

Раздел 2
МАСТЕР-КЛАСС

Section 2
MASTER CLASS

УДК 791.221/.228+791(049.32)

**«НЕ ТОЛЬКО МЫ СМОТРИМ ФИЛЬМЫ,
НО И ФИЛЬМЫ СМОТРЯТ НАС»**

Стенограмма творческой встречи
кинорежиссера Андрея Звягинцева со студентами и преподавателями
Уральского федерального университета. 3 декабря 2018 г.

**«IT'S NOT JUST THAT WE WATCH FILMS,
BUT THE FILMS ALSO WATCH US»**

Transcript of the meeting of film director Andrey Zvyagintsev
with students and teachers of Ural Federal University. December 3, 2018

Л. Н. Всех приветствую! У нас есть уникальная возможность
беседовать с мастером. Спасибо, что Вы пришли.*

* Л. Н. — Лилия Михайловна Немченко, директор Международного фестиваля-практикума киношкол «Кинопроба».

А.З.** (*Обращаясь к залу.*) Здравствуйте! О чем вы хотели спросить?

— Скажите, пожалуйста, какая это «Кинопроба» по счету?

А.З. Я надеюсь, что вы мне подскажите (*обращаясь к Л. Н.*), но, кажется, третья. Да, один раз мне довелось здесь поработать в жюри, во второй я был гостем, и вот снова гость.

Л.Н. Я хочу сказать, что Андрей Звягинцев шесть лет назад действительно был председателем жюри, и гран-при тогда получил Тимофей Жалнин, фильм «F5», а в этом году фильм «Двое» (полный метр) Тимофея Жалнина был фильмом открытия.

А.З. Вот видите, как замечательно, и опять я здесь. А Жалнин тут?

Л.Н. И Жалнин тут.

А.З. Стало быть, увидимся.

[Из зала]

— От имени аудитории я приветствую нашего замечательного гостя. Потому что изящно представить картину духовной жизни нашей страны последних лет без того, что говорит своим киноязыком Андрей Петрович Звягинцев, практически невозможно. Поэтому мы все и пришли сюда. Мы ждем каждый следующий фильм с уверенностью, что он опять станет поводом для нашей духовной активности, хотя вызывают Ваши фильмы очень разное отношение. У меня вопрос: мы знаем (конечно, примерно) круг Ваших социальных представлений. Мы знаем реальность, в которой живем, мы понимаем, как они соотносятся. Но вот, может быть, интимный вопрос: что у Вас в душе сегодня, что является отправной точкой для Ваших будущих творческих усилий? С чем Вы живете сегодня в контексте того, чем и мы все живем?

** А.З. — Андрей Петрович Звягинцев, кинорежиссер.

А. 3. Согласитесь, это слишком широкий вопрос...

— *Философы узкие вопросы не задают** (Смех в зале.)

А. 3. Да, понимаю... Но скажу так. Подобного рода вопросы легче идут в конце встречи, когда диалог уже выстроился или наконец приходит время спросить о дальнейших творческих планах. Согласитесь, ваш вопрос отчасти и о планах тоже. Сейчас дайте, что называется, воздуху набрать в легкие. Просто вы серьезный уровень разговора сразу задаете.

Я с легкого начну. С планов. Действительно, сперва о каких-то идеях, которые меня волнуют, являются ключевыми у сегодняшнего меня в буквальном смысле. Я очень надеюсь, что в январе разрешится вопрос с запуском моей новой картины, и это будет фильм о войне. О Второй мировой войне. А точнее будет сказать, о Великой Отечественной, поскольку сюжет нашей трехчастной истории будет сосредоточен здесь, на нашей территории. Это Киев, Бабий Яр — первая новелла (а в сценарии у нас именно три части). Вторая — блокадный Ленинград. И третья новелла родилась из исповеди одного фронтовика, деда, который через все круги ада передовой, что называется, прошел... Рассказчика я в лицо не знаю. Но этот человек пересказал моему приятелю историю своего деда, который на смертном одре поведал внуку глубоко личную историю одного своего дня на передовой. Совершенно огушительная история. Она лежит в основе третьей новеллы. Две первые — на базе фактического материала, на основе документов, которые останутся, естественно, за кадром, потому что это все же художественный вымысел, а не документальный фильм: это Бабий Яр с его ужасами, с этой машинной смерти, когда только за два сентябрьских дня 28 и 29 сентября 1941 года истреблено было более 33 тысяч евреев. То есть каждый день убивали по 17 тысяч человек, это такой чистый ад.

Блокада Ленинграда — я думаю, все мы знаем, что это такое. Можно было бы сказать, что желание взяться за этот замысел — сво-

* Реплика Льва Абрамовича Закса, профессора УрФУ, эстетика, культуролога, доктора философских наук.

его рода ответ тотальной милитаризации сознания нашего народа, риторике в духе «Хотите, повторим?». Вот это наше «можем повторить» — дикое, безумное и совершенно беспамятное. На это хочется ответить, и не словами поэта, а спросить у этого беспамятного слепца и невежды, которому так не терпится «повторить», а знает ли он, что это за ад — война? Помнит ли он, какую цену советский народ заплатил за эту войну? При этом сам сценарий рожден был давно, еще десять лет назад, и совершенно не из потребности в дискуссии с нынешней милитаристской риторикой власти. Сценарий был рожден из других токов, просто я говорю о том, что сегодня разговор о войне необходимо вести с других позиций. Да и ответить на эту сегодняшнюю повестку на языке кино будет очень непросто, потому что кинопроизводство — это продолжительное предприятие. То есть даже если мы запустимся сейчас, в январе 2019-го, то завершить картину сможем никак не раньше, чем весной-летом 2021-го. Всем нам остается только надеяться, что до той поры ничего страшного в мире не случится. Так что, пожалуй, это то, что сейчас по-настоящему важно для меня, для нас.

Я говорю о нашей группе, а это мои соратники и единомышленники. Я хотел запустить этот проект уже давно, еще в 2011-м, сразу после завершения работы над «Еленой». Сценарий был написан в 2008-м, после премьеры «Елены» летом 2011-го я предложил его продюсеру Александру Роднянскому.

Л. Н. Тогда было другое время.

А. З. О да, тогда было совершенно другое время. Уверен, не было бы никаких препятствий для того, чтобы создать и представить аудитории такую картину о войне. Это свидетельствует только о серьезной перемене в сознании людей. Если бы мы запустили сценарий в производство тогда, фильм был бы готов к весне 2014-го, еще до событий на Украине. Фильм был бы воспринят и обществом, и временем совершенно органично и естественно как антивоенный и антимилиаристский. Я далек от того, чтобы верить, будто искусство может предотвратить какие-то политические

или исторические события, однако картина как-то могла повлиять на настроения в умах через дискуссии в обществе.

Вот сейчас мы как раз и подбираемся к тому, о чем вы меня спросили: в чем мы все с вами живем, что во времени происходит? Такое ощущение, будто всех нас поразила какой-то страшный вирус. Вирус все возрастающего недоверия и разобщения, неприятия Другого и агрессии. Какое-то тотальное, охватившее все сферы жизни недоверие и неприятие. Мне уже много лет, скоро будет 55. И на моих глазах разворачивается изменение человеческого вида. Отчасти фильм «Елена» был сигналом или откликом на это наблюдение. И вот из той точки, когда я был молодым, как вы, когда мне было 17–20 лет, когда была совершенно другая среда (я о духовной среде, с которой вы начали ваш вопрос). Она была совсем иной. При всем отсутствии ясной перспективы, при всем этом советском, столь же бесчеловечном укладе социальной жизни, как и нынешний, люди — сами люди — выглядели куда как человечней. Возможно, я, как в той известной всем идиоме — «когда деревья были большими» — ностальгически идеализирую прошлое, но мне кажется, люди моего поколения понимают, о чем я толкую. Сейчас все тяжелее и труднее дышать — вот такое печальное чувство, складывающееся из наблюдений за временем. Не знаю, как справляется с этим молодежь, если чувствует то же и если только не нашла уже силы адаптироваться и свободно дышит в этой «газовой камере», откуда не просматривается никакая перспектива. Ко всем этим переменам, которые, и правда, переменами являются только для моего поколения, трудно привыкнуть, и все, что остается творческому человеку, это свидетельствовать о времени. Свидетельствовать о том, что мы сейчас наблюдаем, и реагировать, как сейсмолог, своим творчеством, своими фильмами на происходящее со всеми нами. Ответил я на ваш вопрос или нет, не знаю...

— *Здравствуйте, меня зовут Ника. У меня несколько вопросов. Первый связан с Вашим коллегой Кириллом Серебренниковым. Мне неизвестно, как Вы относитесь к ситуации, с ним произошедшей. Считаете ли Вы, что цензура уместна в искусстве, в творчестве, и конкретнее — в кинопроизводстве? И второй — по поводу Вашего*

фильма «Нелюбовь». Я его посмотрела, как только он вышел, и он, конечно же, безумно впечатляет своими кадрами — мрачными, но красивыми. Вопрос заключается в следующем: в фильме все настолько грустно, беспросветно, как будто нет никакого выхода. И заканчивается он так, что нелюбовь будет продолжаться. Получается, что люди совсем ничего не поняли, и ничего не изменится. Что Вы транслируете этим фильмом в мир и что хотите сказать людям? Возможно, Вы хотите дать им понять, что так нельзя жить, или Вы просто констатируете факт, что неизбежно так было, есть и будет?

А.З. Начнем с цензуры. В Конституции Российской Федерации черным по белому написано: цензура запрещена. Надо следовать этому принципу. Другими словами, действовать так, будто так оно и есть на самом деле. Вот и министр культуры везде это подчеркивает. Только почему-то после подобных заявлений для прессы объявляет в сердцах, что государство само будет решать, кому давать субсидии на производство фильмов, а кому не давать. Это ли не цензура, маскирующаяся под «интересы государственного строительства». У художника единственный цензор — его эстетическое чувство меры и этическое чувство прекрасного. Все вместе зовется совестью художника. И никакие министры, никакие регламенты и установления ему не указ. Чувствуешь правду — иди ей навстречу. Уверен, если обществу не нужен тот или иной голос, этот сигнал погаснет сам, потонет втуне, если же нужен, если отзывается в сердцах сограждан — значит, это зов откуда-то из глубин, из недр самого тела народа. Стало быть, препятствуя голосу правды, затыкая ему рот, цензор творит беззаконие. Никак иначе трактовать я это не могу и не стану. Художественное творчество предполагает абсолютную свободу, свободу вхождения на территории, где, кажется, нестерпимо находится, где такой сжатый воздух, что автору и самому там жарко. И это всегда вызов себе самому и времени, в котором живешь. Но ведь только это и можно назвать дерзанием в искусстве. Все остальное — коммерческая деятельность под копирку.

Главная проблема с цензурой в том, что она не работает прямо. Она действует окольными путями. Расскажу, что я имею в виду,

но начну с того, что сегодня единственный закон, который можно было бы назвать цензурным — это запрет на ненормативную лексику в кинотеатрах. Но придите, пожалуйста, на концерт Шнура, и вы все там услышите. Или загляните в Интернет, послушайте какой-нибудь баттл рэперов или передачи видеоблогеров, и вы услышите все это в изобилии. Пространство сети неподцензурно. Интернет пока еще остров свободы. Однако почему-то в кинотеатрах нельзя услышать бранных слов, таков закон РФ. Любой подросток может с утра до ночи слушать баттлы в *YouTube*, а взрослый половозрелый любитель кинематографа не может увидеть на экране в кинотеатре авторскую версию фильма, где иногда звучат слова, которые все мы с вами хорошо знаем и слышим повсеместно. Это даже не двойные стандарты, это глупость и ханжество. Кинотеатральный билет — своего рода предмет общественного договора: два взрослых человека — автор фильма и его зритель — хотят говорить друг с другом на языке той реальности, которая их окружает. Автор хочет быть честным со своим зрителем, а зритель хочет увидеть фильм, где рассказывается о нашей с вами жизни прямо и без прикрас. Человек приобретает билет, он знает, на что идет. На афише — «18+», там же имеется предупреждение: «Осторожно, ненорматив». И вот почему-то в эти согласованные отношения влезает государство и двум взрослым рассказывает, что так делать нельзя! Закон о запрете на ненормативную лексику глупый, лицемерный и совершенно неуместный.

Теперь о том, какими окольными путями действует цензура в обход основного закона — Конституции РФ, как мы с вами говорили выше, прямо запрещающей цензуру. Механизм предельно прост — отказ в финансировании. Ссылаясь на «антигосударственную позицию», как в случае с фестивалем документального кино «Артдокфест» Виталия Манского, или отказывая в выдаче прокатного удостоверения готовому фильму, или обращаясь к автору сценария «Милый Ханс, дорогой Петр» Александру Миндадзе с требованием изменить сценарий, государственный чиновник осуществляет противозаконное действие. Все это не невинные попытки обратить внимание на недоработки сценария и даже не вкусовщина, которая просто недопустима, это прямая цензура. Вот так она и вы-

глядит сегодня. Как может чиновник решать, чему в пространстве культуры быть, а чему нет? Как может он водить рукою автора, он, администрирующий отрасль менеджер, который на своем месте должен только всемерно помогать художнику в осуществлении его замыслов, никак не вовлекая в эту орбиту собственные эстетические, и уж тем более политические или идеологические соображения. Неужели с этим кто-то готов спорить? Только пропагандист. Да, существует искусство пропаганды, как и искусство рекламы, но ни то, ни другое не является Искусством, а значит, должно быть вынесено за пределы сферы культуры.

Есть два-три примера киноиндустрии во всем мире, где участники процесса работают на самоокупаемости. Ясное дело, первым номером в этом списке — американское кино. Государственных денег в том виде, в каком это работает у нас, в Голливуде нет. Думаю, в Болливуде тоже. Там миллиард и 300 миллионов зрителей — они возвращают деньги в индустрию просмотрами национального кино. И, пожалуй, французское кино. Но у них, однако, государство помогает индустрии. Во Франции работает инструмент поддержания отечественного кинопроцесса, когда проценты с продажи билетов на все без исключения, даже иностранные фильмы идут в национальный фонд.

Российская индустрия кино не окупает себя. В силу разных причин: разрушен был в свое время кинопрокат, и теперь, когда он как-то существует, количества кинотеатров все равно недостаточно для полноценной работы этого рынка — на огромную страну всего-то четыре тысячи киноэкранов. Этого мало. Для сравнения — в Америке их 40 тысяч. И пусть по числу населения Америка превосходит нас вдвое, но количество залов у них больше, чем у нас, в десять раз. К тому же наш зритель перестал ходить в кинотеатр. В значительном своем большинстве он предпочитает просмотры пиратского контента, а значит, деньги попросту не возвращаются в индустрию. А в это время в Америке закон твердо стоит на страже интересов авторов и производителей, а значит, и интересов индустрии. Еще одна деталь. Из 40 тысяч экранов в Америке 500 — это экраны исключительно и только независимого, другими словами, авторского кино. Вот что такое великая киноиндустрия. Ей-богу,

печально все это сознавать, но наш кинобизнес только с натяжкой можно называть киноиндустрией, потому-то без государственного финансирования индустрия наша работать не сможет никак. Именно это обстоятельство и является ахиллесовой пятой права авторов на неподцензурное высказывание. У власти в руках бесперебойный инструмент цензуры не только кино, но и — шире — массовой культуры в принципе, потому что и все театры страны тоже находятся в полной зависимости от бюджетных средств. Захочу — дам финансирование, а захочу — не дам. Выигрывают в этой конкурсной игре лоялисты, они могут маскироваться под патриотов, под ревнителей нравственности или традиционных ценностей, рассуждать о скрепах, но получают финансирование именно они. Как так получилось, и почему это положение сохраняется — слишком длинный разговор, но это именно так. Авторам, имеющим независимый, острый взгляд, которым хочется высказываться о проблемах общества и предлагать этому обществу как минимум дискуссию на острые социальные темы, очень трудно приходится, а дальше будет еще труднее. Мне кажется, я ответил на вопрос о цензуре исчерпывающе.

Теперь о Серебренникове. Мне кажется, моя позиция известна и общедоступна. Она не изменилась до сих пор и не изменится, каким ни будет приговор по этому делу. Готов еще раз ее повторить, если вы не слышали. Мне очень жаль, что с ним происходит весь этот чудовищный произвол, и, похоже, финал будет печальным. Сочувствую Кириллу, и мне досадно до отвращения, что я ничего не могу изменить, что живу в стране, где нет приоритета права, где есть только бесправие и беззаконие, мне больно, что такой талантливый человек вынужден отвечать на вопросы следователя в суде вместо того, чтобы сидеть в репетиционном зале или на съемочной площадке.

По поводу отсутствия выхода и беспросветности. Закончился фильм, вы выходите из зала подавленная, вам жаль мальчика, вам жаль этих людей, не покидает ощущение неизбежного трагизма. Выходите на улицу, а там морозно, например. Или, наоборот, солнце светит. А вы с подружкой вышли. И заговорили с ней о том, о сем. И понемногу все легче и легче дышится. И выход вдруг снова мерещится, и не так все беспросветно в реальности, как это было

показано в фильме. Разве не так? В этом смысле фильм является только сигналом опасности. Этакой тревожной кнопкой, которая будит в вас эти токи и смыслы, побуждающие размышлять о том, что будет с вами. Потому что, по сути, главное тут именно в том, что будет с вами, а не с героями или, как часто спрашивают, «что же случилось с мальчиком?». Какая разница, что было с ним? На экране актеры, давно ставшие теньями. Главное — не завершить детективную интригу и не дожидаться изменения к лучшему в героях драмы, главное — что же изменится в жизни зрителя, понимаете? Надежда, о которой вы говорите, не должна быть на экране, потому что на экране она только введет вас в заблуждение, этот ложный «дар напрасный», утешающий тебя новокаиновой инъекцией, — дескать, «все будет хорошо» — только обманет вас. Вот что для меня *happy end* — «все будет хорошо, не волнуйся!» Неправда! Будет так, как будет. А еще точнее — пока сам не станешь что-то делать осмысленно, ничего не будет.

Вы только представьте себе такой финал: они наконец нашли мальчика живым и здоровым. Или, например, напротив, не нашли, и из чувства вины или горечи она усыновила четверых. Или в процессе поисков они вдруг разглядели друг в друге то, чего не замечали прежде, и, разглядев, оценили это и полюбили вновь, но уже обновленные и трагические. Или нет, не трагические, потому что нашли в финале своего Алешу, вот он, на остановке стоит... Вернулись домой, она накрыла стол, суп приготовила и сидит рядом с мальчиком своим, но уже осознавшая свою вину, очистительные слезы льет, поглаживая его по головке. А рядом — счастливый муж, вновь обретший смысл жизни, вслух, созерцая радующую глаз картину, вслед за самим зрителем говорит: «Боже, как же мы прежде дурно жили...» Представили себе такое? А теперь хотите скажу, что произойдет со зрителем? Сидящие в зале с облегчением вздохнули, будто бы избавились от бремени, будто делегировали этим экранным персонажам свою личную и только персональную ответственность за собственную жизнь. Это они — персонажи на экране — вместо вас сделали вашу работу. Я исхожу из этого. Беспросветность на экране может заставить тебя искать выход

в жизни. За твою же собственную жизнь и твою собственную незамысловатую мысль ни персонажи, ни их автор не в ответе, только ты сам.

— *У меня только сейчас возник вопрос, по горячим следам. Вы сказали, что в фильме есть некое кольцо: все плохо, плохо, плохо. А у Вас фильм «Нелюбовь» заканчивается тем, что главная героиня бежит по дорожке. Является ли это символом постоянной круговерти?*

А.З. Похоже, ваш вопрос обращен к самой себе, или это просто комментарий.

— *Тогда скажите, пожалуйста, любите ли Вы применять в своем творчестве какие-либо символы?*

А.З. Если они и присутствуют где-то в кинотексте, я стараюсь их упрятать. Или растворить, сделать их чем-то естественным, органичным для самой среды фильма. Приведу пример. Если вы видели «Изгнание», наверное, помните этот эпизод: героиня фильма открывает конверт, в конверте — результаты теста на беременность. Почтальон, передавший ей этот конверт, по сути, вестник, а один из вестников как мифологических, символических фигур, понятное дело, это архангел Гавриил, тот, кто приносит весть Марии, что она зачала ребенка.

И вот сидишь и думаешь, как и что нужно сделать, чтобы этот элемент играл, причем играл и звучал скрыто, подспудно. Берешь и заводишь в контекст, например, обязательный еще с древних времен атрибут этой сцены — сцены Благовещения, когда архангел Гавриил сообщает благую весть Марии — цветок лилии. Если вы смотрите живопись Возрождения, любое изложение или мизансценическое решение этого сюжета — вы везде увидите этот элемент, так или иначе вписанный в изображение. Мы ищем почтовую марку для конверта. Перебираем все изображения лилии, какие смогли найти, выбираем израильскую марку, кстати, тоже символично, замечательную такую, лаконичную, с хорошим светло-серым фоном, и ясное изящное изображение лилии. Наклеиваем на конверт эту

марку, снимаем план, не показывая в упор эту лилию намеренно крупно, а делаем так, что конверт лежит рядом с рукой героини. Она перечитывает: «Положительный». Потом переворачивает этот листок бумаги и пишет письмо своему мужу. Пусть почти незримо лилия присутствует в этом кадре. Или еще один элемент. Практически у всех живописцев эпохи Возрождения архангел Гавриил в этом сюжете коленопреклонен перед Марией. Сидишь и думаешь: что можно с этим сделать? И вот наш почтальон Макс приезжает на велосипеде, звонит в звонок, наша Вера открывает ему двери, стоит на пороге, а за секунду до того он случайно роняет конверт наземь и для того, чтобы его поднять, склоняется на колено, и уже после того протягивает ей ее письмо с известием о беременности.

Вот такие фигуры. Не знаю, можно ли о них говорить как о символических? Наверное, можно. Но они вписаны в контекст (в кино-текст) таким образом, что являются естественными и органичными элементами бытовой реальности, как если бы речь шла о самых простых вещах. Есть такие люди — их можно назвать зрячими — они видят в приметах, в деталях, в каких-то обстоятельствах жизни удивительные говорящие знаки. Это сродни алхимическим взаимодействиям с реальностью, чистая поэзия. Это можно назвать сверхчувственностью. Это то, что, например, невероятно тонко и глубоко чувствует поэт Александр Кушнер. У него есть целый ряд стихотворений, которые просто дышат этими редкими чудесами или дарами прозрений. И это не работа с символическими фигурами, это не символизм как пустой, неодоухотворенный формализм, это работа с чем-то, что можно было бы назвать — и мне хотелось бы так называть это — сверхчувственным, или элементами бытия духа, вплетающимися в сознание зрячего.

Вот вы сказали про круговерть в связи с беговой дорожкой, могли бы и про белку в колесе вспомнить или про бег на месте, потому что так работает наше восприятие. И если камертон этот настроен и образно отзывается на предметы, так или иначе явленные нашему вниманию, то тут возможны какие угодно интерпретации. Порой автор за них не в ответе. То есть я смело могу сказать, что наша героиня просто решила спортом заняться, и только-то. Почему нет?

Вечерняя гимнастика вместо вечерних новостей точно здоровее будет. (Смех в зале.)

Когда говорят — и это только один из упреков — что же вы на нее олимпийку надели со словом «Россия»? Это что же, по-вашему, Россия топчется на месте, теряя своих детей? Я отвечаю: «Это вы сказали». Потому что тут можно и что-то совершенно другое увидеть. Я, например, вижу причудливую аллюзию, переключку с гоголевской тройкой из «Мертвых душ»: «О, Русь-тройка, куда же мчишься ты? Дай ответ!» По-прежнему не дает никакого ответа. Так и молчит. Это первое, метафорическое. А второе — совсем бытовое. Фильм наш начинается событиями 2012 года, октябрь — дни, когда мальчик сбегает из дому. В финале, уже в эпилоге картины, мы оказываемся в конце января 2015-го: кровавый конфликт на Востоке Украины, дебальцевский котел — это зима 2015 года. Ровно за год до того прошла зимняя Олимпиада в Сочи. И после этих зимних игр, если помните, было очень модно ходить в спортивных костюмах российской олимпийской сборной. Это был знак времени. Вся страна ходила так, а некоторые и до сих пор не расстались с этой модой. Очевидная примета времени и явилась для меня причиной, по которой я использовал олимпийку. А если что-то привиделось кому-то — ради бога. Только избавьте меня от комментирования чужих интерпретаций.

Я очень люблю фразу: «Не только мы смотрим фильмы, но и фильмы смотрят нас». Что видим мы, наблюдая за людьми, насколько глубоко мы смотрим, насколько тонко наш взгляд ориентирован, какова «оптика» взгляда на человека, на события, на явления, именно то мы и транслируем обратно в мир. В тебе отзывается или твоя скудость, или твоя глубина. Что именно ты разглядел на экране, насколько полно можешь разобрать это, и свидетельствует о тебе в полной мере. Интерпретируя увиденное, ты на самом деле рассказываешь о себе. Экран — как лакмус.

— Скажите, пожалуйста, после истории с «Левиафаном» и после дела Серебренникова не было ли у вас мыслей снимать фильмы в другой стране, уехать?

А.З. Нет, таких мыслей, чтобы можно было говорить об этом всерьез, никогда не было. А точнее, так: они где-то роятся, появляются, мерцают, поскольку частенько, особенно в последнее время, задают этот вопрос. Не далее как позавчера в Польше спросили, не хочу ли я к ним приехать и снимать кино там. «У нас здесь, говорят, Иван Вырыпаев живет в Варшаве. В Польше он театральная звезда». Дескать, приезжайте и вы. Так вот, естественным образом мысль эта живет где-то на периферии сознания, бродит, как закуска. Однако просто не представляю себе жизни вне России. Это моя родина, это мой родной язык, рядом со мной — мои соратники, современники мои. Не знаю, как еще это объяснить по-другому.

И потом, что значит уехать? Это значит работать на чужом языке, на чужой земле, будто тебя, как цветок, пересадили из родного горшка на чужую почву. Прирастешь ты или нет, одному Богу известно, все равно там ты останешься навсегда гостем. Это касается даже любимой мною Франции: я люблю ее климат, архитектуру и вообще все, что предлагает эта культура, от кухни до языка. И все равно это другое, прекрасное чужое.

Конечно, не спору, есть пример Сергея Лозницы. Абсолютно русский режиссер, продолжая снимать свои русские фильмы на русские темы, живет в Германии, и уже давно. Видите, я, как говорится, выложил на стол собственные сомнения, но они всегда заканчиваются одним: у меня желания уезжать нет.

— У меня одно суждение и один вопрос. Суждение связано с тем, что Вы сказали про «вирус», и оно про то, как Вы сказали еще в начале, что наша страна пропала, что вирус нас поразил. Но эта мысль, которую я хочу сейчас высказать, у меня появилась как раз после просмотра Вашего фильма «Нелюбовь». Она заключается в том, что у нас, мне кажется, самая главная проблема — в том, что мы не любим нашу страну. Не то что даже люди не любят друг друга, а вообще — никто не любит никого. И это отсутствие жалости, сострадания требует не раздражения, не злости, не агрессии, а именно сочувствия, попытки понять, почему все так происходит. В этом смысле, мне кажется, в Вашем фильме Вы говорили о том, что для Вас важнее любовь, чем нелюбовь.

А вопрос у меня простой... Связан он с тем, что я недавно смотрела с внуками «Бременских музыкантов», и там есть такая всем известная песня, всем известные строчки о том, что «нам дворцов заманчивые своды не заменят никогда свободы». В связи с этим я думаю вот о чем: ведь все мы, советские люди, выросли с этой песней. В том числе те, кто сейчас живут во дворцах. Мне хочется понять, что происходит при взаимодействии искусства и жизни? Как получилось, что люди, которые выросли на этой песне, на прекрасных фильмах, книгах, в которых говорилось о любви, о дружбе, о благородстве, о смелости, так изменились? Ведь и Ваши фильмы многие люди воспринимают совершенно противоположным образом и видят в них то, что вызывает и раздражение, и споры, например, тот же самый «Левиафан». Эффект, получается, обратный?

А. З. Было бы странно пытаться мне отвечать за поколение, я говорю о тех, кто знал наизусть, да и сегодня легко процитирует эти строки, однако сидят «во дворцах», как вы говорите. Да еще за чужой счет. Разумеется, всякий может отвечать только за себя. Так вот, у меня нет ответа. Действительно, каждый и должен отвечать за себя. Как так получилось, что романтический дух взял, да и весь из тебя вышел? Преданы идеалы юности? Впрочем, часто происходит примерно то же и с нашими представлениями о будущем, с нашими идеалами. Проходит время, мы взрослеем, мало-помалу побеждает в нас рациональное, и тогда бескорыстие, жажда служить обществу, большому делу, другому человеку оборачивается вдруг корыстью, жадной наживы и служением только самому себе. В особенности же это касается тех обществ и культур, которые построены были на утопических идеалах. Но есть еще крепкие духом люди, и я не о тех, кто до сих пор верят в осуществление коммунистического идеала. Я говорю о тех, для кого понятия «совесть», «достоинство», «честь», «сострадание» и «справедливость» не только на знаменах великого Октября прикреплены были, а засели основательно в самом сердце. Над подобными вопросами можно сколь угодно долго размышлять, но действовать, поступать по совести можно только в одиночку.

Моя жизнь сложилась так, что в 16 лет я поступил в театральное училище на актерский факультет. Мне исполнилось 16, я ушел из школы, тогда была десятилетка, и после девятого класса, как только получил паспорт, пошел в театральное. Мечтал об этом, наверное, лет с 14. Вся свою юность знал, чем буду заниматься. После театрального — еще четыре года в ГИТИСе, в Москве. В общем, с молодых ногтей и около десяти лет варился в среде больших идей мировой культуры, изучал обязательные дисциплины: зарубежный театр, как отдельную дисциплину — театр русский, философию, живопись, зарубежную литературу, русскую литературу, драматургию и так далее. Ты находишься в поле идей, где свобода, достоинство, честь, совесть, долг и стоицизм — понятия ключевые. Ты на них строишь все свои сообщения, когда выходишь на сцену. И благодаря этим урокам, благодаря любви к тому, чем я занимаюсь, я отчетливо осознаю ценности свободы, в том числе и свободы от плена «дворцов» и их «заманчивых сводов».

Возможно, отсюда выросал мой ответ и на ваш вопрос о цензуре. Для меня Пушкин с его постоянным рефреном о свободе (я сейчас не буду цитировать, найдите, я обращаюсь к молодым, стихотворение «Поэту» или еще несколько подобных, ведь они не только о свободе творчества, они о свободе как таковой), так вот, для меня он значительно больший авторитет, чем Владимир Мединский, как вы понимаете. Для меня его призыв «Ты царь: живи один» выше суждений толпы. «Всех строже оценить умеешь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник?» — сообрази, что делаешь, только с собственным художественным чувством, мерой, гармонией и творческой совестью. Если говорить шире, то я просто не решусь рассуждать о том, почему с нами все это приключилось. Почему, как вы говорите, все обернулось своей противоположностью. Почему? — У художника не ищите ответа. Ему остается свидетельствовать, фиксировать, попросту говоря, превращать в сгустки высказываний длиной в два часа экранного времени наблюдения за человеком и его временем.

Для меня фильм «Левиафан» был, есть и всегда будет фильмом, вступившимся за интересы самого простого человека. И потому реакция людей, к которым он обращен и в защиту которых был снят,

для меня просто поразительна. Это какая-то причудливая аберрация сознания людей. Ты обращаешься к ним, говоришь: смотрите, какое беззаконие творится каждый Божий день на наших с вами улицах и площадях, в наших судах и чиновных учреждениях! Смотрите, что делают здесь с духом свободы! Взгляните на «Левшу» Лескова, посмотрите на всю русскую литературу: вся она о маленьком человеке, который раздавлен и уничтожен. И вдруг этот странный ответ аудитории, этот обратный эффект. Что это? Болезнь ума? Как еще это обосновать? Беспамятство? Люди не знают самих себя, не знают своей истории. Они ничего не помнят. Десталинизация потому и возможна сегодня, что у народа словно память отшибло. Совершенно непостижимо! Однако все, что я могу, — наблюдать за этими невероятными превращениями и пытаться о них говорить на языке кино.

— Скажите, как Вы пережили 90-е годы, как несмотря на то, что творилось в стране, нашли в себе силы снимать большое кино, и снимать о России, о том, что в ней происходит?

А.З. Вы тоже пережили 90-е годы? (Смех в зале.) Сколько вам лет?

— Семнадцать.

А.З. Я и говорю — миллениалы. Выскажу парадоксальную, наверное, мысль (во всяком случае, полагаю, вы ждете от меня другого ответа на ваш вопрос). Так вот, сейчас, отсюда, из этой обратной перспективы может показаться, что 90-е — это какой-то сплошной разбой, разгул бандитизма, пустые прилавки, постапокалипсис такой постсоциалистический и прочие ужасы. А вот для меня — еще раз подчеркну, именно для меня — это было удивительное время. Просто невероятное. Представьте себе, мне было 36 в 2000-м, отмотать назад, значит, в 1990-м мне было 26. Я уже был, конечно, постарше, чем вы. И значительно. В 1990-м закончил ГИТИС, актерский факультет, решил, что в театр идти не хочу. У меня впереди было целое десятилетие — вплоть до 2000-го — поисков самого

себя, своего призвания. Я устроился работать дворником, и только благодаря этому я, в принципе, ни в чем не нуждался — у меня были служебное жилье и небольшая зарплата.

Когда вспоминают, что в магазинах были пустые полки, я этого, конечно, не отрицаю, но я этого и не помню. Мне хватало, как героям Достоевского, «куска телятины и стакана чаю». Когда твоим главным делом, упованием и мечтой является жажда нахождения себя в мире, осуществления себя самого, своего призвания, какое дело тебе до того, что у тебя сегодня на ужин? В 26 тебе не нужно ничего, кроме жажды понять, кто ты есть. Более трех лет я вот так вполне безбедно жил. У меня было бесплатное жилье буквально по соседству с Театром Маяковского напротив ГИТИСа — замечательная огромная комната в барском доме 1825 года постройки, дубовый паркет и все такое... Так вот, эти годы для меня — счастливое время поисков, самокопания и самообразования. Можно было бы в шутку сказать: закончил ГИТИС и начал наконец учиться, поскольку именно в это самое время я почувствовал огромную тягу к кинематографу. Это 1989–1993-й. В эти четыре года я ходил в Музей кино и успел там увидеть много, а это фильмы фондов государственного киноархива «Белые столбы». Наум Клейман, директор и создатель музея, привозил в свои кинозалы все великие фильмы, все шедевры мирового кино были представлены там, и если у тебя было желание изучить историю кино, то была и прекрасная возможность, не поступая во ВГИК, сделать это. В Музее кино было несколько залов, больше десяти, в этих залах ежедневно можно было смотреть и видеть на тот момент практически столетнюю историю кинематографа.

И вдруг счастье мое улетучилось. Меня выгнали из моей замечательной квартиры, потому что бухгалтеру ЖЭКа понравилось жилище, и она решила его присвоить. Мне говорят: будешь жить в другой квартирке, бери вещи в охапку и перебирайся, вот адрес. И тут только я понял, почему, собственно, три лютых зимы долбил лед на Суворовском бульваре, вставал ни свет, ни заря, выметал листву и окурки — только ради моей милой комнаты! Осознав это, я, конечно же, ушел в никуда. У меня не было ничего — ни профессии, ни зарплаты, никаких средств к существованию. Вообще ни-

чего. Родом я из Новосибирска, в Москве — никакого пристанища, ни родственников, никого, на кого бы можно было в такой ситуации рассчитывать. Впору думать о возвращении к родным пенатам. После семи лет жизни в Москве вернуться назад ни с чем, таким же «голым», как и уезжал в 1986-м. Тебе скоро 30, и нужно начинать с начала? Я не мог себе такого позволить, да и представить себе такого не мог. Пришлось думать, как, на что и чем жить в Москве.

Вот тут начались тяжелые времена. Но с ними я справился как-то неожиданно быстро и легко, к счастью. Потому что в рекламном бизнесе у меня были друзья, и я был совершенно уверен, что смогу снять рекламный ролик. Конечно, смогу! Так я начал снимать рекламу. Крайне редко, может быть, два раза в год мне удавалось что-нибудь снять. Я не хотел входить в эту реку навсегда и потому всегда оставался за пределами штатного расписания, в качестве фрилансера, свободно нанятого режиссера. И когда ты снимаешь как режиссер, а еще и выступаешь в качестве автора или соавтора сценария, в общем-то, ты можешь зарабатывать себе на жизнь; гонорара может хватить, чтобы существовать более или менее нормально. Разумеется, я не мог себе позволить многого, но много мне и не нужно было. Как-то я сводил концы с концами, но, конечно же, мечтал о кино... Как вы пережили 1990-е годы? Тут я отвечаю, как же был счастлив... Это даже как-то нехорошо звучит, когда вся страна с болью вспоминает это наше ненастье.

Та неопределенность, о которой я сейчас рассказываю, длилась у меня десять лет. Заниматься рекламой всю свою жизнь я не собирался, эта деятельность всегда для меня была только способом зарабатывать себе на хлеб. Я не знал, кто я, что я — абсолютная прострация. И только в 2000 году засветилась какая-то перспектива. Сложилось так, что меня пригласили на телеканал «Рен-ТВ» делать сериал. Сериал необычный: каждая серия длиной в 25 минут никак не была связана ни с предыдущими сериями, ни с последующими, полная автономность. И тут продюсер позволил себе риск — каждую серию он дал разным авторам. Шла весна 2000 года, телевизионные начальники перестали закупать сериалы вроде «Рабыни Изауры» или «Санта Барбары», а вместо того стали производить свои. И по-

скольку все телеканалы бросились в сериальное производство, появился дефицит кадров, я и попал на эту волну.

Вот вам зарисовка из 1990-х. Получив актерское образование, не имея ни единого шанса стать режиссером, ты садишься за стол напротив владельца магазина офисной мебели и вдруг говоришь ему, не сняв на этот момент ни одного кадра: «Здравствуйте, я режиссер». Такое возможно было только в 1990-е. В советской системе координат, где социальные лифты были отлажены безупречно, проскочить мимо регламентирующих все нормативных актов и прочих бюрократических фильтров было практически невозможно. Как известно, без бумажки ты неизвестно кто. Ты постоянно был в плену обстоятельств советского бытия. И тут вдруг все рухнуло, и появилась свобода.

В этой новой среде, как бы пафосно это сейчас ни звучало, нарождался новый человек — предприимчивый, рисковый. Мы сейчас не будем заходить на территорию политики или этики, я говорю только о том, что открылись все двери. Тогда побеждали те, кто решился потянуть эти двери за ручки, а там, за этими дверями, оказались пространства возможностей. Многие наконец отыскивали себя, ну, или «дворцов заманчивые своды». Кому что больше по душе. Но 1990-е были трудными годами, да... Я без иронии, правда. Действительно было трудно, просто я этого как-то не заметил, потому что был молод. Для меня это были счастливые годы, ведь я был абсолютно свободен от всяких обязательств. Я искал себя, грезил, мечтал.

— Андрей, я бы хотел спросить про появление в финале фильма «Нелюбовь» персонажа Дмитрия Киселева и репортажа о войне в Донбассе. Когда смотришь эту сцену, кажется, что все понятно: герои, которые деградируют, смотрят пропаганду, а потом, когда начинаешь думать... Я читал рецензию Антона Долина в журнале «Искусство кино», где он пишет, что это единственная скрепа, которая их связывает, то есть их уже ничего не связывает, а программу эту они все вместе смотрят. А какая функция была у этого персонажа, и вообще как война в Донбассе коррелирует с этим фильмом и проблематикой, которая там поднимается?

А.З. Читайте лучше Долина, он вам все расскажет вместо меня...
(Смех в зале.)

Смотрите, какая история. Мы начинаем рассказ в 2012 году. Октябрь 2012-го. Помните эту истерию с календарем мая и приближающимся апокалипсисом? Мало того, это самый разгар последствий протестного движения, суды, а потом и посадки невинных людей, вышедших на санкционированные митинги. Человек отмахнулся от милиционера, бьющего дубинкой по голове, а потом за это садится в тюрьму — это какая-то дичь. Это же настоящее бесправие. Что еще? В декабре 2012-го был принят «закон Димы Яковлева», прозванный в народе «законом подлецов». В это самое время и разворачивается наша история — осень 2012-го. Финал истории, ее эпилог — зима 2014-го, февраль. За окнами и на экранах телевизоров — война на Украине. Одна из самых страшных страниц этой войны — Дебальцевский котел. Именно эту страницу истории мы наблюдаем на экране телевизора в одной семье и в другой. Политические реалии этих двух с небольшим лет — своего рода грунт полотна, на котором действуют написанные уже маслом, крупно, в деталях наши главные персонажи фильма. Однако если вспомнить, какие процессы происходили в эти два года в стране, когда с нарастающей силой власть начала «закручивать гайки» по всем направлениям, принимались один за другим очень консервативные законы, свобода слова в средствах массовой информации хоть и была уже понятием сомнительным, за эти два-три года совсем превратилась в пустые слова. Одним словом, эти два года явились своего рода настоящей политической зимой, жизнь свободного общества была заморожена, духовный климат оставлял желать лучшего, милитаристские настроения, ненависть к соседям, ко всему миру набрали в стране такие градусы, что было трудно дышать. Если дать себе труд это вспомнить — вот среда, на фоне которой происходит история нашего фильма. Без сомнения, общая ситуация, царящая в обществе, не может не влиять на умы, отношения, связи каждого человека в отдельности, как и на наших героев тоже. И я бы добавил, хоть и не читал рецензию Долина, что его идея мне кажется интересной — этих людей больше ничто не соединяет, кроме страшного опыта утраты и дурацкого прошлого опыта

совместной жизни, однако они сидят каждый на своем диване, в иных уже пространствах, и смотрят на одного скрепляющего их персонажа по фамилии Киселев. Как, впрочем, и новые образовавшиеся пары, кажется, тоже не особенно крепки, и с ними тоже эта могучая скрепа — телевизионная пропаганда — проделывает свою привычную омерзительную работу.

— *Здравствуйте, я хотел задать Вам два вопроса. В Ваших произведениях, особенно в последнем фильме «Нелюбовь», есть случайные персонажи. Они то появляются, то исчезают: это девушки в ресторане; пьяная девица проходит мимо, как будто забыла о своих важных делах. На что Вы этим намекаете? И еще вопрос. Вы сказали, что Ваш следующий проект будет про Великую Отечественную войну, однако Вы, как правило, снимаете фильмы про современность. Как Вы собираетесь передать другое время?*

А. З. Трудно ответить на вопрос: «Как вы собираетесь это делать?» Перед нами задача — одолеть сценарий, и, собственно, этим мы и будем заниматься на протяжении года. Год-полтора — это только подготовка к съемкам фильма. Мы будем собирать массу фотографий, кино- и фотодокументов того времени. Набирать впечатления, образы и даже мизансцены. Мы знаем, что существует большой архив в Германии, связанный с Бабьим Яром. Он открыт. Кстати, в отличие от многих материалов у нас, они засекречены по сей день. Немцы — известные бюрократы, они очень методично фиксировали все, что позже стало документом эпохи, в том числе все регистрировали на фотокамеры. У них есть даже цветные фотографии событий Бабьего Яра. И мы хотим все эти документы поднять. Такой материал, конечно, трудно переоценить, это и необходимая помощь в работе.

Но самая большая сложность в исторической перспективе — сделать все правдивым, убедительным. Чтобы перед зрителем не было ряженых, а вставала сама реальность. Вот это самая главная задача и трудность. Мы уже обсуждаем это с кастинг-директором. Я говорю ей: «У нас появится офис в конце декабря. Твоя комната вся должна быть оклеена фотографиями сороковых: гражданские

лица — женщины, мужчины, молодые, взрослые, военные, в основном портреты, значительная портретная галерея. Чтобы перед глазами постоянно маячил этот референс, чтобы в твоё сознание вошёл портрет эпохи, люди, лица, выражения глаз, строение черепа, я уже не говорю о причёсках и так далее...» Целый год мы будем формировать визуальный образ. Алексей Герман, возможно, один из самых интересных режиссёров, коснувшихся войны. Фактура, предметный мир, который он представляет в «Проверке на дорогах», «Двадцати днях без войны» — это полное чувство времени. «Мой друг Иван Лапшин». Это уже, конечно, не военная история, но в восьмидесятые годы снимать, так чувствуя чужое время, уметь так воссоздавать эпоху — проявление огромного таланта и перфекционизма Германа. На ваш вопрос «как?» ответчу: брать и делать свою работу. Глаза боятся, руки делают. Ничего другого тебе не отпущено. Надо перестать бояться, просто идти и делать.

Что касается персонажей, которые появляются и исчезают. Так устроено наше повествование, что тут ещё скажешь. Можно было бы такой образ предложить: дерево, ствол — это главные герои, их сквозная линия. А у дерева есть ветви, по которым мы как бы пытаемся пойти за неким персонажем, но потом теряем его. Теряем его в кроне листвы этого дерева. И тогда возвращаемся снова к стволу. Это нужно для того, чтобы создать более широкую панораму жизни. Есть фильмы, которые устроены иначе. Самый яркий пример здесь — «Сцены из супружеской жизни» Бергмана. Шесть серий, шесть глав по 40 с лишним минут — обширная панорама длиной в десять лет совместной жизни героев. В кадре практически два портрета. Иногда появляются персонажи из их окружения, коллеги, друзья, но в основном только два человека друг напротив друга. У Йохана и Марианны есть дети, две девочки. Они появятся в самой первой сцене, их сфотографируют для глянцевого журнала. И все! Больше мы их не увидим и даже не услышим. Таково драматургическое устройство этого материала, так выстроил свое повествование Бергман.

— Недавно Константином Хабенским был снят фильм «Собибор», в котором он сам же и сыграл; он связан с темой еврейского ла-

геря. Мне интересно Ваше мнение об этом фильме, а также о фильме Хлебникова «Аритмия», который на меня очень большое впечатление произвел. Это первый вопрос. Второй. Вы очень много говорили про актерство. Меня эта тема очень интересует. Как бы Вы могли определить миссию актера, это очень громко звучит, но, если можно обыграть это лаконично... Существует мнение, что актер — пластилин в руках режиссера, пустой сосуд, а вот режиссер должен быть наполненным. Согласны ли Вы с этим, или Вы считаете, что актер может привнести свое видение в картину? И последний вопрос: как Вы относитесь к кинокритике? Сейчас это тоже весьма актуально. Есть такой известный блогер Vadcomedian — Евгений Баженов, он снимает обзоры фильмов, и некоторые люди, вместо того чтобы посмотреть фильм плохой, плохую российскую комедию, смотрят обзор, и все становится понятно. Как Вы относитесь к этому явлению? И вообще, если Вы знаете этого персонажа, близко ли Вам его мнение о разных фильмах, российских и не только?

А.З. Я знаю про существование этого парня [Евгения Баженова], но не уверен, что знаю, как он выглядит. Вы сказали — я этого не знал — многие предпочитают посмотреть его обзор, вместо того чтобы увидеть сам фильм. Любопытно. Если не сказать смешно. Тоже своего рода комедия. На это соображение я, пожалуй, отвечу, потому что про остальное говорить не могу, я просто не в контексте. Так вот, по мне так важнее и куда интереснее составить собственное мнение о предмете. Помните, есть такой классный анекдот: «— Ну, послушал я вашего Карузо, ничего интересного. — А где ты его послушал? — Да сосед Вася напел». Лучше, мне кажется, услышать самого Карузо. Даже если речь идет о комедии. И, разумеется, если не жаль времени.

Критика — это необходимый, важный инструмент, посредник между автором и аудиторией. Мне нравится одна алхимическая притча, она звучит так: солнце — это речь, земля — слушатель, а луна — толкователь. Когда солнце скрывается, луна транслирует речь, являясь своего рода отражателем солнечного света. Произвол толкователя подобен затмению солнца, когда луна становится на его место и транслирует ночь.

Если критика выражает только саму себя, если она, фактически паразитируя на чужом материале, занимается исключительно трансляцией себя самой на манер «Я один тут фильм видел...», это, конечно, не критика. Роль критики — быть проводником, указывать тропы, ведущие к смыслам, раскрывать подход к ним, обогащать восприятие фильма, предлагать новый угол зрения на него, чтобы помочь разглядеть его тем, кому это необходимо. Ведь это никак не роль автора, он не может комментировать свое сочинение. Автор — за сценой. Есть сам предмет, есть вещь. Все остальное — толки, мнения. Кстати, вспомните замечательную идею Гераклита, который утверждал, что в природе существуют только сгустки атомов и пустота. Больше ничего нет.

Так вот, сгустки атомов — это вещи, предметы, явления.. Что-то, о чем можно составить мнение. Как раз все остальное — это только набор мнений. Это-то и есть пустота. Сойдут, затрутся в периодике, в газетных статьях, в видеоблогах. Останутся только сами вещи. Имейте дело с вещами, с самим предметом. Не доверяйте суждениям, доверяйте только собственному зрению.

Про пустоту актера и наполненность режиссера — не соглашусь, все сосуды должны быть наполнены. Просто актер должен быть открыт и всегда готов наполниться чем-то еще, что готов передать ему режиссер или автор. В кадре действует актер, он составляет собой саму плоть кадра, и, если он не будет наполнен необходимой жизнью, мы с вами ничего не увидим на экране. Другой вопрос, что актеру все же не втащить в фильм свое собственное, отличное от режиссерского замысла видение. О таких вещах договариваются на берегу, это понятно сразу, с первых репетиций — дойдете вы благополучно совместно до конца или не пуститесь в это путешествие вовсе. Это объективный факт: режиссер создает пространство, актер его населяет. Но это ничуть не умаляет его роли, как не возвышает роли режиссера: они равны друг другу. Это они совместно создали то, что вы видите на экране. Тут нет главных, главным тут является фильм.

Ну, а на вопрос про миссию актера не решусь даже и рассуждать. Каждый только сам решает этот вопрос для себя. Каждый сам становится или поэтом, художником, выражающим свое время,

выступающим от лица современников, являясь голосом самого времени, или звездой Первого канала, блистающей знаменитостью, про жизнь которой пишет журнал «Ок!».

Позволю себе еще одно впечатление: я вспоминаю слова Оболенского. В начале девяностых я видел документальный фильм о нем, который назывался «Ваш уходящий объект Леонид Оболенский». Оболенский — ровесник века, актер, который снимался еще в фильмах Эйзенштейна и Кулешова. Среди прочего он говорит в этом фильме, что однажды почувствовал пустоту, не понимал, чем он занимается, а ему было уже много лет. Он пришел к своему духовному отцу и говорит: «Отец, скажи, что мне делать, я хочу уходить из своей профессии. Я чувствую пустоту и бессмысленность в том, чем я занимаюсь». Тот ему ответил: «Оставайся там, где ты есть, продолжай делать свою работу. И не забывай: искусство, которым ты занят, призвано размягчать сердца. А только в мягкое сердце может войти истина».

*3 декабря 2018 г.,
Демидовский зал
Уральского федерального университета*