

# ТАРКОВСКИЙ

Газета X международного кинофестиваля  
им. Андрея Тарковского «Зеркало»



В КОНКУРСЕ —  
«Я, ОЛЬГА  
ХЕПНАРОВА».  
РЕЖИССЕРЫ  
РАСКАЗАЛИ  
ОБ ИСТОРИИ,  
В КОТОРОЙ НЕТ  
ПРАВЫХ, НО  
ОЧЕНЬ МНОГО  
ВИНОВАТЫХ  
(СТР. 3)

РЕЖИССЕР  
КОНКУРСНОЙ  
«ЗЕМЛИ  
ПРОСВЕЩЕННЫХ»  
ПИТЕР-ЯН ДЕ ПЮЭ  
ОБ АФГАНИСТАНЕ  
И ОТНОШЕНИЯХ  
РЕАЛЬНОСТИ  
И ВЫМЫСЛА  
(СТР. 4)

КОЛУМБИЙСКИЙ  
«ТЕМНЫЙ  
ЗВЕРЬ» — ФИЛЬМ  
НЕ О ВОЙНЕ,  
А О ЛЮДЯХ НА  
ВОЙНЕ  
(СТР. 3)

РЕТРОСПЕКТИВУ  
ГУСТА ВАН ДЕН  
БЕРХЕ РЕШЕНО  
ПОВТОРИТЬ  
И В ПЛЕСЕ.  
В ИВАНОВО  
ПОСЛЕДНИЙ  
ПОКАЗ  
НАЧИНАЕТСЯ  
СЕГОДНЯ В 12:00

КИНОВЕРСИЯ  
ИНТЕРАКТИВНОГО  
ПРОЕКТА  
«НОРИЛЬСК  
БУДУЩЕЕ» —  
СПЕЦИАЛЬНЫЙ  
ПОКАЗ  
ФЕСТИВАЛЯ.  
КИНОЦЕНТР  
«ЛОДЗЬ», НАЧАЛО  
В 20:00

ВИДЕОРАБОТЫ  
ОЛЕГА КУЛИКА  
ПОКАЖУТ В 18:00  
В «ЛОДЗИ»

КОЛОНКА  
КРИТИКА: «ДОН  
ЖУАН» ЕЖИ  
СЛАДКОВСКОГО  
В «ЗЕРКАЛЕ  
„АРТДОКФЕСТА“»  
(СТР. 4)

НИКОМУ НЕ  
ВИДНЫЙ  
ПОДВИГ: МИХАИЛ  
МЕСТЕЦКИЙ  
О «ТРЯПИЧНОМ  
СОЮЗЕ»  
(СТР. 2)

НА ТОРГОВОЙ  
ПЛОЩАДИ  
В ПЛЕСЕ ВЕРА  
ПОЛОЗКОВА  
ВЫСТУПИТ  
С СОЛЬНЫМ  
КОНЦЕРТОМ  
POLOZKOVA.  
UNPLUGGED

ПАБЛИК-ТОК  
С УЧАСТИЕМ  
ЙОСА СТЕЛЛИНГА,  
ГУСТА ВАН ДЕН  
БЕРХЕ, ПАВЛА  
ЛУНГИНА  
И АНДРЕЯ  
ПЛАХОВА  
НАЧНЕТСЯ  
В «ЛЕВИТАН-  
ХОЛЛЕ» В 17:00

17/06/2016

# Никому не видный подвиг

**«Тряпичный союз» — полнометражный дебют Михаила Местецкого — будет показан сегодня в программе российского кино «Свой».**

— Скажите, пожалуйста, откуда взялась эта история про четырех ребят, которые на подмосковной даче занимаются то ли искусством, то ли политикой?

— Ну, по большому счету я хотел снять кино на основе чего-то, что не является традиционным кинематографическим материалом. То есть про героев, которые ничего не сделали, но при этом претендуют на то, чтобы оказаться великими. Дело в том, что в юности я встретил арт-группу «Радек», которая оказала на меня большое влияние — в том числе их идеология так называемого нонспектаклярного искусства. То есть искусства, которое скрыто от третьих глаз и является частью жизни художника, но осмысляется как искусство. И фигура зрителя при этом, в общем, не важна для этих художников. Например, один из членов

«Радека» постоянно спал не раздевшись — это была его акция, не заметная никому. Была акция «Голодовка без выдвижения требований», когда художники голодали, но не требовали ничего, и никто про эту голодовку толком не знал. А голодали по-настоящему. И все это мне казалось очень крутым, любопытным, интересным, и совпадало еще с моим интересом ко всяким радикальным духовным практикам, типа исихазма, столпничества. Вот про все это очень хотелось сделать кино — про этот веселый дух художественного безумия, который заводит героев в полные бугераки.

— Но и меланхолии в нем достаточно, так что бесцельного раздвоя.

— Для меня борьба с целью и борьба без цели ходят рядом: то есть порой бесцельная борьба осмысленнее, чем борьба с целью. В области искусства это уж наверняка так.

— То есть это скорее все-таки поэтизация такого рода бунтарства, чем ироничная деконструкция?

— Да, мне кажется, и то, и другое. Но, безусловно, мне казалось, что описание такого безумного, никому не видного

подвига — это то, может быть, единственное, что позволит этому подвигу все-таки как-то быть. Мне хотелось показать этих молодых людей, живущих некой заповедной жизнью: наполненной поиском, наполненной попытками пробить границы, поставленные не только обществом, но и самой природой. Если они сами, толкая многоэтажные дома, не считают, что у этого должны быть зрители, то почему я должен придерживаться такого же мнения? Моя задача здесь была как-то это описать, попытаться объяснить — посмотреть на это глазами неопита.

— Хорошо, есть вот эта автобиографическая сторона истории. Но при этом картина все-таки как-то переплетается и с сегодняшним днем. Думали ли вы о том, каким образом фильм в голове зрителя будет складываться в некоторый политический комментарий?

— Я понимаю, что фильм мог бы быть политически более злободневным, и, мне кажется, многие расстроились, не увидев там прямой публицистики. Но тут уж я могу только развести руками, потому что, к сожалению, кино

делать долго — политическая ситуация меняется быстрее. Заниматься в кинематографе заметками на полях новостных сайтов — это бессмысленная работа, мы все равно не успеем за политической повесткой. Когда мы начинали снимать, была одна ситуация — сейчас другая. Все это, конечно,

**К сожалению, кино делать долго — политическая ситуация меняется быстрее**

дает некоторый драйв, добавляет еще одно измерение фильму, но, конечно, я его не мыслил как чисто политическое высказывание.

— Помимо того, что в фильме возникают параллели если не буквально с сегодняшним днем, то с постсоветской Россией вообще, с ее арт-средой и всякими социальными-политическими аспектами, там есть еще вся эта ирония над движениями начала века: космизмом Федорова, воскрешением мертвых, революционными ячеекками и так далее.

— Собственно, хотелось в этих персонажах вообще показать разные пути сопротивления. В этом возрасте, 16—17 лет, реальность нам как бы вручается, и дальше эти четыре персонажа на разных фронтах с этой реальностью бьются. Кто-то бьется на фронте чисто политическом, кто-то больше сражается на арт-фронте, кто-то занимается духовными практиками. Наш герой — его, пожалуй, можно иронично сравнить с федоровцами. Все это очень переплетено, и когда ты обнаруживаешь, что натурфилософия Заболоцкого и натурфилософия Циолковского имеют очень много общего, то ты понимаешь, что можно заниматься поэзией, но в какой-то фазе эти ракеты и стихи — они сливаются. И в этом смысле «Тряпичный союз» это такое варево из людей, находящихся в бунтарском поиске.

— А вот, кстати, можете сказать пару слов про название? Что оно для вас символизирует? Хрупкость всего этого? Или наоборот какой-то сор, из которого все это рождается?

— Обе эти интерпретации верны. Что может быть более хрупким, чем тряпица? Но вот из этих тряпочек выстраивается что-то такое могучее, титаническое. Я был в Туве, где попал в совершенно невероятные староверские поселки. Там с местными старообрядцами мы обсуждали отшельников, которые живут в этих краях и делают себе ботинки из каких-то щепочек, деревяшек — сейчас, в наше время. И вот когда ты общаешься с ними, ты понимаешь, что вообще вся наша цивилизация держится на этих деревянных ботиночках каких-то отшельников, которые бредут в свои безумные, героические дебри.

— Некоторые считают, что ваш фильм — о невозможности высказывания в эпоху после идеологий. Насколько, по-вашему, это справедливо? Или у вас еще осталась какая-то вера в прямое политическое действие?

— История, которая рассказана в фильме, безусловно, про кризис идеологии и про то, что прямое толкание чего-то, чтобы оно упало и чтобы все стало хорошо, уже не работает. Фильм о том, что высказывание теперь возможно только косвенное, и усилия наши приносят косвенные результаты.

— Все роли в фильме очень яркие. Как вы искали актеров?

— Все четверо — уже звезды. Саша Паль, Ваня Янковский, Паша Чинарев, Вася Буткевич — очень яркие по-своему. И мне особенно приятно, что, например, Саша Паль, который всеми воспринимается как такой устойчивый комедийный актер, в нашем фильме открывает совершенно новые грани своего таланта — драматические.

— Вы человек, заявивший уже о себе в разных качествах — и как сценарист хитовой «Легенды №17», и как режиссер популярных короткометражек. Этот фильм — ваш полнометражный дебют. Насколько это был сложный опыт?

— Опыт съемки полнометражного фильма не сравним ни с чем в моей жизни. По нагрузкам — абсолютно, это испытание просто всех человеческих ресурсов. Говорю про себя, потому что разные режиссеры снимают по-разному. Кому-то удается превратить это все в праздник и вечеринку или во всяком случае создать такую иллюзию. Но для меня это была крупномасштабная война. Но при этом это и счастливое время. Не знаю. X



## «Меня оставляли в покое только когда я спала»



**Фильм «Я, Ольга Хепнарова» снят в Чехии через сорок лет после того, как его героиня была казнена в тюрьме Панкрац за то, что намеренно врезалась на грузовике в толпу людей, ждавших трамвая, что привело к гибели восьми человек. Елена Костылева расспросила режиссеров Томаша Вейнреба и Петра Казду о некоторых наиболее волнующих моментах этой истории, в которой нет правых, но очень много виноватых.**

**Елена:** Насколько строго вы при написании сценария придерживались исторических фактов? Все ли события, показанные в фильме, случились на самом деле?

**Томаш:** Готовясь к съемкам, мы пытались добыть всю возможную информацию. В основном мы отталкивались от книги Романа Цилека «Ольга Хепнарова», в которой собраны все факты. У нас также была возможность прочесть протоколы судебных заседаний, и нас консультировал Честмир Козак — видный специалист по Хепнаровой, если можно так сказать. Мы встречались со множеством людей — с теми, кто знал Ольгу долгое время, как, например, ее друг Мирослав, но также и с теми, кто видел Ольгу всего несколько

раз в жизни. Нас очень впечатлило то, насколько глубоко их продолжает волновать эта трагедия спустя столько лет.

**Петер:** Мы не изобретали ничего, что шло бы вразрез с фактами, но вы же понимаете, что мы снимали игровой фильм. Например, сцена, где Ольга разговаривает с адвокатом о гуманности, нужна была нам, чтобы выразить свою точку зрения на эти события.

**Елена:** Главную роль в фильме играет молодая чешская актриса Михалина Ольшанска. В начале фильма закадровый голос читает фрагменты из дневников Ольги Хепнаровой, но позже мы видим сцену, где Хепнарова свои дневники сжигает. Были ли это фрагменты реальных дневников?

**Петер:** Она сожгла свои дневники перед тем, как совершить свое нападение, поэтому до нас они не дошли.

**Томаш:** Но закадровый голос читает фрагменты, основанные на реальных письмах Ольги, сохранившихся до наших дней.

**Елена:** Долго ли вы искали актрису на главную роль?

**Томаш:** Да. Михалина Ольшанска присоединилась к проекту незадолго перед тем, как начались съемки.

**Петер:** Поначалу было очень трудно, но в первую неделю съемок мы прояснили вместе с ней особенности личности и характера ее героини, как мы их понимали, и дальше было легко. Михалина просто погрузилась в Ольгу и стала

Ольгой. Ее возможность концентрироваться на роли была невероятной. Она ни с кем не разговаривала, в перерывах она готовилась к следующему эпизоду, а после съемки уезжала в гостиницу и проводила время в одиночестве, как Ольга.

**Елена:** Ольга Хепнарова — очень интересная фигура. В исполнении Михалины она и поражает, и ужасает, и вызывает сочувствие. Была ли для вас важна ее сексуальная ориентация? Если бы она была не лесбиянкой, а гендерно нормативной гетеросексуалкой, что это поменяло бы для вас в ее истории и в способе ее рассказывать?

**Томаш:** Цисгендерной гетеросексуалкой? Интересно. Но это очень сложный вопрос. С одной стороны, для нас ее ориентация была чем-то столь очевидным, что мы совершенно не испытывали потребности или желания уделять этому факту в сценарии больше места, чем того требовало развитие повествования. Тем не менее, амплитуда зрительского восприятия этих частей фильма колеблется, я бы сказал, в очень широких пределах.

**Петер:** У Хепнаровой было множество проблем. Она была склонна к одиночеству, но не могла справиться со своей жизнью самостоятельно. Наш фильм в значительной степени — об отсутствии понимания; Ольга в результате всех событий оказалась в таком состоянии, что утратила способность принять даже малейшую помощь.

**Елена:** Правда ли, что, как следует из фильма, перед смертью у нее развился психоз?

**Петер:** Два главных психиатра, составивших экспертное заключение относительно психики Хепнаровой, уже умерли. Третий жив, но, честно говоря, нам показалось, что он не слишком-то хотел углубляться в эту тему. Он просто повторил то, что мы и так нашли в документах. У нее была психопатия, не шизофрения. То есть она была дееспособной, и этот диагноз позволил приговорить ее к смертной казни. Еще мы консультировались с психологом Леошем Хоржаком. Он был просто поражен и очарован некоторыми сентенциями, которые находил в ее письмах.

**Томаш:** Например, она писала: «Дома меня оставляли в покое только когда я спала». Он, основываясь на материалах о ее жизни, считал, что она психотик, да. Но никто не тестировал ее при жизни. Так что вы можете выбрать для себя любую версию. Для нас четкий ответ был не так важен. Нас в основном интересовали ее личность, поведение.

**Елена:** Что собираетесь снимать в будущем?

**Томаш:** О, ну, мы пишем такой «актуальный» сценарий, вдохновленный софокловской Антигоной, так что он снова об одинокой героине. Посмотрим...

**Петер:** И еще об одном проекте мы думаем. У нас есть план снять кино про одного режиссера. Но это очень личное. X

## Зверь войны

**В международном конкурсе — «Темный зверь» колумбийского режиссера Фелипе Герреро.**

— Ваш фильм — о войне...

— Нет, мой фильм не о войне. Он о людях, которым выпало столкнуться ужасом войны.

— Из новостей у нас складывается впечатление о сегодняшней Колумбии как о крайне неспокойном регионе: нарковойны, насилие... Это так и есть?

— К сожалению, да. Гражданская война для сегодняшней Колумбии настолько обыденная вещь, что высказывания о ней переполнены штампами. Взломать сложившийся визуальный код — непростая задача. Мой фильм — не рассказ о какой-то конкретной воензированной группе. Скорее, это попытка творческого осмысления сложившейся реальности, которую создает военное напряжение и война всех со всеми.

— У вашего фильма была реальная история-прототип?

— Меня как режиссера давно волнует тема насилия и то, как это насилие может быть представлено в кинематографе. Но мой фильм не о каком-то конкретном акте жестокости, а о тех эмоциях и последствиях, которые приходят за ними. Вся нарративная структура фильма служит одной цели — передать посттравматические ощущения тела, тот ужас, который идет по пятам за жестокостью.

— Почему вы отказались от диалогов?

— Чтобы усилить этот страх и заставить зрителя хотя бы частично его пережить. Для меня невозможность речи, молчание выразительнее любых слов. В моих работах звук часто превращается в протагониста, действуя не в согласии с изображением, а сам по себе.

— Вы сознательно разрывали связь изображения и звука?

— Синхронность звука и картинки не так уж необходима. В «Темном звере» симбиотическая связь визуального и звукового нарушена, и меня эта несвязанность наполняет силой. Дело в том, что за реалистическим фасадом, который дает нам изображение, лежит загадочная область, место, где царствует звук, и в ней каждое художественное решение влияет на эмоциональное состояние зрителя, вызывая к жизни его бессознательное. X

## Это нормально

**Член жюри молодых критиков Катерина Белоглазова размышляет о «Дон Жуане» Ежи Сладковского. Сегодня фильм покажут в документальном конкурсе «Зеркала».**

Победитель фестиваля IDFA в Амстердаме, который в последние годы завоевал репутацию главного смотра документального кино, шведско-финский фильм «Дон Жуан» Ежи Сладковского снят в Нижнем Новгороде, полностью на русском языке. Предыдущая работа Сладковского «Мечты на водочной фабрике» тоже была сделана в России — в небольшом городе Жигулевске в Поволжье. Тип повествования в обоих фильмах схож: драматургия рождается из прямого взаимодействия героев, близких людей, с большим трудом находящих пути к пониманию друг друга. Авторский комментарий отсутствует, но вместо него в обоих случаях в фильм введена важная дополнительная инстанция — преломление ситуации через актерство, театральную игру: на частной репетиции по актерскому мастерству, в театральной студии или в кабинете у психолога.

Главный герой «Дон Жуана» — 22-летний Олег, студент университета, испытывающий сложности в социальном общении; ему диагностирован аутизм. Мать Олега, учительница английского в школе, вырастила сына в одиночку и мечтает сделать из него «настоящего мужчину», для чего водит его к разнообразным специалистам, испытывающим на нем подчас весьма экстравагантные практики. Интерес к противоположному полу становится ключевым моментом в попытках окружающих «помочь» Олегу. Один из добрых советчиков, военный на пенсии, объясняет ему,

что с женщинами нужно быть хищником; экзальтированная дама-психолог заставляет Олега кричать в голос о том, что у него есть член, и катать ее по кабинету на спине, видимо, чтобы доходчиво проработать выражение «сидеть у матери на шее». Тень надежды возникает, когда Олег начинает заниматься в театральной студии и общаться с девушкой — партнершей по спектаклю. Именно в эти моменты он может приобрести настоящий, свой собственный, опыт общения.

Комичность отдельных ситуаций в фильме скрывает за собой драму: как и в «Мечтах на водочной фабрике» социальные предпосылки, преломленные через сознание персонажей, становятся препятствием между ними, а иногда и выливаются в настоящее психологическое насилие. Мать-одиночка любит Олега, но реализует через него свою мечту о «настоящем мужике», который должен ее содержать и уделять ей внимание. Ведь Олег, по сути, и есть единственный мужчина в ее жизни. Бабушка Олега то и дело озвучивает свои представления об идеальной семье, при этом не стесняется обсуждать «ненормальность» своего внука прямо в его присутствии. В такой ситуации именно Олег, пытающийся спокойно и взвешенно примирить враждующие стороны, оказывается самым «нормальным».

Участие в фильме в конкурсе «Артдокфеста» не принесло «Дон Жуану» призов, но породило горячие споры. В обсуждениях после показа Сладковский обвиняли в подтасовке фактов и даже в том, что слащавую концовку он просто придумал. Однако если приглядеться внимательнее, финал истории Олега остается открытым, а приобретенный им опыт теперь у него не отнимешь. X

## Дети в сугробах играют в Афганистан



**Сегодня в международном конкурсе показывают «Землю просвещенных» — снятый в Афганистане фильм бельгийского режиссера Питера-Яна де Пюэ. Вчера состоялся первый показ картины в Плесе, после которого режиссер ответил на вопросы зрителей.**

«Земля просвещенных» — первый фильм Питера-Яна де Пюэ, но у этого дебютанта больше опыта, чем у многих из его старших коллег. Над фильмом он работал в общей сложности восемь лет: «Афганистан оказался слишком сложным материалом для того, чтобы уложить производство в три года, как я планировал», — говорит режиссер. Впервые Питер поехал в Афганистан в 2007 году как фотограф в составе гуманитарной миссии: так ему удалось увидеть и жизнь мальчиков, которые живут бандами в высокогорье, промышляя контрабандой опиума и полудрагоценных камней, и быт американских солдат на военной базе. И те, и другие оказались в фильме в качестве главных героев. «Меня поразило то, что взаимопонимание между американцами и афганцами полностью отсутствует, — вспоминает режиссер. — Они бесконечно далеки друг от друга, и поэтому им невозможно договориться». Одна из центральных сцен фильма — встреча солдат с деревенскими старейшинами: военный пытается объяснить, зачем американцы при-

сутствуют в стране, но местные только смотрят на него с непониманием, даже не пытаясь вступить в диалог.

Один из первых вопросов, который задал на обсуждении после фильма президент «Зеркала» Павел Лунгин, — что же это, игровое или документальное кино? Питер объяснил, что большинство съемок, по сути, — документальные. Только часть картины является постановкой, но и она очень близка к реальности. «Конечно же, все люди в кадре — не актеры, — рассказал он. — Поэтому я не мог делать дубли, отдавать им распоряжения. Моей режиссерской задачей было создать вокруг героев пространство, быть с ними все время, чтобы наша работа была органической». По словам программного директора фестиваля Андрея Плахова, который вел обсуждение, это так называемая «докудрама» — самый актуальный жанр современного кино.

Драматургический стержень «Земли просвещенных» — история мальчика, возглавляющего банду подростков недалеко от таджикской границы. Условия, в которых живут эти дети, — практически средневековые: они ночуют в кишлаках, водят конные караваны через горы, воюют с соседними бандами. Только в их руках появились автоматы Калашникова, а интерьеры украшены советскими знаменами с портретом Ленина (советское присутствие, по словам режиссера, было одной из сюжетных линий, но от нее пришлось отказаться

в финальной версии из-за общего объема материала и из-за того, что эта линия будет непонятна зрителям в Европе, которые уже забыли о совет-

**Взаимопонимание между американцами и афганцами полностью отсутствует. Они бесконечно далеки друг от друга, поэтому им невозможно договориться**

ской помощи братскому Афганистану). Однако у детей есть мечты и фантастические планы на будущее. Питер-Ян де Пюэ говорит, что именно это стало отправной точкой сюжета: «один из мальчиков говорил, что станет королем Афганистана и будет жить во дворце. Другой собирался улететь к звездам на лошади. Я хотел визуализировать эти мечты, и поэтому наш фильм находится на границе между фантазией и реальностью». X

