

«СИНЕМА ВЕРИТЕ» | РОССИЯ, 2014

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО
В ПЕРЕЛОМНЫЙ ГОД

Совместный проект сайта COLTA.RU и ФОНДА ИМЕНИ ГЕНРИХА БЁЛЛЯ «Синема верите» — это серия показов общественно-политического документального кино и разговоров о фильмах и о российской реальности. Книга подводит предварительный итог проекта за 2014 год и состоит из двух частей. В первой идет речь о 6 новых документальных фильмах и их темах: Майдан, возвращение СССР, преследование ЛГБТ. Во второй части книги известные документалисты рассказывают о методе своей работы.

Документальное кино сейчас — больше чем кино. По мысли Марины Разбежкиной, это школа зрения, которая учит нас тому, что дается сегодня с большим, исполинским трудом, а именно — пристально рассматривать, а потом и осознать реальность. Человек XXI века слишком подточен своими приключениями в виртуальном. Его глаза опущены вниз, к экрану смартфона. Документальное кино, переживающее сегодня свой всем заметный расцвет, говорит, что оно готово быть проводником для невидящих. Это ответственная роль, полная трудностей и соблазнов.

Редакция сайта COLTA.RU давно ощущало это новое значение документального как крепкой переправы не только между искусством и жизнью, но и между жизнью и живущим (или, во всяком случае, оно объявляет себя таковой). Нам хотелось что-то сделать на этой территории самим. На помощь пришел Фонд имени Генриха Бёлля, с которым вместе был придуман проект «Синема верите»; ему в декабре 2014-го исполнился ровно год. Весь этот год мы смотрели и говорили о новом общественно-политическом документальном кино, иногда перехватывая его еще на стадии незавершенности, так что показы внедрялись в сам процесс создания фильма, меняли его.

2014-й выдался нервным. Не исключено, что, как и век назад, это настоящее, некалендарное начало нового столетия, которое обещало нам отдых в парках постисторического, но грубо передумало. Документальное кино проходило вместе с годом его тектонику, вставало в тупик перед его вопросами, но последовательно было занято своей работой свидетеля и толмача. Проект «Синема верите» шел рядом. Эта небольшая книга — промежуточный эскиз параллельного движения.

Книга состоит из двух частей. Первая — про действительность, вторая — про искусство. В первой части — **«Темы»** — эксперты говорят о точках надлома в 2014-м и фильмах, которые их исследуют: Майдан и война, фантомные боли исчезнувшей империи по имени СССР, преследование меньшинств. Во второй части — **«Метод»** — известные документалисты рассказывают о том, какие инструменты они используют, когда наводят понтон между внеэкранном и экранном. Таким образом, книжка пытается внести посильный вклад в занятия этой новой академией зрения, в которых мы и в самом деле кровно нуждаемся, когда историческая почва прямо под нашими ногами меняет свой состав.

Михаил Ратгауз,

заместитель главного редактора COLTA.RU

Когда мы называли наш проект «Синема верите», то даже не подозревали, как скоро в России будет востребована эта самая «верите» — правда, хотя бы из кино.

В 2014 году здесь за правдой было не угнаться, не вычленишь ее из потока событий. Российская реальность так быстро трансформировалась (а мы от этого стали отвыкать), что не оставляла нам времени на запоминание и обдумывание. В таких условиях общественная реакция становилась истерической, настроение — непредсказуемым.

Кино же способно документировать как истерики, так и сами события. Ненамеренно наши показы свежесмонтированных документальных фильмов об Олимпиаде, украинском Майдане, ЛГБТ-подростках или московских мигрантах превратились в записную книжку, дневник, рассказывающий историю, возможно, одного из самых переломных годов этого десятилетия для Европы и России.

Идея этого тонкого сборника — в какой-то степени наша попытка расшифровать дневник года, записи на его полях, всю его кино- и просто правду.

Нурия Фатыхова,

координатор ФОНДА ИМ. ГЕНРИХА БЁЛЛЯ в России

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕМЫ

МАЙДАН 11 ФИЛЬМЫ «РОССИЯ/УКРАИНА. РЕАЛЬНОСТЬ НА МАЙДАНЕ», «ЕВРОМАЙДАН. ЧЕРНОВОЙ МОНТАЖ». ОБСУЖДАЮТ АРКАДИЙ БАБЧЕНКО, БОРИС ГРОЗОВСКИЙ, АНТОН ДОЛИН, АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН, КИРИЛЛ РОГОВ, ЕЛЕНА РАЧЕВА

СССР 31 ФИЛЬМЫ «ПОСЛЕДНИЙ ЛИМУЗИН», «ЛЕНИНЛЕНД». ОБСУЖДАЮТ АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ, ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС, АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ

ЛГБТ 41 ФИЛЬМЫ «ДЕТИ 404», «ЕЩЕ ЧУТОК, МРАЗИ». ОБСУЖДАЮТ АЛЕКСАНДР БАУНОВ, НАДЯ ПЛУНГЯН, НАТАЛИЯ ЗОТОВА, КИРИЛЛ САБИР

МЕТОД

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ 52 **ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ** 57 **АЛЕНА ПОЛУНИНА** 62 **МАРИНА РАЗБЕЖКИНА** 67 **АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ** 74 **АЛИШЕР ХАМИДХОДЖАЕВ** 79

ТЕМЫ ГЛАВНЫЕ СЮЖЕТЫ 2014 ГОДА —
РЕВОЛЮЦИЯ И ВОЙНА НА УКРАИНЕ,
ВОЗВРАЩЕНИЕ ПРИЗРАКА СССР, УЩЕМЛЕНИЕ
ПРАВ МЕНЬШИНСТВ — В ЗЕРКАЛЕ НОВОГО
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

МАЙДАН ФИЛЬМЫ «РОССИЯ/УКРАИНА.
РЕАЛЬНОСТЬ НА МАЙДАНЕ». РОССИЯ, 2014.
ПРОДЮСЕРЫ: ПАВЕЛ КОСТОМАРОВ, АЛЕКСАНДР
РАСТОРГУЕВ, АЛЕКСЕЙ ПИВОВАРОВ. РЕЖИССЕР:
ЕЛЕНА ХОРЕВА. «ЕВРОМАЙДАН. ЧЕРНОВОЙ
МОНТАЖ». УКРАИНА, 2014. РЕЖИССЕРЫ:
ВЛАДИМИР ТИХИЙ, АНДРЕЙ ЛИТВИНЕНКО,
РОМАН БОНДАРЧУК, КАТЕРИНА ГОРНОСТАЙ,
ЮЛИЯ ГОНТАРУК, РОМАН ЛЮБЫЙ, АНДРЕЙ
КИСЕЛЕВ, АЛЕКСАНДР ТЕЧИНСКИЙ, АЛЕКСЕЙ
СОЛОДУНОВ, ДМИТРИЙ СТОЙКОВ.

Оба фильма — «Россия/Украина. Реальность на Майдане» и «Евромайдан. Черновой монтаж» — представляют собой коллективные работы. Первый построен на материале, который группа авторов из проекта «Реальность» снимала в революционные дни в Киеве и в контрреволюционные дни в Крыму и в Одессе. В рамках проекта «Синема верите» мы показывали предварительную сборку этого фильма по свежим следам исторических событий — 3 апреля в Москве и 14 апреля 2014 года в Екатеринбурге.

Украинский фильм «Евромайдан. Черновой монтаж» посвящен исключительно опыту самого Майдана.

Для книги мы решили провести два разговора об этом кино и событиях на Украине и вокруг Украины, перекроивших всю картину современности.

I
АНТОН ДОЛИН, *кинокритик*
АРКАДИЙ БАБЧЕНКО, *журналист*
АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН, *социолог*
ЕЛЕНА РАЧЕВА, *журналист*

ЕЛЕНА РАЧЕВА: Аркадий, ты ведь был на Майдане? Ты узнавал свои ощущения в этих фильмах?

АРКАДИЙ БАБЧЕНКО: Да, больше двух месяцев. И сразу хочу сказать, что украинский фильм «Евромайдан. Черновой монтаж» смотреть мне было интереснее. А в «Реальности на Майдане» все эти солдаты, «зеленые человечки» *(в крымской части фильма. — Ред.)*... Мне Первого канала хватает. В общем, я совсем не согласен с авторами, что война на юго-востоке Украины — это продолжение Майдана. Майдан — это демократическая революция, где нация из двух путей — рабства, криминалитета, совка, с одной стороны, и свободы, с другой, — выбрала путь свободы. Это то, что я видел на Майдане. И на первом Майдане в 2004 году, и сейчас меня поражало отсутствие пьяных, отсутствие мата. Обычно, когда начинается кровь, ты видишь высочайший полет духа и в то же время такую же абсолютную человеческую мерзость. На Майдане высочайший полет духа был, но мерзости это в людях не пробудило. Это была общность идейных людей, которые хотели свободы и были готовы за эту свободу умирать. Я рад за украинцев, я рад, что то, что не получилось у нас, получилось у них.

РАЧЕВА: Мне кажется, это все-таки романтизация. Я тоже была на Майдане и помню, что там были разные люди: были пьяные, были сумасшедшие ветераны войн, крестьяне с топорами, которые точно и пили, и матерились.

АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН: А я совершенно согласен с оценками Аркадия, и политическими, и моральными. Российское общество сейчас на наших глазах проделало потрясающую эволюцию. Оно двигалось от если не сочувствия, то интереса к нашей Болотной — к состоянию прямой и яростной противоположности. Если там, как вы сказали, мерзость отсутствовала, то тут она проявилась. В революции, мне кажется, очень важно видеть не только взрыв и разрушение. Майдан явил собой замечательный образец саморегуляции. Это не первый раз в истории, когда восставшие образуют идеальное мини-государство. Именно мини, но государство со своими функциями, включая вывоз мусора, снабжение водой, финансовые вопросы. Мы видели способность людей находиться на такой большой высоте духа — с одной стороны — и осуществлять практические действия, которые обычно входят в прерогативы власти. Князь Кропоткин вообще утверждал, что

так должны жить люди. Нигде они так не жили больше чем полгода, если не брать Телемскую обитель. Россия показала, что она тоже может так жить. И испуг, который последовал вслед за тем, оказался так велик, что сейчас все перевернулось и нет таких отвратительных слов, которые бы не были сказаны в России в адрес Майдана — то есть на самом деле в адрес самих себя, попробовавших сделать то же самое. Это проигрыш, где проигравший уничтожает сам себя.

БАБЧЕНКО: Соглашусь. Это была общность людей, которая не нуждается ни в каком управлении. Анархия как высшая форма самоорганизации. Это, конечно, без внешней подпитки существовать долго не может, но пока это продолжалось... Я приезжал на Майдан дышать этим воздухом. Это было все то, чего я хочу: свобода, самоорганизация, умные, идейные люди.

РАЧЕВА: Когда у вас появилось ощущение, что на ваших глазах творится история?

ЛЕВИНСОН: Когда Майдан принял какую-то форму. Не просто сволокли барахло, устроили баррикаду и начали шуметь. А когда стало ясно, что это институт. Болотная тоже была институтом, только специфическим. Это эфемерида. Она существует, пока люди стоят на ней. Это как спектакль: пока он играет, он есть. Так и у нас. А с Майдана никто не ушел, он был институтом в более серьезном смысле слова.

БАБЧЕНКО: У меня ощущение историчности этих событий появилось, когда все закончилось, когда я стоял на ступенях администрации президента на Банковой улице. Она пустая была абсолютно. Янукович убежал, никого нет — и я понимаю: вот, они получили что хотели, вот их перемога. Я не верил, что они победят. Я до самого последнего момента был уверен, что всех разгонят, посадят, Янукович останется у власти надолго и Украина начнет скатываться туда, куда скатываемся мы. И тут они побеждают.

РАЧЕВА: Есть ли в двух фильмах о Майдане то, о чем вы говорили сейчас? Как вы их смотрели? Что в это время происходило в вас?

БАБЧЕНКО: Я включил украинский фильм и в какой-то момент, глядя на разрывы гранат, понял, что у меня опять заболела голова. Участники Майдана три месяца стояли под разрывами светошумовых, и хоть бы хны. А у меня через двадцать минут начинались головные боли. Я смотрел — и ко мне возвращались все эти ощущения: мне стало холодно, я почувствовал, что у меня мокрые ботинки, разболелась голова... Поэтому я смотрел на это как на фиксацию того, что было. С точки зрения художественности мне сложно судить. На это нужно смотреть извне, а я все-таки внутри.

АНТОН ДОЛИН: Я сейчас вспомнил, как прочитал первый роман Пелевина «Омон Ра» и тут же понес читать его своему дедушке, который всю жизнь проработал на заводе имени Лавочкина, делал космические аппараты. Он у меня был совершенно

человек не просоветский: инженер, светлая голова. Но он был чудовищно возмущен этой книгой. Он не был способен воспринимать ее как произведение искусства, где дано некоторое допущение, метафора. Он смотрел так: тут придумали ерунду, что наши космонавты в космос не летали, а они на самом деле летали. Мне кажется, что отношение к любым документальным фильмам про Майдан, а возможно, и к любым художественным фильмам про украинские события — а они воспоследуют обязательно, — всегда будет определено тем, является ли происходившее там частью личного опыта зрителя.

Я видел не два фильма, а три. Есть еще фильм Сергея Лозницы, в наибольшей степени претендующий на художественность, на авторский взгляд. Два фильма, о которых мы говорим, фрагментарны, «Реальность на Майдане» — это фильм без авторов. Ну, как бы без авторов, хотя это не так на самом деле. В фильме «Черновой монтаж» авторов много. А фильм Лозницы — это фильм Лозницы. И я поймал себя на мысли... Это бессмысленная деталь моей биографии, но на ноябрьские праздники год назад мы с детьми ездили в Киев, ходили по пустому в праздники городу, наслаждались его миром и покоем, все время об этом говорили, потом уехали, и через некоторое время все началось. А я продолжал ощущать себя туристом, смотревшим на Майдан со стороны как на некое кино. Когда в феврале происходили самые жуткие события, я был на Берлинском кинофестивале, уходил с сеанса и включал ролики оттуда. И тогда же встретил Сережу Лозницу, который только с Майдана вернулся и рассказывал, как он его снимал. События шли, как бы снимался фильм, и я ждал, пока фильм снимут и я его увижу уже целиком.

Я убежден, что это не просто мое профессиональное искажение. Майдан — это кино. С самого начала событий на Майдане мы для себя решили (мы — это те, кому небезразличны эти события, а они небезразличны практически всем), что объективного освещения Майдана не жди и мы никогда не узнаем всей правды: кто стрелял, кто убил «небесную сотню». Любое слово — вранье. Единственное, что люди смотрели, понимая, что там сложнее соврать, — это изображение. Так же было с Одессой, с перестрелками. Поэтому участники событий постоянно себя и все вокруг снимали. Есть гениальная сцена в финале «Майдана» Лозницы. Там все начинается с молитвы — это вообще литургическое зрелище, такой огромный молебен, — а заканчивается народными похоронами «небесной сотни». Эти похороны показаны в одном из фильмов, которые мы обсуждаем, изнутри, из толпы, там, где несут гроб. У Лозницы похороны, как и почти все, даны общим планом. Огромный общий план толпы, где по рукам передаются гробы. И поскольку свечей у них нет, люди зажигают мобильники. Мы видим темноту, в которой эти мобильники горят, как свечи.

Мне тут же пришло в голову, что каждый мобильник — это еще и видео- и фотокамера. Бесконечное количество мобильных, запечатлевающих эти события.

В огромном количестве разных ракурсов и точек съемки рождается какая-то объективная картинка, которую мы все равно не видим и не сможем увидеть. Но это то, что пытаются сделать авторы обоих фильмов — в них много фрагментов. Они хотят, чтобы из разных взглядов родилась (рождается или нет — это другой вопрос) единая картина.

Еще я, конечно, подумал о том, что колоссальная дискриминация либеральной или демократической идеи, все мифы, существующие вокруг 1990-х, распада Союза, связаны с тем, что сохранилось очень мало съемок и видеоматериалов. На Майдане люди постоянно подспудно чувствовали, что надо, чтобы вранье не зашло реальность. Поэтому кино, по-моему, — это не просто подспудный продукт. Это единственный мост для того, чтобы транслировать ощущение присутствия внутри истории другим людям, тем, которые будут читать учебники истории, а не их писать.

РАЧЕВА: Но вы не считаете, конечно, что документальная съемка как таковая действительно транслирует правду?

ДОЛИН: Конечно, нет. Но таков изначальный импульс, который заставляет человека внутри исторических событий включить камеру.

БАБЧЕНКО: А почему нет?

ДОЛИН: В ту секунду, когда идет запись, мы видим только одну точку зрения, один ракурс, одну часть реальности. Когда происходит монтаж, то и вовсе это смазывается.

БАБЧЕНКО: Я не уверен, что мне, чтобы сделать вывод о событии, надо увидеть его съемки с трех точек.

ДОЛИН: Мне кажется, классическое подтверждение того, о чем я говорю, — это события в Одессе, откуда было много видеодокументов. Они одинаково активно использовались сторонниками противоположных концепций, и одни на этих съемках видели, как из окон падают невинные жертвы и их добивают битами, а другие — как люди прыгают, их ловят и лечат. На одних и тех же. Было очень понятно, что видео не работает как объективная правда. Но люди все равно хотят, чтобы это так работало. Это импульс почти автоматический: вынуть камеру, включить и снимать, хотя, возможно, надо бежать, или взять палку и защититься, или подбежать к раненому.

ЛЕВИНСОН: Я думаю, что такие события, как Майдан, невероятно красивы. Несчастье вообще очень красиво. И поэтому картинка обязательно fasciniрует. Кроме того, оператор понимает, что присутствует при исторических событиях. Каждый кадр этих двух фильмов говорит о том, что снимающий это понимает. Те, кто снимает Майдан на телефон, тоже понимают, что снимают не вечеринку. Это не селфи, а разговор прямо с вечностью.

ДОЛИН: Аркадий сказал, что ему неинтересен фильм «Реальности», потому что включать туда Крым ему кажется неуместным и это делает для него фильм тенденциозным. Но я как кинокритик могу сказать, что объективного кино не существует.

ЛЕВИНСОН: Да, кино становится субъективным, как только становится кино. И я согласен: то, что сейчас происходит на Юго-Востоке, — это не прямое продолжение Майдана, но оно начиналось как Антимайдан.

БАБЧЕНКО: Нет. Антимайдан был, но закончился, как только начались события на Юго-Востоке. Там были предпосылки к гражданской войне, но они все были обрезаны входом диверсионных групп и захватом администраций. «Бандеровцы», с которыми я разговаривал, рассказывали мне: «Понимаешь, когда у них началось, мы их поддерживали. Вы такие же, как мы. Вы ходите отстаивать свои права — да ради бога, давайте придем к какому-то компромиссу». Но когда пришли эти люди с оружием и начали убивать — всё.

ЛЕВИНСОН: Да, но диверсионные группы зашли, когда почувствовали, что там можно что-то сделать, а это было, когда там появились баррикады. И баррикады выглядели — тому масса фотосвидетельств — аккуратно как Майдан. Который оказался очень эффективной формой народного сопротивления.

РАЧЕВА: Я была на Антимайдане, жила там, меня пытались завербовать и однажды сказали: «Смотри, наших на Майдане убивают!» Включили ноутбук и показали полноценный фильм, где 40 минут какие-то люди избивают «Беркут», издеваются над захваченными с Антимайдана заложниками. Это было очень убедительное, хотя и малохудожественное кино.

ДОЛИН: В этих ситуациях чем менее художественно, там больше веришь.

РАЧЕВА: Да, дрожащая камера, оператор прямо среди воюющих, и такое же сильное ощущение реальности, как от фильмов, которые мы видели.

ДОЛИН: Видеофиксация реальности, а тем самым манипуляция неизбежна. Одно связано с другим органически. Вот посмотрите. Конечно, я не хочу бросить тень на героических людей, бывших на Майдане, но человек, который лезет на баррикады, готовясь там умереть, во времена, к примеру, Парижской коммуны, и человек, который лезет и знает, что 10 операторов его снимают, ведут себя по-разному. Не хочу сказать, что все там было на публику, но, уверен, на поведение огромного количества людей, сидевших на баррикадах, очень повлияло, что весь мир на них смотрел.

В этом смысле интересно сравнивать в этих фильмах толпу майдановцев, состоящую из индивидуальностей, и людей в униформе и со щитами с правительственной стороны. Потому что это люди, которые лишены идентичности, неотличимы друг от друга, нам не видно их лиц. Это какие-то «Звездные войны», где

с одной стороны армия повстанцев — тут человек-рыба, тут карлик с мечом, тут мужественный гуманоид, — а с другой стороны клоны, все одинаковые.

РАЧЕВА: И наоборот, в видео, которое мне показывали на Антимайдане, видны лица беркутовцев, видно, как бинтуют раненых, как они плачут, матерятся... А с другой стороны на них наступает черная толпа одинаковых людей с арматурой в руках.

ДОЛИН: Что еще раз говорит нам, что Майдан — это глобальное кино. Это и позволило многим говорить, что это постановка: Майдан — американская, Антимайдан — российская.

ЛЕВИНСОН: Позвольте, я скажу, претендуя на очень большое обобщение, что мы живем во время, когда все находится в объективе камеры или предполагают, что могут находиться в нем.

Хочу привести странную аналогию. Американские сексологи, первые исследователи сексуального поведения Мастерс и Джонсон, ввинчивали в потолок кинокамеру и приглашали любовников — за деньги — заниматься любовью, сообщая, что их снимают. Были поставлены эксперименты, чтобы понять, влияет ли присутствие камер на работу кровеносной и других систем, любовников облепляли датчиками. Выяснилось: не влияет. Я работаю уже 20 лет, интервьюирую людей за столом, и сообщаю им, что наша встреча наблюдается и записывается. Я точно знаю, когда они работают на камеру. Это ничтожная часть процесса.

БАБЧЕНКО: На Майдане показушности не было. Те, кто был на сцене, может, о камерах помнили. А те, кто на баррикадах, — да им плевать на это было.

РАЧЕВА: Фильм «Реальность на Майдане» делали те же люди, что и фильм «Срок». Кстати, а вы смотрели «Срок»?

БАБЧЕНКО: Посмотрел минут 15, плюнул и выключил. Включаешь фильм о Болотной — а там Собчак и Илья Яшин. Болотная была не об этом.

ДОЛИН: Я бы считал крайне самонадеянным говорить, что знаю, про что Болотная. У меня она была собственная, у авторов «Срока» другая, у Дугина и Проханова, я уверен, своя, для Лимонова это вообще марш предателей. Что, только наша позиция правильная? Я был типичным представителем Болотной, шел с начала до конца, но я был в одной части толпы, а взгляд фильма «Срок» — это взгляд людей из другой части толпы.

БАБЧЕНКО: Этот взгляд мне неинтересен.

ЛЕВИНСОН: Майдан замечателен тем, что очень много сделал для своей визуальной самопрезентации. Он же невероятно колористичен, там немыслимое количество надписей... Они сделаны для кого-то, кто смотрит снаружи. Снаружи смотрели город, Украина.

ДОЛИН: Да мир! Я же говорю — кино.

ЛЕВИНСОН: Нет, это не кино, это презентация себя *urbi et orbi*, потому что эти люди понимали, что сейчас мир крутится вокруг них. Судьба постсоветского решалась там — теперь мы видим, как она сломалась. Но карнавальность, театральность этой штуки была важна так же, как проливаемая кровь.

ДОЛИН: Почему вы признаете театральность и карнавальность, но не кинематографичность, которая является всего лишь более далеко транслируемой театральностью?

ЛЕВИНСОН: Потому что в ваших устах кино означает ложь.

ДОЛИН: Ничего подобного.

БАБЧЕНКО: Я тоже это почувствовал.

ДОЛИН: А если простая девушка-студентка надела на себя украинский флаг и стала в эту секунду «молодой Украиной» — что, она перестала быть в этот момент девушкой Прасковьей Ивановой и стала кем-то другим? Это ложь? Или это кинематографичность, театральность, карнавальность?

ЛЕВИНСОН: Она является Украиной в этот момент.

ДОЛИН: Да, те, кто видит ее на Майдане, видят театр, а те, кто на мониторе в Берлине, — кино.

ЛЕВИНСОН: Когда вы говорите «это кино» — для вас это что?

ДОЛИН: Когда каждый человек, присутствовавший на Майдане, стрелявший, нападавший, производил не только жест, но и символ. Майдан был гигантским производством символов, «небесная сотня» — самый мощный из них: не случайно все три фильма, которые я смотрел, заканчиваются ее похоронами — конец истории, начало мифа.

БАБЧЕНКО: Похороны — единственная ненастоящая вещь на Майдане. На мой взгляд, они были пафосными, постановочными.

ДОЛИН: Это понятно. Но я не верю, что действие было некарнавальным, а в конце устроили карнавальное, которое киномонтажеры автоматически видят как его завершение. Значит, театральность там просто достигла своего пика. Меня никто не убедит, что люди, надевающие флаг и кричащие «Слава Украине!», делают это просто так. Нет, они играют роли, пусть даже это мифические архетипы в них вселяются, а сами они этого не хотели. Нет этого режиссера, это небесный режиссер. И поэтому Майдан так мощно работает как гигантская метафора. Она настолько сильна, что чувствуется даже в непрофессиональных съемках. Когда ты смотришь на мониторе некую вещь, которая является метафорой и воспринимается тобой как метафора, — это и есть кино. Это лучшее определение, какое я могу дать.

БАБЧЕНКО: Девушки, которые выходили с флагами и в венках, выходили в знак протеста, это было так же, как выйти на Болотную с белой ленточкой. Они приходили с флагом, вешали флаг на елку и шли долбить брусчатку.

РАЧЕВА: Хочу согласиться с Антоном, потому что на Майдане у меня тоже было ощущение театральности. Когда видишь, как на тебя идет человек в высоких ботинках, застегнутой на все пуговицы шинели с высоким воротом и с флагом в руке — в голове моментально появляется картинка времен Гражданской войны. Люди так одевались не потому, что их снимали, не потому, что они играли, а потому, что изначально они представляли себе человека, сопротивляющегося государству, по картинкам 1917 года. Не в расчете на оператора или грядущего историка, а потому, что других визуальных образов у них нет, они так себя видят.

ДОЛИН: Не забывайте, что Стрелков — реконструктор. Может, это звучит кощунственно, но, мне кажется, Россия не случайно вписалась в эти события как режиссер. Все, происходившее на Украине, было так кинематографично, что прямо просило режиссеров. И они сразу же появились, не будем указывать пальцами.

Мне кажется, что у всех участников и наблюдателей этого глобального кино в голове существует стереотип, известный нам тоже только из кино: идет революция — за ней гражданская война. Была революция на Майдане — за ней должна идти гражданская война. Вот она и идет. Она устроена, срежиссирована. Конечно, у нее плохие режиссеры, поэтому все получается так, как получается, со сбитыми самолетами и прочим.

ЛЕВИНСОН: Мы, наверно, можем согласиться, что реальность XXI столетия — это всегда реальность, увиденная через видеоискатель. Значит, другой реальности просто нет. Абсолютно все события сейчас происходят вот так.

ДОЛИН: Это очень серьезная смена парадигмы. Если было представление *cogito, ergo sum*, то есть бытие определялось тем, что ты думаешь о нем, то сейчас оно определяется тем, что ты видишь.

ЛЕВИНСОН: А почему это лишает меня возможности думать?

ДОЛИН: Не лишает, просто слегка акцент сдвигает. А количество и качество зрителей определяет поведение актера. Когда твой зрительный зал — это весь мир, то степень ответственности, напряженности и насыщенности твоего поведения очень возрастает.

ЛЕВИНСОН: Предположим, люди на Майдане понимали, что на них смотрит весь мир...

ДОЛИН: Мне кажется, это помогло им выстоять. То, о чем замечательно сказал Аркадий: он понял, что это история, когда они победили. Возможно, Болотную — да, сравнение неправомерно, но это наша ближайшая аналогия — в большей степени погубило, что все средства репрезентации (на Украине этого не было даже в худшие годы Януковича) монополизированы.

Вот раздался взрыв на Болотной — даже на окраинах Москвы уже не слышали, не говоря про Россию. А на Украине слышали. И, понимая, как велика

аудитория, они выстояли до конца, даже когда в них стреляли и убивали. Я думаю, что если бы на Болотной раздался один выстрел и убили бы одного человека, случайно, то милиционера, который стрелял, посадили бы, но больше никаких Болотных никогда бы не было. Потому что даже в этом мирном противостоянии зрителями были сами участники, у них не было способа донести себя до остальных. В известной степени это обрекло нас на поражение, а большое количество зрителей на Украине обрекло на победу.

ЛЕВИНСОН: Согласен.

ДОЛИН: Поправка Аркадию — довольно смешно, когда я надеваю белую ленточку чтобы всего лишь показать, что я против режима. Ты ее надел — и это метафора. Если люди вышли на сцену театра в картузах одного типа — они изображают революционеров, другого — провокаторов. Картузы — это просто куски кожи, и ленточка — это тоже театрализация. Осознаешь ли ты, что актер, или реально ненавидишь Путина — это неважно. Зритель считывает символ.

ЛЕВИНСОН: Важно. Если зритель видит актера, он не думает, что это действительно злодей. Кроме маленьких детей, которые думают, что этот дядя — плохой. Если человек идет с белой ленточкой, то милиционер точно понимает...

БАБЧЕНКО: ...что этот дядя — плохой.

ЛЕВИНСОН: Да. И ему надо врезать. В этом большая разница.

РАЧЕВА: Мне кажется, очень интересно, что Аркадий тоже снимал на Майдане. А что с тобой происходило, когда ты снимал? Как ты выбирал объект для съемки?

БАБЧЕНКО: Снимал я на мыльницу, объекты для съемки выбирал по принципу: залезть в самую задницу и снимать.

РАЧЕВА: Но когда ты нажимал на кнопку Rec?

БАБЧЕНКО: Когда я понимал, что сейчас будут происходить какие-то действия. На видео я смотрел просто как на репортаж. Вот работает снайпер, люди сидят за тумбочками. Ты снимаешь. Вот лежит шапка, а в ней мозги. Снимаешь. Потом лежат трупы, накрытые простынями. Надо снять.

ДОЛИН: Я бы не стал снимать шапку с мозгами.

РАЧЕВА: Мы принимаем решение, когда нажать на кнопку, и это решение напрямую зависит от того, как мы на это смотрим. Но мы так говорим про эти фильмы, как будто там только Майдан. А там не только Майдан. В украинском фильме есть новелла, когда сносят памятник Ленину и два пожилых человека плачут.

БАБЧЕНКО: Шикарный момент — дом Януковича (*новелла в фильме «Евромайдан. Черновой монтаж» из родного города Януковича Енакиево, где его родительский дом стоит в руинах.* — *Ред.*). Понятно, как человек, который стал президентом, относится к своему дому и какой он сам.

ДОЛИН: Вот! В этом есть метафора — а значит, есть кино. А шапка с мозгами — это

шапка с мозгами, это вещь, равная себе. Она слишком страшна, чтобы заключать в себе символ. Когда сравниваешь шапку с мозгами и гробы, которые красиво несут на руках, понимаешь, где больше кино, а где... я не буду слово «реальность» произносить, надо уже на него поставить запрет.

БАБЧЕНКО: Репортажность.

ДОЛИН: Да, репортажность.

РАЧЕВА: А насколько вообще осмыслены события в этих фильмах? Скажем, в фильме ребят из «Реальности»?

ДОЛИН: Это фильм, где показана оборотная сторона всего. Антиподная, антимайданная. Там, с нарушением хронологии, мы видим февраль на Майдане, потом апрель в Крыму, а потом опять февраль на Майдане. Люди гибнут — а в Крыму в это время бухают водку и поют российский гимн, путая слова. А потом люди продолжают гибнуть. Это монтажная манипуляция, очень эффектная. Как и фильм «Срок», это очень манипулятивное кино. Другое дело, что манипуляцию в кино я не считаю минусом. Хотя самый объективный фильм про Майдан — фильм Лозницы. Он очень правильную вещь сказал. Чтобы показать, как это было («было» тоже получается в кавычках), надо стать камнем. Не быть оператором, который приближает, удаляет. Надо быть камнем, который лежал и все видел. У Лозницы нет ни одного крупного плана, он не делает никаких героев (а в обоих этих фильмах их много, они очень яркие и интересные), а мы видим массу людей, народ. Видим, слышим, наблюдаем. И в этом, наверное, та героическая, эпическая, историческая суть.

ЛЕВИНСОН: Слово «эпическая» очень важно.

ДОЛИН: Я считаю, это возвращение к архаике. Мы же знаем, как формировалось все трагическое? Сначала в древнегреческой трагедии были только хор и чтец. Потом вместо чтеца появились персонажи, потом хор понемножку исчез. Тут мы видим трагедию, заканчивающуюся смертью, катарсисом, и возвращение к чистому хору, когда нет персонажей. Первые кадры в фильме Лозницы — это огромное море людей, которые поют гимн Украины, снимая шапки на морозе.

РАЧЕВА: Аркадий, я хочу вернуться к тому, что тебе не хотелось смотреть фильм «Реальности», потому что ты отказывался смешивать Юго-Восток и Майдан.

БАБЧЕНКО: Неинтересно просто. Майдан, Крым, Путин...

ДОЛИН: Да, там шикарный план, когда Путин посещает Севастополь и едет катер, мы видим людей, их спины, и кто-то кричит: «Вон Путин! Путин, мы тебя любим!» А там вдалеке маленькая лодочка проплывает, и больше никакого Путина нет. Это очень точный образ.

БАБЧЕНКО: На мой взгляд, все это не имеет отношения к Майдану.

ДОЛИН: Наблюдая за сетевыми дискуссиями и баталиями, видишь, что главная

разница между так называемыми патриотами, которые ненавидят Майдан, и людьми, которые оберегают Майдан как святое, — в разных причинно-следственных цепочках. Для патриотов Одесса — прямое следствие Майдана. Не было бы Майдана — не было бы Одессы, не было бы Одессы — не было бы Новороссии. БАБЧЕНКО: Не вышли б украинцы на Майдан — сидели бы сейчас с Крымом, абсолютно согласен.

ДОЛИН: ... А для близких нам людей — совсем другая причинно-следственная связь. Если бы Путин не отобрал Крым — не гибли бы люди. Потому что те считают, что Украина по-любому пошла бы убивать, а теперь убила меньше, потому что мы Крым забрали. Но это опять — простите великодушно, можете меня ненавидеть — приводит нас к мысли о кино, об аристотелевском развитии, о кульминации, развязке и финале. Для одних финал — это похороны «небесной сотни», красивый финал трагической истории. Он прошел — и мы замерли. А для других сюжет был в том, как свободолюбивые русские попытались эмансипироваться от американо-западного влияния, а им не дали. И финал драматически разворачивается сейчас, когда фашистская Украина давит свободолюбивых русских. Поэтому они в таком экстатическом состоянии, поэтому Прилепин туда поехал, и всем хочется быть участниками исторических событий, когда это кино приближается к финальной битве Саурона с хоббитами.

БАБЧЕНКО: Кстати, мне кажется, Украина уже делает из Майдана чересчур пафосный символ — как у нас 9 Мая. Это с похорон «небесной сотни» и началось.

ДОЛИН: Потому что история закончилась и началась художественная обработка сюжета.

ЛЕВИНСОН: Закончилась спонтанная реакция людей, и началось режиссирование.

ДОЛИН: Не режиссирование. Монтаж. Вы помните великую статью Добролюбова «Луч света в темном царстве»? Это мое любимое произведение русской критики. Он там вводит понятия «мировоззрение» и «миросозерцание». Мировоззрение — это то, что автор хочет сказать. И оно ничто перед миросозерцанием — тем, что автор за счет своего таланта показывает в реальности. Особенно с документалистами это так. Из документальных фильмов иногда делаются самые неожиданные выводы. Классический пример — что заставило огромное количество людей, посмотревших в 1930-х годах «Триумф воли» Лени Рифеншталь, влиться в ряды сторонников Гитлера и полюбить его? Если мы сегодня посмотрим этот фильм, ничего, кроме ужаса, те же кадры не вызовут. Это не будет работать, это никого не обманет. Потому что история вносит свои коррективы в этот монтаж — посмертные.

ЕЛЕНА РАЧЕВА: Когда мы еще весной 2014-го, по свежим следам, смотрели первую сборку «Реальности на Майдане», многие зрители обратили внимание на то, что Крым и Майдан выглядят там как откровенные антитезы.

БОРИС ГРОЗОВСКИЙ: Да, фильм освещает события с позиций, близких к восприятию здравомыслящих киевлян.

КИРИЛЛ РОГОВ: По-твоему, он промайдановский?

ГРОЗОВСКИЙ: Конечно.

РОГОВ: В чем?

ГРОЗОВСКИЙ: Он довольно карикатурно показывает и тех, кто рад вступлению Крыма в Россию, и людей под красными флагами в Одессе. Даже если они это заслужили, снять можно по-разному и с большей симпатией. У тех, кто сочувствует тому, за что эти люди выступали, наверняка от фильма было бы ощущение односторонности.

РОГОВ: Я думаю, если мы привлечем социологию, выяснится, что образовательный уровень на Майдане действительно был выше, чем на праздновании присоединения Крыма. Вот вы, Лена, были на Антимайдане в Киеве. Что скажете?

РАЧЕВА: Да, конечно. На Майдан образованные киевляне приходили по вечерам или во время столкновений с «Беркутом». Жили там люди, приехавшие в основном из регионов.

РОГОВ: И это объясняет разницу Майдана и протестного движения в России. У нас резистентность была очень низкая, в Киеве — высокая. И там, и там идеологом движения выступил городской образованный класс. Но в России он и был всем движением. Общие цифры людей, которые говорили «да, я в целом поддерживаю требования Болотной», были высокими, по национальной выборке около 40%. Но это была поддержка на словах. Революции всегда имеют одинаковый сценарий. Люди выходят и чего-то требуют. Потом власть должна убрать их с улицы, применить насилие. После этого ключевая развилка: общество может поддержать митингующих, к которым применяется насилие, или не поддержать. Если у тебя все более-менее благополучно, ты не идешь рисковать собой. А если в жизни все плохо, и будет плохо, и деваться тебе некуда — то вероятность, что ты пойдешь, гораздо выше. Когда люди выходят и стоят против силы — ставки резко поднимаются, элиты начинают отказывать в поддержке режиму.

ГРОЗОВСКИЙ: Я почти месяц был в Киевской области в августе 2013 года, еще до Майдана. И поспорил с десятком киевлян, что Янукович до очередных выборов не досидит. Буквально каждый таксист и бабка на рынке кляли политический режим за коррупцию, воровство и обнищание населения. Уровень доверия к Януковичу и его соратникам был невероятно низким, отношение к нему сопоставимо разве что с тем, как жители Советского Союза презирали генсека К.У. Черненко. В отношении к Януковичу это было именно презрение, ненависть, наверное, слишком громкое слово. Было понятно, что правитель, к которому так относятся, не жилец. В «Реальности на Майдане» есть эпизод, где дедушка с внучкой лет десяти приезжают в Одессу, а там как раз скоро начнутся столкновения с титушками. Дедушку спрашивают: «А вы не боитесь?» А он отвечает: «Я устал бояться. Мы больше не можем бояться». И это очень важное ощущение.

И в украинском фильме (*«Евромайдан. Черновой монтаж»*. — Ред.) ты тоже понимаешь, что люди вышли на Майдан не для того, чтобы кого-то привести к власти или получить что-то для себя. Это бескорыстное стремление организовать жизнь в стране более справедливо, но кроме того, мы чувствуем, что да, терпеть было уже невозможно.

РОГОВ: Про «терпеть» в «Евромайдане» все-таки ничего нет. Это кино не о том, что Янукович был взяточником с золотым батоном. А о том, как люди создали инфраструктуру сопротивления. Главное — это их взаимодействие, их последовательность, твердость. Когда они там укладываются спать (*в киевской мэрии, где ночевали защитники Майдана*. — Ред.)... Именно это в фильме канонизируется, и через четыре-пять лет он станет важным документом в этом отношении.

РАЧЕВА: В «Реальности на Майдане» мы видим уже начало следующей за Майданом истории, на Юго-Востоке.

РОГОВ: Да, мы и сами уже смотрим на Майдан по-другому, нежели весной. Началась новая серия кино, восточноукраинская, которая все немного поменяла. Конечно, многие думают о том, что люди совершили колоссальное героическое усилие, по месяцу стояли на Майдане, подвергали риску свои жизни. А потом разошлись — и все это закончилось, политики начали заключать какие-то сделки, выдавать решения, смысл которых они не могут до конца объяснить, потому что это результат договоренностей и компромиссов. Люди, бывшие на Майдане, уйдут в тень, разойдутся по своим работам, будут разочарованы. Опять появится ощущение, что политики все захватили, переиграли, замотали, обманули.

Это и так, и не так. Героическое усилие очень важно, оно переворачивает все. Оно остается в национальной памяти, остается в политической траектории важным, хотя до поры как будто слабым следом. Просто трудно представить себе, с одной стороны, среднесрочную ограниченность эффекта этого усилия, а с другой

стороны, его долгосрочную значительность. И канонизация Майдана, просто этого состояния усилия, последовательности в противостоянии очень важна. Мы сегодня не способны оценить всю его значительность.

РАЧЕВА: Последствия Майдана раскололи не только Украину, но и Россию. Многие его интерпретируют как раскол «славянского мира», и внутренний, и внешний.

РОГОВ: А что такое «славянский мир»? Это история про советскую идентичность, а вовсе не про славянское единство. На востоке Украины не российская, а советская идентичность. Его жители осознают себя частью единой страны, в которой Украина и Россия вместе и которой — на самом деле — нет. Только в убитой институционально и социально среде Донецко-Луганска эта идентичность и осталась, только там русские и украинцы соединены в одну общность по советскому образцу.

А что касается «славянского мира»... Его не было и нет. «Славянское единство» постоянно пахнет чьей-то выгодой. Недавно Левада-центр спрашивал людей: вы как считаете, должны Россия и Украина быть братскими и тесно взаимодействовать? Да, отвечают 70%, мы один народ, мы братья, должны быть вместе. А вот скажите, спрашивает Левада-центр, Украина не платит нам деньги за газ. Надо ли сделать ей поблажку, чтоб не мерзла зимой? Нет, говорят 70%, не надо, пусть заплатят. ГРОЗОВСКИЙ: Я не очень слежу за деятельностью националистических организаций, но были марши в Москве, где говорилось, что неправильную политику на Украине проводит товарищ Путин, что с братьями-славянами надо дружить, объединяться с ними против мусульман, которые и есть настоящие враги. Интересный феномен: почему в России три года назад всех волновали засилье таджиков, чеченцы, которые неправильно ведут себя на площадях, Курбан-байрамы... Теперь этот враг куда-то растворился, а другой его заместил.

РОГОВ: Надо сказать, что при том, что уровень ксенофобии примерно с 2005—2006 года в России рос, собственно русский (этнический) национализм практически не становился популярнее, не приобретал новых сторонников, судя по социологическим опросам. Ксенофобия — другое немного дело. Для ее роста были некоторые объективные предпосылки. У нас был период существенного экономического роста и мощный приток трудовых мигрантов соответственно. Это производит шокирующее впечатление на все общества, с которыми это случается. С Европой это было в 1970-е, и ксенофобии там было тоже немало, она росла. Российский режим очень испугался националистической карты и пытался ее перехватить.

ГРОЗОВСКИЙ: Не могло ли произойти замещение? Людям, которым не нравились условные «таджики», стали не нравиться украинцы, но на других основаниях — в силу того, что они делают иной политический выбор.

РОГОВ: Есть теория канализации агрессии. Должен быть главный враг, с которым ты воюешь. Раньше была коррупция. Агрессия могла быть направлена на «таджиков», на «чеченцев» или, как придумал Навальный, — на «жуликов и воров». А теперь вот изобрели «фашистов-бандеровцев» — это вообще классный проект. Как бы фашистский.

Почему в России так много говорят, что на Украине фашисты и мы вынуждены с ними бороться? Потому что тогда у нас нет никаких ограничений, мы можем позволить себе все. «Нормы гуманизма? Какой гуманизм?! С фашистами воюем!» Так и увлекают на войну: «Убей фашиста!»

РАЧЕВА: А разве глобальный враг теперь не США?

РОГОВ: США далеко, с ними воевать нельзя и победить нельзя, а это очень неприятно. Должен быть какой-то более-менее соизмеримый враг, чтобы с ним можно было иметь что-то типа тактильности. Путин очень хочет приватизировать национализм, отчасти он это сделал.

ГРОЗОВСКИЙ: Может, это не национализм, а партия «Назад в СССР»?

РОГОВ: Наверное. Но что такое СССР? Идеология? А какая? Пусть все получают 130 рублей, идея ведь была в этом. Я очень сомневаюсь, что велико число людей, которые за это выступают. Это как партия мифического Стрелкова. Он «наш чувак», но его никто никогда по-настоящему не видел. Если показать людям реального Стрелкова, они посмотрят, пожмут плечами и разойдутся. То же с Советским Союзом. Как только начнут восстанавливать СССР, партия его сторонников испарится. Здесь другое — здесь восстанавливается представление о некой могущественной стране. И если мы воспроизводим какие-то атрибуты, из этого как бы вытекает, что мы могущественны.

РАЧЕВА: Идеологический тупик.

РОГОВ: Безусловно. Только мы движемся к катастрофе, а это интереснее, чем тупик.

ГРОЗОВСКИЙ: Но это еще и ресентимент. Мы были великой державой, а теперь мы черт знает что такое. Жить вроде стало лучше, но не так хорошо, как в Европе и Штатах. Нет позитивного образа будущего. НАТО приближается, а тут предлагают легкие решения. Отчего бы не поддержать.

РАЧЕВА: Да, поляризация общества в России произошла очень быстро.

РОГОВ: Это авторитарная мобилизация. Конечно, немного нервно становится жить в стране. Самое худшее, что есть в людях, актуализируется, вытаскивается наверх как материал «духа времени». Но я не вижу, чтобы это шло изнутри, из населения.

РАЧЕВА: Никаких внутренних предпосылок?

РОГОВ: Не знаю, я этого не чувствую. Думаю, подвели к этому конец эпохи экономического роста и усилившееся нерыночное перераспределение ресурсов,

с помощью которого режим пытается с надвигающимися экономическими проблемами справиться.

Чем ниже социальный статус людей, тем раньше до них докатывается отсутствие роста. Он должен быть достаточно высоким, 3-4%, иначе до них ничего не будет доходить. Когда рост заканчивается, люди оказываются в странном положении. Они вроде не хуже живут, купили холодильник, думали через два года машину, но машины скорее всего не будет в обозримой перспективе. Наступает фрустрация. Ну, если машины не будет — то хотя бы Крым наш!

ГРОЗОВСКИЙ: Путин до сих пор все правильно делал с точки зрения максимизации личной власти. Если ради того, чтобы ее упрочить, придется пройти через экономическую катастрофу, национализировать десяток крупнейших компаний, расстрелять несколько тысяч коррупционеров — это тоже будет сделано. Я очень жду, что, если популярность Путина на фоне экономических проблем начнет снижаться, ответом на это станет мощная антикоррупционная кампания. Условно говоря, посадят пять Сердюковых.

РОГОВ: Принципиальный выбор на этом этапе сделан. Мы боремся с Западом. Великая идея противостояния мировому злу в лице Америки будет основой нашей идеологии. Раз мы боремся с НАТО, мы можем летать над Балтийским морем. Вот пролетели, нас сопровождали натовские перехватчики. Здорово, мы им показали кузькину мать. Это как бы война понарошку, держит в тонусе. Но еще мы должны мочить соседей. И здесь все немного серьезнее, потому что это как бы близкие, но предавшие, а значит — самые злые враги.

РАЧЕВА: И «пятую колонну».

РОГОВ: Это в планы, конечно, тоже входит. Это три стороны неопутинизма. Но очень важны внешний близкий враг и претензии на региональное доминирование. Должны быть конкретные военные акции, а их можно устраивать только с соседями. Создавать симулякр нашего несостоявшегося глобального доминирования на региональном уровне.

Как был устроен режим Саддама Хусейна? У него было несколько ключевых идеологем. Первая: надо бороться с главным злом — Америкой и Западом. Вторая идея — панарабизм, для противостояния Западу надо сплотить все арабские страны. А лидер должен выступать в качестве объединяющего элемента. Саддам начал лидировать, но как-то несильно. Тогда возникает еще одна идея: нужно какого-то соседа замочить, наказать за предательство общих идеалов. Сначала была попытка победоносной войны с Ираном, но она получилась долгой. Потом Саддам попробовал пойти в Кувейт, к тому времени у него уже был большой внешний долг и нужно было захватить новую нефть. Как Сечину нужна сейчас «Башнефть», так она была необходима и Саддаму — «Кувейтнефть».

РАЧЕВА: И куда пойдём мы?

РОГОВ: Не знаю. Но что-то Путину надо будет придумать, чтобы поддерживать военный дух. Потому что если его не поддерживать, опять встанет Навальный и скажет: «Вы — просто жулики и воры». А на войне вроде как этот вопрос не главный. Главный вопрос — враг.

РАЧЕВА: При том что часть Европы ведь Путина тоже поддерживает.

РОГОВ: Да, например, в Германии за Россию выступает очень сильное бизнес-лобби. Но, как я понимаю, оно теряет позиции. Потому что общественное мнение в Европе скорее антипутинское, сам Путин много для этого сделал. Модная в Европе тема — это поддержка Кремлем европейских крайне правых. Он налаживает с ними взаимоотношения, спонсирует, он на них делает ставку. И в Германии, и во Франции националисты занимают пропутинские позиции.

ГРОЗОВСКИЙ: Наверное, это примерно как Коммунистическая партия поддерживала левые движения.

РАЧЕВА: А это делает невозможной большую войну с Западом?

РОГОВ: Весь мир до 1980-х годов 20 лет жил в ожидании большой войны, и это то, о чем мечтает Путин и его компания. Они мечтают поделить наконец мир. Они мечтают, чтобы все было как при дедушке: это наша зона контроля, это их зона контроля. И постоянно ждем войны, поэтому вопросы можно задавать только те, которые не способствуют врагу, выборочно.

ГРОЗОВСКИЙ: Варшавский договор, ждать и бояться...

РОГОВ: Но у нынешних кремлевских, к сожалению, нет такого ресурса. То есть — к счастью. Ведь это же психологически очень понятно! Они были мелкими сошками в 1970-е и 1980-е. Какая-то периферийная пехота разросшегося до невозможности КГБ СССР. И теперь они думают: «Такая прекрасная, мощная была система. Как же жаль, что в этой системе мы были такой мелочью! Те, кто был тогда наверху, все просрали. Вот если бы в такой же системе наверху были мы, мы бы сделали все правильно, мы бы использовали ресурсы». Они хотят вернуться в эту ситуацию и переиграть ее, «правильно» поуправлять той Великой Силой. Это их детская мечта. Поэтому они не замечают некоторых несоответствий. Мечта важнее, она парит над практикой, хотя в мелочах эти люди крайние прагматики. Так сплошь и рядом бывает: люди очень практично, очень конкретно, бравидура своим крайне технологичным подходом, строят лестницу на Луну. Самое интересное, что этот технологизм производит глубочайшее впечатление на окружающих. Таких людей они называют «настоящими лидерами».

СССР ФИЛЬМЫ «ПОСЛЕДНИЙ ЛИМУЗИН».
РОССИЯ, 2013. РЕЖИССЕР ДАРЬЯ ХЛЁСТКИНА.
«ЛЕНИНЛЕНД». РОССИЯ, 2014. РЕЖИССЕР
АСКОЛЬД КУРОВ.

«Последний лимузин» Дарьи Хлёсткиной рассказывает историю краха и закрытия московского автомобилестроительного Завода имени Лихачева (ЗИЛ), на который поступает последний заказ: речь идет об изготовлении нескольких автомобилей для парада 9 мая. В рамках «Синема верите» фильм показывали 8 октября 2014 года.

«Ленинленд» Аскольда Курова посвящен большому музею Ленина в Горках Ленинских, который работал и продолжает работать все годы после распада СССР.

Оба фильма получили множество наград на фестивалях в России и в мире.

ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС, *историк, активист, публицист*
АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ, *публицист*
АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ, *кинокритик*

АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ: Оба фильма, о которых нас попросили поговорить, — о ЗИЛе и о музее — не столько про возвращение, сколько про окончательный крах советского. Но что такое сегодня «советское»? Понятно, что «Последний лимузин» и «Ленинленд» — это кино, которое держит дистанцию, кино наблюдения, в нем авторы пытаются вынести себя за скобку, и все же. Что эти фильмы конкретно о советском нам говорят?

ИЛЬЯ БУДРАЙТСКИС: Я бы сказал, что такая отстраненность — стандартное отношение к советскому, смесь ностальгического чувства, которое никак не может быть артикулировано, и позиции наблюдателя, который испытывает даже облегчение от того, что умирание, маргинальность и ничтожество этих институций избавляют его от необходимости жесткого, осознанного к ним отношения.

Отношение к советскому ускользает из разговоров на всех уровнях: и в кино, и в политике, и в гуманитарной мысли. Остаются сумбурные чувства, ностальгия непонятно по чему. Но ностальгия — это тоска по дому, и, тоскуя по нему, мы пытаемся этот дом воссоздать, его в известном смысле изобрести. Именно поэтому советская ностальгия всегда связана с конструированием прошлого, его предельной редукцией, сведением к набору образов, которые мы осознаем как что-то цельное, но что на самом деле никогда цельным не было. Я считаю, что советское должно быть расколдовано. Это был коллективный социальный опыт, и он не может быть сведен к фрагментам.

Жалость, которую мы испытываем к этой холодной, рунированной безотцовщине постсоветского, к этим бедным брошенным людям — сотрудникам этого музея Ленина, рабочим этого разваленного ЗИЛа, — тоже часть такого стандартизированного отношения к советской реальности. Эти люди имели шанс стать субъектом, эта субъектность была возможна, но они ее не обрели. И в том, что получилось в итоге, есть определенная доля их ответственности.

АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Я рад, что мы начали говорить об ускользающем, это важное слово. За 20 лет у нас не было настоящего разговора о том, чем было советское. Я хочу рассказать одну историю. Я бегаю по утрам, и буквально сегодня со мной произошел странный случай. Ко мне подошла пожилая женщина и стала объяснять, что раньше люди занимались физическим трудом и у них не было нужды бегать по утрам, жизнь и так напрягала достаточно,

чтобы не тратить времени на пустые занятия. А сейчас все бегает, потому что жизнь устроена неправильно. И несколько раз в рамках этого дискурса она употребила выражение «святая земля», хотя она по профессии агроном, была связана с землей, советский человек с советским опытом. Это довольно странное для типового советского человека словосочетание: «святая земля». И я подумал, что за 23 года, прошедших с 1991-го, какая-то часть новых мифов причудливым образом переплелась с советскими, старая святость соединилась с новой. Вот мы видим в фильме «Ленинленд» соседство религиозного института и академического ленинского, советского института (*рядом с музеем Ленина в Горках построена новая церковь — храм Первосвятителей Московских. — Ред.*). Они конфликтуют, но существуют на одной территории. И это гибрид, о котором я пытаюсь сказать.

Мне кажется, что за эти 20 лет оформилось что-то вроде веры, новой религии. Мой товарищ Олег Кашин говорит, что в течение пяти последних лет Великая Отечественная война стала такой новой верой. Я думаю, что эту метафору можно расширить и сказать, что такой верой стал Советский Союз. А вера подразумевает, что ее невозможно оценивать в рамках рациональности, как писал Тютчев. И поэтому советское действительно ускользает. Единственное рациональное, что мы можем ощутить по его поводу, — это что раньше чего-то было много. В музее говорят, что раньше было много посетителей, на заводе — что делали много грузовиков. Больше ни по каким критериям советское материально не понимается. Эту религию не могут определить даже сами верующие, сами адепты. Это смесь, гибрид всего со всем. Вот приходят омоновцы, стоят под памятником Ленину и поют гимн России, который калька советского гимна, и потом там же индийские танцы, там же фуршет, там же разговоры о том, что мы должны что-то зарабатывать. Или возьмем Донбасс, попытку восстановить неосоветские республики. Мы не можем отрицать, что эти люди действительно во что-то верят, но во что они верят, абсолютно невозможно понять. И за эту веру, которую нельзя сформулировать, уже пролита кровь.

АРТАМОНОВ: А эта вера появилась в последние 25 лет? Или была всегда?

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Нет, безусловно, это странный продукт последних 25 лет. Люди в эпоху постмодернизма вообще испытывают тоску по «настоящему», как они это называют, то есть по чему-то монолитному, не меняющемуся, на что можно опереться.

Почему еще человеку так приятно вспоминать о советском? Потому что существование в советские годы — это жизнь ребенка, который не задумывается о времени, не должен принимать решения. Это состояние расслабленное, полусна или зимней сказки. Время текло само собой, и приятно не нести за него

ответственность. Ты приходишь на завод в 8 часов и отключаешь себя. Вокруг коллектив, в час дня обед, жизнь расписана по мелочам. Ты существуешь в рамках единого механизма, внутри единого кита, который плывет.

БУДРАЙТСКИС: Речь в этих фильмах, наверное, идет о том, что остались странные фрагменты ушедшей реальности, изолированные от общества места, которые живут в другой темпоральности, и режиссеры проникают в эти странные щели для того, чтобы разглядеть антропологически иных персонажей. Но важное различие между фильмами, на мой взгляд, — это различие между заводом и музеем. В музее, который все-таки часть идеологического аппарата, от тебя требуют не просто принадлежности к рабочему месту, а преданности, солидарности. У меня был такой опыт, я год работал в Историко-революционном музее на Красной Пресне.

Что касается завода, то это часть деиндустриализации страны, если точнее — деиндустриализации Москвы, потому что Москва за 25 лет — и это совершенно не отрефлексировано — перестала быть городом, где значительную часть населения составляют рабочие.

Брат моей бабушки, например, всю жизнь проработал на АЗЛК. От огромного, колоссального предприятия не осталось ничего, на месте, которое оно занимало, построен завод «Рено», куда берут любого человека с улицы и за неделю обучают, как работать на сборке. Существует исключение только для одной категории людей, которых не принимают на завод «Рено», — это люди, работавшие раньше на АЗЛК.

Но я хотел предложить такой поворот нашей беседы: отделение социальной катастрофы деиндустриализации от странного бытования идеологического аппарата, дошедшего из прошлого в виде таких музеев. Вот человек, который работает в таком музее (*героиня фильма «Ленинленд», главный научный сотрудник «Горок Ленинских» Наталья Мушиц. — Ред.*). О вере в этом случае речь, по-моему, не идет. А идет об очень стройной структуре консервативного сознания, где, я вас уверяю, органично сосуществуют и преданность начальству, и конформизм, и доведенное до автоматизма умение воспроизводить один и тот же текст, настолько от этого человека отчужденный, что у нее меньше, чем у любого из ее слушателей (в том числе каких-то несчастных десятилетних детей, которым она что-то продолжает впаривать), шансов понять, о чем на самом деле она говорит. Эти люди в совершенно сомнамбулическом состоянии продолжают что-то воспроизводить. Какое отношение она вообще имеет к Ленину?

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Все-таки она человек убежденный, 20 лет держала оборону, пионеры (*дети, вступившие в Московскую городскую пионерскую организацию. — Ред.*) явно по ее инициативе там появляются. Вспомните, она с цветами приходит к Ильичу и практически пытается заговорить с его духом. Но я хотел сказать о другом.

Для большей динамики я хотел бы занять строго антисоветскую позицию. Чем дальше, тем активнее люди пытаются, условно говоря, примириться с прошлым. Но закончить эпоху нельзя без того, чтобы от нее не оттолкнуться, чтобы эту страницу не перевернуть. В широком смысле слова главная ошибка Ельцина состояла в том, что он не прикончил советскую мифологию, а позволил ей существовать одновременно с постсоветской.

Почему постсоветский человек сегодня агрессивен, считает Россию лучшей страной, а всех остальных — козлами? Потому что он не испытывает вины за грехи прошлого, советское — это не предмет раскаяния. Я считаю, что сейчас важно не принимать ничего советского. А возвращение советского на символическом уровне началось с мелочей, а именно — с убеждения, что в советское время молоко было натуральнее, а хлеб свежее.

БУДРАЙТСКИС: Параллельно идут два процесса: с одной стороны, советское в смысле абстракции, мифа все больше становится интегральной частью общественного сознания, а одновременно с этим под советские песни окончательно ровняют с землей остатки советских заводов, больницы, школы, последние элементы советского хозяйства.

АРТАМОНОВ: Кстати, о последних элементах. Почему какая-то эмпатия возникает к героям «Последнего лимузина»? Потому что вместе с автомобилями они воспроизводят этику, связанную с универсальными ценностями.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Я сам только за человечность и вовсе не жажду жесткача в капиталистическом духе, но... Вы любуетесь этими людьми. В этом, мне кажется, ошибка обоих фильмов, что их результатом становится не размышление о природе советского, а сочувствие к этим людям, но эта жалость... мне не кажется, что это правильная реакция.

АРТАМОНОВ: Это не жалость.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Сочувствие, восхищение этой этикой. По сути говоря, они занимаются совершенно бессмысленным делом.

АРТАМОНОВ: Да, это донкихотство.

БУДРАЙТСКИС: Слушайте, огромное количество людей при капитализме занимается абсолютно бессмысленным делом. Точно так же на уровне этики им внушаются еще более тупые модели общности. В любой корпорации люди проходят примитивный идеологический тренинг, который связан с их вживанием в мифическое коллективное тело. По сравнению с преданностью в корпорации Toyota преданность Советскому Союзу мне, честно говоря, кажется более рациональной, осмысленной.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Более рациональной. Я ждал этого! Посмотрите, вот ведь и вы тоже, Илья, противопоставляете этой хорошей советской вере менеджера, который верит в нечто еще более убогое, чем эти люди, да?

БУДРАЙТСКИС: Нет. Смотрите, существует очень четкий либеральный нарратив, который на подсознательном уровне есть и у авторов этих фильмов. Он такой: советский проект — такое торжество иррационального, зазеркалье, где огромное количество людей занималось совершенно бессмысленным делом, построило какие-то никому не нужные циклопические корявые сооружения, и при столкновении с рациональной реальностью все это рухнуло. То есть рынок — это то подлинное, что мгновенно выявляет в действительности место для каждого из этих советских кентавров. И при этом столкновении выясняется, что они строили утопию, не задавая себе вопросов, и остались у разбитого корыта. Такова цена экспериментов с человеческим сознанием. Я считаю, что это тоже своеобразная религия, либеральная, антисоветская, которая имеет свою историю, свои корни, своих адептов.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Да, но менеджеры не живут в прошлом. А герои наших фильмов живут и тем самым наносят вред самим себе. Они как люди, как люди не жили эти 23 последних года. Это опять же проблема людей, которые непонятно откуда взялись на Донбассе: для них все 23 предыдущих года были мукой. Они не жили, а существовали. А менеджер живет здесь и сейчас!

БУДРАЙТСКИС: Да, но вопрос: что лучше? Мне кажется, такая жизнь в настоящем...

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Более утопична!

БУДРАЙТСКИС: Нет, кошмарна. В «Ленинленде» мне очень понравилось, что сначала нам показывают всю эту квазирелигиозность — пионеры, цветы. Но реальность наступает на пятки, и в конце мы видим ее гонцов — эффективных менеджеров, показывающих, что возникнет на месте «Горки Ленинских», когда с этим институтом будет покончено.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Да, на месте Горки возникает храм-новодел, отсылающий к другому культу. То есть на смену приходит не модерн, а еще более древняя утопия. У нас одно прошлое сменяется другим, настоящего нет.

БУДРАЙТСКИС: Знаете, мне кажется, и на попов, и на жителей этого музея нужно смотреть как на представителей разных институтов, потому что для меня вера и Русская православная церковь не тождественны. Попы прочно стоят на земле и прекрасно понимают, почему не должно остаться никаких музеев Ленина. РПЦ — это структура, которая проводит очень цельное и четкое послание, далекое от утопии, прочно связанное с возвращением монархических ценностей, издает тонны литературы. И на ее пути стоят рудименты СССР, потому что нельзя восстанавливать русскую православную империю, безболезненно интегрируя туда элементы советского.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: А я воспринимаю это иначе, это и есть формула нынешней России — музей Ленина, а рядом церковь в парадоксальном единстве. Фактически

это две стороны одной медали. На протяжении тысячелетий в России воспроизводили одну и ту же модель — имперскую, вертикальную, подчинения человека государству. По сути, советское не было отклонением. Это не новая мысль — о том, что Сталин воспроизвел романовскую империю в другой стилистике, где вместо крестного хода были первомайские демонстрации.

БУДРАЙТСКИС: Но послания у них разные. Все, что связано с советским идеологическим аппаратом, исторической политикой, свидетельствует о колоссальном разрыве между империей Романовых и советским. Этот разрыв — главная проблема для того типа исторической последовательности, который сегодняшнее государство хочет построить.

АРТАМОНОВ: Советский Союз состоял из разных элементов. Один — имперский большевизм, другой — идеология, которая, кстати, со временем трансформировалась, а третий элемент — это глобальный проект, связанный с универсальными ценностями.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Какими?

АРТАМОНОВ: Например, позитивистской идеей науки и просвещения, способных сделать нас хозяевами мира.

БУДРАЙТСКИС: Идеей социального и политического равенства, входящей в фундаментальное противоречие со всей предшествующей историей.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Я бы добавил еще идею интернационализма, о которой почему-то никто не вспоминает. Тем не менее это лучшее, что было в советском проекте. При всей ностальгии этих людей по многоярусным производствам и сотням тысяч грузовиков заметьте, как они относятся к жителям других стран, к гражданам Узбекистана или Киргизии, которые появляются в «Последнем лимузине». Они относятся к ним абсолютно, я бы сказал, по-жлобски, как стало принято в новой России.

Но вообще я говорю о том, чтобы отказаться от насилия над личностью, лежавшего в основе как советского, так и имперского, в пользу универсальных европейских ценностей: человека, который важнее, чем государство.

БУДРАЙТСКИС: Парадоксальным образом я поддерживаю ваше желание, Андрей, расстаться с советским. Но не противопоставляя ему антисоветский спекулятивный миф, как это делается, скажем, в Прибалтике, где все, что связано с Советским Союзом, считается криминальным, и это придает легитимацию местным коррумпированным элитам — так же как заезженная пластинка «советская ностальгия» придает легитимацию элитам нашим. Например, в Литве все советские памятники уничтожены. Или свезены в парк Грутас, где, замыкая тему Ленинленда, подсуетившийся местный бизнесмен собрал недоразбитые монументы и теперь берет деньги за вход.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Это победа капитализма!

БУДРАЙТСКИС: Продолжаются поиски каких-то недораскрытых агентов КГБ, и видно, кто является их бенефициаром. Это зеркальная ситуация сведения советского к сконструированному образу — теперь уже потерянной тюрьмы — для манипуляции массовым сознанием.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: Так, а как нужно правильно прощаться с советским?

БУДРАЙТСКИС: Расставание с советским, с моей точки зрения, состоит в том, чтобы распаковать советское на составляющие. Да, в Советском Союзе, например, действительно был интернационализм, реальное культурное самоопределение. С другой стороны, были и совершенно запредельные по уровню жестокости массовые депортации, они, естественно, не могли не сопровождаться национальной рознью, погромами, расизмом и прочим. Я уж не говорю о массовых антисемитских кампаниях времен борьбы с космополитизмом, даже на уровне риторики порывавших с интернационализмом, — все это было такой же составляющей советского опыта. Это реальные противоречия, которые советское в себе несло, этот конфликт в нем присутствовал всегда — в его языке, в его повседневной практике, — и этот внутренний конфликт и есть то главное, что не возвращается к нам вместе с примитивным ностальгическим мифом.

Мне кажется, нужно возражать против самой идеи того, что был некий советский проект, — потому что таким образом подразумевается, что существовал какой-то чертеж, по которому затем планомерно этот проект претворялся в жизнь. Ничего подобного.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ: А мне как раз существование Советского Союза от его рождения до смерти представляется вполне органичным, законченным явлением. Вся эта линейка руководителей — это как бы разные возрасты одного человека, прожившего 75 лет: буйно начал, расширял что-то там, потом взялся за людей, за территории, старел, старел — и закончил в больнице под капельницей. Это был эксперимент длиной в человеческую жизнь.

Что касается способов отказа от советского, я как идеалист считаю, что начинать надо было все-таки с сознания. Когда случился 1991-й, людям нужно было объяснить, что началась другая жизнь, показать ее выгоды, и экономические в том числе. Если мы спросим себя, для чего был нужен 1991-й, то единственное, на что можно опереться, — это приобретение свободы. Свобода — не позитивное понятие, а негативное, мы в полной мере ощущаем ее ценность, когда ее не хватает. Но для 99% жителей России она не является чем-то фундаментальным. Нерешенный вопрос о свободе — главная проблема, то, с чем нужно было работать, проводить миллионы курсов психологической реабилитации, потому что в какой-то степени советское — это болезнь.

И про историческую реакцию. Российскому человеку «ленинопад» кажется чем-то оскорбительным. Но все забывают, что в 1991-м в России точно так же сносили памятники Ленину. Эта антисоветская истерика, про которую вы говорите, может быть, смешна или трагична, но я могу понять, чем она вызвана: тем, что советское иррационально. Как я уже говорил, это род веры. И для того, чтобы эту веру искоренить, ведут войну с ее символами. Именно такая борьба вызывает неприязнь и конфликт, но она же заставляет вести внутреннюю работу с самим собой. В каком-то смысле это просто инстинктивный способ борьбы с советским.

ЛГБТ ФИЛЬМЫ «ДЕТИ 404». РОССИЯ, 2014.
РЕЖИССЕРЫ АСКОЛЬД КУРОВ, ПАВЕЛ
ЛОПАРЕВ. «ЕЩЕ ЧУТОК, МРАЗИ». КАЗАХСТАН,
2013. РЕЖИССЕР МАДИНА МУСТАФИНА.

Фильм «Дети 404» посвящен группе по поддержке ЛГБТ-подростков в России, созданной в социальной сети «ВКонтакте» Леной Климовой. Климова неоднократно подвергалась преследованиям как создатель этого сообщества, на момент сдачи этой книги против нее возбуждено административное дело по обвинению в пропаганде нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних. Премьера фильма «Дети 404» состоялась в рамках проекта «Синема верите» 23 апреля 2014 года, ее пытались сорвать прокремлевские активисты.

Фильм ученицы Марины Разбежкиной Мадины Мустафиной «Еще чуток, мрази» рассказывает о жизни девушки-трансгендера из Караганды.

АЛЕКСАНДР БАУНОВ, *публицист*
НАДЯ ПЛУНГЯН, *феминистка, искусствовед*
КИРИЛЛ САБИР, *транссексуал, глава организации «FiM-Феникс»*
НАТАЛИЯ ЗОТОВА, *журналист*

НАТАЛИЯ ЗОТОВА: По нашей просьбе вы посмотрели два фильма, связанных с проблемами сексуальных меньшинств в России, – «Дети 404» Аскольда Курова и Павла Лопарева и «Еще чуток, мрази» Мадины Мустафиной. Мне кажется, что эти фильмы показывают ситуацию совсем по-разному. Герой «Детей 404» митингует, эмигрирует в Канаду. В «Еще чуток, мрази» героиня, девушка-трансгендер, наоборот, не хочет противостоять обществу, не борется за свои права.

АЛЕКСАНДР БАУНОВ: Если фильм «Дети 404» настолько правозащитный, что кажется сборником видеоматериалов для подачи на политическое убежище, то в фильме Мустафиной больше обыденности, реальности. Все-таки в нашем обществе эта новая «духовность» пока еще поверхностная, надстроечная. А под ней – советская среда, не то чтобы толерантная, но равнодушная и довольно раскрепощенная. Вспомните советские дискотеки, пионерлагеря – внутри не было репрессивного сознания. И вообще говорили об этом гораздо меньше, чем сейчас. В СССР не было публичных дискуссий, тем более про сексуальную мораль.

ЗОТОВА: И это молчание позволяло обществу принимать «других»?

БАУНОВ: Это не доходило до осознания. Типичный случай из поздних 80-х: одна девушка полюбила другую, у них был и секс – но она это как секс не воспринимала. Секс – это ведь всегда с мужчиной. А если нет слов, то нет и предмета. В репрессивном обществе отсутствие дискуссии создает некую серую зону.

НАДЯ ПЛУНГЯН: Хрущев говорил о гомосексуализме довольно публично. Если не было дискуссии, не значит, что не было дискриминации. Мы живем в постсоветском обществе, где точно так же существуют серые зоны, и люди не знают, как это назвать. В фильме Мустафиной это показано: когда героиня разговаривает со своим бойфрендом, он тоже не понимает, что происходит, ему неважно, как это все называется. Серая зона существовала и в царской России, но имеет смысл говорить о гражданской ситуации, о правозащитной проблеме. Речь о том, как работает государство, какую рамку оно ставит.

БАУНОВ: В авторитарном государстве молчание о проблеме иногда лучше. Вот в Казахстане нет борьбы с гомосексуализмом, там все еще немного 90-е. И мы видели в фильме Мустафиной провинциальный город, а безумного отторжения нет.

ПЛУНГЯН: Так и в России безумного отторжения нет. Но просвещение необходимо. Молчание – это замалчивание.

БАУНОВ: Но вообще закон о запрете пропаганды гомосексуализма – часть большой программы разворота власти к народу после Болотной: нечего на вас опираться, предатели. Будем опираться на народ, ваши ценности – наши ценности.

ПЛУНГЯН: Как будто все ЛГБТ принадлежат к «креативному классу». Вообще-то гомофобии в народе не больше, чем и везде. Что, из университетов не выгоняют за ориентацию? Или вы считаете, что в народе больше гомофобии?

БАУНОВ: Больше.

ПЛУНГЯН: В чем это выражается? В образованной среде люди могут быть более открыты?

БАУНОВ: Да. Вот хотя бы в журналистской среде.

КИРИЛЛ САБИР: Красовский (*журналист Антон Красовский в прямом эфире прокремлевского телеканала «Контр ТВ» признался, что он гей, и в тот же день был уволен с поста главного редактора. – Ред.*) сделал каминг-аут, и его тут же уволили «по собственному желанию начальника».

БАУНОВ: Его же уволили с канала, который проповедует ценности государства.

ПЛУНГЯН: С 90-х годов в публичной среде нет осознания, что с этой проблемой нужно что-то делать, если мы не говорим о прямом активизме. Отношение к этим вопросам если не агрессивное, то в лучшем случае снисходительное. В народе ситуация даже лучше: люди приспосабливаются друг к другу. Мы и в фильме Мустафиной видим, как бабушка, советский человек, принимает своего внука, который становится женщиной, разговаривает с ним – а государство с ним разговаривать не готово. И журналисты не готовы: если у трансгендера берут интервью, как правило, его унижают в прямом эфире.

БАУНОВ: У нас еще есть прямые эфиры?

ПЛУНГЯН: Вот! Даже прямых эфиров нет! А вы говорите, что все открыто.

БАУНОВ: Если политик или журналист делает каминг-аут, все сразу говорят: «Ага, так ты к ним хорошо относишься, потому что сам такой же!» Многие не хотят, чтобы их взгляды связывали с их ориентацией, поэтому не идут на публичные заявления – а вовсе не потому, что им страшно.

ЗОТОВА: Так нужны здесь и сейчас, в 2014-м в России, все-таки каминг-ауты? Может, не стоит, как говорят, «выпячивать»?

БАУНОВ: Нужны, несомненно. Особенно с некоей авторитетной позиции. Вот Тим Кук – хороший пример. Хотя у нас в стране выход на эту тему с авторитетной позиции скорее уронит этот авторитет, чем устранил гомофобию. Но верно и то, что вообще народ у нас довольно толерантный – религиозная мораль была разрушена в революцию. И без вмешательства сверху ситуация развивалась бы в стиле передачи «Наша Раша» (*один из персонажей которой – гей-фрезеровщик. – Ред.*). Правда, сначала возникла бы некая снисходительность: вот такие забавные чувачки

есть рядом с нами. Смешные, но не страшные, не враги, не развратители наших детей. Ситуация развивалась в нормальном направлении – пусть и через шутку, некорректную, может быть, для Швеции.

ПЛУНГЯН: Я заметила, что в рецензиях на фильм Мустафиной журналисты пишут про главную героиню: «Выглядит она как девушка, но на самом деле это парень». Что значит «на самом деле»? Чем мы руководствуемся?

САБИР: Ага, получается, сам человек не может определить, кто он, а общество знает лучше.

ПЛУНГЯН: Или пишут «гомосексуалисты», а не «гомосексуалы». Или «люди нетрадиционной ориентации». Почему нетрадиционной? А что в текстах, то потом и в головах.

БАУНОВ: Если мой автор напишет в тексте «гомосексуализм», я его править не буду. Он идет за русским языком...

ПЛУНГЯН: Значит, вы поддерживаете дискриминацию.

БАУНОВ: Совершенно не значит. У вас логика секты. «Вот мы в нашей секте пользуемся узкой, очищенной от греха терминологией...»

ПЛУНГЯН: Вы употребляете слово «жида»?

БАУНОВ: Контекст! Я могу цитировать Достоевского, он это слово использует.

ПЛУНГЯН: Вы же не напишете «жидовский политический деятель»? Произошли перемены, и русское слово изменилось на «еврей».

БАУНОВ: Да, в восемнадцатом веке.

ПЛУНГЯН: Или возьмите развал СССР. Было правозащитное движение, которое повлияло на ситуацию, а вы говорите про «секту».

БАУНОВ: Ситуацию в стране изменило не правозащитное движение, а мейн-стримная политика Горбачева. А она возникла в результате краха советской экономической системы, а не потому, что два с половиной человека писали петиции.

ПЛУНГЯН: То есть экономика существует сама по себе и определяет общество вне зависимости от гражданского сознания?

БАУНОВ: Да уж посильнее, чем петиции людей, которых никто не понимает.

ПЛУНГЯН: А почему же тогда история гомофобных законов связана с тем, что Путин поссорился с либеральным средним классом, как вы сказали? Если это экономическая ситуация, при чем тут толерантный, как вы считаете, средний класс? Это же те самые полтора человека, которые вышли на площадь.

ЗОТОВА: Подождите, на площадь вышли не полтора человека, а сто, двести тысяч. В СССР же не было массового правозащитного движения.

ПЛУНГЯН: Была совокупная ситуация. Внутреннее сопротивление тоже сыграло свою роль. Когда люди у себя на кухнях критикуют власть, это отражается на большой политике. Это вопрос создания нормы. И со словами, с терминами

дело обстоит так же, речь о выработке нормы. Изменение риторики власти происходит в тот момент, когда есть группа людей, предлагающих эту риторику реформировать. Вот слово «гомосексуалист». Пока нет людей, которые скажут, что это слово их не устраивает и почему, это слово будет бытовать.

ЗОТОВА: Вам не кажется, что это похоже на спор про «на» или «в» Украине? Так ли важно бороться за слова? Пусть называют гомосексуалистами, лишь бы не били и не унижали. Пусть разрешат «гомосексуалистские» свадьбы, в чем проблема?

САБИР: Потому что свадьбы «гомосексуалистские», их и не разрешат. Те, кто употребляет слово «гомосексуалисты», как раз против этих свадеб, и посредством языка они это выражают.

БАУНОВ: Я как филолог не чувствую здесь дискриминации.

ПЛУНГЯН: Язык связан с реальностью. Есть, например, выражения «бьет – значит, любит», «сама виновата» – они оправдывают домашнее насилие. Это часть определенной культуры, распространенной во всех слоях общества, которая не ставится под вопрос, пока ее под вопрос не поставят. «Гомосексуалист» – это тоже слово, оправдывающее насилие, его нельзя употреблять.

БАУНОВ: Это формализм.

ЗОТОВА: Надя, давайте все-таки поговорим о том, каким образом один человек с плакатом может поменять положение в обществе.

САБИР: Вспомним площадь Тяньаньмэнь, когда один человек остановил танки.

БАУНОВ: Но потом они все же проехали и людей разогнали.

ПЛУНГЯН: А 1968 год, а немецкое сопротивление? В моем детстве информация про немецкое сопротивление как-то отсекалась.

БАУНОВ: Не было там нормального сопротивления, это общеизвестно, и это немецкий позор. На страну в 80 миллионов человек было три студента...

ПЛУНГЯН: Вы так сильно презираете людей, которые выходят в одиночку! Пока три человека не выйдут, не выйдут пятеро, пока не выйдут пятеро, не выйдут и сто, и двести. Нужно начать с чего-то!

БАУНОВ: Заметьте, как дискуссия о словах увела нас от смысла. Мы еще ни слова не сказали о проблемах трансгендерности.

ЗОТОВА: Да, давайте наконец Кириллу слово дадим. Кирилл, расскажите, как выживать с этим. Ваша организация ведь как раз этим и занимается, что помогает с этим жить?

САБИР: Мы связываем людей друг с другом. Есть люди, которые даже сейчас, в интернете, умудряются не найти себе подобных. Информация закрыта. На виду только журналистские штампы типа «операция очень дорого стоит», «после нее долго не живут», которые очень пугают. А человеку и без того трудно, его отторгает вся его среда.

БАУНОВ: А как долго длится смена пола?

САБИР: Как только медицинская комиссия разрешит. Журналисты обычно говорят только о самой операции – отрезали, пришили – а это финальный этап. Человек начинает принимать гормоны противоположного пола. Целый год нужен, чтобы что-то зримо поменялось: голос, растительность на лице. И все это время человек ходит на учебу, на работу. Я могу сказать на своем примере: все от тебя отшатываются, перешептываются, обсуждают, и никто не может подойти и просто спросить. Поэтому об этом надо говорить.

БАУНОВ: То есть у трансгендеров получается серия каминг-аутов, когда всем нужно объяснять, что происходит.

САБИР: Вот сейчас в Москве идет проект «Живая библиотека», сегодня туда поеду. Там роль книг выполняют люди – рассказывают о себе, отвечают на вопросы. Смешно: люди заходят, вытягивают шеи и спрашивают: «А где транссексуал-то?» Я на это всегда отвечаю: «Перья дома оставил, шоу не состоится!» Они ждут того, что видели по телику: вычурного, безобразного, агрессивного.

БАУНОВ: Они ждут травести.

САБИР: Ну а кто это понимает?

БАУНОВ: А само осознание как происходит? У геев – в подростковом возрасте, а здесь так же?

САБИР: Раньше. У многих с двух, трех, четырех лет. Точно до пубертата. Мама надевает брюки, мужской костюм, а он снимает: «Нет, я хочу платье, как у Тани».

ЗОТОВА: То есть и психологическое давление – ты неправильный, ненормальный – тоже начинается гораздо раньше.

ПЛУНГЯН: Вопрос в том, когда у человека возникает гендерное сознание. Мне кажется, как раз изучение транссексуальности может пролить на это свет: потому что у транссексуалов это заметно с детства.

БАУНОВ: Хотя гомо- и транссексуальность – это врожденное.

ПЛУНГЯН: Я, например, не считаю гомосексуальность врожденной: я думаю, что это выбор. Но очень рано человек начинает считывать социальные сигналы – что приемлемо, а что нет...

БАУНОВ: Мне казалось, что врожденность гомосексуализма – это база, данность, иначе Милонов прав!

ПЛУНГЯН: Милонов неправ потому, что у людей есть право свободного выбора. Врожденное или нет – человек не должен быть дискриминирован за свой выбор.

САБИР: А государство ловко переводит стрелки: «Общество должно расширить рамки». Само. Как же общество само это сделает, интересно узнать.

ЗОТОВА: То есть инициатива должна идти сверху?

САБИР: Давайте свяжем это с тем, что говорила Надя. Должен быть четкий

запрос от общества. Но государство должно эти запросы слышать – так, кажется, бывает при демократии – и действовать совместно с обществом.

ЗОТОВА: Можно я про статистику спрошу? Сколько делается операций?

САБИР: В год штук тридцать – и это только по Москве, здесь хоть какую-то статистику пытаются вести. А так у нас нет ни статистики, ничего...

БАУНОВ: А если человек живет в Ухте и приходит в районную поликлинику, там же на него смотрят круглыми глазами?

САБИР: Да, и говорят: «Мы этим не занимаемся, езжайте куда хотите».

БАУНОВ: А правовая сторона? Как с полицией?

САБИР: Ну как, вплоть до раздевания и осмотра. Полиция же должна сделать свою работу, убедиться, что перед ними не террорист... Причем тебя еще и будет досматривать лицо одного с тобой пола, того пола, который у тебя в паспорте записан.

ЗОТОВА: А то, что транссексуализм до сих пор является психиатрическим диагнозом, – это на практике плохо?

САБИР: Как сказать... Когда мы говорим, что транссексуализм – это медицинский диагноз, все отвечают: «А, ну ладно. Раз медицина...» Но любой диагноз психиатра в сознании людей означает, что человек больной. Сейчас это номерной диагноз, тебя отправляют в психдиспансер и могут держать на учете до двух лет. Что интересно, 75% всех обратившихся за медосвидетельствованием – трансгендеры, то есть те, кому весь переход с гормонотерапией и полной хирургией не нужен. Кому-то достаточно гормонов, кому-то имени и одежды... Зачем же мы тогда всех к психиатру гоним? Вдруг тебе для серьезной работы или водительских прав понадобится справка, что ты в ПНД не состоишь. А ты состоишь! Спасибо еще, если не напишут в справке диагноз, чтобы уж обо всем оповестить работодателя.

ПЛУНГЯН: Я про еще одну проблему скажу. Вот в фильме Мустафиной мы видим девушку, у которой не просто богатая семья, эта семья еще и к ней относится хорошо. И мама с бабушкой находят ей деньги на операцию. А если не повезло, как заработать эти деньги? Тем более если тебя выкидывают с работы, потому что ты по паспорту Петр Иванов. Когда людей выталкивают из общества, они начинают продавать свою инаковость, свое тело. Когда государство не оплачивает операции – а так должно быть, – социальный механизм принуждает таких людей к проституции. А проституция маргинализует человека, тем более в условиях, когда она запрещена законом. По сути, происходит торговля людьми.

ЗОТОВА: И вся эта огромная проблема снимается, если государство начинает оплачивать операции.

ПЛУНГЯН: Да. Как в Иране.

ЗОТОВА: Герой «Детей 404» решает уехать в Канаду. Организатор группы

«Дети-404» Лена Климова, напротив, считает, что продолжать бороться нужно все-таки здесь. Эмиграция – это вообще выход?

САБИР: Да, цифры демонстрируют рост эмиграции после принятия закона. И сейчас Европа дает россиянам политическое убежище по ЛГБТ-признаку. Те, кто сейчас уехал, – люди, пытавшиеся что-то изменить и уставшие оттого, что у нас ничего не меняется. Некоторые уехавшие – открытые активисты, которые привыкли не скрываться в последние либеральные годы, а после принятия закона их стали избивать, угрожать, отслеживать. Лена делает важную работу со своими «Детьми-404», при том что она не психолог. Она взяла на себя такую функцию, потому что закон настоящих психологов отпугивает.

Вообще «Дети 404» мне понравился тем, что там показано все как есть, без журналистских басен. Принципиально, чтобы люди видели, что это не фрики, а живые люди рядом с ними. Когда представители меньшинств не видны, возникают эти странные «они», противопоставленные «нам». Нет никаких «они». Мы все тут «мы».

ЗОТОВА: Кирилл, давайте сформулируем: что срочно нужно изменить, чтобы поменять ситуацию с трансгендерами?

САБИР: Минздрав сейчас меняет международную классификацию болезней: транссексуализм уводят из категории психиатрических заболеваний в категорию, связанную с сексуальным здоровьем. Если в 2018-м все это утвердят, вся система из психиатрии куда-то сместится. Но куда? Кто этот врач, который возьмет на себя ответственность? В государстве нужен стройный порядок: кто кому какие справки выдает. Как в Белоруссии: там есть закрытый список учреждений, которые имеют право освидетельствовать, выдавать документы и помогать на всех этапах перехода. Решение комиссии сразу отправляется в МВД, в Минобороны, то есть человек не должен бегать с этой бумажкой и каждый раз все объяснять.

ЗОТОВА: То есть первый этап – хотя бы дотянуть до уровня Белоруссии.

САБИР: Да, задача номер один – чтобы бумажка была действительна на всей территории РФ и никто не мог ее оспорить. В следующем году мы попробуем к этой задаче приблизиться: я полгода своей жизни потратил на то, чтобы Минздрав внес это в план на 2015—2016 годы.

ПЛУНГЯН: К вопросу о том, может ли один человек что-то изменить. Что-то может!

МЕТОД ВАЖНЕЙШИЕ ТЕОРЕТИКИ
И ПРАКТИКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО РАССКАЗЫВАЮТ
О СВОИХ ПРИНЦИПАХ РАБОТЫ
С ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ

Записал Василий Корецкий

ОКОНЧИЛ ВЫСШИЕ КУРСЫ СЦЕНАРИСТОВ И РЕЖИССЕРОВ. ОДИН ИЗ ЛИДЕРОВ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО, АВТОР ЧЕТЫРЕХ МНОГОКРАТНО НАГРАЖДЕННЫХ КАРТИН — «СЧАСТЬЕ» (1995), «ХЛЕБНЫЙ ДЕНЬ» (1998), «ТРАССА» (1999), «В ТЕМНОТЕ» (2004). ТРИ ИЗ НИХ СНЯТЫ СОВМЕСТНО С ОПЕРАТОРОМ АЛИШЕРОМ ХАМИДХОДЖАЕВЫМ. В 2008 ГОДУ ДВОРЦЕВОЙ УХОДИТ ИЗ ДОКА В ИГРОВОЕ КИНО («ТЮЛЬПАН», 2008), ИНКОРПОРИРУЮЩЕЕ, ВПРОЧЕМ, ЭЛЕМЕНТЫ СПОНТАННОГО, НЕСРЕЖИССИРОВАННОГО ПОТОКА ЖИЗНИ. НА ПРОТЯЖЕНИИ ПОСЛЕДНИХ ТРЕХ ЛЕТ РАБОТАЕТ НАД ВТОРЫМ ИГРОВЫМ ФИЛЬМОМ.

Для меня обычное игровое кино — это полная предсказуемость. Ставят задачу: есть сценарий, и ты его поставь. Что такое — поставь? Я должен все промерить, в секунды перевести — написано: 15 метровними это, 10 секунд — то. В день выработка, как у шахтера, — 5 минут. Потом на монтаже это склей. Я терпеть не могу эту математику. Я не хочу превращать кино в профессию, которая сделает из меня простого ремесленника. Я работаю только на кураже! Наверное, поэтому я не делаю параллельно несколько картин. Я, как батарейка, заряжен полностью и на фильме разряжаюсь до конца. Поэтому я и делаю фильмы редко, это слишком большой выброс энергии.

Когда я оказался на документальном отделении Высших курсов сценаристов и режиссеров, я еще совершенно не понимал, что такое документалистика. Я был человеком с улицы, смотрел ерунду, которую показывали в кинотеатрах. Про документальное кино я не знал ничего, посмотрел только один фильм, и то когда уже шли экзамены, на случай, если вдруг спросят: «А какие фильмы вы смотрели?»

Но потом я начал учиться и вдруг понял, что в этом есть кайф. Это банально звучит, но это так: если у человека есть любовь к жизни — документальное кино ему интересно. Мы все живые существа, и жизнь нам вроде бы должна нравиться, но есть режиссеры, очень хорошие, которые жизнь не любят. А я действительно, честно, люблю жизнь! Мне очень интересны люди. Просто все!

Документальное кино может быть искусством, но для этого должен быть соблюден ряд условий. Одно из них — максимальная близость к герою. Приблизиться к объекту и остаться посторонним, наблюдателем... в этом есть противоречие. Но, как говорил Кусто: «Чтобы снимать рыб, надо стать рыбой». Каждый человек — это отдельная история: с одним надо жить месяц, с другим — три, бывает, и дольше. Чтобы снимать о людях, которые толкают вагон, надо вагон этот потолкать. Когда мы с Алишером (*Хамидходжаевым, оператором фильмов Дворцевого. — Ред.*) снимали «Хлебный день», мы толкали этот вагон постоянно, каждую неделю, покупали хлеб, как они, по 10 буханок.

Как-то так получилось, что у меня совершенно нет здорового профессионального цинизма. Снимать документальный фильм — это как хирургия: режешь людей. И что, хирургу плакать над каждым разрезом? А вот у меня не получается быть хладнокровным — разрезал живую душу, поковырялся в ней, снял, что тебе надо, а потом забыл. Я не могу так. Поэтому я хочу максимально убрать из себя этот профессионализм. Я хочу сомневаться, бояться, волноваться.

Мне часто говорят, что я унижаю своих героев. «Ты ненавидишь людей! Почему ты не показываешь, что ты их любишь? У тебя люди как животные, ты их все время сравниваешь с животными». Но мне кажется — это хорошее сравнение. Я, конечно, пытаюсь полюбить своих героев, однозначно. Но я всегда стою на позиции Чехова. Я не адвокат или прокурор, я просто наблюдатель жизни, и я никогда не буду добавлять в нее сахар. Я просто стараюсь снимать уникальные вещи.

Я не помню, кто дал такое определение поэзии: найти необычное в обычном и обычное в необычном. Уникальное в обыденном, что-то неповторимое, что ярко выражено в каком-то объекте, месте, человеке. Когда я не знаю, что передо мной, не могу классифицировать, понять. Как эпизод в «Хлебном дне», где две козы разговаривают, целуются, и непонятно, что это — козы или вообще мироздание. Это и есть признак реального: вспышка жизни, которая вдруг высвечивает всю ситуацию в совершенно другом ракурсе, в другой глубине, в другом измерении. Такие яркие, живые вспышки — это подарок. Можно снимать долго и ничего этого не заметить. Так что я пытаюсь понять, как эти вещи можно сделать, воспроизвести. Но тут я совершенно исключаю возможность вспомогательного монтажа. Иногда он нужен, чтобы строить историю, но это повествовательная ложь.

Бывают ситуации, которые приходится в каком-то смысле реконструировать — долго ждать, высиживать, потому что ты знаешь примерно время, когда это произойдет. В «Счастье» есть сцена с мальчиком, который ест кашу и засыпает. Эту ситуацию я уже видел, мы знали время, когда он ест, его мать подтверждала: «Да, примерно в 11 он наедается и может заснуть». Но я никогда не прошу героев: сделай это для меня. Это можно сделать функционально, герой пройдет с одного

места на другое, исполнит что-то для тебя, но уникальность пропадет. И мальчика мы снимали много раз, пока хватало пленки. Все решают терпение и твое желание это поймать. А потом это случается или не случается. Если не случается — то все.

Я стараюсь работать долго, чтобы камера не меняла героя. Никогда не бывает: сразу снимать. Многие считают: резко схватил ситуацию — это главное. Но это как раз поверхность. Я приезжаю и если не вижу ничего, то просто живу и наблюдаю. Обязательно много работаю с камерой, сразу показываю ее людям, все время хожу с ней. Моя задача — как можно быстрее сократить дистанцию между камерой и человеком, чтобы он перестал ее чувствовать как чужую, тогда он будет меньше врать, играть, думать про камеру. Иногда камера, конечно, является инструментом воздействия на человека, когда нужно вывести его из равновесия, если тебе это нужно.

Я не верю в слово. Человек склонен в словах скрывать мысли. А в пластике он часто не контролирует себя, делает многое бессознательно. Я доверяю движениям, маленьким деталям, которые говорят значительно больше. Вот эпизод в магазине в «Хлебном дне»: то, как эта продавщица считает деньги, как она рассматривает каждую бумажку — все это очень много о ней сообщает, гораздо больше, чем если бы она рассказывала о себе. Конечно, если слово важнее, я буду его применять, я не против. Но я редко вижу ситуации, когда человек предельно откровенен. Именно поэтому я много снимаю животных — животные не врут. И дети до трех лет тоже. Слава богу, что мы сняли мальчика в «Счастье» до его четырехлетия, потому что он уже приходил и спрашивал: «А что сегодня снимаем?» Стал как профессионал. А до этого, как дерево, просто рос, говорил все, что придет в голову, привык к камере, не обращал на нее внимания, просто жил. Вот это классно — предельная обнаженность человека, героя!

Я стараюсь, чтобы история промаслилась жизнью. Чтобы все работало мягко. Я очень люблю фильмы, которые вырастают на глазах и ты сам не знаешь, к чему это приведет. Мои фильмы, даже игровые, рождаются на съемках. Не в монтаже, не в сценарии. Взять, например, последний эпизод «Хлебного дня», когда старики пытаются отвезти пустой вагон. Этот эпизод планировался чисто функционально. А там за ночь подмерзло, немножко выпал снежок, и они не могли его сдвинуть. И вдруг началось кино. И я говорю: «Не выключай, не выключай камеру». Они и так его, и сяк, вели себя как дети. И вдруг он пошел.

Хорошо, когда смотришь картину и не понимаешь до конца, как это снято. Если я могу объяснить словами, не вижу смысла делать фильм. Я люблю иррациональное, которое входит в фильм из жизни. Это дает сразу настоящее дыхание. Вот девочка, которая в «Тюльпан» поет, — она не планировалась. Я просто заметил, что она сидит и поет, идет и поет, в столовой поет, и таким странным

голосом, очень деревенским. Так я поменял сценарий. Или сцена, где дети берут конфеты, а конфеты падают в пыль. У меня в «Тюльпан» есть ситуации, которые мне просто приснились. Ты понимаешь: это настолько близко к жизни, что ты их создаешь на площадке, реконструируешь.

Предварительный сценарий я писал только один раз, для «Трассы», потому что этого требовали французское телевидение и ВВС. Но я сразу сказал продюсерам, что я против, и потом в нем все изменилось. Однако у меня всегда есть первоначальная идея. Иногда цепляешься к одной сцене, а потом ее развиваешь. Например, тот же «Хлебный день»: я приехал в эту деревню — заброшенный поселок, бывшие торфяные разработки, рабочие. Первое, что я увидел, — вагон. И вагон был такой фактурный! Старый, немецкий, по-моему, военных лет. Мне казалось, что я сделаю короткометражный фильм о том, как они пригоняют вагон и угоняют его обратно. В вагоне им привозили и пенсию, и какую-то еду, яйца, консервы, но хлеб был главным, он был сердцем этой ситуации. В день, когда им привозят хлеб, они живут полноценной жизнью, общаются — а так живут разрозненно. И конфликтная ситуация с хлебом из-за того, что продавец не может вычислить необходимое количество буханок... В любой ситуации я всегда стараюсь найти форму, каплю, через которую я могу выразить целое. Хлеб — это капля, которую я искал.

Когда я снимаю, я хочу уйти от себя, стараюсь не думать о самовыражении, стиле. Длинные планы я делаю прежде всего потому, что хочу добиться большей правды. Мне важно пространство в фильме. И внутрикадровое, и внутри истории.

Это не только ландшафт, но и ландшафт тоже. Сама природа может быть таким же героем, как человек, животное. Как в «Тюльпан» — такая история могла произойти только там, в Казахстане: человек не может найти девушку в этом огромном пространстве. У тебя еще одним актером становится природа. И попробуй с ней поработай! Она же стихийна, она не врет.

Другая важная вещь — время. Я очень много работаю над тем, чтобы понять, как оно течет в картине, особенно в игровой. Пока я не пойму распределение этой энергии, я вообще картину не сделаю. Это подчиняется своим внутренним законам, я не могу ничего силой изменить.

Если бы я сейчас снимал документальное кино, я, возможно, снимал бы и сам — камера стала простой в эксплуатации. Мы же с Алишером снимали все на пленку, и это другая ситуация. Но для меня всегда была важна личность оператора — то, что он привносит в фильм. А Алишер привносил многое. Часто он снимал то, что я не успевал заметить, был более чутким.

И еще я хочу видеть ситуацию со стороны, оценивать все, что происходит, чтобы в момент съемки оперативно принять решение. Я, к примеру, часто сам писал

звук на документальных картинах, и мне это мешало. Я не хочу быть технически сконцентрированным на чем-то, чтобы я мог подсказать камере, куда ей двигаться.

Внутренне съемка в фильме меняет всех, бывает — и внешне. Многие говорят после съемок: я по-другому понимаю себя. Когда мы снимали «Тюльпан», один местный работал у нас в группе. И он потом сказал: «Я жил и жил, думал, что я все знаю. И только работая с вами, я вдруг начал смотреть на звезды, начал голову поднимать». В основном люди живут и смотрят себе под ноги. А съемки, как правило, дают людям новый размер жизни.

Я всегда все взвешиваю как в первый раз. И каждый раз опасаюсь: получится ли? Каждый раз, когда начинаю фильм, боюсь. Сначала ничего не понимаю. Придумываю какую-то идею, а потом она видоизменяется в то, что ты вообще не представлял. Потом потихоньку, шаг за шагом, эпизод за эпизодом, день за днем... В этом огромный интерес творчества: ты не знаешь, куда эта река тебя вынесет, на каком берегу ты окажешься. Многие вещи я просто чувствую, и мой опыт, наверное, непереложим для другого. Но правда в том, чтобы делать так, как ты хочешь, внутренне не фальшивить, добиваться этого до конца.

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ *Записал Василий Корецкий*

ОКОНЧИЛ ОПЕРАТОРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ВГИКА. ПРЕЗИДЕНТ И ПРОДЮСЕР НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРЕМИИ В ОБЛАСТИ НЕИГРОВОГО КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ «ЛАВРОВАЯ ВЕТВЬ», ПРЕЗИДЕНТ САМОГО КРУПНОГО В РОССИИ ФЕСТИВАЛЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО «АРТДОКФЕСТ». СНЯЛ ОКОЛО ДВУХ ДЕСЯТКОВ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ, В ТОМ ЧИСЛЕ О ГРУППЕ «ТАТУ» («АНАТОМИЯ “ТАТУ”» (2003)), О СЕКСУАЛЬНО-ДЕНЕЖНЫХ ОТНОШЕНИЯХ В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ («ДЕВСТВЕННОСТЬ» (2008)), О ЖИЗНИ ВДОЛЬ ГАЗОПРОВОДА УРЕНГОЙ-КЁЛЬН («ТРУБА» (2013)). ТЯГОТЕЕТ К БОЛЬШОЙ РОМАННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ФОРМЕ. ЖЕСТКАЯ КРИТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ МАНСКОГО — КАК ГРАЖДАНСКАЯ, ТАК И РЕЖИССЕРСКАЯ — ПРИВЕЛА К КОНФЛИКТУ С РОССИЙСКИМ МИНИСТЕРСТВОМ КУЛЬТУРЫ. ПО СОСТОЯНИЮ ДЕЛ НА ОСЕНЬ 2014 ГОДА РЕЖИССЕР ОФИЦИАЛЬНО ОТЛУЧЕН ОТ ГОСФИНАНСИРОВАНИЯ СВОИХ ПРОЕКТОВ.

Я стараюсь, чтобы мои герои не оказывались перед камерой. Выведение камеры из зоны их внимания — это очень важный, иной раз даже психологический, элемент их существования. Человек понимает, что к нему приехала съемочная группа, что главный среди них — режиссер. Поэтому он фокусирует свое внимание на режиссере, вольно или невольно за ним следит: как режиссер смотрит, куда он смотрит? Подыгрывает ему, заигрывает с ним... Так, наверное, девушка смотрит на парня во время первого свидания, она как-то его анализирует, обращает внимание на его башмаки, на то, на се...

Некоторые герои оказываются капризными, не хотят сниматься. А согласившись, думают про себя: ну, я-то сейчас его обману... Каждый раз перед тобой новый вызов. Вот простой пример: бывает, что я просто ставлю оператора с камерой, а сам демонстративно ухожу в другую комнату и беру с полки какую-нибудь

абсолютно мне ненужную книгу, листаю ее с большим интересом, как будто я весь в нее погружен. А человек знает, что его приехали снимать, и он не понимает, что происходит. Я говорю: «Ну, тут оператор сейчас посмотрит, выставится...». А если это долго происходит – я очень важно договариваюсь о длинной съемке, – то через какое-то время человек начинает расслабляться, терять контроль. Я сейчас привожу не уникальный прием, а один из сотен вариантов, которые иной раз и спонтанно возникают, когда ты понимаешь, что сейчас нужно вот так вот, а не иначе.

Если я пишу интервью (хотя в моих фильмах как таковых интервью очень мало), то стараюсь снимать на длиннофокусную оптику, чтобы человек вообще не слышал и не видел оператора. Если позволяет квартира, то камера снимает это вообще из какой-то дальней комнаты через проемы, а сам я сажусь, переключая внимание человека на себя, и когда мы с ним общаемся – а это именно общение, а не интервью, – я позволяю себе рассказать какие-то свои истории. То есть наша встреча превращается в обмен историями. В этих историях я как бы даю пример степени откровенности, задаю этот тон, рассказываю какие-то личные вещи.

Человек при этом всегда знает, что его снимают. Особенно если это происходит в его собственном пространстве, скажем, в квартире. Очень часто мы подписываем определенные соглашения. В них обозначено, что я принимаю на себя ответственность за достоверность материала, что я не буду ничего искажать и так далее. Но так как в большинстве случаев я делаю кино без дикторского текста, то мне и скрывать нечего.

Вот практический пример – фильм «Девственность». Мы подписываем договор с Кариной Барби о ее участии в фильме. Мы пишем, что обязуемся давать достоверную информацию, не искажать ее и т.д. Она подписывает соглашение, потому что уверена, что сможет нами манипулировать, что мы будем снимать кино в рамках ее представления о себе самой. Но мы подписываем это письмо, зная, что она занимается разными видами не очень достойного бизнеса, и мы начинаем сначала снимать, так скажем, по ее сценарию, а затем включаем свой сценарий. Мы знаем, в каком она «розовом» заведении служит, мы приходим (пройти с камерой в подобное заведение – вопрос чисто экономический) и просто заставляем ее на рабочем месте. И как бы в рамках наших отношений мы ее снимаем. Она говорит: «Ну, я не хочу...» А я говорю: «А у меня с тобой договор подписан».

В принципе, я со своими героями проживаю их жизнь. Конечно, картина картине рознь, скажем, в фильме «Труба» мне это не требовалось, передо мной стояли другие задачи. А на съемках «Тату» я находился в более доверительных отношениях с этими девочками. Наверное, даже был близок им как никто, потому что там были непростые отношения с продюсером Шаповаловым, родители были достаточно далеко, и потом, дети с родителями обычно не очень готовы

что-то серьезное обсуждать. Я был таким старшим товарищем. Поэтому и в картине они коммуницируют внутри себя, между собой, но они не чувствуют себя перед камерой.

Конечно, мы очень часто провоцируем какие-то ситуации. Нужно понимать, что документальное кино – в конечном счете не документ, хотя очень многие говорят о документальности именно с позиции документа, с позиции ксерокопии. Нет, это художественное произведение, созданное на основе элементов реальности. И эти элементы реальности ты, безусловно, сталкиваешь, ты ими управляешь, жонглируешь.

И это сложнее, чем игровое кино, – в том смысле, что на съемочной площадке игровой картины все работают на результат: актеры, операторы, осветители, ассистенты, администраторы, массовка. В документальном кино кроме тебя и оператора на тебя никто не работает, все работает против тебя. И ты должен в этом сопротивлении выловить, взять свой улов. Это совершенно иной принцип творчества. Есть, конечно, режиссеры, которые педантично дожимают ситуацию до своей домашней заготовки. Иногда и у меня бывают такие картины, но это, как правило, если ничего не идет, вообще ничего не происходит: тогда ты работаешь на заготовках. Но это не сценарий, скорее предварительный концепт фильма.

Ты определяешь, где точка входа в историю, а дальше живешь и смотришь, как эта история развивается.

Могу привести пример из «Трубы». Мы знали, что будем снимать храм-вагон, отправляющийся в путешествие. Мы разговаривали с настоятелем этого храма. Мы спрашивали, что обычно случается, какие проходят ритуалы, он объяснял, что «на отпевание мы никогда не успеваем, а свадьбы худо-бедно доезжают до райцентра, так что вот крестим». И я себе выстраиваю картину, очень, как мне кажется, для фильма важную и символичную, как в этом временном вагоне крестят посреди бескрайней заснеженной степи новое чадо Божье. Мы приезжаем, договариваемся, что батюшка пойдет узнать, кто там еще родился, он идет – и мы снимаем историю, как женщина его фактически посылает. И это ломает так называемый сценарий. Я, конечно, могу пойти к этой женщине и сказать: «Слушай, очень надо, тут у нас кино, да вот тебе, в конце концов, бутылка водки...» Я ее могу уломать – но я считаю, что для фильма эта конкретная ситуация ценнее, богаче, важнее и концептуальнее.

Конечно, в каждой картине есть какие-то постановочные элементы, но это, как правило, проходы, что-то в этом роде. Говоришь человеку – надо пройти отсюда сюда, подойти сюда, но не более того. Вот я снимал Владимира Шмитта в картине «Николина Гора», и я вижу, что у него определенным образом выбрита борода. Когда я ходил по его даче, я увидел, что на подоконнике лежит бритва,

и тут я понимаю, что в доме темно, и он, наверное, как-то там у окна ставит зеркало. Так что я ему говорю: «Давайте уберем щетинку. Мы же снимаем...» – «Да, сейчас-сейчас...» А я уже оператора поставил. И он это делает, и мы снимаем. Что это, постановка?

Или вот самая сомнительная сцена «Девственности» – мой разговор с девочкой Катей, приехавшей поступать в институт (и готовой продать свою девственность, чтобы заплатить за обучение. – Ред.) ... Документальна его природа, это разговор взрослого постороннего мужчины с молодой девушкой. Могу рассказать, как это снималось. Мы приехали на Воробьевы горы, сели с ней в машину, оператора я поставил за пределами машины, метрах, наверное, в ста, не меньше, и он нас снимал очень длиннофокусной оптикой. Девушка была абсолютно убеждена, просто в силу своей технологической безграмотности, что это снимается на общем плане, и все ли снимается, она тоже не знала, потому что мы с оператором предварительно все обсуждали, и оператор иногда отворачивался, вставал, смотрел на панораму Москвы, а мы просто сидели и очень долго разговаривали. И мы сидим в замкнутом пространстве, у нас очень интимный разговор, а зритель видит его на огромном экране с крупностью, крупнее которой не бывает. В этом существует некая авторская педаль. Если хотите, можете это, конечно, называть обманом, хотя обмана никакого нет – на ней висит петля, на мне петля, и она знает, что она пришла сниматься. Более того, мы ей заплатили. И более того, мы говорим в фильме, что мы этому человеку заплатили за съемку.

Все остальное... да у них и не получится, просто у них самих не получится сыграть, и это сразу видно. Как только они начинают что-то играть, то все. Видно, даже когда актер играет, а этот-то и не актер.

Считается – по крайней мере, до меня доходят такие разговоры, – что я очень жесткий режиссер. Да, для меня, в принципе, этических ограничений в фильме не существует, и если случится, что у меня кто-то умирает в кадре, то он умрет. Мы знаем фильм Косаковского «Среда», в котором он случайно застаёт смерть собственной матери, и я знаю, как сообщество ополчилось на него. Я помню, как на фестивале в Екатеринбурге Косаковскому не дали приз, председатель жюри сказал, что только через его труп этому аморальному типу достанется награда ... Но он был недалеким человеком, он просто не постарался понять, услышать и почувствовать фильм. Это не была просто снятая смерть матери, этот фильм был о тайне, о тайне рождения человека. Собственно, фильм начинается с семейной тайны о том, что Виктора могли перепутать в роддоме, и он пытается прожить свою жизнь в других людях, родившихся в тот же день. И ответить на этот вопрос могла только мать. И этот единственный свидетель умирает, уходит с этим секретом. И если он снимает о других достаточно проникновенно, то он обязан

снимать так и о себе, и это непросто.

Пока еще я не видел документального фильма, где режиссер был бы по отношению к себе таким же жестким, как к другим. Казалось бы – вот никакого сопротивления, ты сам, пожалуйста, снимай кино! Даже у таких мощных кинематографистов, как ван дер Кёкен. Когда он узнает, что у него неизлечимая болезнь, что ему жить один год, и начинает снимать картину – начинается такой сироп сахарный с ванилью! И даже Герц Франк, снявший одну из самых жестких автопортретных картин, где ему делают операцию на открытом сердце, с неизвестным финалом! Те, кто был близко знаком с Герцем, кто знает, как уходила его жена, – они понимают, что о другом человеке он все-таки снял бы иначе.

Когда я делал фильм «Наша Родина» о своих одноклассниках, каждому из них был посвящен отдельный эпизод. И я снял эпизод, посвященный себе, но до сих пор сожалею, что рассказывал в фильме чужие тайны, но не рассказал своей. А у меня была моя тайна. Она там как бы в русле фильма, эта тайна, есть на нее намеки. Я мог бы это сделать, и фильм, конечно бы, поднялся. И я сейчас часто думаю: черт возьми.

АЛЕНА ПОЛУНИНА *Записал Василий Корецкий*

ОКОНЧИЛА ВЫСШИЕ КУРСЫ СЦЕНАРИСТОВ И РЕЖИССЕРОВ. АВТОР ОДНОЙ ИГРОВОЙ И 11 ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ (ВКЛЮЧАЯ ТЕЛЕПРОДУКЦИЮ) КАРТИН. САМЫЕ ИЗВЕСТНЫЕ ФИЛЬМЫ ПОЛУНИНОЙ ТАК ИЛИ ИНАЧЕ ПОСВЯЩЕНЫ ПОЛИТИЧЕСКОМУ. «РЕВОЛЮЦИЯ, КОТОРОЙ НЕ БЫЛО» (2009) РАССКАЗЫВАЕТ О ЛЮДЯХ, СОСТАВЛЯВШИХ НАЦИОНАЛ-БОЛЬШЕВИСТСКУЮ ПАРТИЮ. «НЕПАЛ ФОРЕВА» (2012) — ХРОНИКА НЕПАЛЬСКОЙ МИССИИ КПЛО («КОММУНИСТЫ ПЕТЕРБУРГА И ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ»), ШУТОВСКОЙ ЭРЗАЦ-ПАРТИИ, ОТКОЛОВШЕЙСЯ ОТ КПРФ. КИНО ПОЛУНИНОЙ СТИЛИСТИЧЕСКИ РАЗНООБРАЗНО: ОНА ПОЛЬЗУЕТСЯ ЗАКАДРОВЫМ ГОЛОСОМ, ИНТЕРТИТРАМИ, ИНОГДА ФАКТИЧЕСКИ СКРЫТОЙ СЪЕМКОЙ.

Документальное кино очень жестко трансформирует своих адептов. Я, например, уже не могу смотреть кино игровое, я вижу фальшак — и мне совершенно не хочется им заниматься. Я терпеть не могу театр, даже экспериментальный, он для меня — детский сад, неправда, ложь. Между документальным и игровым кино для меня колоссальная разница — и при этом я до сих пор не могу понять, что такое документалистика. Это странный жанр, который не востребован, не нужен... Потому что документалистика не может быть чем-то стопроцентно развлекательным. Зритель не приучен и никогда не будет приучен ходить смотреть документальное кино. Это все равно будет какой-то небольшой процент интеллектуалов или людей, равнодушных к социальному. Потому что документалистика, как ни крути, питается социальными проблемами.

Я не понимаю, чем я занимаюсь, но мне это очень нравится. Возможно, документальное кино — это алхимия, то самое постоянное изобретение универсального растворителя. Это очень развивает — понятие «режиссер-документалист» на самом деле включает в себя массу профессий, навыков, взаимоисключающих черт. Склад характера здесь очень важен: определенный авантюризм, в чем-то

легкость, где-то усидчивость. Иногда нужно, как варан, застыть и выжидать — не день, не два, а месяцы. Ждать, пока ты не поймешь, что был снят финал и история закончена, осталось только извлечь ее из вороха материала.

В документальном кино никто не главный. Ни режиссер, ни оператор. Можно банально сказать, что главное — случай, перипетии жизни героя. Мне кажется, документальное кино вообще должно перестать быть жанром или профессией, оно должно стать лишь и только случайностью.

Мне интереснее смотреть ролики на YouTube, чем идти в кинозал и смотреть хорошо снятое, хорошо озвученное документальное кино. Мне нравится отсутствие сознания за этими сюжетами. Не в том смысле, что их делают дураки, а в том смысле, что человек, снимающий такой ролик, не имеет никаких авторских амбиций. Он просто снимает: «О, смотри, прикольно...» — и все комментируют. В связи с украинскими событиями, вместо того чтобы читать прессу или, не дай бог, смотреть какое-то ТВ, я смотрела эти видео с разных сторон баррикад и понимала гораздо больше.

Мне сложно воспринимать «изящные искусства», я не люблю «изящные искусства». Живопись не люблю — не понимаю, зачем этот тонкий слой красок, когда можно сделать крутую фотографию. Формальная сторона, построение истории, способ того, как это снято... Это все вторично, это все возникает из истории.

Я не люблю эксперименты, потому что все уже было сделано и все идет по кругу, я просто хочу рассказывать истории. Даже если все погаснет и люди снова будут сидеть у костра, можно будет рассказывать их — устно. Хорошая история важна для меня, я, на самом деле, сильно опираюсь на литературу — хотя люблю ее не как жанр изящного искусства. Для меня ценность представляет, скорее, «литература факта».

Я никогда не прошу героя что-то сделать специально для фильма. Я могу его, конечно, слегка спровоцировать, я могу спрогнозировать и дожидаться нужной мне ситуации. В документальном кино очень много манипуляции — хотя, на первый взгляд, ты в нем отсутствуешь, и действительно очень желательно, чтобы режиссер и камера сливались с окружающей средой. Но когда ты сливаешься со средой, это тоже манипуляция, игра: «Нас здесь нет, мы — черное на черном». Иногда герои просто не знают, работает вообще камера или нет.

Впрочем, человек не может постоянно пасти камеру, он все равно отвлечется в какой-то момент, привыкнет, а в какой-то момент он будет работать на нее, устроит «выход с цыганочкой» — однако этот выход будет точно так же характеризовать его, это же саморазоблачительный момент. Но человек существует и вне той игры, которую он представляет окружающему миру. Зафиксировать это — большая удача.

Например, у героев «Непал форева», Перова и Малинковича (*лидеров партии «Коммунисты Петербурга и Ленинградской области»*. — *Ред.*), была на момент съемок довольно цикличная жизнь. Каждый раз, приезжая в их подвал, мы заставляли, в сущности, одно и то же. Было понятно, что каждый вечер такого-то числа они спускаются в свой штаб, садятся привычно друг против друга — один начинает, второй подхватывает. «День сурка». Поняв, чем живет один, другой, думали: ага, Перов же, наверное, поедет на охоту, попробуем поехать с ним. Но потом все обязательно меняется: поехали на охоту, а герой там бухал три дня, а потом установил в чистом поле красный флаг. Все считают, что это постановочный эпизод. А это не так. Перов хотел водрузить флаг на какой-то заброшенный охотничий домик, но не доехал, и вот мы снимаем его следящей панорамой в чистом поле. Что он делает, куда он едет? Мы сами не успеваем понять.

При этом очень важна дистанция между мной и героями. Это этический момент: если дистанция нарушается, мы можем стать друзьями. А я не хочу, чтобы близкие, друзья становились материалом. Это табу.

Надо разделять себя как частное лицо и себя как режиссера-документалиста. Для меня док — это опыт, от которого я периодически отдаляюсь на какое-то расстояние. Не то чтобы я этим занимаюсь постоянно. У меня нет такого рефлекса — все время фиксировать реальность, быть стрингером, который все время что-то снимает. Моя, скажем так, гражданская жизнь и профессия четко разграничены. Я снимаю редко, я ограничиваю себя. Конечно, я хотела бы снимать непрерывно, постоянно находиться в этом процессе и, возможно, чему-то учиться. Процесс важнее результата, порой этот процесс мучительный.

Это происходит как вирусное заболевание. Ты постепенно понимаешь, что с тобой что-то не так, ты все время возвращаешься мыслями к определенному сюжету, теме. Это может быть и конкретный человек, это может быть просто какой-то мелькнувший образ. Порой истории затухают. Вначале яркие протуберанцы, потом смотришь — а это была фальш-вспышка. Иногда тема фильма рождается из стечения обстоятельств. Потом начинаются головоломные мозговые штурмы. Я планирую, продумываю эпизоды, обсуждаю их с оператором, пишу очень много всяких заметок, эссе, подсовываю их продюсеру, оператору, иногда так проще сформулировать.

Я беру часть реальности и предъявляю зрителю такой, какой я ее увидела. Я не знаю, правильно это, неправильно, но я знаю, что вся правда заканчивается на монтаже. Ты все равно понимаешь, что за гранью склейки осталась целая жизнь, развитие эпизода. Осталась ли там правда — это уже вопрос ощущения, момент не этический, но стилистический, вкусовой. Да, мы могли пропустить или плохо снять великолепную сцену. Но, может быть, интереснее, когда она не снята, когда

она остается каким-то отголоском. К примеру, нас во время съемок нового фильма (*«Варя», травелог о москвичке, учительнице математики, путешествующей в мае 2014-го по революционной Украине. — Ред.*) в Виннице арестовал на 8 часов «Правый сектор». Я, с одной стороны, должна была эту ситуацию разруливать, а с другой — я смотрела на все и думала: боже мой, у нас нет возможности это снять! В фильме от этих 8 часов остался просто намек, беглый эпизод.

Или вот неснятая сцена из «Революции, которой не было» — о ней я буду жалеть всегда. Был конец того прорывного, огромного «Марша несогласных» в Петербурге в марте 2007-го, когда вышел весь город, когда простые люди прорывали оцепление ОМОНа. Ночью все продолжало бурлить, в центре города была атмосфера карнавала, люди здоровались друг с другом, атмосфера была нереальная; я думаю, что такое вполне могло быть в 1917-м. И наш герой, Дмитриев, тогдашний питерский лидер НБП, спускаясь в брутальную такую рюмочную рядом с Московским вокзалом, звонил одному московскому оппозиционному политтехнологу. Кепка набок съехала, он орал в два телефона сразу: «Революция началась! Говорю вам, революция началась! Началось!» А мы просто не успели расчехлиться и включить камеру.

Порой успеть снять невозможно. И тогда мне нравится использовать титры. В новом фильме я использовала закадровый голос — в том числе чтобы описать саму ситуацию, в которой режиссер смотрел в одну сторону, а реальность схватила его за шкуру и развернула на 180 градусов. Поэтому там важен мой текст — не как текст, а как появление еще одного персонажа, меня.

На самом деле правил нет. Если бы у меня была мастерская, я бы, наверное, собрала учеников и сказала им: «Первое: правил нет. Второе: все, чему вы научились на предыдущем фильме, не работает на следующем». Бесполезно планировать, прогнозировать, опираясь на опыт предыдущего фильма. Реальность каждый раз обязательно произойдет по-другому. Каждый новый фильм — это нулевой отсчет. У меня всегда ощущение, что все только начинается. Я боюсь выпасть из поля поиска, неведения, боюсь такого: о, да, это именно моя история, все понятно, это я сниму! Боюсь стать профессионалом. Можно назвать это маргинальной позицией. Но я готова оставаться в маргинальной нише, вот этого совершенно не боюсь. Для меня главное — получать от работы удовольствие и чтобы свобода была.

Каждый раз, приступая к работе, ты стоишь на скользкой горке, на самом краю, и понимаешь, что фильм может не состояться, может пропасть материал — как случилось с моей картиной про католический парк развлечений в Польше: у меня просто сгорел жесткий диск с фильмом. Фильм могут не взять ни на один фестиваль, и его может никто не увидеть. Каждый раз — с нуля, совершенно непонятно, где брать деньги, как это все реализовывать. Когда-то я еще могла из авантюризма вступать в какие-то коллаборации с телеканалами, но заканчивалось это всегда

одинаково — авторской версией фильма. Я совершенно не умею и не хочу учиться работать в условиях телевидения, где 150 продюсеров как няньки. Телик все равно делает продукт, будь это Arte или Первый канал, и этот продукт имеет очень отдаленное отношение к тому, кто указан в титрах как режиссер.

Не так давно у меня был момент слабости — я захотела уехать, но он быстро прошел, и я еще больше поняла, что хочу оставаться здесь, я хочу все видеть, все, что будет происходить в стране, я хочу во всем этом участвовать. Любая блокада, все что угодно — я не буду оставлять это все. Меня запитывает здесь, как батарею, при всей моей болезненной любви-ненависти к своей стране. Но я в последнюю очередь хотела бы быть маркирована как политический режиссер или как активист, это мне несвойственно. Я просто снимаю кино, которое никто толком-то и не видит.

У меня не может быть никакого встроенного индикатора реальности, потому что я сторонник теории мультиверсий реальности. Она не едина, она — множество. Мы можем взять одинаковые камеры и пойти снимать один и тот же объект — и снимем по-разному. Это будет все равно ваш факт и мой факт. Крупность, точка, композиция, ракурс, момент, когда вы включитесь, выключитесь, когда вы начнете съездить и менять все это в момент съемки, — в этом мы никогда не сойдемся. У каждого будет своя версия. Они сообщают нам что-то о реальности, они сообщают что-то о ее наблюдателе. Но они не сообщают нам самого главного: нет окончательной правды, и то, и это — просто какие-то фрагменты. Поэтому я никогда ни в чем не уверена. Может быть, именно из-за того, что я не могу никак для себя определить, что такое моя реальность, где ее границы соприкасаются с той, большой реальностью, где мой микрокосмос, а где все остальное, у меня и возникает желание фиксировать все это.

Вот очень странный пример зыбкости, условности того, что вы называете реальностью, — это, наверное, самый тяжелый эпизод, который я снимала: похороны нацбола Юрия Червочкина. Его отпевали, тело выносили из избы, закапывали, мать стояла над могилой... Когда я это снимала, я была просто менеджером, занималась композицией, тем, что мне нужно было для драматургии, старалась не упустить какие-то фазы происходящего, не упустить какую-то фактуру и атмосферу, не упустить героев в этой ситуации. Нас не хотели пускать в избу, где шло прощание, я разруливала, как туда попасть. Но вот когда я осталась с этими кадрами один на один на монтаже, мне было очень страшно прикасаться к ним. Только тогда это стало реальностью — в момент съемки это совсем не было ею.

Все очень изменчиво. Все мерцает, переливается и ускользает. И мы меняемся, мы не нащупываем здесь ни правды, ни реальности. Мы не понимаем, с чем мы работаем. Да, мир материален и познаваем — но мне в нем не на что опереться, я все время хватаюсь за воздух.

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА *Записал Василий Корецкий*

ОКОНЧИЛА ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАЗАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА. С 1986 ГОДА НАЧАЛА РАБОТАТЬ
НА КАЗАНСКОЙ СТУДИИ КИНОХРОНИКИ.
СНЯЛА БОЛЕЕ 20 ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ДВЕ
ИГРОВЫЕ КАРТИНЫ («ВРЕМЯ ЖАТВЫ» (2004)
И «ЯР» (2007)). ЕЕ НОВЫЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ
ФИЛЬМ — «ОПТИЧЕСКАЯ ОСЬ» — ВЫШЕЛ
В 2013 ГОДУ. С 2008 ГОДА ЗАНИМАЕТСЯ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ.
ФАКТИЧЕСКИ РАЗБЕЖКИНА — ОСНОВАТЕЛЬ
ЕДИНСТВЕННОЙ В РОССИИ ПОЛНОЦЕННОЙ
ШКОЛЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО (СРЕДИ ЕЕ
УЧЕНИКОВ — ДАРЬЯ ХЛЕСТКИНА, ВАЛЕРИЯ
ГАЙ ГЕРМАНИКА, НАТАЛЬЯ МЕЩАНИНОВА,
ДЕНИС КЛЕБЛЕЕВ, МАДИНА МУСТАФИНА,
АСКОЛЬД КУРОВ, ПАВЕЛ ЛОПАРЕВ). «ШКОЛА
РАЗБЕЖКИНОЙ» ИДЕОЛОГИЧЕСКИ БЛИЗКА
К ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРУ (ТВОРЧЕСКУЮ
МАСТЕРСКУЮ ОНА ВЕДЕТ ВМЕСТЕ
С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ РУКОВОДИТЕЛЕМ
«ТЕАТРА.ДОС» МИХАИЛОМ УГАРОВЫМ)
И ОТЛИЧАЕТСЯ ЖЕСТКОЙ РЕГЛАМЕНТАЦИЕЙ
ПРОЦЕССА СЪЕМКИ: ЗАПРЕТ НА
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЗАКАДРОВЫХ МУЗЫКИ
И ТЕКСТА, ПРИГЛАШЕННОГО ОПЕРАТОРА.

Когда я читаю, что «студенты Разбежкиной фиксируют нашу реальность», мне всегда становится смешно. Я знаю, чего стоит эта фиксация. Она всегда жестко организована, и это, конечно, ни в коем случае не отражение. Документалистика – это попытка понимания, попытка перевода. Документалист выходит из простого, прямого наблюдения жизни в какую-то иную реальность, остающуюся на пленке. Мы должны увидеть в жизни форму, которая есть драматургия. Когда ты начинаешь рефлексировать и понимать жизнь – и свою, и чужую – как нечто выстроенное, только тогда ты можешь что-то снять. Если ты этой формы не увидел, кино не будет, потому что

кино – это нечто завершенное. Самая традиционная форма завершенности – смерть. Все, конец, человек ушел, и ты поставил естественную точку. Но если этого, к счастью, не произошло, то ты должен увидеть, найти, вычленить из жизни эту форму сам.

При этом у меня сложное отношение к тем придуманным режиссером ситуациям, которые выдаются за реальность, я не люблю большинство документальных фильмов Херцога, он наполовину их выдумывает. Но мне интересно, когда такими ситуациями ставится вопрос о том, что реальность от нас отдаляется все дальше. Она отдаляется – но мне ее хочется поймать.

У нас любое обращение к реальности понимают как разрушение традиционной морали. С чего мы решили, что мы – такой оплот нравственности, непонятно. Страна, в которой постоянно что-то разрушается, называет себя все время нравственной. Это для меня поразительно: человек не хочет думать о себе, он все время думает о других. Что это за страсть вообще – думать о других? Позиция сегодняшнего «морального», «нравственного» человека – это почему-то обязательно позиция жертвы. Обида: ему всегда плохо. В том, что плохо, виноваты все.

Но вообще вопрос о морали в документальном кино – он очень непростой. Общие нравственные принципы тут не работают, каждый вырабатывает для себя какие-то свои и отвечает за себя. Я люблю цитировать студентам дневники Толстого, где он пишет о смерти Ванечки – «сидел над телом агонизирующего любимого сына и с ужасом заметил, что я запоминаю все приметы этой агонии, чтобы подарить их какому-нибудь герою». Это цинизм для обычного человека. Но не для художника. На самом деле по-настоящему визуальный человек не только проживает свою жизнь, участвует в жизни: он ее все время наблюдает со стороны. С точки зрения обывателя, он, конечно, сука невероятная – ну что это такое, ты с девушкой расстаться, а в это время думаешь: а как я это в кино сниму? Но если человек способен разглядывать реальность, то он ее разглядывает всегда. Даже если он горит в этот момент, он думает: камеру бы! Как бы я это классненько сейчас снял! На мне тлеет одежда... Крупный план... ну и так далее.

В общем, функция режиссера-документалиста – снимать. Накормить голодного – это другая функция. Или ты проживаешь жизнь героя со всеми его заморочками, не вмешиваясь и не пытаясь ничего исправить, или ты его кормишь, одеваешь, защищаешь от самого себя. Если ты ее проживаешь, то до самого конца. Для меня есть одно ограничение. Если я могу помочь человеку не погибнуть, не покончить с собой, то я помогу. Иначе я должна просто снять это. Попадет ли реальная смерть потом в фильм – не знаю. Но на пленке должны оставаться и самые драматические моменты жизни.

Сегодня снова возникла потребность в очень мощной символизации пространства, потому что в реальности слишком много подробностей и оттенков, нет просто

черного и просто белого, а управлять человеком лучше с помощью простых символов: «твоя задача – стать символическим героем». Реальность никого не волнует, всех интересует только вот этот символический порядок. Именно отсюда все эти крики: «Дайте нам доброе кино! Дайте нам светлое кино!» – из потребности в символическом порядке. А мы работаем где-то на грани символической реальности, наша задача – понять: а что же составляет эту символическую реальность, откуда она взялась, как все вокруг героя превратилось в эту символическую реальность. Мы даже для студентов придумали специальный курс «Конструирование реальности», его ведет Светлана Борисовна Адоньева. Документалист должен понимать, что перед ним – символическая реальность или настоящая «реальность-реальность».

У нас в школе есть тестовый вопрос, который мы задаем поступающим, очень хороший, работает в 90% случаев. Мы их просим: расскажите о драме своей жизни, вспомните самый драматический момент, не говорите о чувствах, не называйте имен, нас интересует, помните ли вы свои действия. И вот человек начинает придумывать, и все, что он придумывает, – это мексиканский сериал. То есть жизнь свою он видит как мексиканский сериал. И себя в этой жизни он видит доном Педро или доном Хосе. И когда он начнет снимать свое кино, это будет дешевая мелодрама, а не сложная реальность.

Самое трудное – это снять первое кино. Вроде способный человек, а сказать ничего не может. Немога. Оказывается, что есть какая-то проблема в его собственной жизни, которую он никак не может преодолеть, и эта проблема ему мешает рассматривать чужую жизнь. Он не может прочесть чужой символический порядок и расширить границы реальности, потому что границы своей реальности у него полностью закрыты от окружающего мира. Но нужно выйти из собственной драмы, расширить эти границы, посмотреть – и становится легче.

Поэтому первое задание, которое я даю студентам, – снять что-то, что является для них препятствием. Чаще всего это мама, так как самые большие комплексы связаны, как правило, с родителями, особенно с матерью. Это всегда табуированная тема: про маму либо хорошо, либо никак. Те, кто не переступил через это табу, не могут снимать кино. Тот, кто преодолевает собственные комплексы, движется дальше. Вот Павел Самойлов снял простую вроде бы историю «Тихий дом» про своих пожилых родителей, пенсионеров-инженеров, которые давно друг с другом не разговаривают, потому что уже не о чем. И для Паши это очень тяжелая атмосфера, а для них-то нет: ну вот и не нужно больше разговаривать, нормально. Там есть замечательный, дважды повторяющийся эпизод, когда папа молча садится за стол, мама молча накрывает, ставит перед ним тарелку, все едят, молчат, и папа привычно нажимает клавишу старого приемника, доверяя ему озвучивать свою собственную жизнь.

Или маленькая первая работа Германики «Сестры», которую она сделала во время учебы. Лера никак не могла перескочить через свою семейную драму, ей надо было ее вербализовать. Но после того, как она вынесла диалог со своей сестрой на экран – и совершенно не важно, правильно ли она определила виновника своих бед, – стала снимать как подорванная.

Меня интересует человек как некое индивидуальное выражение и состояние. Конкретный человек, не знаменитый – этот уже сам становится частью символической реальности. Обычный. Но обычность не значит обыденность. Мы всегда предлагаем студентам такую тему для курсовой работы – «Скучные люди». Люди, не имеющие внешней самопрезентации.

Интересно, когда такой человек начинает понимать, что у него нет языка, и пытается обрести этот язык. Но это не значит, что он станет частью бунтующей толпы. Он может стать частью себя. И интересно попытаться рассмотреть: а что за человеческая константа у него внутри и почему надо его оставить в другой, кинематографической, реальности. Ведь, снимая фильм, мы оставляем нашего героя в вечности. И он останется в ней таким, каким его поняли мы.

Любой человек играет перед другим. И камера здесь не является особенным обстоятельством. А для русского человека и вовсе нужна какая-то невероятная степень опьянения, чтобы он перестал играть. Играют все, но есть люди в принципе игровые: у меня была такая героиня, женщина, которая взвешивала корма на ферме. Она хотела быть актрисой, и снимать ее прямо было невозможно – она начинала как-то ужасно фальшивить, сильно наигрывать перед камерой. И я предложила ей сыграть саму себя. Она с интересом согласилась. Мы не делали никаких дублей, но она абсолютно точно проигрывала то, что мы не могли наблюдать, потому что в этот момент нас просто не было в ее жизни. Это была игра в рамках фильма. И в конце в титрах мы даже написали, что в роли Шуры – Шура такая-то, потому что это была ее роль, но это была ее личная роль. Она хотела сыграть себя именно так.

Вот, допустим, она все время слушала музыку у себя в каптерке, и я хотела понять, какая музыка ей нравится больше. Мы начали крутить записи 30-х годов, фокстроты, и вдруг, когда я включила «Брызги шампанского», она пошла танцевать танго – прямо на досках больших грузовых весов; но камера в тот момент там не стояла. На следующий день мы поставили камеру, я снова включила музыку, и Шура сразу все поняла без слов. Когда пошли «Брызги», она чистила картошку. И тут она начала играть – картошкой, руками; идеальная актриса – мы не сделали ни одного дополнительного дубля...

Можно, конечно, было прямо сказать: «Иди потанцуй!» Но это уже гораздо хуже – когда ты отдаешь человеку какой-то приказ, то у него в голове образуется странная смесь из не совсем собственных решений. А лучше, чтобы они были

собственными. Поэтому мы не разрешаем студентам управлять героем: пойдя туда, сядь, направо пройди и т.д.

Я не знаю универсальных приемов, не знаю методики вхождения в личное пространство героя. Я знаю только, что ты должен испытывать к нему страсть, фактически любовную. Не обязательно эмпатию, не обязательно сочувствие. Хочешь ведь ты не того, кого жалеешь. Для меня главное – этот градус эмоции, одержимость. Если она есть, никто тебе не сможет отказать. Любопытно чувствует, когда его хотят. Вот живет человек, никто никогда его не хотел, а тут приходит какой-то идиот и говорит: «Я тебя хочу!» И он для вас делает все! Контакт с героем – это, на самом деле, сексуальный акт...

Я всегда прошу студентов написать сценарий. После того как они познакомились с героем, с обстоятельствами, они как бы уже должны снять фильм полностью – на бумаге, то есть написать рассказ, записать то, что ты мечтаешь увидеть на экране. Дальше ты все это откладываешь и начинаешь снимать. Если ты хорошо понял героя, то вдруг оказывается, что ты работаешь почти по этому сценарию. Потому что ты его так хорошо понял, что предвидел некие события в его жизни. А если ты понял его не очень хорошо, он начинает действовать сам, как хочется ему. Ну, а если эти события вдруг не наступают, пока у тебя в руках камера, но все существование героя предполагает такой исход, для этого есть такой прием, как провокация.

Это не значит, что мы обманываем героя: мы его, скажем так, оберегаем от его собственных представлений о том, что надо нам. Он же смотрел телевизор, читал газеты, и исходя из этого опыта он считает, что знает, как надо отвечать. Ему кажется, что вот та реальность, которую он хочет предъявить, – более крутая, она почище, патристичнее, она больше рассказывает о том, что он – жертва или, наоборот, что он – светлый человек. Он считает, что у него такая задача, что все от него этого ждут. Очень важно, какие ожидания есть у интервьюера. Герой, даже самый примитивный, постоянно считывает интервьюера, как бы странно это ни звучало. Вот студентка журфака и какой-нибудь алкаш-дворник – он ее прочтет легко, потому что понимает, чего она хочет.

Символический порядок сидит в башке героя очень крепко. «Почему вы меня снимаете?! У меня грязное платье, я сейчас пойду переодеюсь, у меня тут есть хорошее старое, крепдешиновое». Это тот же самый символический порядок – нельзя сниматься в грязном платье, подумают, что бедная. Я повторю историю, которую всегда рассказываю. Итак, идет последняя чеченская война. Какая-то телевизионная компания решила в прямом эфире сообщить новость матери погибшего солдата, чтобы снять ее реакцию, показать, как мать страдает. Они ввалились к ней всей телевизионной группой плюс военком; простенькая, бедная квартира. «Марья Ивановна, мы должны сообщить вам печальную новость: ваш сын Ваня погиб!» И

вот уже наезжает камера, они ждут рыданий. Вместо этого женщина вытягивается и говорит: «Мой Иван был патриотом, он каждое утро вставал и пел гимн!» Это чушь полная, она, конечно же, врет. Но она пытается соответствовать их ожиданиям, она пытается отработать эту патриотическую историю. А заплачет она потом, когда они уйдут.

И все вот эти провокации существуют для того, чтобы человек не придумывал себе иную реальность, а существовал в своей; чтобы проявить его реальность наиболее мощно, наиболее выразительно. Расскажу на примере своего фильма «Чужая страна». Вот есть героиня, которая живет в Голландии, она уехала туда за лучшей долей – а с этой долей ничего и не вышло. Тут она выходила замуж за всяких творческих алкашей, и там продолжилось ровно то же самое. Она снова нашла себе алкаша из алкашей, но там еще хуже – совсем непонятен менталитет. Если у нас пьяницы часто становятся мягкими и безвольными, то здесь, напротив, все получается очень жестко. И вот он неожиданно умер, а перед смертью подал заявление в полицию, что она, мол, вышла замуж не по любви, а чтобы получить гражданство. Голландские эмиграционные службы эти дела лет по 20 рассматривают, все это время ты находишься в странном, подвешенном положении, а потом они принимают решение, что это правда и что тебя нужно вытурить из страны, когда ты здесь обжился, родил детей.

И поэтому героиня моя была постоянно на нервах, но сдерживалась перед камерой. Плакала все время в уголке, где камеры не было, и напивалась где-то в уголке, когда камеры не было. И я понимала, что сильная эмоция должна быть в кадре, но она ее скрывала.

В какой-то момент она раскрылась, стала рассказывать нам все – но без камеры. Повторить это было невозможно – не тот уровень эмоций. И тут в гости приехали из Германии мои и ее друзья.

Они приехали в самый нервный момент, когда начались проблемы с ее новым другом. И вот мы все отправились на поезде к морю. Героине очень хотелось рассказать им о своих бедах, она начала говорить, и в этот самый момент я их отсадила. Она не поняла, что случилось, ей стало плохо – как, почему ее прервали?

И вот тут происходит то, что у документалистов называется подарком. Мы, как правило, люди не религиозные, но все равно: в том, что происходит в такие моменты, есть какая-то мистика. Короче – ей звонит тот самый новый друг. Она, сдерживая слезы, говорит ему: «И газовая плита сломалась, и колонка не работает» – и уже плачет. И всем понятно, что она плачет не потому, что плита сломалась, а потому, что вообще ничего не получается, жизнь рухнула. Это был эмоционально самый сильный момент в фильме – и то благодаря достаточно сложной манипуляции. Вдруг все произошло.

Потом, когда ты уже все снял, ты должен написать второй сценарий. Это необходимо – иначе ты умрешь, погибнешь в 100 часах материала. Из этого может выстроиться сто разных фильмов, а ты должен написать сценарий того единственного фильма, который ты хочешь сделать. Режиссерам вообще очень полезно писать, и у наших студентов есть страничка на сайте школы, закрытая, пока они учатся, – страничка «Неснятое кино», где они записывают свои наблюдения, которые могли бы стать фильмом, но не стали, потому что или камеры не было, или, скажем, быстро проезжал мимо и так далее. Это неснятое кино тоже очень важно записать. В общем, режиссер должен писать. Вот сейчас в конкурсе «Артдокфеста» будет фильм «Ферма» Андрея Шабая, он делался три года. Я всех прошу вести дневники со съемок, но Андрей – единственный, кто это делал каждый день, полтора года. И в результате получилось очень хорошее кино. Мне кажется, текст ему помог.

АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ *Записал Василий Корецкий*

ОКОНЧИЛ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКУЮ АКАДЕМИЮ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА. СТАЛ ИЗВЕСТЕН В НУЛЕВЫЕ КАК ОДИН ИЗ САМЫХ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ДОКУМЕНТАЛИСТОВ СТРАНЫ («МАМОЧКИ» (2001), «ЧИСТЫЙ ЧЕТВЕРГ» (2003), «ДИКИЙ, ДИКИЙ ПЛЯЖ. ЖАР НЕЖНЫХ» (2005)).

СОАВТОР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ПРОЕКТА «СРОК» О ГРАЖДАНСКИХ ПРОТЕСТАХ 2011-2012 ГОДОВ И ОДНОИМЕННОГО ФИЛЬМА (2014). В НАЧАЛЕ 2010-Х РАСТОРГУЕВ НАЧАЛ ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАТЬ С НОВЫМИ ФОРМАМИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО, В КОТОРЫХ КАМЕРА ПЕРЕДАЕТСЯ ГЕРОЮ. ПО ЭТОМУ ПРИНЦИПУ ВМЕСТЕ С ПАВЛОМ КОСТОМАРОВЫМ ИМ БЫЛИ СДЕЛАНЫ ФИЛЬМЫ «Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ» (2011) И «Я ТЕБЯ НЕ ЛЮБЛЮ» (2012). ОБЕ КАРТИНЫ СОБРАНЫ ИЗ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА, СНЯТОГО НА БЫТОВЫЕ ВИДЕОКАМЕРЫ ОБЫЧНЫМИ РОСТОВСКИМИ ПАРНЯМИ И ДЕВУШКАМИ. ЭТОТ МЕТОД ПОЛУЧИЛ ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ В ПРОЕКТЕ «РЕАЛЬНОСТЬ»: ДЕСЯТКИ ОТОБРАННЫХ ОРГАНИЗАТОРАМИ «РЕАЛЬНОСТИ» КОНТРИБЬЮТОРОВ-НЕПРОФЕССИОНАЛОВ САМОСТОЯТЕЛЬНО СНИМАЮТ НА ВИДЕО ХРОНИКУ СВОЕЙ ЖИЗНИ И ЖИЗНИ ВОКРУГ. СМОНТИРОВАННЫЕ ИЗ ЭТОГО МАТЕРИАЛА СЮЖЕТЫ ВЫКЛАДЫВАЮТСЯ НА YOUTUBE-КАНАЛЕ ПРОЕКТА.

Все документалисты моей веры работали с феноменом «привычной камеры». Это когда оператор медленно, как к зверю, подбирается к человеку, чтобы разглядеть его лицо. Но сейчас мы уперлись в тупик: когда ты приблизился, камера теряет объект. Она видит ноздрю, поры, но не видит человека, души за ним. Следующий логический шаг — сделать камеру органом этого человека. Если ты правильно

выбрал, кому отдать камеру, если ты нашел с ним общий язык, если ты объяснил, что ты разрешаешь делать с собой и камерой, кино снимается само.

Человек — это круглый предмет, стремящийся катиться по желобам. И как только что-то вынимает его из повседневного замыленного состояния, приводит к осмысленному проживанию, пусть даже не тотально осмысленному, а частично, временами, человек мгновенно стареет и превращается в смертельно больно-го сердцем. Хотя это не главное, что меняется. Он не только расширяется душой. Он понимает, что авторство — это не какое-то заболевание и не наследство от бабушки в сундуке. Авторство — это прямо лежащая у тебя в руках, в любой момент доступная вещь. Это опасно для искусства, потому что размывает границы, критерии. А с другой стороны, вводит в оборот новые силы, кровь, соки, смыслы. Вот говорят про перепроизводство видео. Но нет никакого перепроизводства. Настоящий автор, как иголка, все равно проколет пленку.

Я уже не режиссер, я — киноредактор. Боюсь, что мне меньше есть что сказать, чем человеку со свежим впечатлением. Кто-то первый раз пришел на митинг — а я снимал 15 раз. И он снимет по-другому. Найдет нерв. Поэтому я выступаю сейчас исключительно как человек, пытающийся создать пространство, в котором высказывается настоящее.

Кино как кастовое искусство давно себя высосало и изжило. Язык съемки впитывается благодаря телевизору и кино, владение им на уровне морфем и слов — абсолютное. Любой понимает, когда укрупниться и обобщиться. И как только монтаж станет таким же технически простым, как съемка на дешевую видеокамеру, мы, редакторы, станем не нужны. Человек сам будет формулировать свои высказывания.

Но пока за наших авторов формулируем мы. Берем материал и уточняем, что же снял автор. Вот человек пошел рассказывать, какие хорошие музыканты, — а снял про то, что у них все ноты фальшивые. И дело здесь не в том, чтобы забрать материал, перемонтировать и выдать за свой. Нам самим надо понять, снимает ли автор то, что он видит, видит ли он то, что снимает, и где прячется то, что он снял на самом деле. Отбросить белый шум и прочесть сигналы. Таких сигналов может быть всего два на полтора часа съемки.

Для «Реальности» снимают дочка министра, условный зять Башмета, человек, сидящий в тюрьме. «Золотые дети». Подающие надежды 16-летние хоккеисты. Абсолютные люмпены и креаклы. Все.

Среди полутора сотен есть люди, которые проживают свои впечатления в жанре романа, постоянно возвращаясь, связывая разные сюжеты. И это уникальное свойство. У некоторых даже есть свой акцент, диалект. Они делают двойную работу — получают впечатление и производят впечатление.

И если 18-летняя девушка это может, значит, это не зависит от социального происхождения или начитанности. А зависит от живого, больного сердца, задействованного в жизни.

Мы выпустили из рук камеру еще до «Я тебя люблю», когда делали фильм «Злые детки» (официально его не существует из-за конфликта с продюсером). Приехали в детскую школу и снимали, как диссиденты обучают детей азам демократии, и там все это было окружено такой тиной, было трудно пробиться к правдивым отношениям. И я подумал, что и не надо, а надо просто отдать камеры детям. И все случилось. Оказалось, что это другой вид энергии. Потом мы готовили «Я тебя люблю», давали ребятам камеру, хотели понять, какая фактура у них дома, подходит нам человек со своим бэкграундом или нет. И Костомаров сказал: «Давай из материала тех, кто максимально интересен, попробуем что-то сделать. А потом, если нужно, доиграем». Так и появился метод.

По прошествии некоторого времени камера странным образом начинает раздевать человека, особенно если он закрыт. Это как со звуками — мы сидим в шумном месте, но если сосредоточимся, сможем услышать, что говорит ребенок через столик. Так же мы смотрим на человека — и вычленим детали, в которых он выходит за границы своей закрытости. Именно это мы и отбираем в обычной документальной практике.

Но когда камера находится у человека в руках, когда он сам включает и выключает ее, берет крупность, она тоже становится инструментом. Камера, а не режиссер, становится идеальным провокатором. Когда человек снимает, он говорит про себя больше, чем на приеме у психолога. Один снимет историю про то, что все углы острые, а другой — что все тупые. Посмотрев условно 10 часов материала, отснятого кем-то, ты про него можешь сказать все.

Если говорить об отборе, то мне интересен автор, создающий свой мир. Автор, который эксплуатирует чужой, хочет меня поразить фактурностью «правды», интересен мне меньше — в зависимости от его изобретательности. Но нам важно увидеть его артистизм. «Артистизмом» я называю естественность, с которой автор надевает на себя маску «человека, имеющего впечатление».

Для автора съемка — это труд, он поставил себе задачу — скажем, пойти на Красную площадь, посмотреть салют. Ему не хочется, у него, может быть, болят зубы, но он дал себе задание и пошел. И та степень непринужденности и легкости, с которой он это задание выполняет, в то время когда все обстоятельства работают против него, — решающее качество при отборе материала.

Вот прекрасный пример: мы не могли найти оператора, который поехал бы снимать отчетный кремлевский концерт Стаса Михайлова. Все отказались. А такой сюжет был нужен, и мы попросили Костомарова. Он шел с диким нежеланием

слушать Стаса Михайлова, пришел за час до начала концерта и наткнулся в холле Кремлевского дворца на аттракцион, где люди на зеленом фоне как бы кого-то приобнимают, а компьютер подставляет на фото разных деятелей шансона. В этот момент Костомаров понял, что это и есть история, которую он будет снимать. Совсем не Стаса Михайлова, поющего со сцены про милых дам и трудности тюремной жизни, а вот это: люди обнимают пустое пространство, радуются, целуют его, соединяются в одном кадре с пустотой.

На «Я тебя люблю», а потом на «Сроке» в какой-то момент мы поняли, что зернами, соединяющими разные съемки, может быть некая история, например, любовная. Любовная история — это арифметика композиции. К тому же она эмоциональна. Почему нашу вторую сборку «Реальности на Майдане» сделали фильмом закрытия киевской «Молодости»? Потому что она спета! Когда я посылал им материал, честно говоря, даже ржал внутренне, потому что ведь это фильм про то, как государственное коварство обыграло, обобрало воспаленных, возбужденных дымом революции людей. Обокрали, по карманам полазили у них. Там после похорон «небесной сотни» идет эпизод, в котором один из героев едет в Межигорье смотреть, как жил президент. Это вызывающий монтаж, хотя формально так и было. Но два эти эпизода, один за другим... Я был убежден, что они воспримут это как пощечину. Потом мы с эпизодом этих похорон столкнули выборы в Крыму — мол, пока вы там занимаетесь пафосными вещами, у вас просто оттяпали часть страны. Но фильм они взяли, потому что там эмоциональная структура. Только окрашенный в человеческую эмоцию материал имеет право на жизнь. Я не верю в объективные кадры. Я люблю страстные фиксации заблуждающегося человека.

Наша задача — сформулировать как бы вторую сигнальную систему из материала автора, вложить в него нерв. И сейчас идет процесс выработки инструментария, путь формирования метода. Пока мы сами учимся и в каком-то смысле воспитываем небольшой авторский коллектив из 150 человек, имеющийся у нас в «Реальности», и одновременно подписчиков, которых там 200 тысяч. Но если этот коллектив будет расширяться, это будет невозможно. Нельзя взять и переформулировать все за тысячи авторов. Придется довериться им — и в этот момент возникнет подлинная проверка оправданности метода.

Когда все снимают про свои углы, то через некоторое время условный подписчик YouTube с потенцией автора сможет объединить все эти атомарные высказывания в какой-то киноман. И чем разнообразнее будут эти маленькие векторы, тем плотнее будет закрашена общая картина мира.

«Реальность» — это новая кровеносная система. Наша задача — сделать всемирную документальную сеть. Наша цель — фиксация времени силами самого времени,

фиксация мира силами самого мира, фиксация людей силами самих людей. Это попытка сделать хронику более подробной, более объемной, более содержательной. «Реальность» — это тотальный антропологический эксперимент.

АЛИШЕР ХАМИДХОДЖАЕВ *Записал Алексей Артамонов*
РОССИЙСКИЙ КИНООПЕРАТОР. ОКОНЧИЛ ВГИК.
С 1993 ПО 1999 ГОД РАБОТАЛ НА САНКТ-
ПЕТЕРБУРГСКОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ
ФИЛЬМОВ. ТЕСНО СОТРУДНИЧАЛ С СЕРГЕЕМ
ДВОРЦЕВЫМ («ХЛЕБНЫЙ ДЕНЬ» (1998), «ТРАССА»
(1999), «В ТЕМНОТЕ» (2004)). ВПОСЛЕДСТВИИ
МНОГО РАБОТАЛ В ИГРОВОМ КИНО, В ТОМ
ЧИСЛЕ С НИКОЛАЕМ ХОМЕРИКИ, ИЛЬЕЙ
ХРЖАНОВСКИМ, ВАСИЛИЕМ СИГАРЕВЫМ,
ВАЛЕРИЕЙ ГАЙ ГЕРМАНИКОЙ, ПЕРИОДИЧЕСКИ
ВОЗВРАЩАЯСЬ К СЪЕМКАМ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ
ФИЛЬМОВ (САМЫЙ ЗАМЕТНЫЙ ИЗ НИХ —
КАРТИНА ЛЮБОВИ АРКУС О МАЛЬЧИКЕ-
АУТИСТЕ «АНТОН ТУТ РЯДОМ» (2012)). ОДИН
ИЗ САМЫХ ВАЖНЫХ И ВОСТРЕБОВАННЫХ
РОССИЙСКИХ ОПЕРАТОРОВ, ДЛЯ КОТОРОГО
И В ИГРОВОМ, И В НЕИГРОВОМ
КИНО ХАРАКТЕРНЫ СТРЕМЛЕНИЕ
К ЕСТЕСТВЕННОСТИ, ДЛИННЫЕ ПЛАНЫ,
ЧУТКОЕ ОТНОШЕНИЕ К СОВРЕМЕННОСТИ.

Удивительно, как можно показать живого человека — неважно, в игровом, неигровом кино. Когда видишь на экране живого человека, думаешь, что это невозможно сделать. Как только ставишь камеру, человек начинает пугаться, осознавать меру своей ответственности перед человечеством: ему хочется надеть белую рубашку или что-то еще сделать. Живой человек — это когда ты смотришь на него, не отрываясь, и что-то в тебе происходит, ты ищешь в себе что-то с его помощью. Хотелось бы думать, что это нечто большее, чем то, что можно уложить в какие-то рамки, — не аттракцион, который можно разложить на монтажном столе. Если тебя что-то тронуло во время съемки, это может и зрителю дать возможность кое-что понять о себе.

Мне близок подход, когда сначала ты за человеком наблюдаешь, а потом уже берешься за камеру. Нужно посидеть с ним, поговорить, выпить чаю или еще чего. Наблюдение дает понять, какие конфликты составляют героя, что для него жизненно, что нужно раскрыть в работе над фильмом, — и тогда только можно

к этому подойти изобразительно. Надо искать характерную модель поведения. Это, конечно, не прием, мы же не врачи, которые могут взять щипцы номер такой-то, взять спирт — ну, спирт, ладно — и что-то такое вытащить. Может быть, это больше режиссерская задача, но неигровое кино тем и прекрасно, что режиссер и оператор всегда работают вместе, в отличие от плохого игрового. Потом уже включаются другие механизмы — кинокадр и то, как герой в нем может существовать, как раскрыть пространство вокруг него и так далее. Такой путь — органический, фильм вырастает постепенно. Но это очень сложно делать. Этому нужно учиться, а для этого надо, чтобы у тебя было время заниматься наблюдением. Однако если не заниматься, то кино как искусство от тебя уходит. Это самая важная часть кино, по-моему, — наблюдение и обобщение. Ты должен понимать, когда ты можешь снимать.

Это исследовательский процесс. Нужно знать, когда произойдет событие, и заранее включить камеру. Не так, что ты за час ее включил и ждешь, пока там что-то произойдет, — нет, ты должен четко знать, когда включить аппарат и как себя вести при этом: куда уйти, взять крупнее или там вообще отойти — это все надо как-то просчитать. Но в то же время не мешать герою, не делать его своим рабом. Надо быть чувствительным — быть в контакте с человеком и с пространством — и чутким, потому что ситуация может пойти совсем не так, как ты предполагаешь. К съемке нужно быть готовым всегда.

Я, конечно, за то, что недосказанность говорит больше, чем полная ясность, — пусть всегда все будет, пусть всегда чего-то не хватает, как у Райкина. Если есть недосказанность, то зритель сам из этого что-то досложит — картина должна быть регулируемой. Но это уже процесс отбора: здесь в сторону увел, а здесь и вовсе не стал показывать что-то. Чтобы рисунок возникал из этих вещей. Очень странно, что если фильм для широкого зрителя, то все прям нужно досказывать, все должно быть понятно. Ты, значит, зрителя ограничиваешь, а по какому праву ты его ограничиваешь? Кино, по-моему, — это система пауз.

Портрет человека выстраивается скорее из остановок, чем из разговоров, — самое важное то, чего он не говорит. Мне в этом видится какая-то экзистенция. Понятно, что ты не можешь снять внутренность человека, можешь снять только какую-то функцию или что-то такое. И только потом, уже в общей картине, должно возникнуть ощущение, что это какой-то непростой человек. Припечатывать здесь нельзя, сказать: этот человек такой, а этот такой... Мне кажется, вообще невозможно о человеке сказать что-то определенное, потому что это многогранно все. Судить и развешивать ярлыки кинематографист не может.

Конечно, очень важно пространство, в котором существует герой, важно его тоже понять, потому что это неотрывная часть героя и его внутреннего состояния.

У меня есть такой принцип, что нельзя открывать сразу все пространство, хотя обычно считается, что нужно показать место действия. Ты его можешь позже показать, зачем сразу это делать? Я за то, чтобы пространство открывать постепенно: от какой-то детали раскрывать общее, общее, общее, а потом — бац! — опять деталь, например. Но в то же время место действия обязательно надо снять как драматургическую единицу: это может быть какая-то интересная круговая панорама или что-то еще, но чтобы она была внутри картины — снять ее тоже как-то так заманчиво-загадочно.

Когда, например, мы снимали «В темноте» с Сергеем Дворцевым, это была очень маленькая двухкомнатная квартира в спальном районе. Герой там жил с женой на 9 метрах, диван еще стоял и два шкафа. Дворцевой меня спрашивает: «Ты сможешь снимать в этой маленькой комнате?» А я считаю всегда, что чем больше ограничений, тем больше ты можешь придумать, показать. Ну что, говорю, прекрасная комната, смотри, какое окно большое, детская площадка за окном, откуда шум идет все время — можно уходить туда, возвращаться. Много места! Вот над шкафами еще есть место, где кошка бегает. Стали потом изучать. Это исследование пространства: того, что оно несет в себе и как человек в нем существует. Потом мы уже приехали, долго сидели, наблюдали, как это все происходит на самом деле, — если хочешь снять уникальное явление, ты же должен знать, что ты снимешь. Мы выяснили, что кошка ворует у него клубки. Как в фильме «Хлебный день», когда козы заходят в магазин. Это же на самом деле не то что приехал такой Дворцевой и говорит: «Теперь козы будут заходить в магазин!» Это же нелепо. Если бы они на самом деле не заходили, то зачем это снимать.

Сначала ты смотришь, как снять детали. Ими можно много чего сказать, а многое можно недосказать. Должна быть мозаика, которая потом составит в целое. Деталь — это что? Вещь, конкретно тебе о чем-то говорящая. Посмотрите картины всех выдающихся режиссеров, всех буквально, — у них там все на деталях. И как все эти детали сделаны... Пастернак, кстати, говорил: хочешь что-то написать — накинь туда погоду сначала, а потом уже описывай. И я вот на площадку прихожу и говорю: «Ставь мне детали сначала, а не общие планы эти ваши. Мне нужны детали, которые бы говорили о человеке, о персонаже». Я что-то увидел — раз — навожу камеру. Но для этого нужен опыт неигрового кино, потому что он дает тебе прекрасную вещь: ты можешь ориентироваться на ходу и строить композицию практически из ничего.

Я говорю про осознание кадра. Ты видишь, что тебя какая-то деталь очень привлекла, например, скрипят костяшки пальцев, — и незаметненько снял ее, пока общаешься. Или снимаешь человека, у него энергетическая пауза, и вдруг закончилась энергия — что его дальше снимать? — и ты пошел на ту вещь, которую

уже заприметил. Чтобы кино не закончилось, а там дальше рассказ идет, который, может быть, начнется заново. Это самое интересное, когда думаешь, что кадр закончился, а камера почему-то не остановилась и дальше снимает... Там начинается вот эта самая, извините, магия. Ну вроде бы кадр и кадр, ну снял, ну и что? А из последовательности возникает магия, и все это тянется в одном плане, а не в монтажном ряду, и возникает еще большая убедительность, что это прямо перед тобой происходит, как бы здесь и сейчас. Цельная картина такая.

Обязательно аппарат должен быть с окуляром, потому что с экрана видно большее поле, чем нужно. В окуляр ты видишь только кадр и больше не думаешь ни о чем. А вторым глазом еще смотришь на героя и можешь к нему вернуться — и у тебя дальше процесс идет. Можно, конечно, сказать, что это дело режиссера и что он должен конкретно говорить оператору, как себя вести. Но мне кажется, что ты и сам ему можешь что-то предложить и подсказать, в том числе и движением аппарата. Почему бы и нет? А он скажет: «Старик, я так и думал». Что ему еще остается!

Вот первый план во «В темноте» — это не снимешь интуитивно никогда. Если ты поворачиваешь камеру, это уже внутрикадровый монтаж, а это прерогатива режиссера, и надо вместе договариваться, как это сделать. Ты смотришь, откуда это может начинаться, через что может проходить: ага, здесь интереснее, значит, надо сюда повернуть, там что-то нужно рассмотреть, сколько это рассмотреть? Это же тоже задача. Когда делаешь произведение, нужно понимать ситуацию, что это все не просто так: что герой «В темноте» ослеп, как он сам считает, потому что его Бог наказал, и он поэтому должен делать добро. А как ты это расскажешь в фильме? Если записать это словами, получится три строчки, а нам же нужно целый фильм снять. Поэтому он снимался долго-долго, года два, наверное.

Я за длинные планы, за то, чтобы рассказывать камерой, а не монтажом. Потому что, думаю, в этом больше природы кино, если мы имеем право об этом говорить. Рассказ в длинном плане идет от лица автора. Конечно, длинный план должен быть чем-то обусловлен, а не просто так, что-то главное там должно быть всегда. Это не самоцель — если не можешь создать энергию в одном кадре, то и незачем людей мучить. Когда наблюдаешь, начинаешь понимать, где у тебя начало, где кульминация, с помощью кого может быть кульминация и так далее, — когда снимаешь неигровое кино, вычленяешь, кто у тебя там главный, выделяешь значимое и понимаешь, есть в этом энергия или нет. И тогда ты в единицу времени можешь рассказать историю. Тогда и длинный план засверкает.

Еще одна великая вещь — задержка камеры. Это же вообще целая история! Магия неигрового кино именно на этом строится. У меня нет рецепта, это большая загадка, с какой скоростью повернуть камеру: полсекунды задержка или

секунда... Вот как это рассчитать? Как это почувствовать? Будешь ждать, пока режиссер тронет за плечо? А человек у тебя уйдет уже, и все, пакуй чемоданы и уезжай. Ты должен знать, например, что снимаешь его, выпускаешь из кадра, а потом поворачиваешь камеру и настигаешь его. Это вещи, которые и составляют все волшебство.

Что касается пластики, то главное, я думаю, — чтобы в изображении было много воздуха. Как у Моне. Воздух — самое основное в кино, и заниматься им стоит, только если ты этот воздух чувствуешь. В любой изобразительной структуре на этом воздухе все живет. В живописи говорят: «больше грязи, больше связи» — так учат в Академии художеств в Ленинграде. Как его показать? Надо просто пробовать. Снять, отсмотреть, какие-то вещи сделать. Порвать даже где-то это все. Конечно, самый безошибочный вариант — поставить длиннофокусный объектив, и ты сразу снимешь воздух, но это не то, это другое. Это не решение вопроса.

В игровом кино в основе должен быть художественный образ. Всегда надо искать аналогии в живописи. Имеешь в виду какой-то цветовой контраст, какие-то цветовые соотношения — это можно графичнее решить, а это живописнее. Начинаешь сразу листать художников. Ты что-то увидел, и тебя это затронуло. Думаешь над этим и вспоминаешь какие-то стихи, что-то такое на тебя находит... Какой бы художник сюда подошел? Марк Ротко, например. Как этого Марка Ротко применить? Изображение в фильмах должно быть очень разное, хотя сейчас все унифицируется из-за больших концернов, диктующих свои правила. Например, берешь камеру Sony, и у тебя получается изображение фирмы Sony. Это не хорошо и не плохо, просто оно становится все одинаковое! Когда приходишь на выставку, разве видишь там одинаковые картины?

Конечно, интереснее, когда у тебя персонаж в развитии — это только Вампилов делал, наверное. И ты думаешь: «Ага, здесь тогда его потемнее, здесь силуэтом пустим, а там выпустим цвет и все такое». Эти вещи ведь с чем-то другим еще ассоциируются: например, ты запускаешь темноту, и это тема смерти. И выходит у тебя персонаж в какой-то другой тональности.

Но красота должна быть естественная. Что касается света, например, то его надо ставить так, чтобы он не отличался от природного. Чтобы было видно, что ты как-то работал с ним, а не просто включил все лампочки... И не ограничивать им артиста: «Вот посиди тут у забора, сейчас я свет свой поставлю и потом только сниму тебя». Да поставь его так, чтобы ему было удобно двигаться внутри этого пространства! Ну, подальше поставь прибор или посильнее, если ты хочешь такого эффекта... чтобы не зажимать артиста. Вся эта свобода идет от неигрового кино, я думаю, потому что там ты должен все время держать рассказ о человеке. А то что, если он сказал «А» и вышел из света, а «Б» уже не успел сказать. Что это

будет за рассказ такой глупый? Но и пересвечивать нехорошо — актеру неудобно тогда существовать в кадре, потому что свет его попросту слепит.

Думаю, время глянцевого сейчас проходит — люди хотят увидеть что-то другое, своего современника хотят увидеть. Однако и у негламурной эстетики есть своя обратная сторона: если ты этим приемом увлекаешься, то «негламурно» тоже становится гламурно. К этому надо очень тактично подходить. Я все время думаю о том, что нужно чувствовать время, в котором живешь, иначе ты не можешь работать, говорить не можешь о нем, камеру даже повернуть не можешь — вот в чем дело. Доходит до такого, что наступает просто какой-то ступор, ты в полной растерянности и не знаешь, что тебе делать, и это ужасно.

Нельзя снимать реальность совсем уж реалистично, будет масло масляное. Это интересный вообще эффект. Не знаю, можно ли это назвать принципом, но я пытаюсь уходить от реальности, потому что, когда уходишь, ты ее как бы еще больше приближаешь — и потом с новой силой к ней возвращаешься, можешь зайти в нее. Разный ход ищешь, думаешь, как тебе существовать в произведении, что-то на столкновениях делаешь.

Каждая картина должна быть по-разному решена, нельзя снимать так, будто ты всю жизнь один фильм делаешь. Самое главное — крупность правильно выбирать, это определяющая вещь в кино. Чтобы подобрать крупность, нужно прочувствовать человека и пространство: смотришь-смотришь, ходишь-ходишь, и вдруг раз — и крупность взял. Только ухо можешь снять и локон, например, или ресничку. Такая крупность может быть прекрасна, если она работает на общую картину. Надо экспериментировать, надо снимать пробы. Потом на экране видно, решен эпизод или нет, удалось ли придать ему какую-то роль или свой рисунок. Найти крупность — самое важное в решении эпизода.

Для меня важно ловить пластику, вписывая фигуру в кадр. Я предпочитаю варьировать на средних планах; странно, что это потом запоминается, прямо шарлатанство какое-то. Раньше актеры так дорожили крупными планами, оператор специально ставил свет, все было выразительно... Сейчас все по-другому, телевизионная культура сделала свое дело — крупный план теперь только иногда надо использовать. Пластика фигуры на общем может сказать больше, чем ты скажешь на крупном. Зато на крупном рассказ ведется через мимику героя... Я не против крупного плана, просто это должно быть уместно. Выбор этот очень важен, и ужасно легко ошибиться, если ты не будешь жить внутри картины. Механически этого не сделать, выбор крупности требует участия.

Композицию можно создать из совершенно простых вещей: где-то ты цвет добавил, где-то массу в кадре — ты понимаешь, что это важнее, а что-то отпускаешь, наоборот. Это процесс очень долгого отбора в том числе. Вот в живописи:

взять того же Марка Ротко, несколько цветов — и все, или посмотришь Эрика Булатова — там немного же цветов внутри произведения, но зато объем и свет у него идут прямо из картины. Внутри может быть очень сложно, но смотреться должно просто. В общем, я за лапидарность в этом деле. Думаю, что простота способна говорить больше, чем какие-то другие вещи.

В КНИГЕ ГОВОРЯТ О ФИЛЬМАХ

«ДЕТИ 404». РОССИЯ, 2014.

Режиссеры Аскольд Куров, Павел Лопарев

«ЕВРОМАЙДАН. ЧЕРНОВОЙ МОНТАЖ».

УКРАИНА, 2014. Режиссеры: Владимир Тихий, Андрей Литвиненко, Роман Бондарчук, Катерина Горностай, Юлия Гонтарук, Роман Любый, Андрей Киселев, Александр Течинский, Алексей Солодунов, Дмитрий Стойков

«ЕЩЕ ЧУТОК, МРАЗІ». КАЗАХСТАН, 2013.

Режиссер Мадина Мустафина

«ЛЕНИНЛЕНД». РОССИЯ, 2014. Режиссер Аскольд Куров

«ПОСЛЕДНИЙ ЛИМУЗИН». РОССИЯ, 2013.

Режиссер Дарья Хлёткина

**«РОССИЯ/УКРАИНА. РЕАЛЬНОСТЬ
НА МАЙДАНЕ». РОССИЯ, 2014.**

Продюсеры: Павел Костомаров, Александр Расторгуев, Алексей Пивоваров.

Режиссер: Елена Хорева

НАД КНИГОЙ РАБОТАЛИ

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ: Сергей Дворцевой, Виталий Манский,
Марина Разбежкина, Александр Расторгуев, Алена Полунина,
Алишер Хамидходжаев

ЭКСПЕРТЫ: Андрей Архангельский, Аркадий Бабченко,
Александр Баунов, Илья Будрайтскис, Борис Грозовский, Антон Долин,
Алексей Левинсон, Надя Плунгян, Кирилл Рогов, Кирилл Сабир

ЖУРНАЛИСТЫ: Алексей Артамонов, Наталия Зотова,
Василий Корецкий, Елена Рачева

**КООРДИНАТОР ФОНДА ИМ. ГЕНРИХА БЁЛЛЯ
В РОССИИ:** Нурия Фатыхова

РЕДАКТОР: Михаил Ратгауз

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР: Ирина Тимашева

ПРОДЮСЕРЫ: Дарья Воинова, Ульяна Антипова