

PIONER

TALKS

30 разговоров сегодня
о том, что ждет нас завтра

Автор Сергей Сдобнов
Художник Покрас Лампас

АНДРЕЙ
РОМАН
АНТОН
НИГИНА
ПАВЕЛ
АЛЕКСЕЙ
ОЛЬГА
ЛИНОР
МАРИЯ
ДМИТРИЙ
ЛЮДМИЛА
ШАМИЛЬ
ЭТГАР
АНДРЕЙ
АЛЕКСЕЙ
ГАЛИНА
АНДРЕЙ
КАТЕРИНА
МАКСИМ
АРТЕМИЙ
АЛЕКСЕЙ
ГРИГОРИЙ
ЛЕВ
ПАВЕЛ
СЕРГЕЙ
АСЯ
АЛЕКСАНДР
АЛЕКСАНДРА
МИХАИЛ
ЮРИЙ
ЛЕВ
ЮРИЙ
ТАТЬЯНА
АЛЕКСАНДР
ЛИЗА

ЗВЯГИНЦЕВ
ВОЛОБУЕВ
ДОЛИН
САЙФУЛЛАЕВА
ПЕППЕРШТЕЙН
САЛЬНИКОВ
СЕДАКОВА
ГОРАЛИК
ПАРР
ГЛУХОВСКИЙ
УЛИЦКАЯ
ИДИАТУЛЛИН
КЕРЕТ
МАКАРЕВИЧ
ВЕНЕДИКТОВ
ЮЗЕФОВИЧ
МОВЧАН
ГОРДЕЕВА
ИЛЬЯХОВ
ТРОИЦКИЙ
КАЩЕЕВ
РЕВЗИН
ГАНКИН
РУДНЕВ
МОХОВ
КАЗАНЦЕВА
ЭТКИНД
АРХИПОВА
ШИФРИН
СЛЕЗКИН
ОБОРИН
САПРЫКИН
СОХАРЕВА
ГОРБАЧЕВ
СУРГАНОВА

Сергей Сергеевич Сдобнов
Pioneer Talks. 30 разговоров
сегодня о том, что
ждет нас завтра
Серия «Подарочные
издания. Искусство»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66791003

Pioneer Talks. 30 разговоров сегодня о том, что ждет нас завтра:

Эксмо; Москва; 2021

ISBN 978-5-04-140959-3

Аннотация

Антон Долин, Андрей Звягинцев, Людмила Улицкая, Линор Горалик, Андрей Макаревич, Дмитрий Глуховский, Ася Казанцева, Галина Юзефович, Юрий Слезкин, Максим Ильяхов – что может объединять этих людей в одной книге? Все они творят нашу сегодняшнюю историю, то, что происходит прямо сейчас. Они чувствуют, как меняется мир вокруг нас и готовы поговорить о том, в каком обществе мы будем жить завтра. Неслучайно дизайнером книги стал самый востребованный стрит-арт художник России POKRAS LAMPAS.

Сергей Слобнов, куратор публичной программы кинотеатра Пионер Pioneer Talks, провел десятки интервью с героями современности и собрал их под этой обложкой. Темы, которые вы встретите здесь, звучат в подкастах, обсуждаются с друзьями, поются в песнях и постятся в Twitter. Это больше, чем просто книга, – это зеркало нашей реальности.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Вступление	6
Андрей Звягинцев. О службе в армии, похвале Вернера Херцога и о том, как инаугурация Путина помешала встрече с Робертом де Ниро	9
Роман Волобуев. О том, как после «Игры престолов» мы все стали смотреть сериалы, почему во «Властелине колец» почти не было женщин и о том, как убийство своего психоаналитика может стать первым шагом к спасению (по крайней мере, в кино)	38
Нигина Сайфуллаева. О фильме «Верность», полиамории, ревности и сексуальности	54
Антон Долин. Все, что вы хотели знать о Ларсе фон Триере и Джиме Джармуше, но боялись спросить	65
Конец ознакомительного фрагмента.	73

Сергей Сдобнов
Pioneer Talks. 30 разговоров
сегодня о том, что
ждет нас завтра

© Сергей Сдобнов, текст, 2021

© ООО «Издательство «Эксмо», 2021

Вступление

Публичная программа кинотеатра Пионер Pioneer Talks – это дискуссии с важными писателями, режиссерами, просветителями и художниками, специальные показы и другие мероприятия, посвященные тому, как меняется культура и общество, в котором мы живем. Мы говорили об этом с Алексеем Венедиктовым, Линор Горалик, Павлом Пепперштейном, Алексеем Сальниковым, Андреем Мовчаном, Андрей Макаревичем, Ольгой Седаковой и другими людьми, которые создают для нас книги, музыку, фильмы и ощущение, что культура может изменить человека. В российском обществе сегодня не хватает свободы – прежде всего, возможности открыто и публично говорить о том, что тревожит нас прямо сейчас. Главная тема Pioneer Talks – изменения культурной политики, которые мы обсуждаем вместе с экспертами и зрителями. Мы считаем важной доступность знаний и мнений, поэтому все наши дискуссии можно посмотреть, прочитать или послушать в сети на самых разных платформах.

Встречи Pioneer Talks начинались в книжном магазине кинотеатра Пионер Pioneer Bookstore. Писатели, критики и художники рассказывали о кино, книгах и новых идеях. Наум Клейман – об Эйзенштейне, Александр Миндадзе – о своих фильмах, Виктор Гольшев – о том, что важно учитывать при

переводе. Весной 2018 года мы запустили постоянную литературную программу и начали обсуждать не только новые романы Водолазкина или Иванова, но и важные культурные проекты: вместе со «Страдающим Средневековьем» разбирались, как рассказывать об истории Средневековья с помощью мемов, а с пабликом «Она развалилась» говорили о том, как мы помним девяностые. 2019 год мы встретили с полной уверенностью, что хотим превратить разговор о книгах и кино в масштабную дискуссию о том, как сегодня на нас влияет культура. Нам было важно, чтобы на наших мероприятиях слушатели и зрители могли присоединиться к дискуссии, задать вопрос или посмотреть запись, даже если не успели прийти к нам. Все встречи уже не литературной, а публичной программы мы стали записывать на видео, стали партнерами просветительской программы VK, а трансляции и записи Pioneer Talks теперь доступны сотням тысяч людей. С каждой проведенной встречей мы все больше понимали, что гостям хочется не просто слушать, как два интересных человека обсуждают книги, кино и то, что происходит в стране, а принимать в этом разговоре участие. Поэтому вопросы зрителей и ответы наших гостей вошли в эту книгу.

Идея собрать проведенные интервью в книгу появилась летом 2019 года, когда на четырнадцать публичных разговоров в Летнем Пионере в Музее пришло более трех тысяч человек, а некоторые зрители занимали места за час. Многие спрашивали Андрея Макаревича или других спикеров

уже после встречи о том, что не решались сказать при всех, и встречи затягивались до самой ночи. Как-то раз в метро ко мне подошел незнакомый парень и сказал, что приехал на наше мероприятие из другого города и приедет еще. Однажды кто-то из гостей тайно снял нашу беседу с Алексеем Венедиктовым и решил продать запись через VK. С тех пор перед началом каждого разговора мы предупреждаем: не покупайте наши видео, мы все опубликуем бесплатно. После такого внимания к нашей программе мы точно решили издать книгу.

Оказалось, что за 2019 год мы провели около пятидесяти интервью, встреч и специальных показов на разных площадках Москвы: в кинотеатре Пионер, ресторане Дом культур, Музее Москвы и в Летнем Пионере в Музее. В книгу вошли почти все наши публичные интервью. Выяснилось, что мы неосознанно приглашали три типа гостей: важных для нас писателей, художников, критиков, музыкантов и режиссеров, ученых и экспертов и, наконец, журналистов-просветителей. Всех наших гостей объединяет только одно: они чувствуют, как меняется мир вокруг нас и готовы поговорить о том, в каком обществе мы будем жить завтра.

Сергей Сдобнов

*КУРАТОР ПУБЛИЧНОЙ ПРОГРАММЫ КИНОТЕАТРА
ПИОНЕР, ВЕДУЩИЙ PIONER TALKS*

Андрей Звягинцев. О службе в армии, похвале Вернера Херцога и о том, как инаугурация Путина помешала встрече с Робертом де Ниро

Российский сценарист и кинорежиссер, автор картин «Возвращение» («Золотой лев святого Марка» и приз за лучший дебютный фильм Венецианского кинофестиваля), «Изгнание» (приз Каннского фестиваля за лучшую мужскую роль), «Елена» (приз жюри в конкурсной программе «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля), «Левиафан» («Золотой глобус» за лучший фильм на иностранном языке) и «Нелюбовь» (приз жюри Каннского фестиваля)



О начале творческого пути.

Я был совсем юн, когда поступил в Новосибирское театральное училище на актерский факультет, в мастерскую Льва Белова – мне едва исполнилось шестнадцать. Рос я в неполной семье, и потому, когда стал студентом, мама иногда, в шутку, называла мастера моим отцом. И правда, он для меня больше чем учитель. Это были мои первые уроки – не только профессиональные, но и человеческие, нравствен-

ные. Я стал играть на сцене театра уже с начала второго курса, и ко дню получения диплома в моем репертуаре было 3 или 4 главные роли. Так что в профессиональную труппу я вступил с солидным «послужным списком».

Однако через два месяца после получения диплома я оказался в армии. Можно сказать, «поработать на равных» с актерами труппы я успел целых три года – практически весь период обучения актерскому мастерству. Я «врос» в состав труппы, и потому передо мной никогда не стоял вопрос распределения. Теперь могу признаться: в армию я ушел намеренно, потому что понимал – покинуть театр уже не смогу, не хватит духу уйти от Белова. Надо сказать, что к тому моменту я уже «замыслил побег». Где-то в конце третьего курса я увидел фильм с Аль Пачино и с ужасом осознал, что зря потратил годы на учебу. Шучу, конечно. Но что-то похожее я испытал, когда смотрел на экран: передо мной совершенный артист, а я не знаю, как он это делает. Я решил, что нужно продолжать обучение ремеслу, но уже где-то в другом месте. Выбор был невелик – Москва или Ленинград. Я понимал: чтобы мне позже уехать в столицу, нужно уже сейчас оторваться от труппы. Так я и сделал – у меня была возможность «откосить» от армии, но я этой возможностью не воспользовался. С той поры, когда я впервые увидел в кино Аль Пачино, он стал для меня кумиром на долгие годы. Значительно позже, правда, его «вышиб из седла» Роберт (Боб) Де Ниро, они у меня долгое время «соперничали». И сегодня

могу сказать, что среди актеров они оба – важные для меня величины.

Об армии.

Армейскую службу я проходил в ансамбле. Многие из тех, с кем я служил, были выпускниками новосибирской консерватории. В подразделении было человек тридцать и все – музыканты. Ясное дело, должен быть кто-то, кто выйдет на сцену и объявит: «А сейчас перед вами выступит...» и так далее. Я и был этим «кто-то». Единственным в своем роде, потому что конферансье в музыкальном подразделении мог быть только один. Точнее было бы сказать – второй ансамблю был ни к чему. Каждый новый конферансье еще за полгода до окончания своей срочной службы

Мне повезло со службой. Можно сказать, в моих обстоятельствах были даже привлекательные стороны. Одна из таких сторон совершенно волшебная – я служил в родном Новосибирске в трех трамвайных остановках от своего дома, и, если сосчитать дни, что я провел вне казармы или занимаясь своими личными делами, думаю, с полгода набежит. Кстати, «дедовщины» у нас не было. Мыли полы все, по очереди. Никаких «духов», «черпаков», никаких феодальных отношений. Высшее образование, да еще связанное с изящными искусствами, как ни крути, накладывает отпечаток на строй мыслей. Однако мне довелось наблюдать немало сцен из будней армейской жизни, так что я знаю, что это такое.

Другое замечательное свойство моей службы состояло в том, что два года жизни я провел в среде музыкантов, и во многом мои предпочтения и музыкальные вкусы сформированы были именно тогда. И совсем не программой наших официальных концертов, где рядом с советским песенным репертуаром звучали в большинстве своем популярные тогда эстрадные хиты. Все это было малоинтересно. А вот по ночам и в свободное от концертной деятельности время мои сослуживцы слушали совсем другую музыку. Много было джаза, и классического, и авангардного, много было хорошей музыки, той, что никак не услышать было на радио или по телевизору той поры. Это был самый излет совка – 1984–1986 годы.

Утром мы выходили из подразделения в город, строем шли в ДК «Октябрьской революции», где располагался наш репетиционный зал. Там мы переодевались в «гражданку» и гуляли по городу. Ясное дело, что и репетировали тоже, и что не все и не всегда уходило в самоволку. Случалось по-разному. Конечно, мы рисковали, могла нагряться проверка. Но, как известно, кто не рискует, тот зря живет. Невероятные вещи происходили тоже. Я, например, сам не мог поверить, что сработает, когда мы придумали такое. Долгое время начальником у нас был прапорщик Туев. Однажды на свой страх и риск мы сказали ему, что необходимо отпустить двоих в увольнение на несколько часов, чтобы сходить в музыкальный магазин «купить бекары». «Бекары закончились,

бемоли, а нам репетировать нужно». И он вдруг «на голубом глазу» отпустил вот так в увольнение двоих-троих, потому что «ну, третьего тоже надо взять в подмогу, мы ж вдвоем не донесем!». Трудно было не прыснуть от смеха, нужно было выдержать эту игру, но это документальная история. Мы не злоупотребляли «бемолями и диезами», но пару раз такой номер мы исполнили. Уходили в увольнение, гуляли... Кому-то нужно было встретиться с кем-то в городе, у меня дом был неподалеку от нашей казармы, кто-то просто послоняться на гражданке решил. Так что армия была у меня, можно сказать, «факультативом». Я даже умудрялся играть на сцене. Два спектакля я играл в своем театре, и это было совершенно официально – театр оформил какую-то бумагу, и днем я выходил в увольнительную, шел в театр, переодевался там, мы репетировали, вечером отыгрывали, и после спектакля я возвращался «в армию».

О девяностых и работе дворником.

1990-й год, я заканчиваю ГИТИС, в театр не иду – продолжаю работать дворником, как до этого целый год уже отработал. Только благодаря этому занятию у меня было жилье в Москве – комната в роскошном особняке 1825 года постройки. В этой служебной жилплощади совсем рядышком с ГИТИСом мне досталась удивительной красоты просторная комната с тремя окнами. Целая анфилада комнат была отдана студентам и аспирантам философского факультета МГУ,

я там был один артист.

Рано по утрам мы уходили каждый на свой участок и долбили лед, соскребая его на проезжую часть. Весной и летом, ясное дело, значительно легче, куча свободного времени. С приходом поздней осени, когда деревья освобождаются от листвы, опять наступают трудные времена. Но со снегопадом это все равно не идет ни в какое сравнение. Я отработал дворником три года. У меня было жилье, зарплата, я не бедствовал. И вообще пропустил тот период в истории страны, когда на прилавках ничего не было. Потому что ни в чем, собственно, не нуждался – только в книгах и в свободном времени. Это были три сладостных года самообразования, чтения и письма.

О съемках рекламы.

Ни единого шанса попасть на съемочную площадку в качестве режиссера рекламы у меня не было, поскольку образование у меня актерское: ни ВГИКа за плечами, ни работы на телевидении. Чистый случай, что я однажды сумел это сделать. Ну кто бы мне поверил, что я могу снять ролик?

В армии я сдружился с Игорем Рукавишниковым, который учился на операторском факультете ВГИКа у Вадима Юсова. Позже, когда я уже заканчивал ГИТИС, Игорь всю работу в рекламе и с музыкальным видео. Он был на этом «поле» вполне заметной фигурой тогда. Собственно, благодаря знакомству с ним я и «уцелел», нашел, как выбраться

из тотальной нищеты.

В 1993 году случилось так, что на квартиру в особняке, где я жил на птичьих правах, положила глаз какая-то дама – не то бухгалтер, не то кадровик из ЖЭКа. Все дворники вскоре съехали, мне же деваться было некуда. Единственный путь – вернуться в Новосибирск, к маме «под крыло»... Вернуться побитым жизнью блудным сыном, потерявшим всякие перспективы. У меня нет денег, работы, жилья – ничего. В первую ночь, когда меня довольно грубо выставили за дверь, я ночевал в грузовике, – благо, было лето...

На следующий же день я нашел себе работу ночным сторожем в детском саду. Просто повезло – помогли друзья. Мне выделили крошечную, но уютную комнатку, где я и прожил несколько месяцев. Странное дело, но только тут я и осознал, что у меня ровным счетом ничего нет: ни дела в руках, ни перспективы – одни мечтания. Решил, что единственное, где я могу попробовать достаточно скоро преуспеть – это в рекламе, потому что на тот момент уже несколько лет как на работу ходил в Музей кино и пересмотрел очень много фильмов. Театром я уже совсем не хотел заниматься. А кино знал достаточно хорошо и полагал, что понимаю, как оно делается, какие задачи стоят перед режиссером, рассчитывал на то, что никого не подведу, сумею справиться – на съемочных площадках я бывал, видел, как все устроено, так что уж с тридцатисекундным роликом справлюсь.

И вот звоню я своему однокурснику Мише Галичу (он работал тогда диджеем в студии «Радио 7 на семи холмах») и говорю: «Миша, спасай! Помоги найти заказчика на видеорекламу. Уверен, я смогу это сделать!» Он говорит: «Попробую». В тот же день заглянул в отдел рекламы, спросил у девчонок: «Есть у нас такие клиенты, кому телевизионная реклама нужна?» Спросил наудачу. Барышня из отдела говорит: «Ой, кажется, были такие». Салон офисной мебели «На «Беговой». В ту же ночь Миша приехал ко мне в детский сад, и, поглощая недоеденную детьми манную кашу из огромной кастрюли, мы с ним сочинили пять или шесть сценариев. Просто с ходу – в охотку и себе в удовольствие. Смеялись всю ночь.

О первом съемочном дне.

У меня была своя печатная машинка, я много чего-то строчил тогда. Рекламный ролик длится 30 секунд, его сценарий укладывается на лист формата А4. После бессонной ночи, часов в 11 утра, вынув последнюю страницу из машинки, мы направились в салон. Нас пригласили в кабинет хозяйки магазина. «Чай, кофе?» – «Давайте чаю». – «А вы кто?» – «Я – режиссер, снимаю рекламу, это Михаил – мой друг и соратник. А вот наши идеи». Кладу странички ей на стол. Она читает, а мы с Мишей «в режиме онлайн» с трепетом смотрим на ее чтение.

Листает. Одну страничку откладывает в сторону, прочи-

тывает следующую, потом вторую откладывает. Я понимаю, что сейчас она и третью отложит. Там было пять или шесть сценариев. В абсолютной тишине она дочитывает последнюю и тоже откладывает. Смотрит на нас. Мы – на нее. Она вдруг: «А вот эта история мне показалась интересной. Можете ее снять?» Я: «Конечно! Какая именно?» Она пролистывает их все, находит нужную. Сценарий был такой: скучающий менеджер мебельного салона сидит в пустующем зале, и тут какой-то господин выламывает стену и врывается в это помещение. Притом он еще и одет в доспехи римского воина. Ни словом не обмолвившись, сурово оглядев зал, этот римлянин начинает ломать мебель, просто крошит ее всю: стекло, пластик, дерево. Менеджер смотрит на это с ужасом. И вот, когда сломан очередной стул, камера наезжает на крупный план менеджера, а тот между тем произносит: «Александр Македонский, конечно, герой. Но зачем же мебель ломать?» И продолжает: «Впрочем, если хотите почувствовать себя Александром Македонским, приезжайте, покупайте и делайте с ней что хотите!»

Недели через три мы уже были на съемочной площадке. Я пригласил в это дело своего товарища Игоря Рукавишников, оператора. Собственно говоря, тогда он меня и «спас», дал шанс выбраться из нищеты – помог собрать съемочную группу, познакомил с директором, который занимался финансами и администрированием. Помню первый съемочный день: подхожу к Игорю и так тихонько у него спрашиваю:

«Игорек, а какие мне команды нужно произносить?» Он мне еще тише: «Сначала – «Мотор!», потом, когда звукорежиссер ответит: «Есть мотор!», говори: «Камера!» Я тебе махну: «Есть камера!», и тогда, когда все запустилось, ты говоришь: «Начали!» Я ответил: «Понял». И уже громко, для всей площадки: «Ну что, все готовы? Начали!»

В только нарождающейся тогда рекламе экономия была страшная. Одна только десятиминутная «банка» пленки. И за один день нужно умудриться снять до 16 планов, а это очень много. В рекламе было так заведено: один съемочный день – одна «банка». По крайней мере, так было тогда, сейчас в рекламе другой подход, да и бюджеты другие. Для меня сегодня 16 кадров в день – совершенно нереальная вещь. Это 16 перестановок света, камеры, нужно отрепетировать кадр, а еще и снять несколько дублей и тому подобное. Короче говоря, с этого ролика все и началось. Его разместили на ТВ, какой-то продюсер заметил, у кого-то поинтересовался, кто-то ему подсказал, и вот уже однажды у меня спрашивают: «Хочешь ли ты продолжить? Есть заказчик». Деньги за рекламу – единственное, что меня держало на плаву: после «Александра Македонского» я снял квартиру, а дальше уже мог существовать более или менее свободно.

Об издании книги сценариев.

Сценарии, которые до времени лежат на столе, не хочу издавать до выхода картины в прокат – стараюсь придер-

живаться этого принципа. Зачем зрителю читать сценарий неснятого пока фильма? Пусть он лучше придет в кинозал. Всегда считал, что нет необходимости в такой публикации. Когда Хичкок наткнулся на роман Роберта Блоха «Психо», он анонимно выкупил у автора права на экранизацию, при том всего за 9 тысяч долларов, а позже скупил все непроданные экземпляры этой книги, какие только сумел найти. И все это только для того, чтобы как можно меньше зрителей успели прочесть произведение.

А вот опубликовать сценарии уже снятых картин – почему нет? Тем более когда есть такой запрос у аудитории. Когда издательство предложило выпустить книгу с текстами сценариев, мне казалось, что это не составит никаких трудов – нужно будет просто «залить» электронные версии текстов в pdf-файл и передать право на публикацию издателю. Я полагал, у меня это не отнимет много времени. О, как я ошибался! На деле эта работа оказалась огромной, книга готовилась больше года. Мы с Олегом Негиным написали вступительные тексты еще в 2018-м, а выпущена книга была в 2020-м. Корректор присылала нам на почту какие-то вопросы по редактуре, уточнения стилистического характера. Мы так устали от интенсивности этих писем, что в какой-то момент отказались от идеи «чистить» тексты (иначе их все пришлось бы переписывать набело); мы решили публиковать их в авторской редакции, ровно такими, какими их держали в руках члены съемочной группы на площадке.

Анна Тарасова, выпускающий редактор издательства «Альпина Паблишер», предложила идею: на полях сценариев разместить еще и мои комментарии, которые относятся ко времени создания фильмов. И опять я предположил, что меня это особенно не отвлечет, хотя понимал, что вокруг пяти фильмов собрать все версии сценариев, отсканировать рукописные записи на полях – это огромный труд. Но в этом деле мне помог мой товарищ Семен Ляшенко, который однажды пришел ко мне домой, выложил из архива папки со сценариями на стол и сфотографировал все страницы, где были хоть какие-то пометки. Он сделал более 750 снимков. А дальше Семен самостоятельно с этими снимками работал, расшифровывал мои каракули.

Когда все было расшифровано и расставлено по полям книги, я взялся редактировать эту часть работы. Некоторые совсем незначимые комментарии я удалил, но их было немного. Ну и иногда корректировал их по месту, назначал другие индексы для ссылок, чем те, что предположил Семен. Такие случаи тоже встречались не так часто. В основном он все угадал. Помню один курьез: на полях в комментариях слово «беленькая». Смотрю, куда индекс отправляет, вижу – «на носилках выносят тело Веры, покрытое простыней». Индекс к простынке – «беленькая». На самом деле комментарий в этом месте отсылал к цвету рубашки Алекса, сидящего на стуле в углу комнаты. И тогда в комментарии я добавил слово «рубашка» – для точности. Такого рода коррективы и

незначительные редакторские правки были внесены по ходу работы над рукописью. Пока я все это читал, с удивлением обнаруживал какие-то идеи, которые совсем потерял из виду. В частности, в фильме «Возвращение» есть такая сцена: отец показывает детям остров и приглашает Андрея и Ивана подняться на вершину маяка. Старший из братьев, увлекаемый отцом, поднимается наверх. Оказывается, в тексте сценария наверх поднимался младший сын. И вот я вижу комментарий: «Может, все же поднимется старший, а младший останется внизу?» В фильме мы так и сделали, но я забыл о том, что было иначе.

О Де Ниро и Путине.

Расскажу курьезную историю, как я не попал на фестиваль «Трайбека» в 2004 году.

Лет пятнадцать назад, на волне победы в Венеции, я прибыл в Нью-Йорк на пресс-показы фильма «Возвращение». В один из вечеров нас пригласил поужинать Питер Скарлет и предложил мне войти в жюри фестиваля, директором которого он является. Я ответил, что давно принял для себя решение не участвовать в подобных делах (это теперь я пересмотрел свои взгляды...).

Мне отвечают: «Жаль, это фестиваль в Нью-Йорке...» – «Ну и что? Я не хочу судить чужую работу». – «Это фестиваль Роберта Де Ниро...» – «Секундочку! А вот сейчас подробнее!» Я, разумеется, согласился, потому что этот актер

– кумир моей юности, мой учитель, можно сказать.

Во мне поселилась мечта – встретиться с ним. Пожать его руку. Глядишь, поболтать. А может, и «замутить» совместный проект. Питер продолжает: «Кстати, мы с вами сейчас в ресторане Боба». И вот тут я узнаю, что это именно его фестиваль, и что называется он так по имени микрорайона нижнего Манхэттена, рядом – Сохо и Маленькая Италия, и что это – любимый район де Ниро. Я говорю, что буду счастлив принять это предложение и обязательно приеду. Еще спрашиваю: «Вы говорите, что уже много лет работаете с ним, хорошо его знаете, а могли бы одним словом его описать – какой он человек?» Питер задумался и говорит, а переводчик, что рядом со мной, вдруг произносит: «Робкий». Я не верю: «Как это возможно? Де Ниро – робкий человек?!» Он: «Да, он действительно мягкий и кроткий». Я: «Ну, тогда вы меня еще больше заинтриговали! Согласен, уговорили!» Я возвращаюсь в Москву, планирую поездку, до нее еще месяца два. И вот спустя некоторое время раздается звонок: «Здравствуйте, это из администрации президента. Вы приглашены на инаугурацию в Кремль. Вам надо быть там-то тогда-то». Причем говорят это тоном, не терпящим никаких возражений. Я отвечаю: «У меня никак не получается тогда-то быть там-то. Просто никак. В этот день я буду на фестивале в Нью-Йорке!» – «Вы должны быть на инаугурации». Корректно, но твердо – должны быть, и все тут! Как говорится, «делайте с этим, что хотите». Я прики-

нул: даты совпадают так, что, если вечером в день инаугурации улететь, то я пропущу только два первых стартовых дня фестиваля. О'кей. Пишу вежливое письмо, обращаюсь к Де Ниро, как к президенту фестиваля: «Если мы – как и вы – живем в демократической стране, то это вторая и последняя инаугурация нашего президента. Я приглашен. Не прийти не могу, это неуважение к главе государства. Можем ли мы сделать так, что я прилечу на два дня позже и конкурсные фильмы, которые пропустил, посмотрю в гостинице?» Первый ответ был: «Да, конечно! Так и поступим». Но буквально через неделю пришло новое письмо, уже с другой интонацией: «Извините, Андрей, давайте мы лучше пригласим вас в следующем году. Согласитесь, нехорошо, если в день открытия фестиваля вместо семерых членов жюри на сцену выйдут шестеро и будут объяснять, что седьмой «подъедет завтра»... Так ведь?» Я был расстроен, но трудно было не признать их правоту.

И вот приближается день инаугурации. Незадолго до этого я говорю Лесневскому, который был тогда моим продюсером: «Дима, как-то несолидно, если я приду в Кремль пешком. У меня нет автомобиля, ты знаешь. Выдели мне, пожалуйста, водителя с какой-нибудь приличной машиной из автопарка телеканала». Дима был тогда генеральным продюсером РЕН ТВ. Он: «Конечно!» Наступило утро торжественного дня. Я надел свой лучший костюм; водитель звонит, говорит, что подъехал, я выхожу на улицу и вижу... стоит у

подъезда грязная, разбитая то ли «восьмерка», то ли «копейка» – я в них не разбираюсь! Не поверите, но на ней-то я и въехал в Кремль. В салон заглянул ошалевший офицер, посмотрел на нас.

Я ему: «Вот документы: паспорт, приглашение». – «Проезжайте...» И сам водитель с глазами на лбу – ну, начальник сказал ему приехать по такому-то адресу. А куда? Зачем? «Отвезешь человека». Вот так мы с ним и въехали на инаугурацию. Только потом мне в голову стукнуло: «Вот дурак-то! Нужно было бросить машину и пешком войти в эти Боровицкие ворота».

А далее – самое разочаровывающее впечатление. Я полагал, что инаугурация – это какой-то особый случай, где все приглашенные наперечет, понятно, кому оказали честь, всех знают по именам. Выхожу на Соборную площадь, где собираются гости, и вижу, что там... сонм народу! Как на несанкционированном митинге. В такой толпе никто никогда и не узнал бы, присутствовал ли я вообще на мероприятии. Я стою посреди массы напояженных придворных и сановных особ, пропускаю происходящее, как говорится, мимо, и думаю про себя: «Черт побери, и вот из-за этого я не встретился с Де Ниро?!»

В ожидании начала церемонии, но уже внутри Кремлевского дворца, где по обе стороны бесконечно длинного красного ковра толпились вхожие в высокие чертоги чиновники (в массе своей это были мужчины), ко мне приблизил-

ся вполне приличный, как мне тогда показалось, господин высокого роста и некоторыми ироническими замечаниями в связи с происходящим расположил меня к диалогу. Мы между собой обменялись мнениями, обсудив некоторые детали и обстоятельства этого «шоу», а после вышло так, что это обернулось интервью в газете. На следующий день «Коммерсантъ» опубликовал текст Андрея Колесникова, ныне штатного летописца Путина. С тех пор я с недоверием отношусь к прессе. Шучу, она и до того дня была у меня в немилости. Однако всегда полагал, что уважающие себя издания не действуют в духе «LifeNews».

О похвале Вернера Херцога и об оценке кинокритиков.

Когда вы спрашиваете, важно ли, как оценивают мои фильмы кинокритики, у меня один ответ: при всем уважении к профессии любые мнения, о которых – как говорит пословица – «не спорят», не имеют для меня значения. При всей обширной насмотренности, часто образованности и даже умении написать остро, все они – такие же живые люди со слабостями, со своими вкусами и пристрастиями, как вы да я. А человек, как известно, может ошибаться. Для меня этот фон – бывает, что обидный или даже ранящий – не имеет определяющего значения. Скажу вам так: когда к тебе подходит Вернер Херцог и называет твой фильм великим, это покрывает всю чепуху, которая, например, сыпалась на «Ле-

виафан». Но тут вернее было бы говорить о толпе профанов, вывалившей свои мнения в выгребную яму Сети; кинокритики в случае с «Левиафаном», мне кажется, в большинстве своем были на стороне картины. Честно говоря, я не знаю, как разделились мнения кинокритического сообщества, я за этим не следил. Мнения были разные. Но мне хватило только одного. Окрыляющего, витаминизирующего, дающего силы двигаться дальше. Доброе слово – оно, как известно, и кошке приятно.

Я уяснил для себя еще тогда, очень важно – подойти к другому автору и сказать вдохновляющие слова. Конечно, они должны быть искренними и идущими от сердца. Необходимо быть щедрым. И я говорю не столько о комплиментах, сколько о том, что нельзя умалчивать; если чувствуешь правду искусства – не молчи. Молчи, если этого нет. Будь вежлив и только. Этого для светского этикета вполне достаточно.

А с Херцогом такая история: Теллурайд, крошечный городок в штате Колорадо в Америке. Он знаменит тем, что совершенно уникальный человек, Том Ладди, друг Херцога и Копполы, много лет назад затеял там фестиваль. Никто здесь не раздает призов, нет никакого соревнования – здесь просто демонстрируют самые заметные киноленты текущего года, ставшие событием в мире кино. Почти все эти картины – победители Канн, Венеции и других фестивалей. Их показывают в нескольких небольших кинотеатрах. Есть там и большой зал, специально построенный и даже именованный

в честь Херцога – «Werner Herzog Theatre». Ему довелось в тот год оказаться в Теллурайде и увидеть там «Левиафан». После фильма – вопросы и ответы, так заведено. Через полчаса диалога с аудиторией я вышел наружу, где ко мне подошли двое, вдруг слышу русскую речь. Как оказалось, жена Херцога, Лена, – русская. «Андрей, вы знаете этого человека?» – я смотрю и вижу перед собой рослого мужчину, ретроспективу которого в московском Музее кино каких-нибудь лет 30 назад я изучил всю. «Конечно, я знаю, кто передо мной». – «Он хочет вам кое-что сказать». И вот жена переводит его слова. Он говорит: «Ваш фильм проникает в самую глубину души и остается там навсегда. Спасибо, вы сняли великий фильм», – и пожимает руку. Как можно такое забыть? Конечно, всякий человек нуждается в одобрении и поддержке. Но когда слышишь подобные слова от такого могучего кинематографиста...

Об отношениях с продюсерами.

С момента, когда продюсер говорит “Запускаемся, поехали!”, я вдохновляюсь. Начинается жизнь. До этого мгновения все мое время проходит в волнении. Ты выбрал замысел и точно знаешь, что делать хочешь именно это, но все еще ждешь, когда продюсер скажет эти заветные слова: «Да, соберем бюджет, поехали». Ты как на иголках, в делящемся неделями или месяцами напряжении, ничем другим заняться не можешь – все время ждешь, ждешь. И если жадно хо-

чешь снимать именно эту историю, но буксует финансовая часть – это мучительное состояние.

К счастью, мне почти никогда не приходилось думать о финансовой стороне вопроса. Пришлось задуматься лишь раз, когда мы расстались с Лесневским, потому что он не взялся ни за один из проектов, которые я ему предлагал вскоре после премьеры «Изгнания». Ни за историю о войне, ни чуть позже за «Елену», которая освободилась от британского участия. Мы расстались с лондонским продюсером, и, когда я понял, что «Елена» будет снята здесь, в России, а не где-нибудь в Британии или в Америке, первый, кому я предложил взяться за русскоязычную «Елену», был Лесневский. Он отказался. Несколько месяцев я скитался по разным бизнесменам, предлагал им инвестировать в проект. При этом бюджет наш был достаточно скромным – всего 2 с небольшим миллиона долларов, но я не смог их найти, пока не встретился с Роднянским. Мы познакомились, обсудили возможное будущее, он спросил: «Что вы делаете сейчас?», я говорю: «Обиваю пороги инвесторов, ищу деньги на картину». Он: «Да? Интересно. Пришлите сценарий». Этим же вечером я ему отправил текст, и в 10 утра следующего дня он перезвонил мне со словами: «Запускаемся». Совместная работа и с Димой Лесневским, и с Александром Роднянским – это творческий комфорт, я ничего не знаю о трудностях с бюджетом и даже не думаю об этом. Я знаю: если Роднянский говорит «Запускаемся», значит, мы точно сделаем эту картину.

Сценарий vs готовый фильм.

Любой режиссер непременно вторгается в сценарий, если только не он сам является его автором. Он непременно будет что-то менять в композиции, в диалоге, в некоторых решениях сцен – это просто неизбежно. И происходить это будет или в состоянии согласованности с автором сценария (а еще лучше – в ситуации совместного труда), или без этого. И все это потому, что режиссер не просто «исполнитель», которого наняли как ремесленника сделать свою работу. Наверное, случается в индустрии и такое, но нужно понимать, что режиссер входит в пространство замысла своими собственными тропами, он не может просто заснять на пленку то, что написал на бумаге сценарист. У него будет свой взгляд на сценарий, на этих персонажей и на многое другое, что является собой замысел.

Думаю, каждому автору знакомо это колкое чувство, когда он приходит в зал и ждет начала проекции – непросто впервые смотреть картину по собственному сценарию. Режиссер мог согласовывать изменения с автором, а мог не согласовывать, это его решение, потому что теперь уже он встал «у руля» и дальше держит курс к причалу по собственной карте. Я говорю об этом в предисловии к своей книге сценариев: «режиссер – такой же автор своего фильма, как сценарист – автор своего сценария». И с этим ничего не поделаешь. Это так. Однако вместе, совокупно, они и есть ав-

торы того, что в результате мы видим на экране.

Еще раз вернусь к этой мысли – режиссер не исполнитель чужого произведения, как это заведено в музыкальной практике, он все-таки полновесный соавтор. Гленн Гульд – не сочинитель «Хорошо темперированного клавира» Баха, он лишь его исполнитель, но какой! Однако даже в музыке можно одно и то же произведение Баха услышать в исполнении Гульда или, скажем, Рихтера, и это будут разные вещи. Вот только в музыке это всегда строго записанные на нотном стане ноты и их длительности. А в сценарии к фильму измениться по воле режиссера может не только интонация, но даже композиция всей вещи, ее ритм, герои и даже их мотивация. Если автор сценария не в согласии с режиссером, если не появлялся на площадке и не следил за всеми переменами и редакциями замысла, он приходит в кинозал с трепетом и ужасом – что же он сейчас увидит на экране?!

О работе со сценариями и редактуре.

Никто не может мне сказать: «Это переделай, вот тут поменяй местами сцены или напиши эпизод, который бы дал «опору» для того или иного поступка персонажа, а здесь не хватает диалога или еще чего-то». Я говорю о том, что у меня никогда не было редактора. Я даже не представляю, как с этим работать. Как это можно вынести, когда кто-то посторонний сует свой нос в твой замысел? Все эти «сценарные доктора» или как их там называют? У нас нет такой позиции

в команде, мы с моим соавтором Олегом Негиным делаем все самостоятельно. Все сомнения, треволения, переделки, «усушки и утруски», вся эта «кухня» – работа за столом, друг с другом, все обсуждения происходят только в этом союзе.

О везении.

У меня за плечами нет никакого режиссерского образования, однако продюсер Дима Лесневский доверил мне снять полнометражный фильм. Согласитесь, невероятная удача! Мы стали искать с ним материал для съемок. Довольно скоро он предложил сценарий Александра Новотоцкого и Владимира Моисеенко, который и стал фильмом «Возвращение». И в процессе, и впоследствии Лесневский полностью доверял моей творческой интуиции. То же было и с Роднянским: вход в монтажную закрыт для третьих лиц, никаких советов, никакой редакции, никаких «фокус-групп». В конце концов – это авторское кино. Фокус-группы приемлемы в рекламе, возможно, в коммерческих проектах, но не здесь.

Мне нравится история (возможно, это лишь миф) о режиссере «Американской истории Икс» Тони Кэе. Студия поручила Эдварду Нортону, актеру, снявшемуся там в главной роли, вмешаться в финальный монтаж. Тони Кэй решил убрать свое имя из титров и сделал бы это, но было поздно – в американских договорах прописан этап, когда снять фамилию уже нельзя. Но он намерен был это сделать, потому что однажды не смог попасть в монтажную, где заперся Нор-

тон, переделывая монтаж. А история, собственно, вот такая. Как-то вскоре после инцидента режиссер на конференции, посвященной кинобизнесу, попросил слова. Каждый из выступавших, записавшись заранее, знал, что на его выступление отведена только одна минута. Ему дали слово. Он вышел на сцену, встал перед микрофоном и всю отпущенную ему минуту молчал. В зале зашикали, стали призывать к порядку, выкрикивать с мест, что, дескать, такое? Он продолжал стоять на сцене, не произнося ни слова. Когда его минута истекла, он приблизился к микрофону и сказал только одно слово: «Доверять». Сошел со сцены и вернулся в зал.

О кастинге и актерах.

Прежде всего ищешь актера, кто по своим психофизическим свойствам похож на того, кого ты себе вообразил. Если и когда нашел и утвердил, забываешь о воображаемом персонаже и доверяешься уже той сущности, которая обитает в выбранном тобой актере. Используешь его «человеческий материал» или его экзистенцию, или типаж – как кому нравится это называть. Используешь по принципу, который придумал еще Станиславский – «я в предлагаемых обстоятельствах». Вот они, твои предлагаемые, они описаны в сценарии – теперь попробуй быть самим собой. Присвой этот текст, задыши, заживи написанным и стань этим персонажем. Иногда меня спрашивают: «Почему у вас нет “своих” актеров, тех, кто переходит из фильма в фильм?» А именно потому,

что всякий раз ищешь того, кого ищешь в данный момент.

Как это происходит? Неделями, месяцами приходят актеры, один за другим, и мы репетируем с ними сцены из сценария. Часто это два фрагмента: какая-то драматическая эмоциональная сцена, если такие у персонажа есть, и с нею вместе какая-нибудь самая простая, почти проходная. Но она тоже важна, потому что тут ты наблюдаешь актера в равновесии, в покое – и это существенный критерий для его оценки. Я всегда подчеркиваю, что мы не решаем в пробах всех задач, мы не должны сыграть окончательно и «на ура». Мы только «нащупываем» эту сцену, подбираем ключи к ней, делаем эскиз. Поскольку я сам актер, то прекрасно понимаю, что такое пробы. Это всегда стресс, на тебя смотрят во все глаза – ну-ка, покажи! Я стараюсь снять это напряжение дружеским разговором – давайте посидим, поболтаем за столом, сделаем эту сцену необязательной. Полчаса, час, бывает, два. Иной раз актеры сами признаются: «Мои пробы никогда не длились так долго». Порой на три сцены уходит весь световой день. Так что это, по сути, театральный способ репетиций, как «читка» за столом. Разговор и взгляды в человека.

Расскажу случай, который произошел у меня с Леной Лядовой. Она озвучивала Марию Бонневи для «Изгнания», а годом позже я предложил ей прочесть стихотворение Бродского для короткометражки «Апокриф. Нью-Йорк, я тебя люблю». Спустя еще года два мы делаем пробы на фильм

«Елена», ищем Катерину. Я уже практически решил для себя, что главную героиню будет играть Надя Маркина. А с Катериной не было твердых идей. И вот мой кастинг-директор Эля Терняева приводит вдруг Лядову, которую я хорошо знаю. Помню, у меня закончились пробы с другой актрисой, она уходит, я провожаю ее до двери, и тут на пороге появляется Лена Лядова. Я помню даже ощущение разочарования: «Ну зачем? Я же знаю – это не Катерина!» Ладно, думаю, потеряю час–полтора на «холостой выстрел». «Леночка, привет, заходи!» Мы сели, поболтали коротко «за жизнь», я взял камеру – почему-то так случилось, что в тот день я сам снимал. Смотрю на нее в крошечном накамерном мониторе, ей Олег Негин помогал, подбрасывал реплики Елены. Сцена в кафе – «Жалко, Елена Анатольевна, у пчелки в жопке». Она сидит с сигаретой, первый же дубль, смотрю в монитор и не верю своим глазам – я вижу ту, которую так долго ищу! Очень скоро мы свели ее с «отцом», попробовали с Надеей Маркиной еще раз эту сцену – и я отчетливо понял, что нашел Катерину. Это тот случай, о котором я говорю: паз вошел в паз практически без зазоров. Персонаж и человек сошлись в одном сосуде. Это большая удача.

О демонах и тщеславии.

Работа, которой я занимаюсь, – это цель, смысл и любовь всей моей жизни. Я не могу не делать кино, без него – не дышу. На пресс-конференции в Каннах, после премьеры «Ле-

виафана», Леша Серебряков сказанул так сказанул: «Звягинцеву жизнь неинтересна, у него – кино». В общем, сказал почти правду, потому что в кино я и нахожу свою жизнь и цель. Я понимаю, что делать свое дело, дело всей жизни, можно только при одном условии – не ожидая людской похвалы. Я просто стараюсь не замечать того, что звучит вокруг. Кинокритик Даниил Дондурей однажды сосчитал все мои награды и заявил где-то публично: «Самый титулованный режиссер из России со времен Эйзенштейна». Я слышу это, даже знаю про это, поскольку сам в этом участвую, хожу на эту красную дорожку. Как выразился Мединский: «Ради красных дорожек они “чумазят” нашу Родину». Да не «чумазят», уважаемый, а говорят правду; и не ради призов и почестей. Ради чего-то другого! Так вот, слышу и знаю, но меня зов этих медных труб не увлекает, никогда он не станет самоцелью или фетишем для меня. Как только это случится – не приведи бог! – я тут же потеряю вкус к жизни, потому что кино – мой хлеб, моя вода, мой воздух. Мне трудно жить без кино. В этом смысле мне легче выключить этот контекст вообще, просто не обращать на него никакого внимания. Тут нет никакой «борьбы с демонами». Мой друг Володя Мишуков, которого я знаю 30 лет и взгляду которого доверяю во многих вопросах, спросил меня спустя год после триумфа в Венеции: «Смотрю на тебя и недоумеваю – почему ты не изменился? Как ездил в метро, так и продолжаешь ездить, нос не занес, не кичишься своей славой. Как тебе удается оста-

ваться прежним?» Думаю, все дело в том, что я просто иду к своему новому фильму. Меня интересует только следующий шаг – когда я выйду на площадку после слов продюсера “Все, Андрей, поехали, снимаем!” и сделаю глубокий вдох. Только на площадке я абсолютно счастлив.

**Роман Волобуев. О том, как после
«Игры престолов» мы все стали
смотреть сериалы, почему во
«Властелине колец» почти не было
женщин и о том, как убийство
своего психоаналитика может
стать первым шагом к спасению
(по крайней мере, в кино)**

Журналист, кинокритик, режиссер («Холодный фронт», «Последний министр») и сценарист. Беседу вели главный редактор портала «КиноПоиск» Лиза Сурганова и Сергей Сдобнов



Когда вы начали смотреть последний сезон «Игры престолов»?

Я приехал после трудной киносмены и начал смотреть. Где-то в районе крайне удачного диалога (и одного из лучших, на мой взгляд) про скопцов и карликов я на секунду закрыл глаза, а открыл, когда услышал, что кто-то страшно кричит, кого-то сжигают – и пошли титры.

Вы уснули примерно на пятой минуте...

На седьмой! Вспомним, какими были первые сезоны «Игры» – разговорное кино, где люди на фоне шотландских и

еще каких-то замков стоят и произносят интересные диалоги. А динамика этой истории была примерно как в «Санта-Барбаре»: актеры входят в декорацию или какое-то здание и там беседуют. Нам всем страшно интересно, когда неожиданно выезжала конница из 15 человек и нам говорили, что это стотысячная армия! Было особенно удивительно, когда я после первого сезона начал маниакально читать книжки. И увидел, что эти битвы там были, но у киношников не хватило денег, хотя «Игра Престолов» – достаточно дорогая история. Когда сто человек проскакали по горизонту или десять красиво проехали перед камерой, надо было подразумевать под этим пятидесятитысячную армию. И первая настоящая вау-экшн-сцена – это штурм Королевской Гавани, которую снимал Нил Маршалл, сделанная со спецэффектами, со взрывающимся морем. Но, в принципе, «Игра престолов» – это очень разговорная, почти театральная трагедия. И у меня от тех семи с половиной минут, пока я не вырубился, осталось ощущение, что мы опять – и это очень приятно – вернулись в хорошую английскую пьесу.

Могу сказать, почему отчасти возникает такое ощущение – потому что они очень красиво сделали: первая серия финального сезона зеркально повторяет первую серию первого сезона.

Мне кажется, про книжку Мартина говорить интереснее, чем про сериал. Книжка же написана в виде внутренних мо-

нологов. Каждый том состоит из 4–5 огромных глав, написанных от лица главных героев. Соответственно, это их видение истории. Когда в четвертом томе появляется Серсея – это вообще упоительно, потому что получается книга, посвященная женскому алкоголизму. Серсея всех победила, она «бухает», а счастья нет. Это мой любимый том.

Для «Игры престолов» в свое время было придумано определение «фэнтези для взрослых». На самом деле, конечно же, не для взрослых, а для тех, кто ненавидит этот жанр. Потому что фэнтези, как пошло со «священного текста» Толкиена, – это бинарный мир, где все очень четко поделено на добро и зло. Он достаточно инфантильный и эскапистский.

У Толкиена почти не было женщин, как известно, потому что в детстве нас интересуют хоббиты, кольца и мечи, а девочки потом. Когда снимали фильм, пришлось роль Арвен «раздуть» до невероятных размеров. Изначальная прелесть сериала в том, что мир «Игры престолов» – в первых двух томах и сезонах – страшно реалистичный. Были ли когда-либо драконы? Вся ли магия умерла? Мы не знаем. Существуют раздражающие трактовки «Игры престолов», привязанные к нынешней политике: что Ланнистеры – это Трампы (к тому же все они – блондины), Джон Сноу – Обама. В этом случае «долгая ночь» и «ледяные мертвецы» – это, конечно, глобальное потепление. Пока мы тут ругаемся из-за того, кому принадлежит трон, идет волна, которая всех сметет. Для меня самым красивым куском и в книге, и в сери-

але был момент, когда эта опасность постепенно, из тома в том, переходила в осознание, что все – правда, и сейчас всем край.

Мартин всегда говорил, я дважды или трижды слышал в его интервью, что он не занимается планированием. У него все растет в формате «чайного гриба» – он не знает, что будет дальше с героями, возможно, он так и «залип» на последних томах, потому что у него нет плана для всей этой истории. Булгаков в «Театральном романе» описывал технику письма: «Белая коробочка, я на нее смотрю, входит герой, напевает, я записываю, он напевает». И у Мартина это движется по очень похожему принципу.

Мне кажется, «Игра престолов» – мир умирающего консерватизма, распада семьи.

Во всей этой истории всего два персонажа, для которых интересы семьи и крови не являются превалирующими – Тирион, который хоть и ошибается, но обладает какими-то мозгами и интеллектом (поэтому он, видимо, представляет в сериале «эпоху Возрождения» на фоне остальных персонажей из Средневековья), и абсолютно мифологический, крайне раздражающий многих Джон Сноу. Все стало понятно после его смерти и воскрешения. Каждый его выбор – нравственный. Ни один из героев «Игры престолов» не ведет себя так, они все крайне убедительные исторические персонажи. Основную схему конфликта Мартин взял из войны Алой

и Белой розы, это реальные события, только там еще жестче все было, десяток «Красных свадеб», а не одна. К тому, про что вы говорите – действительно, это очень консервативный мир. Но когда говорят о том, что фильм или книга – прогрессивный – это не комплимент, а определение их политической позиции, Мартин – левый, продюсеры Бениофф и Уайсс – демократы. Как и в сериале «Mad Men». На сексизм, курение беременным женщинам в лицо и все прочее мы смотрим через призму либерального сознания, как и на мир «Игры Престолов», где женщины либо шлюхи, либо королевы – другого применения для них не придумано.

Судьба сериала абсолютно повторяет судьбу книги. Мартин же вернулся в литературу вынужденно: он пошел работать на ТВ в 1980-х гг., что-то писал, его там достали, не давали делать, что он хочет. Он вернулся к написанию романов от отчаяния. И его неторопливый темп связан с тем, что он писал это для крайне «нишевой» аудитории, для «толкенистов». И когда на третьем или четвертом томе у Мартина за спиной начал «вырастать культ», стало отчетливо ясно, что он на это не подписывался. Та же история с «Игрой престолов». Я помню, что первый сезон начал смотреть, когда он уже заканчивался, потому что пришел Юра Сапрыкин и сказал: «Надо смотреть!» Но меня в отличие от вас первая серия просто «размазала», я немедленно посмотрел следующие пять, а потом рыдал, что их так мало осталось.

Хочется вернуться к тому, как говорят герои, чем они отличаются от героев других сериалов?

Там почти нет хороших персонажей, но это ЖЗЛ – Жизнь Замечательных Людей. Они занятные.

А мне в этом смысле нравится, что даже в последнем сезоне, который уже максимально мрачный, мы понимаем, что вот сейчас все решится, придет Король Ночи, Белые ходоки, всех убьют (большую часть наших любимых героев), и нас к этому уже готовят всячески, интервью, какие-то тизеры. Начиная с диалога Тириона и Вариса в первой серии – про отмороженные и не отмороженные «яйца». Все очень остроумно себя ведут, несмотря на довольно мрачную обстановку.

Как известно, в кризисных ситуациях люди начинают шутить значительно лучше, чем обычно. Есть же понятие «висельного юмора», но у Мартина он весь «висельный».

Никого не жалко?

Наоборот!

Всех жалко?

Особенно Серсею!

Еще ни разу не слышала такой теории, что Тири-

она считали предателем, хотя мне кажется, что он настолько сладко-положительный персонаж, что уже какое-то недоверие возникает...

История про предательство на самом деле интересна, потому что в сериале вопрос внутренних предательств уже не так актуален. Сейчас уже идет вопрос о выживании всего. «Хорошесть» или «плохость» этих персонажей очень относительна, это все – феодалы. Которые режут друг друга из-за идеалов (в каких-то случаях), чаще – из-за интересов. Вот кто хороший: Старки или Ланнистеры, Йорки или Ланкастеры? Кто из них хороший, кто из них прогрессивный? Непонятно! Если посчитать, еще лет 500 у них не будет хорошо. Должна произойти Реформация, потом – Индустриальная революция, потом – социализм. Тогда, может быть, здравоохранение появится и не будут солдаты проходить через деревни, вырезая всех мужчин, и насилая всех женщин. А так, в принципе, у них это при любом правительстве происходит.

Мир «Игры престолов» изначально – это мир, в котором, как и в нашем современном мире, умерла магия. Драконы выродились, череп самого последнего дракона – размером как у болонки, все умерло. Ничего интересного не будет. И потом оно, как и положено перед последними днями, оживает. И оживает по экспоненте, и все становится страшно интересно, и в какой-то момент, возможно, уже все. Но тут важная история – что этот мир страшно линейный. Если умрут,

то умрут, там не поднимают мертвых.

Скажите, а почему вы считаете, что будут еще книжки, что будет продолжение?

Во-первых, мы верим в абсурдное. Во-вторых, очень хочется. В-третьих, ну, мы же видели главы оттуда. Их несколько, они из разных мест, вряд ли он врет. С другой стороны, есть же известная шутка про веб-камеру, которая стоит в доме Джорджа Мартина и показывает, чем он занимается на самом деле: как он чистит бассейн, играет в теннис, прыгает на каком-то гигантском шаре – словом, делает все, лишь бы не работать над книгой.

Надо ли начинать читать книги Мартина и если «да», то почему?

Обязательно! Во-первых, это очень хорошая литература. Правда. Не знаю, как его переводят, но в оригинале это прекрасная большая американская литература. Есть там два писателя, на мой взгляд, у которых все хорошо в финансовом смысле, но они в общественном сознании живут в жанровом «гетто»: это Стивен Кинг и Джордж Мартин. Которые «черпали из одного источника», оба любят Толкиена, оба – большие американские романисты. У Кинга есть несколько великих американских романов, они значительно важнее тех, которые пишет сейчас какой-нибудь Фрейзен. Большая литература. Поскольку она живет, как мне кажется, в развле-

кательном «гетто», к ней относятся чуть менее серьезно. У меня был удивительный эффект, потому что я это начал читать исключительно потребительски, потому что книжка-то толстая, я подумал, что сейчас узнаю что-нибудь про тех же самых героев и так далее. А это – просто очень хорошее чтение. А четвертый том про то, как Серсея спивается, – вообще лучшее феминистское произведение! Понятно, что это такой немного устаревший феминизм 90-х когда феминистками в основном, были мальчишки, а девочкам не особо давали сказать, но все равно это очаровательно.

Давайте поговорим о «Джокере». Я смотрел фильм в формате «love-hate»: с одной стороны, очень круто наблюдать за актерской игрой, операторской работой, нарративом. А с другой стороны, это очень тяжело, как будто ты сам находишься на месте Джокера: у тебя самого «едет крыша», и весь мир поворачивается к тебе этой неприглядной стороной.

По поводу «ты сам – Джокер» можно вспомнить знаменитую книгу Ханьи Янагихары «Маленькая жизнь». Вся эта книга – история травмы, главного героя в детстве насильничал священник. История Джокера – тоже про травму, он – носитель травмы. По сути, этот персонаж на каком-то этапе понимает, что ему, в общем-то, большую часть его жизни не говорили о нем правды, он истощен, у него нет друзей. В фильме он говорит только карлику: «Ты мне ничего плохого

не сделал», а все «нормальные люди» Джокера не принимают. Джокер без агрессии относится только к тем, у кого чуть меньше прав, чем, например, у белых цисгендерных мужчин. Джокер – «триггер», который отвечает на социальные конфликты. Его бьют, не принимают – он становится от этого только безумнее. А его внутренний мир, как в и «Молчании ягнят», мы не видим.

Все очень ругаются, что в этом фильме нет развития характера. Собственно, с Джокером ничего не происходит. Ему очень плохо, у него болит голова, у него этот синдром «веселого смеха». Все поступки, которые он совершает, абсолютно невротические, реакция на происходящее. Он не делает ничего, даже когда становится «королем протестов», делает все абсолютно бессознательно. Но совершенно прекрасно, что единственная трансформация, которая с ним происходит, она в последнем кадре, когда его, видимо, в больнице немного откормили, он как-то подумал о своей жизни и совершает свой первый сознательный поступок – убивает своего психоаналитика. По-моему, это прекрасный шаг к освобождению.

И в этот момент фильм впервые превращается в комедию, потому что если за что-то авторов и нужно похвалить, так это за то, что в фильме нет ни одной шутки. Точнее, там есть одна шутка, крайне неполиткорректная: «карлик не может дотянуться до замка» – это единственная физиологическая шутка за весь фильм. И один анекдот, тоже про карли-

ка. Даже когда «стендап-комик» начинает рассказывать веселую историю «и мы не доходим до панч-лайн». Но фильм превращается в комедию только раз – когда человек зарезал своего психоаналитика и убежал. И мне кажется, что это очень красиво. Фильм одновременно страшно «перехваленный», потому что Венеция, «шедевр», «ничего лучше люди в своей жизни не видели» и так далее. С другой стороны, он понятным образом раздражает интеллигентного зрителя. Фильм одновременно страшно «переруганный» и «перехваленный», и это не «огромное кино» или «страшное достижение», а просто очень интересный жанровый эксперимент.

А почему вы думаете, что Джокер не развивается?

Потому что жизнь сложна. Существуют эти унылые драматургические каноны, по которым строятся все фильмы. Есть набор событий, которые толкают героя на некоторые поступки, он терпит поражение, потом побеждает, перешагивает через себя. И этот фильм совершенно очаровательно этими канонами пренебрегает. Да, в нем есть некоторое движение, история. В какой-то момент Джокер решает задушить маму подушкой, и в другом кадре, когда его впервые бьют ногами, он лежит и плачет. Во второй раз он достает пистолет. Но у него нет красивого кинематографически правильного движения из обиженного простака в психопата-убийцу или в антигероя. Он во что-то другое превращается только в финальных кадрах. Он даже выглядит иначе: не дергается,

смотрит в камеру, а не в пол. Фильм замечательно пренебрегает правилами игры. Во многом потому, что если доводить до конца некоторые мысли, которые в нем есть, он был бы совсем радикальным, наверное.

А зло всегда обязано быть социальным?

А вам кажется, что в Джокере зло пробуждается?

А у него же единственная реакция – агрессия, он просто берет и убивает всех на каком-то этапе.

Но он ни один из этих поступков не совершает сознательно. Когда его бьют ногами – он накостылял, потом его начали дразнить – он убил героя Де Ниро. Да, это история про невозможность коммуникации, и это потому важно, что автор фильма – комедиограф, причем достаточно успешный в прошлом, да еще комедиограф из заносимой сейчас в «Красную книгу» категории (по крайней мере, в Америке) – человек, который делает мужской белый «низовой» юмор.

Условно говоря, «Комеди Клуб»?

Да. Это такой Светлаков, из-под которого уходит «экономический базис», и общество решает, что он не очень-то нужен. Мне кажется, режиссер, Тодд Филлипс, в этом плане себя очень ассоциирует с Джокером. Он же испортил рекламную компанию фильма, когда начал высказываться по поводу «левого фашизма». У него кто-то брал интервью, и он ска-

зал, что все замечательно, но вот «либеральный фашизм» – цензура памяти, культура политкорректности и прочее – не дает шутить.

Но он ввернул в конце, когда женщина в шоу говорит: «У нас так нельзя шутить!»

Да! Все, кто чувствует себя ранимым, все шутят на эту тему. И мне кажется, что у него есть и «история загнанности», у человека с несколькими миллионами в банке. Джокер всегда был очень «постмодернистским» персонажем. В отличие от суперсерьезного Бэтмена, который хороший и скучный, этот веселый, классный и при этом – серийный убийца. Он и был придуман таким изначально, но в 1950-е годы его немного переделали для детей в не такого кровавого героя. Когда Джокера играет Леджер, то он очень близок к «базовой» версии. А фильм ничего особенного не переосмысляет, потому что ни одну мысль не доводит до конца. Есть интересные наблюдения: мне кажется, история про то, что смех, ирония – это, на самом деле, такой нервный тик. Всегда считалось, что «смех продлевает жизнь», «смех – это способ не бояться смерти», что единственный способ бороться с тиранией и несправедливостью – это смеяться. Смех – это единственное спасение человека, находящегося в безвыходном положении. А тут режиссер, который заработал миллионы долларов на этом, говорит: «Нет, ребята, это болезнь». «Джокер» – это во многом про то, что смех – не спасение,

а симптом.

Собственно, там почти никто и не смеется. Настоящим смехом.

Там один человек смеется, это его диагноз. И то будет не лишним вспомнить, что, когда Джокера придумывали, «вдохновителем» был Гуинплен, который улыбается не потому, что радостно, а лицо такое. Сделали с ним что-то. Вчера читал в «Нью-Йорк Таймс» о том, что это «такое тупое кино, оно не достойно таких споров, потому что для этого фильм должен быть хотя бы интересным, а тут...» – и дальше то, о чем мы говорили. А мне кажется, что сила Джокера во многом в его недодуманности и недосказанности, что ничего, кроме вводной ситуации, не дано. Такая ситуация у человека, он не в состоянии общаться с миром. А неспособность к коммуникации с миром – это проблема не только людей с психическими заболеваниями. И это одна из базовых проблем не только сегодняшнего времени – весь итальянский неореализм про это, люди 30 лет про некоммуникабельность снимали фильмы.

Мне кажется, что это еще «кино про обстоятельства».

Да, это красивый ход, потому что обычно говорят: «Мы берем героя, помещаем его в некие обстоятельства. Если это Брюс Уиллис, то он сразу «разносит» эти обстоятельства.

Если это герой «послабже», то он сначала трансформируется, а потом разносит эти обстоятельства. А здесь в ситуацию помещен нормальный человек. И он в ней просто трепыхается. Опять-таки, финал картины, когда он все-таки решил стать серийным убийцей, а не спонтанным человеком, который иногда случайно в кого-то попадает, мне кажется невероятно духоподъемным, в этом есть определенная красота.

Можно ли представить, что это кино – документальное?

Да. Получился очень эстетически-отгалкивающий, красивый мир, потому что Нью-Йорк 1970-х годов – это очень привлекательный образ Ада.

А вам бы не хотелось в таком городе пожить?

Я жил в Гарлеме. Но не хотел бы жить даже в Нью-Йорке Джулиани. Там было страшнее, чем в Москве. Кто-то из постструктуралистов сказал: «Один из главных аттракционов, которые предлагает нам кино – это наблюдать всю радость и удовольствие от насилия, находясь в полной безопасности зрительного зала». Я вас уверяю, вам не понравилось бы в Нью-Йорке в 1972 году! Там и в 1990-е было...

Так себе?

Нет, не так себе, классно. Но очень страшно!

Нигина Сайфуллаева. О фильме «Верность», полиамории, ревности и сексуальности

Сценарист, режиссер, автор кинолент «Как меня зовут» и «Верность»

САЙФУЛЛАЕВА

Как вы думаете, в чем проблема коммуникации между людьми на данный момент?

Мне кажется, наша коммуникационная проблема связана с отсутствием культуры проговаривания. Мы, скорее, промолчим, «проедем», «не будем ворошить прошлое». У нас это не принято. С приходом психологии в массы головой мы уже понимаем, что говорить надо, а навыка вести такой диалог все равно нет. И нет психологической, скажем так, грамотности. Сама недавно узнала об очень простом принципе: если, к примеру, мы начинаем конфликтный разговор с претензии к партнеру, с обвинения, то разговор здесь же и заканчивается, потому что партнеру остается только защищаться, а значит – обвинять в ответ. А если начинать разговор с «Я-сообщения»: «Мне плохо из-за того, что так случилось» – то это уже говорит о ваших чувствах и вашего партнера не ставит в позицию контратаки, а разворачивает к вам с сочувствием, с желанием помочь именно вам, а не обороняться самому.

Но есть проблема и на предыдущем этапе – ведь чтобы начать такой разговор, важно сначала разобраться в себе. И это центральная мысль в фильме. Героиня пытается начать диалог, но, пока она сама не поняла, чего она хочет, где спряталась ее проблема, ей сложно сформулировать запрос. И это справедливо раздражает партнера. Но! Путь этот необходим, и самое главное, что с ней произошло, – это то, что она поняла прежде всего про саму себя, а не про то, что не так с ее партнером. Вот почему «сначала надеваем маску на себя».

Верно ли, что сомнение героини, появившееся в начале фильма, разрушило всю любовь?

Брак все же разрушили не сомнения, а назревший личностный кризис героини. Ее личный тупик. И главное: сомнение зародилось в одном месте – в «измене мужа», а проблема крылась совсем в другом – «что с моей сексуальностью». Героиня искала то, что любит, чтобы не сомневаться прежде всего в себе. Правда, она могла бы пойти менее деструктивным путем, например записавшись к психотерапевту, но в таком случае наш фильм закончился бы, не начавшись.

Ну да, дальше был бы сериал про походы к психотерапевту. И про то, как все в городе начали терапию.

Да, и зритель бы не прожил этих болезненных переживаний и не почувствовал необходимость в этом первом шаге. Поэтому нужно было с ней пройти как раз сложный, тернистый путь, чтобы повысить ценность предварительных мер.

Как родилась эта история и почему Вы за нее взялись?

Мне вообще интересно работать над «персональными данными». Я была чрезвычайно ревнивой. Ужасно мучилась. И в какой-то момент, кстати, с подачи продюсера этого фильма Сергея Корнихина, по совместительству лучшего друга, я и решила себе помочь. И подумала: «О, у меня же

есть такой классный инструмент!», и мы с Любой Мульменко начали писать сценарий про ревность. Люба – мой бесценный соавтор, подруга и союзник. Так и пришла: «Давай про ревность? Мощная штука». Разработку сценария запараллелила с психотерапией. Вскоре проблема перестала быть такой острой, удалось посмотреть на себя со стороны, что, конечно, хорошо для сценария, но вдруг все показалось глупым и нелепым, я разочаровалась в своей «ревнительной идеологии». И – о чудо! – новый сюжет вырос сам собой, нас привела туда героиня, мы с Любой постоянно скатывались в поиски вовсе не механики ревности, а в поиски границ собственной сексуальности. И нам самим оказалось гораздо интереснее, сложнее и глубже на новой территории, чем на «исхоженной» ревности, от которой в итоге осталось только название и пусковой крючок для истории. Да и название в итоге поменяли на более точное – «Верность», прежде всего себе.

Что вы думаете про институт брака в нашей стране – катится ли он «ко всем чертям», учитывая то, что в долговременных отношениях не покрыта одна из «потребностей» человека – потребность в новизне? Как вы думаете, каково дальнейшее будущее человечества?

Сложный вопрос. На который у меня, конечно, нет внятного ответа. Я, как романтически настроенная женщина, хо-

чу «умереть в один день» и все такое. Это и правда дико сложная задача, особенно сегодня, когда пересматриваются вековые традиции распределения ролей между мужчиной и женщиной. Сейчас я верю, что если партнеры пройдут личную терапию до брака, то шансов на комфортный, равноправный и наполненный здоровой любовью союз больше. Но на деле мы чаще находим партнера, как бы сочетаясь с ним травмами – срабатывает определенный механизм. В таком гармоничном сочетании травм брак тоже возможен, но что-то совсем не хочется идти по этой старой модели. Хочется верить, что мы вот-вот найдем этот золотой ключ, чтобы брак держался не на взаимном психологическом нездоровье, а на любви.

Про новизну – еще сложнее, потому что многим людям требуется... Ну как «требуется» – это тоже все... кто-то, может быть, себя ограничивает, а кто-то – нет. Видите, я прям плыву. Полиамория вроде всем хороша, но потом ты «надеваешь другие ботинки» и такой – мда...

Кажется, что на протяжении всего фильма главная героиня максимально нам показывает, что с ней что-то не так с точки зрения какого-то нормального мира. Она постоянно пытается что-то поменять: с кем-то спит, что-то говорит своему молодому человеку, чего он не ждет, она пытается сделать какое-то изменение. А ничего не выходит, и она думает: «Что же со

мной не так?» И вот на этом этапе получается, что никакого диалога в фильме между героиней и миром не вышло. То есть это фильм про провал коммуникации, просто тотальный. Пыталась поговорить со своим молодым человеком – вроде бы договорились, а потом – нет, он все равно что-то ей вспомнил. И я все время думаю об этом провале коммуникации. Как вы его воспринимаете?

Мы, получается, провалили следующий этап коммуникации, а предыдущий – не провалили. Успех операции раскрывается в финале в трамвае. Успех не в том, что она сейчас в этом трамвае устроит оргию, а в том, что она едет в каком-то гармоничном состоянии, приняв себя. Она видит этих мужчин, они вокруг нее, они смотрят, она смотрит, но ей не нужно, как в том кризисном состоянии, бросаться в пучину. Ей понятно. Ей спокойно. А коммуникация с миром и мужем – да, провалена. Но мы и говорим о том, что важно сначала быть в контакте с собой. Условно говоря, во второй серии бы мы пошли дальше и настроили бы диалог уже с внешним миром.

Что означает понятие «верность» для вас самой?

Не в фильме, а вообще, абстрактно? Хочу, чтобы только меня одну любил и ни на кого не смотрел! Ха-ха. Я мечтаю о такой любви, в которой нет места измене и ревности. О любви безусловной. Но пока она кажется мне возможной только

с детьми. Я имею в виду, что любовь к своим детям – вот такая, а между мужчиной и женщиной столько социально-го, столько соревнований, столько внешнего... Поэтому это другая любовь, партнерская. Все книжки, похоже, нам врали. И мы пытаемся измерить эту верность. А зачем?

Рассматривали ли Вы еще на этапе сценария, что герой не простит свою жену?

Так он и не простил.

Да, но он ее принял. Он поцеловал ее со словами: «Я тебя люблю».

Попытался. Хотел, но не смог. Вспомните себя при расставании. Тем более если вы – уязвленная сторона. Мы и целуем, и готовы все простить, но не всегда это может сделать наше бессознательное. И главный герой пошел по кругу в своих подозрениях, как на кадре дорожной развязки. А героине стало ясно, что так будет всегда, круг за кругом. У нас был этап сценария, когда они оставались вместе. Но мы не поверили в их союз.

Вы снимали фильм в Калининграде. Почему вы выбрали именно этот город? И почему в фильме так много моря?

Калининград и море, конечно, были выбраны неслучайно. Фильм делается долго, каждый шажочек выверяется, по-

этому все запланировано заранее. Море, соответственно, тоже. Во-первых, мне очень нравится бывать на море, нравится там снимать. Там какое-то вдохновенное состояние, очень атмосферное и заряженное. Это было как бы изначальное условие. Во-вторых, это сильный образ, эмоциональный, и я этим инструментом пользуюсь. Оно помогает проявлять чувства, состояние героев, особенно в таком неостросюжетном и молчаливом кино. Мы могли выбрать теплое море, но выбрали Калининград, потому что было необходимо сразу заявить холодные отношения между героями, ощутить этот холод физически. И Калининград со своей европейской отстраненностью отлично сочетался с образом нашей героини и конкретно с Женей Громовой, исполнительницей роли Лены. Она такая тоже... равна фильму в плане своей пластики и какой-то внутренней грации. Она определенным образом повлияла на весь стиль фильма.

В фильме очень много явно откровенных сцен. Как долго шли поиски актеров на главные роли? И как себя ощущали в процессе съемок сами исполнители, были ли какие-то сложности?

На самом деле откровенные сцены никак не влияли на поиски. Никто не отказывался или не бежал в кадр обнажаться. Поэтому это был обычный кастинг. В роли мужа, кстати сказать, я сразу представляла Сашу Паля. Причем ориентировалась не на его роли в кино, а на личное впечатление. Он

снимался в фильме моего мужа «Тряпичный союз» и часто бывал у нас дома. Его харизма меня абсолютно покорила. А вот Женю Громову мы очень долго искали, месяца четыре, но опять-таки не из-за эротики, а потому что никак не удавалось найти баланс между этим строгим нравом и вулканической манкостью. И вот в Жене это уживается одновременно. Удивительная женщина. И голос у нее еще такой – я прямо влюбилась.

Но я, разумеется, понимаю вопрос: «Как они на это решились?» Ответ не очень интересный: мы говорили про этот фильм не в режиме стыда, а с естественной интонацией. Мы просто говорили про нашу жизнь. И про сексуальную в том числе. И не как-то отдельно, а она была ее содержанием. То есть секс не был просто эпизодом, результатом, он был проявлением тех или иных чувств персонажей в контексте развития сюжета. Ну и у меня не дрожал голос, я не хихикала, произнося слово «секс». Это настроило актеров и группу на то, что мы делаем что-то естественное, а не неловкое. Конкретно сексуальные сцены мы разбирали так же, как и остальные: кто где встал, куда пошел, что взял, почему, чем кончилось и так далее. В контексте эротики звучит двойственно, но, в общем, примерно так и происходило. Еще было важно, чтобы актеры не делали ничего, что было против их сексуальной природы. Когда придумывали что-то, то опирались на их личные предпочтения. От этого тоже рождалась естественность. Оговорюсь, что Павел Ворожцов не прошел

тот же путь. Содержание его сексуальной сцены было просто придумано на уровне сценария, а не взято из его жизни. Но разбирали мы ее так же легко, как и с остальными героями.

Скажите, сколько было дублей в сцене секса на подоконнике?

Обожаю четкие вопросы. Знаете, там даже не дубли, но и они были, а кадры. Кадров было много. И крупный, и общий, и средний. Они, конечно, устали физически. «Держать целое тело» сложно. По времени снимали часов пять-шесть.

Вам не страшно было снимать эту картину? Вы не боялись, что фильм будут интерпретировать как «порнографию», «фильм про шлюху», а не про женскую сексуальность, о которой в нашей стране, по большому счету, никто не говорит? Что женщинам тоже нужен секс, благодаря которому они раскрываются и начинают по-другому относиться к себе и к окружающему миру.

В подростковом возрасте меня тоже называли шлюхой, а я вот так не считала, но как ответить – не знала. И мне лично важно поговорить на эту тему в зрелом возрасте. Показать, что женская сексуальность тоже существует, и это не стыдно и не страшно, а сложно и интересно. В первом фильме «Как меня зовут» мы изучали на самом деле те же процессы и упирались в те же комментарии про шлюху. Сейчас существу-

ет и новый контекст, в котором сексуальная жизнь женщины интерпретируется исключительно как желание угодить мужчине. Мне не близко ни первое, ни второе истолкование.

Столкнулись ли вы с каким-то жестким «хейтом» после фильма?

Ну, разок мне предложили «убиться об стену», но это была такая персональная эмоциональная реакция, а не массовый хейт. Из милой агрессии есть любимое: «Не зря, Нигина, Ваше имя рифмуется с “вагиной”». Так что спасибо зрителям за чуткость. Видеть травлю Кристины Асмус было по-человечески больно. Нас, возможно, просто не заметили.

Антон Долин. Все, что вы хотели знать о Ларсе фон Триере и Джиме Джармуше, но боялись спросить

Кинокритик, радиоведущий, журналист, обозреватель «Медузы», главный редактор журнала «Искусство кино». Автор книг «Такеси Китано. Детские годы», «Герман: интервью, эссе, сценарий», «Джим Джармуш. Стихи и музыка», «Ларс фон Триер: контрольные работы», «Уловка XXI: очерки кино нового века», «Оттенки русского: очерки отечественного кино», «Миражи советского: очерки современного кино»

мною. Это случай какой-то странной внутренней рифмовки, партнерства. В «Доме, который построил Джек» Ларс недвусмысленно дает нам понять, что это фильм о нем. Там есть часть – нарезка из его собственных картин. Я спрашивал его об этом. Он дал великолепный и издевательский ответ: дешевле купить права на свои, чем на чужие фильмы.

Триер хотел сказать зрителям, что этот фильм – последний?

Это ощущение связано не только с тем, что герой в конце картины умирает, попадает в ад, хотя, конечно, это выглядит очень красноречиво. Как мы все знаем, слово “катарсис”, вынесенное в название эпилога, это “спуск в ад” и литературный прием, когда герой, как правило, из этого ада потом выходит. То есть первый катобасис в истории литературы случился в знаменитой «Энеиде» у Вергилия. Вергилий же является и одним из героев этого фильма. И Данте, которого косплеит Джек в своем капюшоне, тоже спускался в ад и вышел, как мы помним. Поэтому и Джек надеется, на самом деле, выбраться. Нет, дело не в этом.

Во-первых, это интуитивное ощущение последнего фильма. Во-вторых, что значит – последний фильм? Это не значит, что завтра он, не дай бог, повесится или примет смертельную дозу таблеток. Возможно, он просто сосредоточится, как и обещал, на короткометражках или долгое время вообще ничего не будет снимать. В-третьих, это может быть про-

сто последний фильм на данном этапе. «Дом, который построил Джек» Триер делал очень долго и трудно, он боялся, что не сможет его закончить.

Триер, которого все время подозревают в каком-то лукавстве, человек достаточно бесхитростный, он очень откровенно рассказывает о своей жизни. Есть книжка «Меланхолия гения» (на русский язык ее, правда, перевели не лучшим образом), которая почти вся состоит из его не прямой речи. Ларс в ней рассказывает о себе, и понятно, что это все так и есть, это подоплека его жизни, мыслей и прочее. Триер действительно пережил очень тяжелый кризис в связи с той историей про Гитлера и изгнанием из Канн¹.

Давайте посмотрим на Бруно Ганца, который в «Джеке» играет Вёрджа, читай Вергилия. С Ганцом Триер никогда раньше не работал, но выбор неслучаен, потому что это артист, который сыграл минимум две легендарные роли: спустившегося на землю ангела в «Небе над Берлином» Вима Вендерса и Адольфа Гитлера в «Бункере» Оливера Хиршбигеля. Причем Триер, произнеся в Каннах ту роковую фразу про Гитлера, описал ситуацию фильма «Бункер», намеренно или нет. Триер сказал: «Я понимаю Гитлера, могу испытывать к нему симпатию, который в своем бункере перед взятием Берлина, в последнем отчаянии...».

¹ В 2011 году во время пресс-конференции, посвященной показу «Меланхолия», режиссер не очень удачно пошутил про нацистов и евреев, а также сказал, что симпатизирует Гитлеру.

Вернемся к Триеру. Он делал фильм пять лет. Он действительно был в совершенно ужасном физическом и психическом состоянии в Каннах, явно под действием каких-то препаратов. И подобное ощущение конечности лежит на последних фильмах многих авторов. Я помню леденящее чувство, которое у меня было, когда я смотрел фильм Балабанова «Я тоже хочу». Балабанов, снявшийся в одной из ролей, в фильме умирает, а я чувствовал, что это его последний фильм. Мы встречались на премьере в Венеции и Москве, выпивали. И буквально через пару месяцев его не стало.

Совсем мистическая история с фильмом «Сало, или 120 дней Содома» Пазолини. Конечно, постфактум зная о том, что случилось с режиссером, мы и смотрим картину как последнюю ленту мастера. Но мне кажется, что в этом фильме есть некая «окончателность». Непонятно, что и как можно снимать после «120 дней Содома». Он подводит итог всему и в то же время перечеркивает все и отрицает. Конечно, Пазолини не мог знать, какой финал его ждет, но предчувствия такого рода существуют. Поэтому я только могу повторить то, что уже говорил: я очень надеюсь, что это предчувствие в случае с Триером меня обманывает.

Но надо уточнить. Я совершенно не хочу сделать вывод, что «Джек» – это обязательно проекция Триера на самого себя. Джек, конечно, совершенно карикатурный персонаж. Вы наверняка заметили, что Джеком его зовут неслучайно – он аноним, человек без свойств. Он в пяти этих инцидентах

совершенно по-разному одет, причесан, выбрит, и мы даже не знаем, в какой последовательности все было, многое основано на предположениях. Джек – абсолютный ноль, условный, придуманный персонаж, для того чтобы Триер говорил о себе.

Как сказано в фильме, Джек – это домкрат, инструмент, герой – это инструмент, материал, из которого Джек строит дома.

Если Джек – это просто инструмент для того, чтобы Триер рассуждал о своей жизни, то почему он выбрал такой жестокий инструмент?

Триер подошел к этой итоговой точке своей карьеры с ужасной горечью, абсолютно разуверился во всем. Он не хочет создавать иллюзий чувств и эмоций, которые он так мастерски делал в большинстве своих картин. Классический пример – «Рассекая волны». Вместо этого «В доме, который построил Джек», как и в предыдущем фильме «Нимфоманка», он занимается разрушением этих иллюзий. «Нимфоманка» – история женщины, одержимой сексом и любовью, но она в середине фильма теряет способность испытывать удовольствие от секса и чувствовать оргазм, и она пытается ее вернуть. Это фильм о бесчувственности, а не о чувствах, о том, что душа человека продолжает болеть даже тогда, когда тело перестает реагировать. Теперь мы видим «Дом, который построил Джек». Джек – это человек без души, человек,

который имитирует эмоции, когда смотрит в зеркало. Единственная его эмоция, которую нам показывают в совершенно карикатурном виде, это психопатический рефлекс, когда он боится, что на ковре остались капли крови. Других эмоций герой не испытывает. И даже в конце, когда его поймали, и он сейчас умрет, Джек переживает завороченность этим, а вовсе не тревогу, ужас или панику. Ни в какой ситуации, даже самой для него драматичной, он не прячется, он не боится – Джек, наоборот, своей бесчувственностью наслаждается.

Для Триера это разговор не только о мире, где люди жестоки и друг друга мучают, но и об искусстве, которое долгое время радовало человечество и его самого своей способностью создавать иллюзии, а теперь он эту способность у искусства отнимает. Неслучайно человек, который считает себя художником, на самом деле является убийцей. Он пытается камуфлировать это разговором об искусстве. «Джек» – фильм о лживости и иллюзорности искусства как такового. Или, во всяком случае, искусства как способа спасения человеческой души. Но фильм при этом сам является произведением искусства, и таким образом он отрицает собственный тезис. В последних двух фильмах Триер делает так, что перечеркивает все магические приспособления кино тем, что над ними смеется, он их чередует, тасует, как карты. Когда-то, последний раз в «Меланхолии», он умел очаровать нас красотой своего искусства, а здесь режиссер практически от этого отказывается и дает нам последнее маленькое

удовольствие только в сценах катабасиса, тоже совершенно понятно почему. Там, где смерть и конец, можно немножко этого сладкого яда выпить.

Можно ли воспринимать Триера как христианского режиссера?

Это сложная тема. Триер, конечно, воспитан в христианской культуре, и много раз против нее бунтовал. С моей точки зрения, его картина «Догвилль» – открытая дискуссия между концепцией Ветхого и Нового Заветов. Побеждает Ветхий Завет, потому что Грейс решает всех убить. В результате – Содом и Гоморра, хотя героиня воплощала божественное милосердие на протяжении всего фильма. Есть люди, даже одна моя знакомая из Екатеринбурга, которая пишет большие научные работы на тему христианского концепта в фильмах Триера. Но мне кажется, что гораздо более христианский фильм у него – это все-таки «Нимфоманка», который весь посвящен концепции греха, вопросам, что такое грех. Как в грех может верить неверующий человек? Это же абсурд! И тем не менее каждый из нас, кто является неверующим, верит в концепцию греха.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.