

Андрей Монастырский
Николай Шептулин

ДИАЛОГ О ФИЛЬМЕ *THE COMFORTER*

(записано 15 июля 2004 г.)

А.М. Вы мне сначала сами расскажите – по какому принципу у вас строился сюжет? У вас в фильме утро, потом день, вечер, потом ночь, уже в сцене в парке в Сокольниках. Основной сюжетикой у вас было что? День? Не сутки, а именно сам световой день? По сценарию, какой все-таки промежуток времени показан?

Н.Ш. В фильме четыре части: первая – это «Рассвет», затем – «Полдень», затем – «Закат», и наконец, «Ночь» – последняя часть, которая мною сознательно противопоставлена предыдущим частям и так сильно от них отличается. «Ночь» – это то, что происходит после захода солнца, – реального, или, как часто бывает в кино, искусственного – когда при дневных съемках имитируется съемка ночная (т.н. «американская ночь»)), то есть в фильме это пространство как искусственного света, так и несколько искусственных, игровых действий. А структурообразующее начало всего фильма – это становление и развитие дня, и это причины, по которым осуществляется вечное движение – смена дня и ночи, то есть в центре фильма – непрерывное чередование света и тьмы, и эта тема – тема кино.

А.М. Эта тема у вас прекрасно решена. Во время начальных титров очень хорошо, медитативно и точно передано это чередование света и тьмы – когда установленная вертикально камера снимает небо, а над камерой, видимо расположенной в машине, проносятся мосты, и их длинные темные полосы очень выгодно контрастируют с неподвижной белизной неба, это, кстати, идет сразу после клубящихся облаков в самом начале фильма. Это облака или дым?

Н.Ш. Если вы имеете в виду трехминутный пролог, то там местами сняты облака, а местами индустриальный дым, только очень крупным планом.

А.М. То есть клубы дыма уже в самом начале перемежаются облаками? Я спросил, потому что далее у вас фильме несколько раз возникает этот образ огромных, клубящихся дымом труб электростанции, и это явно

перекликается с началом, но в прологе никаких труб нет, и дым сливается с облаками в единое целое.

Н.Ш. Вы это абсолютно правильно заметили. Так и задумывалось. Источник облаков и источник дыма – то есть, с одной стороны, природа, а с другой – индустрия, технология не противопоставлены, а тесно взаимосвязаны в фильме.

А.М. С этим связан этот поэтический образ ежика в фильме? Вы, собственно, от него все строили, от этого образа?

Н.Ш. Мне нужно было показать некую причину всеобщего, вселенского, космического движения, всеобщей цикличности. Этой причиной не мог быть ни человек, ни машина, это могло быть только животное, причем лишенное каких-либо мифологических ассоциаций...

А.М. Да, это очень верно!

Н.Ш. Будь это кошка или собака – это сразу бы вызвало совершенно лишнюю цепь аллюзий, с ежиком же у зрителя не возникает никаких устойчивых ассоциаций, но, одновременно, он узнаваем – ведь и некое экзотическое животное было бы здесь также неуместно. Кроме того, ежик, сворачиваясь в клубок, сам образует собой шар и, таким образом, сам способен волощать идею и движения, и цикличности.

А.М. Да, на мой взгляд, самая большая удача этого фильма состоит в том, что вы смогли очень аккуратно и одновременно жестко развести две вещи – отделить ткань, фактуру фильма, то, что происходит, это вращение и движение, течение времени, отделить от интерпретационного момента, от семиотики. Конечно, вам необходим был семиотический элемент, и вы ввели его, я имею в виду кормление молоком в финале и то, что ежик в конце выскакивает из своего колеса, но вы эту семиотику, все эти мифологические моменты отнесли как бы в техническую часть – ведь девушка наливает молоко в коробку из-под пленки, в техническую сопровождающую деталь. То есть, всю семиотику вы отнесли как бы к техническому вспомогательному оснащению.

Н.Ш. Я бы сказал, что я отнес ее в ту последнюю часть, где появляется человек.

А.М. Да, в трех медитативных частях у вас нет ни одного человека. Это очень важно. Хотя, незаметно он все-таки присутствует – в этих потоках машин... Каждой все-таки управляет человек, хоть мы этого и не видим. Кстати, и девушка в четвертой части впервые появляется, выходя из машины – словно весь день она скрытно присутствовала на экране в этом автомобильном движении, и вот ночью, так сказать, вышла на свет – это тоже очень существенно. Но для меня очень важно то, что вам удалось сделать то, что само по себе очень сложно – собственно, почему это кино, а не видеоарт? В видеоарте люди все время мучаются между семиотикой и

фактурой, и там одно в другом застревает, происходят наплывы одного из другого, иными словами, творятся какие-то мучительные расщепления, а у вас очень четко и зримо проведено разграничение между этими двумя понятиями – и это мне больше всего понравилось: вот фактура ткани – это одно, а семиотика, интерпретация – совершенно другое. Самое основное, на мой взгляд, заключается в том, что вы смогли, используя мощный пласт мифогенности, мифологизмов (например, образы молока и кормления – сами по себе мифологически очень мощные и интенсивные образы), отснести этот пласт в правильное место, и там оставить. То есть произвести очень верное разделение двух, совершенно разных вещей – в этом фильме интересно следить за его фактурой, за тканью, и этот фактурный сюжет очень захватывает – а следить за смыслом, высчитывать, что это такое, выстраивать какие-то смысловые структуры как бы и неважно – все это вы смогли редуцировать.

Н.Ш. Я предполагал, что медитативная часть фильма будет апеллировать больше не к интеллекту, а к подсознательному.

А.М. Да, но это еще и уровень впечатлений – вполне сознательных, просто в фильме интересно следить вообще за движением – что крайне редко бывает...

Н.Ш. Да, редко, хотя как раз основная функция кино – запечатлеть движение, и я хотел абсолютизировать его, изобразить движение в эпическом масштабе – у меня, например, движение технологическое, машинное, является, с одной стороны, следствием движения светил, движения планет, а с другой стороны, в фильме и само движение солнца по небосводу инициировано движением колеса с ежиком-демиургом внутри.

А.М. Интересно также, что все смысловые наплывы появляются уже после фильма, но не в зрительской интерпретации, а в самой его структуре, в том, как вы построили фильм – в его ткани, ведь смотрите как: в течение фильма появляется сначала синяя нитка, потом она сплетается в ткань на каких-то барабанах, потом эта ткань падает, раскручиваясь, на камеру, а потом, в последней части, все помещение, куда приходит девушка, оказывается наполненно этой синей тканью – и эта ткань, собственно, и есть фильм, который уже сделан, снят, намотан на катушку и даже показан в сцене с проектором, а собственно все смысловые моменты, когда девушка везет эту катушку в лес, когда она наливает молоко, появляются уже как бы после фильма. Это очень интересный подход, такое невероятное облегчение в конце – ты не вязнешь в этом смысле, он не навязывается тебе, он подан очень легко – в данном случае через кормление, – но это молоко как-то так технически хорошо дано, что совершенно не мешает, и в последней сцене нету такого искусственного напряжения – ведь с начала последней сцены у меня возникло ощущение опасности: когда появилась

эта девушка, сменилась музыка – с тонких медитативных вещей и симфонии Гласса сменилась на танго – на такую, довольно грубую вещь...

Н.Ш. Мне хотелось создать это ощущение такой несколько грубой витальности...

А.М. Да, точно, витальности, но это было опасно – вдруг – раз! Так вставляет! Слово другой регистр включен, вы как бы поднялись на совершенно другой уровень, и думаешь: «Ну, сейчас он подвернет ногу или упадет, или чего-то не получится». Нет, вы смогли пройти до уровня этого смысла и снять этот смысл, и выпустить ежика, и сделать все нормально. То есть удача этого фильма состоит в том, что вы смогли все части, все крупные и разнородные эстетические блоки фильма соположить таким образом, что возникло мощное, цельное ощущение.

Н.Ш. Мне было бы интересно знать, с какими аналогами именно в кино вы этот фильм для себя соотносите?

А.М. В панорамах города есть, наверное, что-то от фильмов Вендерса...

Н.Ш. От Вендерса? Не думал об этом, честно говоря, хотя может быть, есть что-то общее с несколько дистанцированной съемкой города в *Небе над Берлином*...

А.М. И, конечно, Дзига Ветров.

Н.Ш. Да, но у меня скорее полемика с Вертовым – у меня почти нет чело- века, и уж тем более нету киноаппарата – проектор вот есть, но не глаз- объектив, который у Вертова – центральный образ на протяжении всего фильма, у меня же глаз отнесен в первые три минуты, в пролог, в эти облака – он где-то там, очень далеко...

А.М. Да, Вертов в смысле полемики, разумеется. Потом, у меня возникли ассоциации с Ман Рэйем, с его фото, но это тот же период, что и Вертов.

Н.Ш. Обычно меня спрашивают, учитывал ли я фильм Рутмана *Берлин – симфония большого города* – там есть схожая структура – мегаполис от рассвета до ночи, но там механизмы неотделимы от людей – они показаны исключительно как проекция людских усилий, да и люди там своей активностью во всех ее проявлениях и создают собой эту симфонию... Весь город показан через жизнь людей.

А.М. Нет, у вас совершенно другая тема – скорее, надо искать истоки в медитативном кино, в фильмах на музыку Гласса... Наверняка, есть и более близкие аналоги, которых я не знаю...

Н.Ш. Томаш Гланц мне сказал, что мой фильм напоминает в чем-то фильм Джеймса Беннинга *Лос* – я его не видел, сужу по описанию – это такая серия чередующихся трехминутных планов, снятых с различных стационарных точек – на хайвеях, улицах и т.д., но там есть эта трехминутная константа, неизменная структурообразующая единица, я же хотел как раз забыть о реальном отсчете времени...

А.М. Тут еще нужно учитывать контекст ваших съемок, ведь вы снимали Москву?

Н.Ш. Да, но я стремился ее снимать так, чтобы это был город вообще...

А.М. И получилось! Я как раз об этом хотел сказать – это удивительно, что при нынешнем состоянии кино в Москве и в России вам удалось установить такую колоссальную дистанцию – и от самой Москвы и от кино, которое в ней снимается, и создать через эту же Москву совершенно свой образ города. Может быть, главное значение и достижение этого фильма в том, что в этот мутный поток всего того, что здесь снимается, вы смогли внести такую ясную ноту – может быть, она станет камертонной нотой – это очень важно! Именно поэтому я сказал, что контекст надо учитывать – для дальнейшего осознания, эстетического результата, и иностранцам, и здешним. Ну, здешние контекст вынуждены будут учитывать, а вот иностранцы... Важно помотреть, как люди оттуда будут воспринимать.

Н.Ш. Томаш делал в Праге такой небольшой публичный показ этого фильма. Кроме того что, по его словам, фильм был очень положительно принят, я почти ничего не знаю, он писал также, что зрители долго обсуждали роль и функцию девушки. Кстати, мне многие говорили, что последняя часть, где она появляется, по их мнению, нарушает общую гомогенную картину фильма. Вот Володя Сорокин тоже сказал, что первые три части ему понравились, а часть с девушкой выбивается из ритма... мол, человеку вообще там не находится места – в этой картине мира он лишний.

А.М. Это большая ошибка! Если, тем более, взять более широкие рамки, взгляд расширить, то обнаружится, что огромная удача как раз и состоит в том, что через эту девушку вы смогли высветить еще сильнее мир предыдущий – это не мертвый мир, видимо, Сорокин имеет в виду, что это какой-то мир машин, механизмов и так далее. Но там же в первую очередь мир движения, а не мир машин! И девушка, она тоже очень динамична – она все время движется, и камера следит за ее постоянным движением!

Н.Ш. Она статична только во время кинопроекции...

А.М. Да, там у вас все это очень хорошо рассчитано, и странно – это такой простой очень взгляд на эпизод с девушкой, очень поверхностный...

Н.Ш. Я специально делал последнюю часть т а к о й – именно, чтобы оттенить предыдущие.

А.М. Нет, без этой части вообще ничего бы не было. В том-то и дело, что в ней происходит такой энергетический рывок – фильм приподнялся – именно из-за этого. Он мог упасть – может быть, Сорокин, воспринял эту часть как падение? Я уже говорил, что в конце вы сделали очень опасный поворот – через него фильм мог упасть, а мог подняться – я точно знаю, что это был рывок, прорыв, поднятие, иная платформа, но вовсе не падение, и

девушке в этом мире найдено очень правильное место – и именно из-за этой последней части весь фильм становится разыгранным, как по нотам: вся семиотика фильма в конце его рассыпалась, как фейерверк, рассыпалась не негативно, не как карточный домик, а как салют, как что-то блестящее. Важно, что в этой финальной сцене с пустыми аттракционами это семиотическое рассыпание происходит как нечто положительное, как вспышка чего-то очень хорошего, как такой веселый салют. Там ощущается такое настоящее освобождение... А это мнение, что девушка все убивает – это, может, с точки зрения такой поточной продукции, совершенно не имеющей отношения к большому кино, а ваш фильм к нему относится самым прямым образом – это совершенно другое мироощущение, но, правда, широкой публике так может и не показаться...

Н.Ш. Да, многим в фильме нравится только внешняя технологическая холодность, которую видят в первых трех частях, но если бы я на этом и закончил, не стал бы вводить часть с девушкой – это оказался бы видеоарт.

А.М. Абсолютно точно! Без последней части кино бы не возникло. Да и холодности, кстати, в основной части фильма тоже особой нет – там есть движение, которое является главным героем, ты все время следишь за сюжетом движения, причем довольно абстрактного – и это очень интересно, кроме того, вы же не просто показываете какой-то холодный мир – там ничего такого нет – там все время выстраивается сюжет (через эти нити, ткань) этой последующей семиотической вспышки в конце – вот эта ткань, которая перед самой финальной сценой заполняет собой комнату – это очень здорово, что в конце внутри оказалась не семиотика, ни символизм, а ткань, фактура, само это движение, текст, то, из чего сделан фильм – ткань в обоих смыслах, и как материя, и как плоть художественного произведения – это все у вас очень точно проведено, и тут понятно, что задачей вашей была не панорама какого-то там холодного города, а абстрактная сюжетика движения, даже очень абстрактная, но каждая абстракция имеет свои композиционные нити, и они у вас очень качественно проложены, увидены, уловлены, и за ними интересно следить. Это, наверное, и есть самое основное, что произошло в этом фильме!