

ТАРКОВСКИЙ

Газета X международного кинофестиваля
им. Андрея Тарковского «Зеркало»



В КОНКУРСЕ —
«ЖЕЛЕЗНЫЙ
ТАРАКАН»
О ПЕРВОЙ
МИРОВОЙ ВОЙНЕ
(СТР. 2)

«РОККО И ЕГО
БРАТЬЯ»:
ОТРЫВОК ИЗ
КНИГИ АНДРЕЯ
ПЛАХОВА
О ЛУКИНО
ВИСКОНТИ
(СТР. 3)

ЭЙЗЕНШТЕЙН
И ПАВЛИК
МОРОЗОВ
В КОНКУРСНОМ
«РАССВЕТЕ»
(СТР. 3)

ВСЕМИРНО
ИЗВЕСТНЫЙ
ПИАНИСТ
ЛУИС ГУСТАВО
КАРВАЛЬО ДАЕТ
ЕДИНСТВЕННЫЙ
КОНЦЕРТ В ПЛЕСЕ
В 21:30

СЕГОДНЯ
ПРОХОДЯТ
ПРЕЗЕНТАЦИИ
ЖУРНАЛА
«СЕАНС»
И КНИГИ
АЛЕКСАНДРА
ГОРДОНА

ДИНАРА
ДРУКАРОВА
И ВИМ ВИЛЛЕР
ПРОВЕДУТ
МАСТЕР-КЛАСС
ОБ АКТЕРСКОМ
МАСТЕРСТВЕ
В #NIMLOFT
В ИВАНОВО

КОЛОНКА
КРИТИКА:
«СТРЕЛОЧНИК»
ЙОСА СТЕЛЛИНГА
(СТР. 4)

«МИЛЫЙ ХАНС,
ДОРОГОЙ
ПЕТР» КАК
СТИХОТВОРЕНИЕ,
НАПИСАННОЕ
ВО ВРЕМЯ
БЕССОННИЦЫ
(СТР. 2)

ПРОГРАММУ
«ВЕЧЕРНЯЯ
ЭИФОРΙΑ»
ПРОДОЛЖАЕТ
«КОММУНА»
ТОМАСА
ВИНТЕРБЕРГА

ПЕРВУЮ ЧАСТЬ
ПРОГРАММЫ
КОРОТКОГО
МЕТРА «ПРО
НАДЕЖДУ» —
ПОКАЖУТ В 12:00
В «ЛОДЗИ»

16/06/2016

Два Петра



В день показа фильма Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр» киновед Михаил Ратгауз (Colta) углубляется в плоть этой сложной картины.

Миндадзе не скрывает, что все в «Милом Хансе» происходит в одной голове, в его собственной. Первый же план: раскаленная масса стекла с наблюдающим за ним глазом — метафора и сознания, которое производит лихорадочную работу, и субъекта этого сознания, не слитного с процессом, смотрящего, как под его черепной коробкой варится жидкое и плавкое вещество не находящей покоя мысли, продолжающейся в сновидении.

Первая же сцена скандала немецких инженеров за ужином, отпугивающая своей грубой театральностью, — просто настойчивое предложение оторваться от правдоподобия сразу. Она похожа на павильон, где внутри повешены часы с кукушкой, положен ковер и поставлен стол, но виден обрез коробки. Тот, кто выйдет на авансцену сна, некто по имени Ханс, вначале спрятан. Он сидит спиной к камере в белой рубашке по центру кадра. И эта начальная белизна — тоже просто плоскость сознания, поверхность, на которую будут нанесены следы, рисунки (как отпечаток черной руки его друга Вилли на чьем-то халате в заводской лаборатории), место для накладывающихся друг на друга теней, светлеющее, как еще не развороченные кровати Гойи. Кино обрывается тоже, как сон, на самом страшном месте, из которого хочется немедленно выпрыгнуть.

Поэтому все мотивации героев в фильме обрезаны, да тут и нет никаких от-

дельно существующих лиц с собственной волей. Все они колышутся, как водоросли, в одном сознании, вокруг одной идеи, одной дилеммы. А то, вокруг чего кружит ночное сознание Миндадзе, — это разрастающиеся проекции дневного впечатления, факта, попавшего, как камешек, в ботинок воображения. Что это будет сегодня ночью? Например, вот это.

Миндадзе думает об истории, зацепившей когда-то: каково могло быть тут, в СССР, инженеру-немцу, прямо перед войной, на заводе, в обнимку с русскими товарищами, а потом ему же, в фуражке, моторизованному, с железным орлом, в сапогах, на той же поляне, у тех же тихо стоящих деревьев. Эта мысль нарезает круги, пока не нащупывает большую, все объединяющую окружность. Когда Ханс на мотоцикле приезжает жечь места, когда-то родные, все в этом сне окончательно находит себе пару, которую давно искало, склеивается. Ханс с его русским товарищем, рабочим Петром, один дорогой, второй милый, сплавленные уже ритмическим укачиванием в самом названии — это

две части одного человека, или это человек и его проекция себя, Германия внутри России и vice versa, одно тело, две половины игральной карты, которые живы только вместе, а когда разорваны, то уже не живы. (Именно поэтому Петра практически нет в фильме, это тоже не существо, а идея). Длинной ночью Миндадзе думает по кругу о том, что война — это как застегнуть тугую пуговицу мундира на шее, которая сразу попросит бритвы, что человек, убивающий человека, убивает себя, Ханс — Петра, Петр — Ханса, что на любой войне любой воюющий всегда убивает себя.

Итак, фильм Миндадзе сделан в жанре стихов, написанных во время бессонницы, не только беспокойном, но и герметичном. Они отделяют нас огненным кругом от говорящего. Но предъявить эти стихи может не каждый, а только тот, кто вправе. Тот, кто верит, что его сновидения должны быть опубликованы. И как раз эта логика, выламывающаяся из вежливого кругооборота социализации своим старым поэтическим жестом гения, который пишет без оглядки,

многих так раздражает.

Когда заканчиваешь смотреть «Милого Ханса», и вправду чувствуешь легкое недовольство. Почему, зачем, к чему он варит это свое стекло, когда мы все заняты чем-то другим? Зачем он заваривает идиосинкратическую эстетику, когда на идиосинкразию нет спроса? Да, живые гении, которым это позволено, еще есть среди нас, но каталог их составлен давно и завершен. Дополнений в нем не предусмотрено.

Коллеги хотят видеть в фильме Миндадзе предчувствие войны, актуальность, но это медвежья услуга. Его движение — это напротив индивидуалистский вызов, который, намеренно или нет, мстит нам всем, полностью принадлежащим этому сегодня, тем, что не испытывает к нам никакого интереса и уж тем более уважения. Именно поэтому новое кино Миндадзе — это опыт тотального одиночества (об этом он говорит в одном из интервью). А одиночество сегодня трудно тем, что у него нет ценника.

Но тот, кто захочет,

Новое кино Миндадзе — это опыт тотального одиночества

может все-таки найти для себя вполне практическое применение этого жеста. А оно в том, что это урок сопротивления. Без таких уроков легко забыть, как это бывает, с ними — можно почувствовать себе смелее. Как мы помним, кстати, «Петр» по гречески значит «камень». Мы все должны быть благодарны Миндадзе за возможность о него спотыкаться. ✕



Наивность веры

Сегодня в международном конкурсе — «Железный таракан», амбициозный бельгийский фильм о Первой мировой войне.

«Железный таракан» — анимационное кино, созданное при помощи передовой технологии motion capture: движения живых актеров использованы для создания нарисованных персонажей, как, например, в «Хоббите», — только графика по сравнению с голливудской трилогией намеренно упрощена. Режиссер Ян Бюлтхел говорит, что создатели фильма хотели «соединить эмоциональность драматических актеров с образностью анимационного кино и эффективной технологией родом из индустрии видеоигр, взяв лучшее из трех миров».

Но это не масштабный блокбастер: Бюлтхел называет фильм психологической драмой об истоках современного мира. «Я думаю, что современный взгляд на мир сформирован ужасом и индустриальным масштабом мировых войн, — говорит Бюлтхел. — Наша мораль, наша этика, наши политические системы произошли из стремления не допустить еще одного столь же катастрофического конфликта». Поэтому и главный герой, который идет на войну с целью отомстить за свою дочь и присоединяется к первой в истории механизированной дивизии, существует на границе веков. «Поначалу Жан — идеалист, он верит в то, что сражается за правое дело. Но видя, во что превращается его «справедливая война», он становится из романтического героя XIX столетия гражданином мира, человеком двадцатого века, — объясняет режиссер. — После путешествия в глубины человеческой души он возрождается новым человеком новой эпохи».

Спустя сто лет после Первой мировой его сюжет — почти фантастический, но верный историческим фактам — остается актуальным. «Престижный военный корпус отправился на войну во славу собственных амбиций, а вернулся домой спустя четыре года, поджав хвост. Это метафора того, как наивна вера в сверкающее авторитарное будущее. Но до сих пор в мире идут войны: радикальные идеологии требуют слепого подчинения, а человеческая жизнь ничего не стоит». ✕

Снег в Милане: Андрей Плахов о фильме «Рокко и его братья»



В день показа великого фильма «Рокко и его братья» мы публикуем фрагмент из будущей книги Андрея Плахова «Лукино Висконти. Историк и мифотворец XX века».

Фильм «Земля дрожит» (1948) должен был стать первой частью кинотрилогии о послевоенной Италии. В задуманном виде этой злободневной трилогии (о социальных протестах рыбаков, шахтеров и крестьян) не суждено было осуществиться, но появившиеся более десяти лет спустя фильмы «Рокко и его братья» и «Леопард» продолжили и расширили тему «Земля дрожит». Возникла «сицилийская трилогия» — первый большой триптих Висконти.

В 1947-м Висконти — аристократ, интеллектуал, человек утонченной культуры — едет в сицилийскую деревню Ачи-Трецца, чтобы там без единого профессионального актера на местном диалекте снять фильм

Мелодрама — исконно итальянский жанр

о жизни рыбаков. Он вдохновлен идеями антифашизма, стремлением запечатлеть подлинную реальность, поставить свое искусство на службу народу. В истории кине-

матографа возникшее на этой волне течение получит название неореализма, а имя Висконти будет стоять в числе его отцов-основоположников.

В 1960-м, когда на Венецианском фестивале показывали «Рокко и его братьев», Италия уже не была революционной страной и переживала необуржуазный бум. Общественные эмоции уступили место глубоко интимным, социальные проблемы отошли на второй план перед экзистенциальными. Культивируемая неореализмом вера в добро, органически присущее человеку из народа, стала разрушаться. Италия превращалась в большую европейскую страну, возникали мегаполисы, становились все более соблазнительными искушения цивилизации и общества потребления.

Неореализм как идеология и метод в чистом виде больше не работали, однако рудименты сицилийского сюжета у Висконти остались. Семья Паронди, в принципе похожая на семью Валастро из «Земля дрожит» (это особенно ощутимо в эпическом прологе к «Рокко», не вошедшем в фильм), покидает родные места, из деревенского пейзажа Сицилии попадает в урбанистический мир туманного Милана, впервые в жизни видит снег. И дальше патриархальная семья переживает расслоение. Каждый из братьев берет от города свое: один — люмпенскую жестокость, другой — мещанский идеал

«дивана и торшера», третий — пролетарскую солидарность. Ну, а Рокко — он особенный, не от мира сего, недаром же его играет самый красивый и загадочный, совсем не итальянский, а французский актер Ален Делон.

«Земля дрожит» вдохновлялась сюжетами Джованни Верги, была связана с идеями и поэтикой веризма. В «Рокко» в фигуре брата Симоне, из ревности убивающего проститутку Надю, мы видим следы этих идей и концепций: «человек-зверь», подверженный природным инстинктам, встречается среди героев Золя и того же Верги. Но в то же время Висконти впервые обращается к мелодраматическим фигурам городского романа, архетипы которых создал Достоевский. А ведь мелодрама — исконно итальянский национальный жанр.

Кадры боксерских поединков Рокко, обезумевшего Симоне на пустыре, расставания Рокко и Нади на крыше миланского собора — все это иконы мирового кино. Висконти снял фильм, полный страсти и горечи, сострадания и беспощадности, грубой прямолинейности и вызывающего эстетизма. После «Рокко» ему оставалось завершить трилогию историческим романом «Леопард» — как его называли, сицилийским вестерном, где, правда, был единственный «ковбой» — американец Берт Ланкастер в роли итальянского аристократа. X

Дело не в социализме

Режиссер Лайла Пакалныня — о своем фильме в международном конкурсе фестиваля «Зеркало».

«Можно сказать, что в „Рассвете“ я работала со старой советской сказкой. Это не совсем так: я мало изменила историю. Скорее, можно сказать, что я работала с ее энергетикой».

Эта ретростория основана на случае Павлика Морозова, как он описан в официальной советской историографии, а точнее, источником вдохновения для Лайлы Пакалныни послужил «Бежин луг» Сергея Эйзенштейна — незаконченный и впоследствии утраченный фильм классика, снятый на примерно тот же сюжет о пионере-герое, который выдал своего отца властям. «Я жила в Советском Союзе, в отличие, например, от моих детей, — говорит режиссер. — И этот фильм я считаю предостережением. Дело не в социализме: если человек становится шестеренкой в машине, то он слеп, и неважно, в каком имен-

Мы до сих пор используем язык, который изобрели Эйзенштейн и Вертов

но механизме он находится». Лайла сравнивает свою картину с патристическим кино, которое делают в Латвии — например, «Стражами Риги», снятыми девять лет назад. Сюжет того фильма — исторический, однако режиссер «Рассвета» считает, что «Стражи» обращаются с историей так, будто она не имеет никакого отношения к сегодняшнему дню.

Хотя сюжет, по словам Пакалныни, универсаль-

лен (именно поэтому действие перенесено в Латвию, в колхоз «Рассвет», а главный герой переименован в Яниса), ее фильм — признание в любви советскому кино, и не только Эйзенштейну. «В студенческие годы я больше ценила Дзигу Вертова — возможно, потому что он документалист, — говорит Лайла, которая училась неигровому кино во ВГИКе. — Самое важное в таких режиссерах, как Вертов и Эйзенштейн, — что они были первооткрывателями. Все, что они придумывали, было впервые! И мы до сих пор используем язык, который они изобрели. Что касается „Бежина луга“, то в этом фильме соединились силы Эйзенштейна и оператора Эдуарда Тиссэ. Должно быть, это было еще сильнее, чем „Потемкин“».

«Рассвет» — уже пятый художественный фильм Лайлы. Верная своему призванию документалиста, обычно она работает с непрофессиональными артистами, но в «Рассвете» впервые ее актерская группа укомплектована звездами Нового Рижского театра. По словам режиссера, она только недавно нашла равновесие между игровым и неигровым кино: «Результат не меняется, только способ, которым я этого достигаю. В документальном кино ставишь камеру и ждешь, когда что-то случится. В игровом — ставишь камеру и делаешь так, чтобы что-то произошло. Не знаю, что более захватывающе». Лайла говорит, что процесс производства фильма напоминает ей о Франкенштейне и его чудовище: что-то, сделанное руками творца, начинает оживать на его же глазах. «Рассвет» впервые показали осенью на Таллинском кинофестивале (который недавно получил категорию «А» в международной фестивальной классификации), а на «Зеркале» произойдет его российская премьера. X



«Страшно, непонятно, но интересно»



Мы поговорили с Игорем Ковалевым, сооснователем анимационной студии «Пилот», о его последнем фильме и о любви к кино.

— Ваши анимационные картины очень кинематографичны — по ритму, монтажу, движению камеры и движению в кадре. В «До любви» важную роль играет еще и звук, создающий дополнительные ритмические контрапункты. Как вы с ним работали?

— Основное влияние на меня всегда оказывали игровые и документальные фильмы, и только потом уже анимация. Скажу честно, анимацию я почти не смотрю, только на фестивалях. Всегда себе говорю, что следующий мой фильм будет игровым, но я трус по натуре и боюсь начинать что-то новое. Посмотрим. Но очень хочется. Здесь я поставил себе цель создать для настроения еще один параллельный пласт — через звук находящегося за кадром окружающего мира, что было расписано еще в сценарии.

— Ваш фильм называется «До любви», и в прессе пишут, что он о разобщенности.

— Когда меня спрашивают, о чем мои фильмы, я начинаю пересказывать их по кадрам. Но сюжет очень простой, на самом деле: любовный треугольник — двое мужчин, одна женщина — ревность, убийство, чего раньше в моих фильмах никогда не было. Но главный персонаж для меня все-таки женщина. Почему называется «До любви»?

Сценарий написан десять лет назад, когда я еще работал в Америке, и раньше название было *She Does Not Yet Love* — «Она еще не любит» — то, что произошло у нее до любви. Каждый мой фильм о том, что жизнь страшная, непонятная — и вместе с тем интересная. Об отношениях. Но прежде всего о непонимании и разобщенности, да.

— Действие разворачивается в пространстве современного мегаполиса, и индустриальная среда, автомобили, самолеты вторгаются в отношения между персонажами. Насколько для вас важна эта связка между разобщенностью и современностью?

— Я об этом не думал. Предыдущие мои фильмы, если в общем говорить, тоже о разобщенности, об одиночестве. Стройку, например, я придумал только ради звука, чтобы придать настроение современности. Я прочувствовал эту атмосферу — сварка, отбойные молотки, — и захотел так построить начало.

Я понимаю, почему вы спрашиваете о современности. Предыдущий мой фильм, «Молоко», в большей степени ретро: действие для меня там происходит в 1960-е — это время моего детства. Но здесь современность скорее для антуража.

— Вы вроде бы любите Пруста и Джойса, и ваши фильмы действительно похожи на прустовскую прозу. Они непрозрачны, построены на большом количестве разных деталей и провоцируют работу памяти, вызывая к личным смутным воспоминаниям зрителей.

И звук в этом играет немаловажную роль. Что для вас первостепенно — визуальные образы или звуковые?

— Я их не разделяю, для меня это один киноязык. Для меня искусство кино — это синтез всего. Анимация это синтез графики и звука, куда входят и шум, и музыка. В моих фильмах мало музыки, она доносится в основном из радио, машин и так далее. Закадровой музыкой я почти не пользуюсь, потому что уверен, что она убивает изображение. Можно сделать плохое изображение, наложить эмоциональную музыку, и она его вытянет. А вот сделать фильм без музыки, где только изображение и шум — это труднее и интереснее. Когда я придумываю сценарий, я сразу думаю о звуке: что происходит рядом, что происходит за кадром.

— Вы начинали с гэгово-комического кино, и в ваших авторских, более мрачных фильмах это начало сохранилось, но в каком-то вывернутом наизнанку виде — то, как устроена пластика ваших героев, то, что эта пластика сама по себе производит персонажей. Как вы сами понимаете эту трансформацию?

— Да, мы начинали с комедийного кино вместе с Сашей Татарским. Когда мне было 17 лет, а ему 20, мы сошлись на любви к Чаплину, Бастеру Китону. Это цирк, это клоунада. И, естественно, наш тандем вылился в анимацию, построенную на физических гэгах. Мы сделали довольно много таких фильмов, и я захотел попробовать что-то другое — настроенческое кино. Да, там остался какой-то скрытый юмор,

но комедийность практически ушла. — Я говорю не столько о комедийности, сколько о языке тела, который может становиться как источником комического, так и чего-то совершенно другого. Но это связано именно с пластикой, с какой-то особенной и чрезмерной телесностью. — Да, пластика, безусловно. Когда я рассказываю какую-то историю эмоционально и искренне,

Всегда себе говорю, что следующий фильм будет игровым

я себя ловлю на том, что двигаюсь так же, как персонажи моих фильмов. — Вы сказали, что смотрите в основном игровое кино. Можете рассказать, что именно вас вдохновляет? — Из современного это, конечно, Брюно Дюмон. Когда я увидел его «Человечность», я был просто в восторге, и потом еще много раз пересматривал. Ну и Михаэль Ханеке, это великий режиссер. Очень люблю современное азиатское кино. Китаец Цзя Чжанке очень интересный. Из японских режиссеров на меня сильно повлиял Кохэй Огури. Если говорить о классике, то это фильмы Карла Дрейера, Годара, Брессона, Одзу — это просто выбило мои мозги. Благодаря им я понял, что существует совсем другой кинематограф. X

Все кувырком

Мария Щербакова — о фильме «Стрелочник» Йоса Стеллинга

«Стрелочник» — точка, из которой разными маршрутами расходятся творческие пути Жене, Каро, Гиллиама и Триера: отточенная метафорика, диковатые персонажи, клаустрофобическое напряжение в кадре и почти отсутствующие диалоги, на фоне которых разгрызается история о власти, желании и чувстве.

Главный герой — стрелочник на крошечной железнодорожной развязке, связанной с внешним миром парой поездов, проходящих мимо, да ежемесячными посещениями почтальона. Долговязый и большеглазый, Джим ван дер Вауде напоминает чудачковатого северного Бастера Китона из знаменитых начальных сцен «Пугала» — он так же буквально «встроен» в окружающую среду, в переплетение железнодорожных путей, перекрытий, раскачивающихся на ветру механизмов и стрелок. Он слышит поезда за много километров и живет с миром в абсолютной гармонии, которая с непривычки может показаться довольно пугающей.

Внезапно в его устоявшейся жизни происходит сбой. С поезда, перепутав станцию, сходит женщина — роскошная, напудренная и пахнущая духами — и все летит кувырком. Размеренное и ритмичное, как дыхание, повествование ведет нас через зиму, весну, лето и осень, а французенка в летящих сорочках медленно становится частью этого странного мира.

Эротическая интрига, медленно раскручивающаяся между героями, приводит к потрясению всех основ существования стрелочника. Станция, не выдерживающая напора нежности, жестокости, желания и неопытности, разваливается на части, отступая перед звуками, цветами, тактильными ощущениями и жаром женского тела. В этом фильме все очень близко. Мастерски выдерживая напряжение и ни на секунду не теряя доброе и уместное чувство юмора, Стеллинг рисует перед нами хрупкую и неуловимую красоту зарождающейся страсти, понять которую до конца не удастся ни зрителям, ни героям. X