слуге», а уж тем более в «Параде планет» – нигде – этот, как его называет Абдрашитов, «Джо стайл» не подается как нечто, достойное осмеяния – так сказать, племенные быки место классических кариатид. Нет, в этом стиле – живут. Сходят с ума. И умирают – как в «Параде планет», «Армавире». Колоннады, хоть они сотворены не из адриатического мрамора, давно поросли мхом и затерялись в лохмотьях бурьяна, испускают ощущение уюта того общества, в котором безумствует Плюмбум, царствует Гудионов, наконец, веселятся в предпоследнюю минуту перед испытанием отпускники, мафиози, проститутки, воры, счастливые, несчастные, бедные, богатые советские люди, на этот раз сбившиеся в единое праздное целое под названием «Армавир».

Каким-то неуловимым стилистическим сдвигом вся среда последних фильмов А+М обретает губительную герметичность, неадекватность, пропитавшие реальные человеческие страсти – свойства, еще более усиливающиеся после коллапса таких трагедий, «переворотов» в сознании, какие может вызвать гибель самой надежности – корабля «Армавир».

Кстати говоря, в «Параде планет» фантазмагория во всей обезоруживающей «социалистичности» была разыграна задолго до того, как в лексиконе кинокритиков появился такой звучный термин, как «соц-арт», во имя оправдания которого порой чуть ли не специально создавались те или иные произведения.

Между тем в моем представлении «соц-арт» в кино начинается как раз с «Парада планет». И функционирует он там не по воле и натиску теоретических дефиниций, он существует там абсолютно естественно именно потому, что он – главная составляющая психологической, эмоциональной памяти любого человека, проживающего по эту сторону границы СССР. Можно изобретать на бумаге советский постмодернизм и низвергать его в «Независимой газете», а можно – за пять лет до этого утомительного занятия – привести своих обреченных героев в этот обреченный уклад жизни, напоминающий неумело сколоченный макет.

Теплоход «Армавир» – нечто громадоподобное и незащищенное, дилетантское. Кто-то скажет: величественная метафора советского строя, отправляющегося на дно, или что-нибудь в таком роде. Мешает присутствие тысячи людей, оказавшихся на борту. Мешает, между прочим, натуральность, неотменяемость инцидента, который дал толчок фантазии Миндадзе.

Стиль А+М – советский стиль в его неискоренимой трагичности, это не постмодернизм, это постсоцреализм, социальный маньеризм, как бы не ведающий о своем распаде, еще пребывающий в своей дремотной величественности, овеявая своих героев курортной негой, сквозь которую проступают сигналы близящегося ужаса; это «чеховская» набережная с гирляндами фонарей из фильма «Волга-Волга», это наша жизнь с ее сочетаемостью несочетаемого, это Марина, которая должна была оставаться Мариной, дочерью Семина и женой Аксюты. Но она превратилась в Ларису.

* * *

«Армавир», «Армавир», «Армавир»... Марина, Марина, Марина...

Не представляю, как можно сделать иностранные титры к фильму «Армавир», как передать подспудную стихию настроений, которая бушует в пространстве лексики Миндадзе. Он в своих диалогах-монологих передает эту взвинченность состояния тех, кого пронесло, кого прибило к берегу. Тот эмоциональный

раствор, в котором пребывает наша размеренная жизнь, в фильме улетучился под давлением стресса катастрофы, испарился, остался осадок, человеческое обострилось до отчаянного эгоизма. Отсюда – этот стиль общения, определение к которому, честно говоря, подобрать весьма сложно.

«А я... да ты хоть раз посмотри на меня, посмотри внимательно! Ну кто, кто? Всю жизнь я с тобой... Оренбург, Энгельса и Бойцова, в одной роте в Суворовском, а потом Маринка, Маринка, Маринка... А потом...»

Кто, как сможет вытащить из сбивчивого монолога Аксюты, из этого выплеска слов все питающие их политические, социальные, бытовые смыслы? Тут важно все: и «Энгельса», и «в Суворовском», и – внезапный пропуск – без смысла – как эмоциональное оправдание: «Маринка, Маринка...»

Такая степень концентрации, заложенная в бытовой речи, – рискованна, считывание смыслов требует напряжения, обостренной интуиции. В первую очередь сложно актеру – сыграть это. Шакуров играет то яростно, то растерянно, наугад – играет, добивается снайперского результата. Колтаков сначала недооценивает подспудный расклад роли Семина, играет, как в детективе с «расследованием», тем более что фильм по обманчивым внешним признакам действительно смахивает на детектив: «найти Марину!».

С другой стороны, актера понимаешь. Его Семин не был там, он пребывал на берегу, он до поры до времени не окунулся в знобящее действие вывороченного наизнанку мироздания, которое штормообразно захлестнуло беспечный черноморский пляж и превратило его в филиал «Армавира». Это произойдет с Семиным чуть позже, по мере затягивания узла трагических обстоятельств, которые настигают его постепенно, но цепко, как действие наркотика.

* * *

Трагических?

Странное дело: Абдрашитов – Миндадзе постоянно удаляют из нашего поля зрения трагедию, катастрофу как таковую, само реальное воспроизведение истории гибели корабля занимает в фильме весьма скромное место. То место, которое хронометрически, я полагаю, оно и занимало в жизни. Суета, паника,

волны сметают всех в непроницаемую тьму, «Армавир» гаснет, «ни приметы, ни следа», воронка, исход и – всё.

Сделано это, кстати говоря, мастерски, не в пример нынешним охотникам поустрашать нас жанровыми кошмарами, сделано мощно, но так, что словно видишь авторскую разрядку: это присказка, это всего-навсего – реальность, самое необъяснимое будет впереди. Позже мы поймем: весь этот ад исхода, как ни кощунственно это прозвучит, ни в коей мере не менее страшен, как все тот же внешне беззаботный быт под гирляндами. Ад постепенно обнаруживает свою обусловленность, причем не с какими-то там «социальными обстоятельствами», а элементарной человеческой страстью – и величественной и пагубной.

«Свободен был от вахты, ребят в рулевом попросил поближе к берегу... В чем же криминал? Не приказ, просьба!.. Я! Я! Я!» – все это говорит Аксюта на каком-то из предпоследних витков фильма, «засвечиваясь» перед Семиным в косвенной причастности к катастрофе и делая его – отца Марины – тоже пожизненно причастным. Все это – старикивская беспомощность корабля, пытающегося стряхнуть своих пассажиров в ледяную тьму, правительственная комиссия по полуслепому телевизору, трупы, обезумевшая танцплощадка в парке, все это – заметьте! – из-за любви! Катаклизм, о котором все агентства мира через полчаса оповестят весь мир, на одной чаше весов, на другой же – страсть одного, отдельно взятого человека. Мне странно слышать про «внеэмоциональность» «Армавира». Как раз в фильме все преображено страстью. Она бурлит подспудно, путает карты, сбивает корабль с курса, проследить ее маршрут практически невозможно.

«Сто пудов любви», отправивших лощеный теплоход на дно, – вот что такое фильм «Армавир».

* * *

Семин ищет свою дочь. Аксюта ищет свою возлюбленную, совсем недавно ставшую его женой. Эти два сюжетных луча постоянно наталкиваются еще на двадцать два. Прибрежный парк, социалистический Анри Руссо с парочками по кустам, растревожен; размеренность его режима нарушена – ночь не ночь, день не день, люди не люди – камера выхватывает то одну пару, то другую – жена ищет мужа, отец не узнает сына, вчерашний жених – свою невесту. Финальной, необычайно сильной в своей обморочной закономерности кодой фильма будет

признание некоего Валеры, чье имя мы едва расслышали в судорожном гомоне обезумевшей от ужаса толпы на Богом забытом теплоходе «Армавир», в том, что он и есть тот самый Валера, кого искала мелькнувшая в самом начале фильма Наташа.

Все сдвинулось, поменялось местами. Все вчерашнее отпало, как декорация. Нарушены законы памяти. Зима вытеснила лето. Все какие-то другие. Аксюта – седой. Начинается иная жизнь, словно параллельная той, какой по-прежнему живут бедолаги Семин и Аксюта, в финале фильма довольствующиеся бессмысленной встречей с преобразившейся Мариной – Ларисой.

Все как бы так и есть. И все не так.

Рациональный физиологизм, причудливым образом аргументирующий поведение интриги, слеп и наивен. «Армавир» будет проклятием висеть над судьбой Семина. Аксюта не выдержит – умрет, сиротливо устроившись на грубо покрашенной фанерной скамейке провинциального вокзала. Еще одна жертва «Армавира».

«Армавир» – само это навязчивое слово от бесконечного употребления обесмысливается, но лишь стоит его произнести, как безликая толпа людей намагничивается и кто-то обязательно вылавливает слухом этот возглас.

Мы в последнее время примерно с такой же интонацией произносим: «советская власть». Знаем, что на дне. Ерничаем. Ерничаем что плачем – одно и то же.

«Армавир!» – и сотни голосов подхватывают: «Да!» Смеются, радуются, что живы. По-моему, в названии фильма когда-то был восклицательный знак.

В фильме есть сцена, к которой сходятся лучи из всех фильмов режиссера Вадима Абдрашитова и сценариста Александра Миндадзе. Она предвосхищена ранее безмолвным проходом толпы, рассеянной по туманному лесу, в «Параде планет». Эта сцена, начинавшаяся под скорбные мелодические волны Бетховена и заканчивавшаяся под неистовый оркестровый вихрь Шостаковича, меня как-то всегда поражала особенно. Поражала иррациональной, словно против воли, жадной веры. Люди перед звездным небом. Точки на земле и точки на небе. А небо не становится Небом, отвечает им, грешным и проклятым, – Молчанием.

Здесь, в «Армавире», – это сцена на «чертовом колесе», когда, пытаясь подыграть женщине, выкрикивающей потерянного близкого знакомым паролем «Армавир!», толпа экскурсантов начинает поочередно выпаливать названия других городов, каждое из которых наполнено таким же щемящее глухим смыслом, понятным только тем, кто вырос в колоннадах Кутузовки, на «Бойцовой» или «на Энгельса»: Семипалатинск, Воркута, Ташкент, Москва, Херсон...

Каждый город – тоже «пароль», пропуск в пространство нашей неизбывной общей беды.

* * *

...А назавтра беда стихнет. Раны затянутся, эмоции смоятся лавой обволакивающего быта. Частности поглотятся безостановочным движением толпы.

«А был ли “Армавир”»? – так и хочется спросить, глядя на эти ни на кого не обращенные взгляды сотни людей, безучастно заполняющих собой еще вчера всклокоченное тревогой пространство.

Жизнь вступила в свои права – ей что отчаянные крики из-под воды, что равнодушный шум холодного моря; что грохот танков по Садовому кольцу, что суетливое звяканье трамваев – все равно.

«Искусство кино», декабрь 1991

Шанталь Акерман

Все – и я в том числе – переболели желанием наконец увидеть в России «европейское кино». Оставляя за пределами книги возможные теоретизирования на тему, что оно должно собой представлять и каким общим или необщим аршином можно измерить это вроде понятное, но столь же

трудноопределимое качество, я бы взялся предложить в качестве идеальной модели кинематографа Старого Света все то, что сделала Шанталь Акерман. Она взяла у 60-х некоторую расхлябанность сюжетных «необязательств» (как-то раз увидела «Безумного Пьеро» и решила незамедлительно, не откладывая до утра, снять фильм) и добавила в свой стиль нотки в меру рафинированной поэзии урбанизма. Поэзии перестуков метропоездов, надсадных гудков теперь уже старомодных «ситроенов» в пробках. В европейских, «интеллигентных» пробках – не таких, как на Третьем кольце. В ее фильмах всегда словно нараспашку окно, которое впускает в себя все звуки города, и я бы сказал, что и оруджавовское «пусть будет дверь открыта» тоже про Акерман: ее героини чувствуют себя предельно свободно – не спят по ночам, любят друг друга, чуть укрывшись ненадежным пледом втроем в одной кровати, предназначенной для двоих. А потом бродят по Парижу в натуральной эйфории полусна, поневоле становясь импрессионистами в режиме live.

И снова любят друг друга.

«Европейским» – это еще и когда ты свободен без лицемерия и уточнений формулировок.

Свободный видит равного себе издали, моментально чувствует границы, которые выставил ему социум, болезненно реагирует на них. Свободный слышит точно взятую ноту, и когда это случается, он счастлив. Поэтому, когда Акерман снимала фильм о Пине Бауш, ей и снимать ничего не надо было – камера словно сама намагничивалась яростным ломаным танцем. Интеллектуализм Акерман растворен в жизни и не требует отягощений сложными формулировками стиля. Тут полное приятие реальности, чуть высокомерная ирония по отношению к ее неизбежной суеде и едкая самоирония по отношению к собственной женской боязливой осторожности перед ее колкостями. Стиль чуть – но именно чуть! – капризен, когда сюжет подхвачен на лету. Когда же именно придуман, а не сорван с дерева, то капризность болезненно усиливается. Это очевидно в неполучившейся комедии «Кушетка в Нью-Йорке». Но Пруста в «Пленнице» схватила точнее, чем Руис в его увесистом кинофолианте и Шлендорф в его добротнo-бесстильном *period drama* о мающемся Сване. Она – развитие, многоточие, гулкая, точно взятая нота в камерном зале. Ее подруга – виолончелистка Наталья Шаховская, – и Шанталь приезжала к Наташе в несмело снежную подслеповатую Москву конца советских времен. Она угодила тогда на «восток» в лице несчастного всеми несчастьями, но вдруг задумавшегося о свободе(!) – Советского Союза и вела себя там, среди ноябрьско-декабрьской

раскисшей хляби, с истинно демократическим благородством, не отводя глаз от бесконечной очереди на автобус «299», и словно по-ахматовски сама вставала в эту очередь. И при этом не давала даже малейшего повода заподозрить в себе капли превосходства, хотя и, чуть остолбенев, смотрела на этот «восток» глазами человека, который попал сюда напрямиком из прошампуненных (выражение Рустама Х.) duty free stores Брюсселя или Франкфурта. Или Берлина. Этот снятый в 1992 году фильм «С Востока» – почти великий, вынужденно аскетичный, жесткий, но при этом истинно поэтический кинодокумент, не имеющий себе равных в стране, которой он посвящен, – России. Как это ни странно.

Первый раз мы с Асей Колодижнер беседовали с Акерман и сами, и в составе группы журналистов, находясь как раз в истинном раю без поправок – в благоухающем июньскими азалиями Пезаро, где седовласый Адриано Апра проводил уже не впервые кинофестиваль так называемого нового кино.

Второй раз – уже в Венеции, спустя много лет, – в саду гостиницы «Четыре фонтана», и речь уже шла о не совсем удавшейся, но пропитанной каким-то особым полузабытым «пиратским» романтическим духом экранизации Джозефа Конрада «Безумство Альмайера». Картина тогда прошла почти незамеченной, но, как это обычно и бывает с фильмами мастеров, еще долго преследовала меня ощущением непроветренности жестковатой душной вьетконговской западни, на которую себя обрекли бесславно доживающие свой колониальный век спесивые французы. Текст, который приведен ниже, в произвольной форме соткан из этих двух бесед. Они разведены по годам почти на двадцать лет, но теперь... что уж тут говорить.

«Мне надоело выполнять роль режиссера...»

– Первый и самый, наверное, дурацкий вопрос: как?

– Как? Каждый раз я пишу сценарий по-другому – у меня был случай, когда я придумала сюжет фильма в самолете. То есть единого метода тут быть не может.

– Я задал этот вопрос «как?», потому что этого «как» в ваших картинах почти не видно. Ваш кинематограф в каком-то смысле стирает границы – и профессиональные, и национальные, и социальные. Это кинематограф, который проникнут французским духом. Кстати, не возникает ли у вас по этому поводу полемики с вашими соотечественниками – бельгийцами? Не обвиняют ли они вас в том, что вы более француженка, чем сами французы?

– Ну, во-первых, я не просто бельгийка, я бельгийская еврейка, так что тут уже не совсем понятно, о какой национальности должна идти речь. У нас, бельгийцев, есть такой анекдот: когда король собрал всех на площади в Брюсселе и сказал: «Фламандцы, пожалуйста, налево», потом: «Валлоны – направо», евреи его спрашивают: «А нам, бельгийцам, куда идти?» Бельгия – это мультинациональная страна, и разные части ее очень отличаются друг от друга, примерно так же, как в Италии разные провинции не похожи друг на друга. Фламандцы ближе к Голландии, а валлоны говорят по-французски, эта культура ближе к Франции. Разные культурные традиции – богатство Бельгии. Твоя биография пишется повсюду и в то же время нигде, ни в одном конкретном месте. Мои родители из Польши. Потом они переехали в Бельгию, потом в Париж, потом в Нью-Йорк, потом в Иерусалим. Я жила в самых разных местах. Я не знаю, что это значит – my identity, моя идентичность – у меня вроде как и нет родины.

– В вашем кино не видно, что называется, «технологичности» кинопроцесса.

– У меня, так сказать, очень ремесленное, кустарное кино, то есть такое, которое делается руками. Ведь многие смотрят фильм и думают, что мною все запланировано, продумано, просчитано заранее, а на самом деле все сделано так, как ремесленник делает свою поделку. Он то бьет, то строгает, то левой рукой, то правой. Вот так и режиссер делает свою картину – лепит, мнет. Я действительно никогда не могу объяснить, как я делаю фильм. Я его просто делаю, делаю по наитию, руками. В этом смысле мои фильмы полностью экспериментальные, и ничего больше на этот счет я бы сказать не могла. Я ничего никогда не навязываю. Я вдруг вижу какую-то вещь, придумываю, начинаю ее делать, из нее вырастает другая вещь и потом создается нечто, так потихонечку, как клубочек, наматывается. И что такое «профессионализм», я не знаю. Ведь я попала в кино совершенно случайно, будучи уже довольно взрослой. Я никого не знала и не была знакома с Годаром и ни с кем из круга кинематографистов-экспериментаторов, киноавангарда. Я только слышала о его фильмах и когда наконец увидела их, это произвело на меня сильнейшее

впечатление: я и представить себе не могла, что кино может быть таким сильным средством самовыражения. Я представляла себе кино как нечто диснеевское. И вдруг – «Безумный Пьеро»! – в эту минуту я ощутила, что хочу снимать кино.

– Какое влияние на ваш кинематограф оказал театр, в ваших мизансценах есть нечто театральное...

– Для меня имеет большое значение локация. Когда я начинаю снимать, я знаю, где я остановлюсь и чем именно закончится то, что я снимаю, так что в каком-то смысле это действительно театральный тип режиссуры. Где-то, конечно, материал начинает довлеть над нами, потому что он порой оказывается кинематографически самодостаточным, начинает сам себя формировать. Ты создаешь каждый образ по отдельности, а потом образы соединяются во что-то целое, выстраиваются в единую линию. Вообще, кино – это в первую очередь напряженная работа. Нужно складывать сцены и смотреть, как они сочетаются друг с другом. Это происходит только методом проб и ошибок. Иногда это даже логически объяснить невозможно, ты смотришь на экран – раз! – подошло, получилось. Почему – неизвестно. И точно так же неизвестно, почему не получилось. Или иначе: вдруг происходит чудо, ты чувствуешь, что вот пошло, пошло. Но потом вдруг видишь – получается, может, и хорошо, но не из этого фильма. Почему – тоже трудно объяснить. Наверное, это просто работает время, нужно вот так переставлять местами кадры и смотреть, что к чему подходит. Причем масса вещей заметна только в проекции на экране, только когда уже все сделано. И это уже словно не имеет никакого отношения к тому, как это было снято. Должно пройти какое-то время, чтобы материал устоялся и мы начали его ощущать. Потому что для ритма очень важна каждая секунда. Иногда думаешь: ну, минуту туда, сюда, две минуты, пять минут – да нет. Один кадр может все изменить. Конечно, это ощущение абсолютно субъективно. То, что ты переживаешь внутри себя, порой совершенно невозможно передать словами.

– А как вы понимаете «музыкальность фильма» – в широком смысле слова?

– Для меня невероятно важен голос актера. Важен его тембр, мелодика речи, то, как он вплетается в общую полифонию фильма. Это часть звукового трио: голос, шум, музыка.

– Кстати, менялось ли с годами ваше отношение к тому, как должен вести себя в ваших фильмах актер?

– Когда я пишу сценарий, я уже представляю себе работу с актерами. Очень часто мне хочется, чтобы актеры выступали в контр-роли, то есть в антитезе собственного имиджа. Один раз я даже взяла актрису, которая была полнее, чем ее героиня, старше, то есть она не совпадала с ожидаемым образом. И не ошиблась: роль получилась менее «литературной», чем придуманная мною изначально.

– Вы в начале 90-х сняли очень личный и в то же время очень русский фильм – «С Востока».

– Этот фильм – прямая проекция меня, склонной к наблюдению, созерцанию... Я пыталась перекинуть мостик от своего подсознания к подсознанию зрителя. Отчасти этот фильм – результат моей дружбы с Натальей Шаховской, ученицей Ростроповича. Она отвозила его в аэропорт, когда он уезжал из страны. Люди иногда бывают такими смелыми. Ей велели прибыть в КГБ, а она плюнула на них. Когда мы встретились, она не знала ни слова по-английски или по-французски, а я не говорила по-русски. Но все получилось, мы подружились. В фильме говорится не только о том времени, когда он был сделан – начало 90-х, время больших перемен в России, – но и обо всем послевоенном периоде. Самые обычные мелкие детали могут заставить вас задуматься о чем-то другом.

– Удивительная, редкая по интонации картина.

– Я очень рада, что вы поняли мой фильм. Я вообще люблю русскую музыку. Шостакович, Прокофьев, Чайковский. И русскую поэзию: Ахматова, Цветаева, Мандельштам. Они мне очень близки. Недавно у нас вышел новый перевод Марины Цветаевой. Хороший перевод. Но Ахматову, по-моему, невозможно переводить. Особенно «Реквием», в котором мне больше всего нравится начало, когда она стоит перед воротами тюрьмы.

– Не сложно ли было работать над экранизацией Джозефа Конрада? Все-таки это сложное в постановке кино: джунгли, болота, жара, насекомые.

– Как ни странно, нет. Этот мой фильм оказался технически несложным, а может быть, просто я не заметила этих трудностей: увлеченность съемками помогает мне избавиться от депрессий. Когда я шла на съемочную площадку, я даже не хотела знать, что собираюсь снимать. Приходила и говорила: ах, сегодня у нас вот эта сцена, ну что ж, давайте, играйте. Мой актер Станислас Мерхар, сыграв

сцену, порой заканчивал ее в разных дублях по-разному. Но я его не останавливала, не поправляла, вообще ничего ему не говорила. Я требовала только одного – предельного доверия, мне хотелось, чтобы он задышал этой сценой. Хотела передать вам ощущение, что мы дышим вместе с ним, следуем за ним через джунгли и топи. Таким образом все: и режиссер, и оператор, и механик тележки – все в каком-то смысле играли в той же сцене, что и актер. Так я поступала впервые. Я вдруг поняла – мне надоело выполнять роль режиссера. И это отстранение от «цивилизации» сыграло мне на руку. В Париже, когда проект рождался, мне говорили, что я затеяла рискованное дело. Но я чувствовала, что должна так поступить. Впрочем, все вполне могло обернуться и полной катастрофой.

– А сама окружающая природа диктовала режиссерские решения?

– Природа дает сверхбогатый кинематографический материал. Равно как и те люди, которые словно выросли в нее. И меня это захватило, мне захотелось сделать что-то предельно материальное. И юго-азиатская природа дала мне такую возможность. Я пишу очень скупые на подробности сценарии. Но всякий раз, как я приезжала в Камбоджу, я переписывала сценарий под влиянием того, что видела. Так что в каком-то смысле я была как губка, и все, что естественно впитывала эта губка, я включала в сценарий. И главное заключается в том, что тамошняя природа может казаться и прекрасной, и ядовитой для героя в одно и то же время. Это как бы две сгущенные до предела субстанции в неразрывном слиянии.

И в этом смысле эта картина – трансляция моего внутреннего состояния. Я родилась в 1950 году. Мать прошла через концлагерь, многие члены моей семьи не вернулись оттуда. Все это у меня в крови, передалось с молоком матери. И это непросто – быть дочерью человека, побывавшего в концлагере. Я часто впадаю в маниакально-депрессивное состояние, и иногда я просила мать, чтобы она рассказала мне о тех днях. Я ее спрашивала: «Почему ты мне ничего не рассказываешь об этом времени? Ведь это вредит мне». А она мне отвечала: «Шанталь, можешь спрашивать меня о чем угодно, но только не об этом». Вот так. Но это же нужно знать! Моя сестра, которая родилась в 1958 году, когда моя мать чувствовала себя уже намного лучше, совсем не похожа на меня. Она спокойнее, свободнее, в ней отсутствует эта присущая мне нервозность. Но в моем случае те события еще слишком близко. Говорят, должно смениться три поколения. Я – второе поколение. Слишком близко. Но я не жалею. Я знаю, что ситуация такова, как она есть, и мне надо как-то с этим справиться. Вот я

стараясь, как могу, хожу к психоаналитику, ничего не помогает, но я не жалуясь. Думаю, что в каком-то смысле это часть моего богатства. Так что я очень и очень счастлива. Счастлива по-своему, не так, как в Америке, где счастливы практически все, но это так скучно. Вы, русские, наверное, догадываетесь, что я имею в виду. У вас в истории тоже было много страшного: лагеря, Сибирь, столько миллионов людей убил Сталин. Ужасного по-настоящему, так что вы меня поймете.

Пезаро, 1996

Венеция, 2011

Впервые опубликовано на сайте «СНОБ» 12 октября 2015 года

Теодорос Ангелопулос

Что такое «киноязык»? Этот «детский» вопрос возникает, как только ты начинаешь смотреть фильмы Тео Ангелопулоса. Я, кстати, убежден, и эта убежденность растет по мере оскудевания моего киноведческого опыта и наращивания опыта режиссерского: чем меньше кинофильм требует привлечения к анализу увесистых цитат и пространных отсылок как способов увеличить прибавочную стоимость увиденного на экране, тем он чище в кинематографическом смысле. Ближе к сути кино, которое – всё – пойманная жизнь в развитии и индивидуальном преломлении через родившийся словно ниоткуда и именно поэтому истинный образ. Ангелопулос и его кино, конечно, растут не «ниоткуда». Тут явно не обойдешься «вербатимом». Ангелопулос принципиально анти-кинематографичен в вертовско-годаровском-dos-овском и postdos-овском смысле слова, в его лучших картинах с их неизмеримо пространными, почти бесконечными планами-эпизодами, царствует материя почти сновидческая, в которой реальность и вымысел, крупное и мелкое, объемное и мизерное, прошлое и настоящее незаметно, бесконфликтно, в пределах одной сцены меняются местами. Причем их постоянное не просто соседство, а перетекание из одной субстанции в другую, подается нами как не вызывающий у автора ни тени сомнения основной, непререкаемый закон существования. В каком-то смысле Ангелопулос даже в самом малом эпизоде

мыслил как романист, словно взирающий на события XX века с их суетным хаосом как какой-нибудь еще не родившийся Гомер. Но его трагически нелепый, абсурдный уход из жизни все-таки – из серии «вербатима»: любой человек как-то смутно, с предательски-мазохистским инстинктом (иногда чисто по-режиссерски) проигрывает в уме собственную смерть, но такую, от резины шального байкера?!. И в сознании начинает свербить неуместно-наивное: так мы еще, кажется, вчера, видели его самого, Ангелопулоса, классика, в культовом берлинском кафе «Блябтрой» на улице Блябтрой, говорят, упоминание о нем есть даже в «Улиссе» Джойса... Улиссе? Так что же такое «киноязык»?..

Приключение взгляда

– Ваш последний фильм называется «Взгляд Улисса». Главное его действующее лицо – режиссер, совершающий путешествие сквозь время и пространство. Насколько взгляд Улисса соответствует взгляду человека через камеру?

– Режиссерский взгляд – это тоже приключение, только иного свойства. Вернее, так: то, что я снимаю, – это приключение взгляда. Взгляд через камеру настраивает на внутреннее путешествие. Если путешествие Улисса истолковывать на современный лад, его можно назвать воображаемым. Это своего рода путешествие по жизни, которая могла быть чьей угодно. Ведь перед нами, путешествующими по жизни, непременно встают все те же самые препятствия, с которыми сталкивался Улисс: все эти сирены и так далее. Во почему путешествие Улисса можно назвать типическим, это путешествие-посвящение. Кстати, это первое описанное путешествие во всей европейской культуре. Не знаю, было ли что-нибудь подобное в Китае, но в Европе не было.

– Можно ли сказать, что ваш режиссер пытается смотреть на мир взглядом Улисса, то есть невинным, не отягощенным мудростью взглядом?..

– Но наивность, невинность и есть мудрость. Когда я говорю «наивность», я подразумеваю просто ясность взгляда, а значит, и мудрость. На моем предыдущем фильме «Прерванный шаг аиста» мне пришлось работать с детьми, в частности с мальчиком пяти с половиной лет. По-моему, мне никогда никто не задавал таких серьезных вопросов, какие задавал этот ребенок. Перед ним я порой сам чувствовал себя бо?льшим ребенком, чем он. Он то и дело поражал

меня какой-то кристальной ясностью видения жизни.

– Вы словно пытаетесь столкнуть ту безмятежную картину жизни, которая предстает перед нами в кадрах старой кинохроники начала века, которую ищет ваш герой, и кошмарную, полную катаклизмов, балканскую реальность сегодняшнего дня?.. Это так или не так?

– Я бы не стал так утверждать. Первые, действительно мирные, кадры архивной кинохроники были сняты в 1905 году... Но не забудем, что уже в 1908-м в том регионе произошла Младотурецкая война, четырьмя годами позже – I Балканская, потом II Балканская война, Первая мировая, Вторая мировая... Братья Манакисы, чью хронику ищет герой Харви Кейтела, действительно начали снимать в мирное время, но какой может быть мир в районе, оккупированном оттоманами, где то тут то там происходили маленькие революции, все это было как раз перед взрывом, перед вспышкой. Фильм как бы соединяет конец века с его началом, он соединяет взгляд режиссера начала века со взглядом режиссера конца века. Эта сцепка происходит, когда в одной из сцен герой что-то говорит и на его лице мы видим, возможно, отсветы демонстрируемого фильма, который он уже открыл для себя. Это попытка подвести итоги века. Века кино.

– Сейчас многие утверждают, в частности Александр Сокуров, что снимать войну с ее ужасами, смертью аморально. Эта проблема дебатруется еще со времен Якопетти. Вы считаете, что можно эстетизировать смерть, или художник должен себя как-то ограничивать?

– Все зависит от того, зачем это делается, что ты этим хочешь сказать. Если ты используешь войну, чтобы не упустить «горячие факты» или хочешь просто засвидетельствовать свое присутствие – раз в Боснии идет война, надо снимать в Боснии – да, наверно, это нехорошо. Но если ты показываешь войну как часть человеческого существования, давая всем понять, что конца ей не видно, – почему бы и нет? Ведь слово «Сараево» уже не означает только лишь Сараево как таковое. Сараево – это символ всех осадных положений, включая наше внутреннее состояние людей, которых осаждают страх и смерть. Ведь я не снимал войну как таковую – в моем фильме нет боев и ничего такого. Я показываю последствия войны. Есть режиссеры, которые делают фильмы, чтобы показать: здесь хорошие, а там – плохие. Я же говорю о человеческом существовании в этих условиях. Я говорю о людях, попавших в ловушку истории, показываю, что даже в этом невыносимом положении, когда идет война, когда

тебя повсюду окружает смерть, человек пытается сохранить память о мире. Он проявляет пленку, запечатлевшую взгляд начала века, взгляд пленного, чтобы встретиться с ним и сказать: вот свидетельство, благодаря кино оно сохранилось. А это означает, что останутся свидетельства и нашего времени, и их увидят люди будущих времен, подобно тому как мы в конце столетия видим потерянные изображения этих двух людей. Фильм говорит о ценности памяти. Чтобы идти вперед, нужно знать, что было вчера. Для меня прошлое, настоящее и будущее едины, каждое мгновение является одновременно прошлым, настоящим и будущим. Помните сцену на танцплощадке? Там одновременно сосуществуют два времени, в небольшую сцену укладываются пять лет истории. Мне хорошо понятен ваш вопрос, им задаются многие: идет война, а мы снимаем кино... Но у меня совершенно нет ощущения, что я чем-то злоупотребляю, наоборот, есть ощущение, что я повествую о ситуации гораздо более широкой, чем конкретная война в Боснии. Сегодня подобное случилось в Боснии, а завтра – где-нибудь еще. Воюют в Палестине, в Африке. Везде. И повсюду такое же Сараево.

– Обычно, когда происходит подобный катаклизм, к нему обращаются оперативные средства массовой информации: телевидение, информационные агентства и т. д. Я не могу припомнить ни одного полноценного художественного произведения, которое бы создавалось синхронно с самим событием. Как вам удастся абстрагироваться от события, составляющего основу сюжета, чтобы обрести эпический взгляд?

– Во-первых, я очень рад все это слышать, так как стремился создать фильм, в котором реальность выступала бы в качестве преходящей, сиюминутной и в то же время в некотором смысле приобретала типическое измерение. Конечно, именно этим некогда занимался и Гомер... Кстати, Троянская война происходила задолго до Гомера, он свои поэмы написал гораздо позже... Но в принципе это очень лестное для меня замечание.

Проблема же заключается в том, что всегда испытываешь очень сильное влияние реальности: она так ужасна, что ты рискуешь быть захваченным ею в плен, в результате чего может получиться документальный фильм, или же, сгустив краски еще больше, ты можешь родить на свет некое подобие американского кино... Например, Албания не такая, какой я ее показал, она полна людей, которые ничего не делают, у них нет работы, но улицы буквально наводнены людьми. Когда я увидел массу людей с совершенно отсутствующим взглядом, так как они не знали, куда идти и зачем, я почувствовал их

одинокость и передал его в фильме через их... отсутствие в кадре. На площади сидит одна старуха – и больше никого. Сараево в моем фильме – полная противоположность тому Сараеву, которое можно увидеть по телевизору. Метод определялся стилем фильма, а он был устремлен к тому, чтобы не быть порабощенным реальностью, вообразить реальность твоих внутренних ощущений, может быть, более выразительную, чем та, что существует на самом деле. Проблема взгляда – «вижу» – «не вижу» – проходит через весь фильм, особенно характерна с этой точки зрения сцена расстрела в тумане.

– Когда композитор сочиняет музыку, он часто сперва слышит тему, скажем, флейты или какие-то другие разрозненные инструментальные темы, и лишь потом все складывается в целостную, объемную музыкальную картину. Что для вас является первоначальным посылом к фильму, та образная нота, что рождается первой?

– То, о чем Вы спрашиваете, заставляет меня вспомнить Тонино Гуэрру, моего постоянного соавтора по сценариям, он у меня спрашивает: «Ну, какую ты взял ноту?» А я ему: «Какую еще ноту? Там нет никаких нот!» Я мог бы привести Вам в пример то, как рождалась одна из важнейших сцен в фильме «Прерванный шаг аиста». У меня там свадьба происходит на границе между Грецией и Албанией, и девушка, невеста – по одну сторону границы, а жених – по другую. Они молча подходят к берегу с разных сторон, и венчание проходит в полной тишине, священник лишь делает какие-то знаки. Сцена совершенно немая, только журчит вода в реке – так совершатся весь церковный ритуал. Меня многие спрашивали: «Как вам пришла в голову эта сцена?» Она мучала меня очень долго, скажем, я думал про нее, когда как-то раз ехал на автобусе из Бродвея в Бронкс, видел большие лимузины и тут же – бедность, обветшалые дома... с кинематографической точки зрения это было совершенно необыкновенно. Пока мы проезжали Гарлем, мысли об этой сцене не выходили у меня из головы. Это вообще все происходит подспудно – хотя на поверхности все спокойно, внутри словно кровоточит... И я вдруг вспомнил, как когда-то читал в газете заметку о жителях острова Крит, который находится, как известно, к югу от Греции. Вокруг Крита расположены маленькие необитаемые острова и среди них один, чуть больше остальных, на котором живут пастухи. Теперь все стало проще, а в 1958 году было просто ужасно, потому что из-за стремительного морского течения туда невозможно было доплыть, и порой пастухи оказывались на острове в совершенной изоляции. Но жизнь есть жизнь, они должны были жениться, они умирали, их надо было хоронить, и если кто-то умирал, они брали куски дерева и стучали ими один о другой так, чтобы их услышали на Крите, по другую сторону бушующего моря. Критский священник выходил на берег,

поднимался на скалу и, стараясь перекричать шум моря и ветра, служил мессу. А на другой стороне в это время хоронили усопшего. И я подумал: вот! Река, здесь – одни, там – другие, здесь – жених, там – невеста, эта заметка вдруг помогла мне найти решение. Представляете, как долго я носил в себе эту историю, чтобы она оформилась в законченную сцену... Многое вокруг тебя ведет эту подспудную работу по выращиванию образа, в том числе и время. Мой первый фильм – об убийстве, он называется «Реконструкция», и это тройная реконструкция. Убийство произошло в горах, женщина с помощью любовника убивает своего мужа, приехавшего из Германии, куда он ездил на заработки. В сущности, это классическая трагедия об Агамемноне, который возвращается с войны, после чего его убивают. Я эту историю вычитал в газете. Мой сюжет – моя реконструкция события. Полиция провела расследование – это ее реконструкция. Журналисты рассказали эту историю – они тоже по-своему провели реконструкцию. В результате мы видим три реконструкции, которые, сплетаясь, ни к чему не ведут. Всё упирается в тайны, которые охраняет человек. Женщина отказывается участвовать в реконструкции события. Ей дают веревку, чтобы она показала, как она убила мужа, она отбрасывает ее со словами: «Никто мне не судья». Ужасные слова. В результате героев арестовывают, после того как их уводит полиция, следует финальная сцена, в которой я показываю закрытую дверь дома, в котором есть входы и выходы, показываю, как приходит любовник, как возвращается муж, как он зовет жену, как он входит в дом, как приходят из школы дети, как они играют во дворе, как входит в дом любовник, как он выходит из дома, а вслед за ним выходит женщина, но убийства, происшедшего внутри дома, никто так и не видит. Когда я придумал эту сцену и рассказал о ней оператору, он спросил: «Ты думаешь, это можно снять одним планом?» Я ответил: «Да». «Представляешь, сколько времени это займет, – ведь у нас бобины только по сто двадцать метров...» – тогда еще не было трехсотметровых. Я сказал: «Минуточку, я закрою глаза и мысленно просчитаю длительность». Получилось четыре минуты с секундами. Видите, время, хронометраж – дело интимное, внутреннее. Внешнее – это монтаж, при помощи которого можно сделать всё, что хочешь, но, как это ни ужасно, в своих фильмах я ничего не могу спасти при помощи монтажа. Сцены остаются такими, какими они получились. Или они хороши, или – нет. Снимать то, что я хочу, при помощи трех или четырех камер невозможно. Я признаю только один взгляд, то есть одну возможность, камера должна быть там и больше нигде, нельзя расставить камеры и там, и там – нет: для камеры возможно только одно положение.

– Может быть, поэтому ваши герои пьют за Эйзенштейна, которого они любят, а он их – нет?..

– Это просто шутка. Эйзенштейн был крупной фигурой немого кино и остается великим до сих пор. Но, на мой взгляд, у него все слишком выстроено, слишком уж рассудочно, хотя видно, что над этим работал гений. Я люблю Дрейера, он рассуждает на высокие темы, скажем, говорит о Боге, на очень простом языке, он творит свои простые чудеса. Например, фильм “Слово” – он говорит о чуде и сам является чудом.

– Можно сказать, что вы научили Грецию, страну с богатейшими культурными традициями, говорить на языке кино. Нас всегда учили, что театр с его условностью – заклятый враг кино. В ваших картинах кинематографизируется сам театральный принцип...

– Я считаю, что кино – это всё, что запечатлено на пленку. Вы, конечно, видите, что изображение в моих картинах играет огромную роль. Текст менее важен. Бывают и безмолвные куски. В театре это невозможно. В современном театре, правда, скажем, у Петера Штайна, есть вещи, которые можно определить как «не-тексты». Например, я видел в Париже несколько лет назад очень известную пьесу Боба Уилсона «Взгляд глухого» – абсолютно немую, там нет текста, нет диалога. Тем не менее это не кино, это театр. Правда, когда ваш глаз следит за актером, он как бы мысленно меняет фокусное расстояние, совершает мысленные наезды и отъезды, трэвеллинги. Вы можете получить представление как о всей сцене целиком, так и о частностях, сфокусировав свой взгляд то на декорации, то на актере, на его лице, его движениях... то есть ваши глаза как бы производят съемку с движения. Это своего рода внутренний монтаж, который совершает каждый из зрителей. Лично я предпочитаю снимать именно так, используя трэвеллинг, съемку в движении. Кто-то другой предпочитает монтажный стык. Мои фильмы называют театральными, потому что рамки кадра часто остаются неподвижными, актеры то входят в кадр, то выходят из него. Но по этой логике театрально все великое японское кино, театральны Одзу, Мидзогути. А глубина кадра, когда мы ощущаем второй, третий его уровни?.. А неподвижные кадры, например, вид темной воды – это театр или нет? Не думаю. Словом, я повторяюсь, кино – это всё, что запечатлено на пленку. Вы говорите о греческих культурных традициях... Было бы трагедией, если бы все вокруг делали только американское кино. Воцарилось бы ужасное однообразие. Это замечательно, что существуют разные способы смотреть на мир. Известно, что Бергман признает лишь одну биографию – биографию человеческого лица. Но есть Антониони, он мастер пейзажа. У Висконти многое определяет предметно-декоративная среда: поскольку он рассказывает о крупной буржуазии Милана, он хочет, чтобы, скажем, пепельница была непременно из чистого золота, он

фетишизирует предметы... Есть Орсон Уэллс, есть Эйзенштейн... И хорошо, что все они есть. Я, например, совершенно не могу представить героев в отрыве от окружающей среды, вне их отношений с природой и домом. Жизнь человека обусловлена тем местом, где он живет. Декорации и действующие в них герои находятся в постоянном диалектическом взаимодействии. И море можно снимать по-разному. Один из привлекательных моментов в нашей работе – возможность что-то изменять, причем не только действия, но и места. Я создал некоторые вещи, которых в действительности не существовало, это чисто воображаемые вещи. Например, деревню на дне озера. В течение зимы она пустует, но потом поднимается и заполняется людьми. Поскольку я считаю этот фильм трагедией, необходимо было единство места, времени и пространства. Фильм начинается в этом месте и заканчивается в том же месте. Он начинается в несуществующей деревне, потом она создается, потом затопляется, потом полностью уничтожается. Или же дом, в котором жил один из героев. Дом тоже в руинах, нет дома.

– Какие стереотипы истории вы хотели разрушить в этом фильме?

– Ну прежде всего я не историк, история – лишь фон, на котором я рисую. Меня интересует то, что происходит с людьми, судьба моих персонажей. Они родились где-то в другом месте, уехали со своей родины, прибыли в Грецию как беженцы. Они перебираются из города в город, всё больше и больше, без остановки. У них нет своего дома. Определение этого фильма простое – греческая трагедия.

– Образ Греции, как видится вам, скорее женский, чем мужской?

– Говоря метафорически, да. Возможно, да. Ведь по-гречески «Греция» женского рода.

Частично напечатано в журнале «Искусство кино»

Рой Андерссон

В 2019 году Рой Андерссон в Венеции интервью никому не давал. Заболел. Время берет свое. Никому не хочется представать перед журналистами – в большинстве своем бестолковыми – в инвалидной коляске. Да и что тут объяснять, доказывать, досказывать, уточнять: он из породы режиссеров, от которых даже странно требовать комментариев к своим произведениям. Вербализировать его кино небезопасно – словесные выкладки могут обесценить ту летучесть мгновенного попадания в образ, который он, подобно Набокову с сачком, пытается поймать и сразу придать ему скульптурную законченность и грустную и в то же время комичную театральность. Кому-то его последний на сегодняшний день фильм «О бесконечности» показался усталым, типа некогда великий автор выдохся. А по-моему, наоборот – он сознательно уходит от нарратива, в большей степени задействуя наше зрительское соавторство «смотрения». Есть поэмы, а есть трехстишия – что лучше? – ведь идиотский вопрос, не правда ли? Да и есть ли грех в том, что автор и так не слишком резвый, окончательно решил не спешить? Он избежал посредников в своем разговоре со зрителем, сославшись на здоровье, но и тогда, в 2015-м, когда состоялась эта беседа, тоже в Венеции, выглядел неважно, давно ушедшая шальная молодость светилась задорными хитринками разве что в его глазах, в которых невероятное участие и равнодушие. Глупость заключалась в том, что мне пришлось – первый и последний раз в жизни! – говорить с автором, посмотрев лишь развернутый шестиминутный ролик «Голубя, который сидел на ветке и размышлял о бытии» – так странно были организованы журналистские джанкеты... Он знал об этом, и, ничуть не расстроившись, разговор начал сам...

«Последний раз я плакал лет сорок назад...»

– ...На этот раз в моем новом фильме – будут кое-какие ассоциации с Россией.

– И какие же?

– В Швеции долгое время существует определенная проблема русофобии, и в новом фильме я затрагиваю эту проблему, но слегка, не очень подробно.

– Интересно. Завтра поглядим. А вот эта история с ноутбуком, которую я видел в ролике... Мне показалось, что вы все время стараетесь – как бы это сказать? – шутить со смертью. Так ли это?

– Да, так, потому что все мы боимся смерти. Мы стараемся избегать смерти как можно дольше, но я хочу посмеяться над тем, что смерть нас пугает. По-моему, в смерти, в том, как мы ее встречаем, есть что-то очень комичное. Мне вообще иногда хочется смеяться надо всем на свете, даже над серьезными вещами. Я большой поклонник некоторых старых киноартистов, например Оливера Харди и Стэна Лорела, и когда еще ребенком я впервые увидел их фильмы, то смеялся, но одновременно грустил, почти плакал. Так что, наверное, мне даже в детстве была близка трагикомедия.

– Как вы думаете, на протяжении вашей жизни ваши фильмы становятся смешнее или печальнее?

– Вы об этом фильме спрашиваете? Я надеюсь, что люди сочтут его более смешным, но, с другой стороны, в нем есть кое-какие очень страшные вещи, очень страшные и очень жестокие.

– Сколько времени ушло у вас на работу над фильмом? Я слышал, что вы очень долго готовились.

– Четыре года. Это, наверно, в два с лишним раза дольше, чем стандартный срок работы в шведском кино над игровыми фильмами. Но большая часть времени была потрачена на создание декораций. Потому что все сцены – это своего рода натюрморты. В павильоне было построено тридцать девять декораций – большие и маленькие. Это и заняло четыре года. Кстати, кстати... у вас в России был необычайный художник, он жил в XIX веке... погодите, и до XX тоже дожил... Илья Репин... Так вот, когда он писал картину «Казачи пишут письмо турецкому султану» (изображает жестом), то потратил на подготовительную работу одиннадцать лет. Конечно, он параллельно и другие картины писал, но все равно – одиннадцать лет! На этом фоне четыре года, которые я потратил на фильм, – просто ничто! После чего «Казачи» вошли в историю живописи. Надеюсь, что и мои фильмы, хотя бы какие-то их кусочки, войдут в историю кино.

– Непременно. А замысел вашего фильма как-то менялся за эти четыре года, пока вы готовились к съемкам? Может быть, какие-то небольшие изменения в сценарии?

– Да нет, ничего существенного. А вот мир изменился – Европа, Ирак, Афганистан, кризис на Украине. Но в основном все по-прежнему. Я интересуюсь историей, я могу разобраться во всех этих исторических переменах. Самое новое явление, которое сейчас есть, – это группировка «Исламское Государство» (признано незаконным в РФ – П.Ш.), джихадисты. Я думаю, мы разгромим «Исламское Государство» быстро, насколько это возможно... Что же касается Украины, я воздержусь от таких смелых прогнозов. Но я не уверен, что надо так жестко критиковать Россию из-за Украины, но, возможно, вам лучше не спрашивать меня об этой теме...

– Безусловно. Давайте поговорим о голубе, который дал имя вашему фильму.

– Голубь? Ну-у, голубь – это не самая уважаемая птица, особенно городской голубь. К лесным голубям уважения больше. Но вот что случилось: я сидел и писал сценарий, на втором этаже, а за окном, очень близко, уселся голубь. А я сидел, обдумывал сценарий, и мне пришло в голову: «Может, у голубя тоже какие-то проблемы?» И действительно, у голубя тоже есть проблемы, голубю всегда приходится думать, что делать дальше.

– Ваши фильмы – нечто уникальное. Ваши фильмы невозможно представить на бумаге – их можно только нарисовать, как рисует художник.

– Не совсем так. В молодости я хотел стать писателем, я вдохновлялся литературой и историей, в особенности Чеховым, Гоголем тоже. Меня также сильно вдохновляла история живописи, от Ренессанса до наших дней. И мне кажется, во мне были способности к этим двум видам творчества. И это сочеталось с кое-какими способностями к музыке: я в молодости играл на тромбоне (показывает жестом). И если объединить все эти страсти – к живописи, к музыке, к познанию мира и к писательству... я решил, что кинорежиссура дает возможность проявить все эти таланты.

– Мне кажется, когда смотришь ваши фильмы, очень трудно понять, как реагировать – плакать или смеяться.

– Очень рад это слышать. Хотя я сам снял эти фильмы, тоже никак не могу понять – плакать или смеяться. Иногда надо плакать, потому что это сплошная безысходность, сплошное безумие. Но, думаю, по большей части надо смеяться.

– Я знаю режиссеров, которые плачут, когда осознают, что сняли очень хорошую сцену. Плачут оттого, что здорово получилось. А с вами так бывает?

– Ох... Если я и плачу, то над жестокостью мира. Когда вижу, как люди обходятся друг с другом. Но вообще-то я не плачу. Мне как-то трудно плакать. В последний раз я плакал лет сорок назад. Но я считаю, что юмор – очень полезное средство выживания. Юмор нам всем полезен. Когда накаляется политическая обстановка, юмор восстает, бунтует против начальства, против власти, юмор – средство выживания.

– Отличается ли шведский юмор от русского юмора? Что такое, на ваш взгляд, типично шведское чувство юмора?

– Не знаю. Мне кажется, шведский и русский юмор очень похожи, в конце концов, всё это – юмор человечества. Мы очень близки друг к другу, несмотря на то, что вы говорите по-русски, а мы – по-шведски, несмотря на специфическую политическую обстановку... мы очень похожи. Потому-то я с удовольствием снимаю свои фильмы и хочу показывать их людям в России и по всему миру, чтобы вы узнали, как мы смотрим на мир. И мне также интересно знать, как смотрят на мир русские режиссеры или, скажем, норвежские писатели.

– А почему вы не обратились к другому Андерссону – великому и могучему Бенни Андерссону, который писал музыку для ваших фильмов «Ты, живущий» и «Песни со второго этажа»?

– Увы, на этот раз у него не нашлось времени, хотя я его приглашал. Они вместе с сыном создали продюсерскую компанию, чтобы снять игровой фильм. Это экранизация очень знаменитого романа шведского автора. Так он хотел помочь сыну продвинуться в киноиндустрии. Я пока не знаю, что у них получилось, надеюсь, фильм будет хороший.

– В вашем фильме много персонажей. Кто из них, возможно, является вашим alter ego?

– Олаф, потому что я сам из рабочей семьи, и мне очень симпатичны люди из этого слоя, люди пролетарского происхождения. Они формулируют философские вопросы не самым заумным языком. Они говорят на общечеловеческие темы, но очень простыми словами. Вот чему я хотел бы

подражать.

– А как, по-вашему, изменился рабочий класс?

– Со времен моего детства он изменился полностью. В современном обществе рабочий класс – не такой уж многочисленный. Это раньше в Швеции был настоящий рабочий класс, потому что у нас была успешная промышленность: судовые верфи, «Вольво». Теперь пролетариат сильно изменился. Мне кажется, во всем мире происходит то же самое. И всё-таки до сих пор есть люди, которые не имеют философского образования, но стараются выразить философские понятия самыми простыми словами. И я стараюсь это показать, особенно в фильме «Песни со второго этажа», потому что это фильм о вине, о коллективной вине. Как определить коллективную вину, что это такое? А теперь я пытаюсь сформулировать основные вопросы человеческого бытия. Можем ли мы превращать других людей в игрушки ради нашего собственного удовольствия? Допустимо ли это делать? Люди считают, что могут использовать других людей как вздумается, без малейшего уважения и просто для своего развлечения.

– Когда я смотрел ваши фильмы, у меня было чувство, что люди, мужчины, женщины, животные и даже вещи словно уравнены в правах – они имеют для вас одинаково большое значение.

– Да, я стараюсь визуализировать жизнь в сконцентрированной форме, в форме, очищенной от случайных деталей. Я иногда вспоминаю слова Матисса: «Уберите с картины всё, кроме абсолютно необходимого». И я пытаюсь сделать то же самое. И тогда определенные вещи станут более четкими. Диван станет диваном и тому подобное. Я увлеченно работаю в этом стиле, потому что никак не смог бы снимать реалистические фильмы, просто выходить на улицу с камерой... Нет-нет, мне это ничего не дает...

– А как вы относитесь к новым технологиям, к цифровому кино? Дают ли они вам что-то новое в процессе работы?

– Да, снимать стало легче, потому что когда у тебя есть дисплей на съемках, не надо ждать до следующего дня, пока материал проявят в лаборатории, ты немедленно видишь, хорошо ли получилось. Мне также нравится, что новые технологии позволяют тебе четко сфокусироваться. Биться до самого конца. И мне это нравится. Это такой новый объективизм – когда всё абсолютно четко,

возможно всё.

Печатается впервые

Оливье Ассаяс

В чистом жанре Оливье Ассаяс работал разве что однажды – в его лишенной архаусной расслабленности, искусной, беспощадно-реалистической телевизионной саге о венесуэльском революционном террористе «Ильиче» Карлосе. В остальном же в ассаясовских фильмах, несмотря на обманчивое название его единственного чистого «ретро» – фильма «Сентиментальные судьбы», – сюжеты развиваются, скорее, по законам интеллектуального спора, а не привычных драматургических схем, предусматривающих развязки/завязки, усиление или же убывание эмоциональной напряженности, наконец, катарсис. Его кинематограф – несмотря на то что он щедро развил талант одного из самых «кинематографичных» операторов современности Эрика Готье, – что называется, идейный. Наверное, это плохо, но и хорошо, ведь он такой, в сущности, единственный – именно поэтому все большие фестивали непременно включают его в свой оборот, как ни пародийно «джинсово-маечный» Ассаяс смотрится на всевозможных красных дорожках в отутюженном тукседо с бабочкой. Ассаяса часто упрекали в некоторой рассудочности сюжетных ходов, бестелесности героев, но он как никто в кино активно пытался экранизировать нервно пульсирующую современную общественную мысль. И делал и делает это он всегда небанально, то заглядывая в вечно актуальное, по-детски революционное, прошлое конца 60-х, то вводя в кинематографический арсенал («Персональный покупатель») такое новейшее приспособление, как messenger, выполняющий в фильме функцию постороннего сознания, продвигающего сюжет, или же – как совсем недавно в «Двойных жизнях» – пытаюсь вмонтировать в нехитрую в фабульных векторах галантно-богемную эротическую неразбериху волнующую его тему исчезновения книги в ее классическом «книжном» варианте. У него меньше всего отводится места героям как таковым, больше – идеям, которыми они одержимы. Вот так, буквально захлебываясь от моментального счастья высвобождения протестных идей вели нескончаемые споры не о любви героини-любовники, еще не испившие до конца чувство эйфории конца 60-х, так же, передоверив свои мысли айфону,

разговаривает со своими таинственными собеседниками – и реальными и полу-вымышленными – героиня Кристен Стюарт в «Персональном покупателе» и в таком же неуёмном темпе, перебивая друг друга, ищут спасения в слове герои фильма «Двойные жизни», что более чем объяснимо, ибо речь идет о существовании книг в нашем быстро обновляющемся, все больше напоминающем виртуальный, мире. Мы трижды встречались с Оливье Ассаясом – сначала в Венеции в связи с фильмом «После мая» (или «Что-то в воздухе»), затем – в Париже, беседуя о «Персональном покупателе» и, наконец, вновь в Венеции – сразу после премьеры его последней на данный момент картины «Non-Fiction» («Двойные жизни»). Беседовать с Ассаясом – сплошная радость для журналиста – он не ограничивается двумя-тремя фразами, охотно включается в спор, словно договаривая, уточняя все то, что сказано или недосказано его героями. Поэтому, несмотря на то что визуальный ряд ассаясовских картин соткан из причудливых, беспокойных трэвелингов, словно пытающихся угнаться за временем, его главное кинематографическое орудие – всё-таки слово. Хотя я не вполне в этом уверен.

Не-революция школьников

«После мая». «Что-то в воздухе»

– Каким образом революция конца 1960-х изменила язык кино?

– Вообще-то язык кино изменился еще раньше. Его изменила «новая волна», его изменили кино-эксперименты конца 50-х – начала 60-х, независимое кино разных стран... Вот вам мой личный пример: мое отрочество пришлось на середину 70-х. Конечно, кинематограф на меня тогда повлиял, но кино в то время не было главным искусством, а самое главное происходило в области музыки. И больше всего на меня влияла именно музыка, политическая жизнь, свободная пресса. А фильмы как-то всему этому вторили, и мне нравились те из них, которые были созвучны тому, чем я жил, этому духу определенной культуры... Например, это были картины американских независимых режиссеров...

– А какие отголоски 60-х вы замечаете в сегодняшней культуре? И как эта перекличка времен «носится в воздухе» вашего фильма «После мая»?

– Да, все это присутствует в культуре, никуда не уходит. Это феномен – и интересный, и удручающий. Иногда у меня появляется ощущение, что время идет по замкнутому кругу: музыкальные стили, мода 60-х – всё это возвращается постоянно, как будто та эпоха вообще не ушла в прошлое. И это даже действует на нервы: хочется, чтобы жизнь, наконец, сдвинулась с мертвой точки, чтобы все развивалось, усложнялось. Поразительно.

– А в наше время слово «свобода» понимают так же, как в 60-е? Или по-другому?

– По-другому. И я глубоко поражен тем, как изменилось мироощущение людей. В 70-х люди верили в будущее, в грядущую революцию, верили, что преобразить мир вполне возможно. И, делая революцию, они оглядывались назад, изучали прошлое, политическую историю двадцатого века, века, который столько всего изменил. Теперь все эти традиции утеряны. Люди не верят в будущее и не интересуются прошлым. Им важны только материальные ценности сиюминутной жизни.

– А ощущали ли вы некий разрыв между поколениями, когда снимали фильм? Ведь молодежь сейчас – совсем другая, она ничего не знает о революциях и прочих подобных вещах...

– Совершенно верно, не знает. Но, впрочем, не всё так просто. Ведь всегда есть некие трения между личностью и коллективом. Когда я был подростком, я интересовался всякими завиральными идеями, контркультурой. И эти интересы были созвучны интересам моего поколения. И в других школах, городах, странах мне все время попадались на пути мои единомышленники: они точно так же интересовались свободной прессой, андерграундными пластинками, политикой, демонстрациями, но... Но в то же самое время в своей школе я чувствовал себя в полной изоляции. Потому что большинство моих одноклассников ничем таким не интересовалось, им на всё это было наплевать. Как и нынешней молодежи. Мои подлинные единомышленники всегда были и есть в меньшинстве. Всё то же самое стало очевидно, когда я проводил кастинг. И я выбрал тех, кто был «не из толпы», кто был по-своему уникален.

Конец ознакомительного фрагмента.

Купить: https://tellnovel.com/ru/shepotinnik_petr/allegro-video-sub-ektivnaya-istoriya-kino

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)