11.10.2020

VIFF DAILY

№ 1 2020

PACIFIC meridian

18й МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ СТРАН АТР «МЕРИДИАНЫ ТИХОГО» ВО ВЛАДИВОСТОКЕ

ПРАЗДНИК СОУЧАСТИЯ

18-Й МКФ «МЕРИДИАНЫ ТИХОГО» ОТКРЫЛСЯ

На Приморской сцене Мариинского театра оперы и балета состоялось торжественное открытие 18-го Международного кинофестиваля стран АТР «Меридианы Тихого». На сцене, оформленной уютными фонарями и кнехтами и напоминающей набережную, генеральный директор и художественный руководитель фестиваля Ефим Звеняцкий вспомнил, как почти два десятка лет назад он и Сергей Степанченко придумали «Меридианы» во дворах Таганки во время гастролей в Москве.

Гости и ведущие церемонии много шутили на предмет совершеннолетия фестиваля: мол, 18 лет — самое время нести ответственность. Хотя всем и так было понятно: какие уж тут шутки — организовывать фестиваль на протяжении стольких лет без ответственности, стараний, упорства и уверенности точно бы не вышло.

Нынешний год — яркое тому доказательство: несмотря на эпидемиологические обстоятельства, фестиваль было решено провести. Сдвинуть на месяц вперед, обзавестись масками, санитайзерами и тепловизорами, недосчитаться иностранных гостей, но ничуть не сделать хуже кинопрограмму.

На сцене представляли фильмы конкурса, знакомили зал с членами трех жюри — основного, жюри NETPAC и жюри FIPRESCI. Вспоминали Юла Бриннера — знаменитого голливудского актера, уроженца Владивостока, ставшего талисманом смотра. Собравшихся приветствовали звезды мирового кино и бывшие гости «Меридианов» — Майкл Мэдсен, Настасья Кински, Эрик Робертс и Жаклин Биссет. Все они говорили, что они еще не раз сюда вернутся. Президент 18-го фестиваля Андрон Кончаловский прислал бодрое и воодушевляющее видеоприветствие. Председатель основного жюри, программный директор «Кинотавра» Ситора Алиева благодарила организаторов за возможность смотреть кино на большом экране, почти утраченную. Губернатор Приморского края Олег Кожемяко определил первого лауреата фестиваля — приз губернатора Приморского края «9288 км» достался Сергею Степанченко, человеку, который 18 лет назад постарался во дворах Таганки для того, чтобы мы теперь здесь все собирались каждый год. «Трудно представить себе регион без «Меридианов Тихого», — заключил Олег Кожемяко. — Здесь мы говорим на понятном всем языке — языке кино. И в течение 18 лет фестиваль является проводником этого диалога».

ОКСАНА КАРАС

Режиссер фильма «Доктор Лиза»

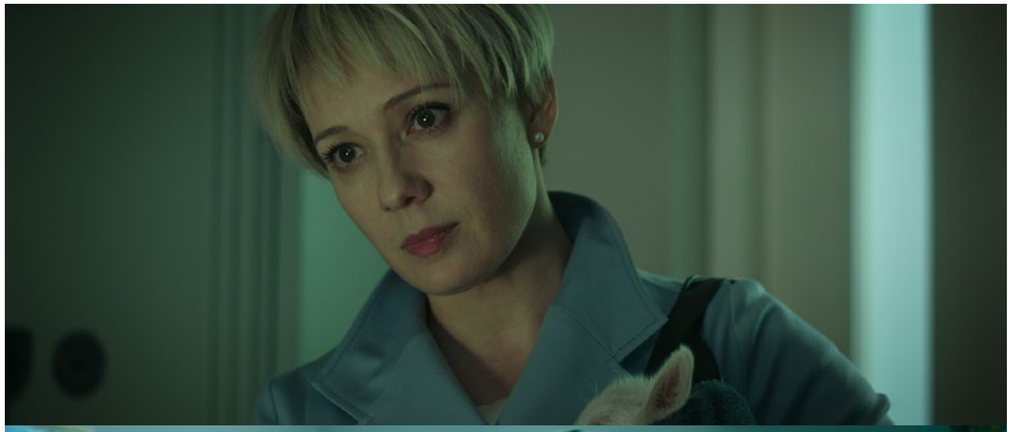
— Пугала ли вас когда-нибудь тема паллиативной помощи, хосписов?
— Я ее всегда считала очень важной. Мне казалось, это очень значимо — красиво уходить, соблюдая человеческое достоинство в момент последнего вздоха и взгляда. Уход любого человека, плохого или хорошего, вызывает уважение, потому что в этой конечности есть глубокий смысл, так же как и в рождении. Тема меня не пугала — скорее, пугала мысль о том, что в России это, прямо скажем, далеко не самая важная в социальном смысле тема, не в повестке дня точно.

— Съемки вас заставили в нее погрузиться?
— Да, Лиза Глинка была специалистом по паллиативной помощи, а у нас вообще немногие знают, что это такое. В сознании обывателей человек, который этим занимается, даже не совсем врач. Потому что врач — это же тот, кто может поставить на ноги, дать таблетку и отправить обратно на работу. А если ты врач, но точно знаешь, что твой пациент не выздоровеет? Какой-то получается оксюморон и абсурд. Специалист по паллиативной медицине априори знает, что проиграл борьбу за выздоровление пациента, но проиграл не кому-то там, а бытию, Творцу. И его задача — сделать последние моменты жизни человека достойными.
Люди не научились побеждать смерть, но научились побеждать боль. Кажется, это важное достижение медицины в XXI веке. Правда, в том, что касается законодательства, регулирующего этот вопрос в нашей стране, мы немного находимся за скобками.

— Вы согласны, что «Доктор Лиза» — это для вас новый уровень проблематики по сравнению с предыдущими вашими фильмами?
— Глобально — да, потому что в этой истории появился остросоциальный уровень повествования, а он неизбежен, когда главная героиня — личность такого масштаба. Кроме того, до этого у меня были только вымышленные герои, а сейчас — реальный человек, причем живший не так давно. Ну и вопросы пришлось затрагивать, соответствующие масштабу этой личности.

— Как вы оказались в этом рассказе про Лизу?
— После выхода «Хорошего мальчика» мне стали приходить разные предложения от продюсеров — таким образом я оказалась на «Киностудии КИТ», познакомилась с продюсерами Джаником Файзиевым и Александром Бондаревым. Они предложили мне сделать пилот комедийного сериала. Пилот я сняла, но он им не понравился. Я подумала, что наши рабоче-творческие отношения на этом закончатся, а оказалось — только начались. На следующий день мне позвонил Александр Владимирович и сказал, что у него есть сценарий Алексея Илюшкина «Доктор Лиза» — не хочу ли я прочитать, вдруг мне покажется интересным.
Сценарий мне понравился, как и отношение автора к героине, и идея показать один день из ее жизни, и исходное событие. Мы принялись работать. Встретились с Чулпан Хаматовой, обсудили, договорились о съемках — это был апрель 2018 года. Решили, что через год начнем снимать. А до этого нам нужно было переделать сценарий примерно процентов на восемьдесят.

— Хаматова рассказывала в интервью, что в сценарии была описана ангелоподобная женщина — это и предстояло изменить?
— Да, это никого не устраивало, конечно. Работа над сценарием шла тяжело. В какой-то момент, когда мы сократили сценарий страниц на семьдесят, убрали оттуда затянутые диалоги, милоту и елейность, которая мне ужасно претила, выправили персонажей, драматургические арки, мы с редактором Аленой Санько просто уперлись друг в друга лбами. Было ощущение, что материал меня просто сожрал и внутреннего ресурса больше нет. Возможно, потому что я была беременна. Был февраль, а запускаться — в апреле. Нужен был еще один человек, которому я рассказала бы подробно, что нужно в каждой сцене, а он это пропишет. Тогда я предложила



позвать Наташу Кудряшову — помогать. Александр Владимирович согласился.
Мы плотно работали с Александром Бондаревым на всех этапах, начиная со сценария, потому что этот фильм — его идея, для него это очень личная тема. Он очень хорошо знал Лизу, 10 лет работал волонтером в ее фонде, дружил с ней. Все изменения сценария мы делали при его участии. Я очень не люблю продюсерский контроль, но здесь мы, скорее, вместе проживали написанное. Было важно, чтобы мы одинаково видели будущую картину, а для этого потребовалось работать плотно и тщательно. Мы оба люди бешеного темперамента, горячо спорили, не уступали друг другу, на все это уходило много сил, но иначе быть не могло, это все было на пользу фильму.

— Говорят, нет ничего хуже, чем снимать байопик человека при участии его близких и друзей.
— Так получилось, что вокруг были одни близкие и друзья Лизы. Они все ее знали, а я нет. При этом мы совсем не хотели снимать кино в жанре «Житие святой Елизаветы». Наоборот, чем больше я общалась с ее друзьями, с ее мужем Глебом Глебовичем, читала дневники, смотрела документальные фильмы, тем больше становилось ясно, что Лиза была человеком непростым и разносторонним и что почти невозможно впихнуть рассказ о ее жизни в один полнометражный фильм. Про нее можно было бы снять четыре 20-серийных проекта, и это были бы четыре совершенно разные истории. Жизнь в Москве, жизнь в Киеве, хосписы, Америка, фонд, паллиативная помощь — все очень насыщенно. А нужно было выхватить что-то емкое и главное. Поэтому идея с одним днем была очень хорошей. Конечно, все ее друзья и родные совсем не мешали, а, напротив, очень и очень помогали, рассказывали интересные и важные вещи про Лизу.

— Есть какие-то личные вещи, бытовые факты, которыми они насытили картину?
— Такие детали там сплошь и рядом. Первый человек, с которым мы встретились, был близкий товарищ Лизы по фонду Сергей Петрович Курков. Феноменальный персонаж, который рассказывал о ней так, как никто другой. Невероятный рассказчик, артистичный, бешено обаятельный, с фантастическим чувством юмора. Когда я увидела Петровича, подумала, что сыграть его может Евгений Александрович Писарев, художественный руководитель Театра имени Пушкина. Мне нужен был человек с сильным внутренним стержнем, человек, в жизненном опыте которого есть ответственность за судьбы людей, принятие серьезных решений. Я никаких актерских работ Жени не видела, но сразу поняла: это он. Пришла к нему в театр. К счастью, Женя согласился, даже не читая сценария. Через полгода он мне робко написал: «Ты ко мне тогда летом приходила, а будут съемки? А то у меня гастроли театра в Америке, надо понимать, что мы делаем в апреле». Я ответила: «Все будет, приходи на пробы». Он пришел, получил сцену, попробовались. Женя меня аккуратно спрашивает: «А что, Петрович — гомосексуалист?» Я говорю: «Ну да, а что, есть предрассудки?» Он: «Нет, но мне надо увидеть героя».
Договорились, что встретимся в кафе и познакомимся с Петровичем, чтобы Женя лучше понял своего персонажа. Я опоздала на встречу, захожу и вижу за столиком двух очень похожих людей, которые общаются так, как будто знают друг друга всю жизнь. Евгений Александрович уже успел срисовать пластику Петровича, интонации, жесты, манеру держаться и шутить, — сидит, зеркалит своего собеседника.
Петрович — очень серьезный врач-реаниматолог, смелый, умный, он всю жизнь занимается онкобольными, про Лизу он рассказал огромное количество крутейших историй, шуток и баек — это очень помогло в написании сценария. Еще одним важным источником для меня был документальный фильм о Лизе, снятый Леной Погребижской, очень подробный, глубокий и правдивый.

— Вы снимали в квартире у Лизы?
— Мы долго искали квартиру, и Глеб Глебович, святой человек, сказал: «Приходите, ребята, ко мне». Мы такие: «Глеб Глебович, хорошо подумали? Мы же киношники, мы все вам превратим в хаос». На что он отшутился: «Оксана, я прожил целую жизнь с Елизаветой Петровной. Чем ты хочешь меня напугать?» Мы даже ничего не разбили, по-моему.

— Что за история с гирей в лифте?
— Лиза была очень хрупкая, такая же, как Чулпан, худенькая, тонкокостная, прозрачная. В старых московских домах есть лифты, в которых стоит ограничение по весу — чтобы лифт не уехал, если туда зашел ребенок. Лиза заходила — лифт не реагировал, нужна была гиря, которую заносили в лифт, и он тогда ехал.

— Как вы ставили задачу Чулпан — насколько точно она должна была играть Лизу и насколько привносить что-то от себя, от человека, который тоже занят благотворительностью?
— Мы сразу обсудили с Чулпан, что нет необходимости «делать Лизу» буквально. И в первый же день, в первой же сцене я увидела точную копию Лизы. То есть задачи копировать не стояло: Лиза — другой человек. Но Чулпан — гений, и даже будучи непохожей на Лизу, она точно сняла ее характерность, походку, голос, смех, манеры — так, что мурашки шли по коже. Мы перекрасили Чулпан из брюнетки в блондинку. Это все потребовало определенных усилий, шесть окрашиваний — сразу натуральный пигмент не уходил. Пластический грим не использовали, достаточно было самой Чулпан, ее таланта и актерского мастерства. Глеб Глебович, который сидел первые дни на сменах, тихо плакал за плейбеком. Наверное, это очень странное чувство — видеть кого-то настолько похожего на твоего близкого человека, которого уже нет в живых.
Мы не рассматривали никакую другую актрису, кастинга на эту роль не было. Но Чулпан не сразу дала согласие. Этот фильм затрагивает тему, которая является огромной частью жизни Чулпан, — благотворительность. Это то, чем она не может рисковать. Она так давно этим занимается, что здесь уже важно правильно говорить не только о результатах, но и о самом процессе. Вот мы в кино ищем новый язык, а благотворительность — это тоже искусство помогать другим людям, и тут тоже нужно искать новые формы. В девяностых можно было зайти в кабинет к богатому человеку, попросить денег, получить в конверте и так кого-то спасти. Потом появились фонды, все это стало систематизироваться, становиться прозрачнее, понятнее, в том числе благодаря Чулпан, которая пробивала лбом стены, объясняя чиновникам, почему это все важно. Например, раньше родителей не пускали в реанимацию к маленьким детям, а сейчас это стало возможным. А благодаря кому?
Мы же все живем в активном информационном поле, очень остро реагируем на то, что в этом поле случается. И Чулпан не могла согласиться сниматься в нашей истории, пока полностью не уверилась в том, что сценарий сложился и мы рассказываем историю правдиво.
Конечно, это огромный плюс — то, что она знает, про что играет, и через многое сама прошла. В том числе через чудовищную людскую травлю, через всеобщее непонимание: чем ты занимаешься? Зачем тебе это надо? Через конфликт с близкими, которые требуют твоего внимания, и нужно делать непростой выбор. Через понимание, что человеческая жизнь намного важнее, чем ходить в белом пальто и бояться его запачкать, и принятие очень непростых для себя решений. Через ситуации, когда понимаешь, что если для спасения детских жизней надо броситься в ноги к палачу, то, скорее всего, ты это сделаешь. И потом, нельзя забывать, что мы, обыватели, — злопамятные, неблагодарные, нечуткие, агрессивные и судим по себе. Мы не любим тех, у кого большое сердце. У нас к таким людям с большим сердцем всегда много вопросов. Почему это она всем помогает? Может, она отмаливает какие-то грехи? Может, есть корыстный мотив и она получает какие-то откаты? Или, может быть, она рисуется и вся ее благотворительность — всего лишь пиар? Хочет быть святее всех святых? Мы найдем тысячу предлогов, объяснений и версий, но нам никогда не придет в голову мысль, что на самом деле этому человеку просто сложно смотреть в глаза родителям детей, которые умирают, и им никто не поможет.

— Откуда взялась история с козленком?
— Лиза была уникальна еще и тем, что ни в чем не отказывала людям — пациентам, как она их называла, — которые к ней обращались, даже если их просьбы были на первый взгляд совершенно идиотскими — купи собаку, хочу грамоту, текут трубы, принеси козленка. Есть замечательная книга Лизиных воспоминаний, и я взяла историю про козленка как последнюю просьбу умирающего человека оттуда. Она добавилась у нас на последнем этапе, когда над сценарием мне помогала работать Наташа Кудряшова. Помню, пришла к ней: «Наташ, давай еще вот про козленка допишем в этих сценах?» Наташа схватилась за голову: «Оксан, ну какой, к черту, козленок?»

— Перебор?
— Ну да, но надо отдать должное Наташе — за что я ее очень люблю и восхищаюсь, — она сначала всегда честно посылала меня на фиг, но потом садилась за компьютер и писала все очень талантливо.

— Сбавим градус забавным вопросом: вам не показалось, что Андрей Бурковский похож у вас на Бенедикта Камбербэтча?
— Серьезно? Насчет Бурковского у нас была «война» с Александром Владимировичем. В отличие от меня, он был очень хорошо знаком с творчеством Бурковского, знал его, дружил с ним и любил как потрясающего комедийного артиста. Когда я сказала, что хочу его снимать, он стал присылать мне ссылки на передачи КВН, на шоу «Даёшь молодёжь!», сценки, где Бурковский в смешных штанах, дурацких подтяжках играет в скетчкоме. Я, к своему стыду, не была так хорошо знакома с работами Андрея, видела его только в «Солнечной линии», пьесе Ивана Вырыпаева в постановке Виктора Рыжакова, где он потрясающе играет с Юлей Пересильд. Мне он безумно нравился. Это потом уже, после съемок фильма, я пришла в МХТ и поняла, что имел в виду Александр Владимирович. То есть Андрей правда фантастический характерный актер, который как никто другой умеет делать смешно на сцене — в спектакле «Человек из рыбы» Юрия Бутусова, к примеру. Я поняла, что просто ломала его актерскую природу. Когда на съемочной площадке он что-то делал, это непроизвольно было смешно, а я просила: «Не делай так. Не стой так, ходи вот так, держи руки так, мне надо, чтоб ты был не смешной». Хотя в какой-нибудь другой истории я была бы счастлива именно этому уникальному качеству Андрея — быть смешным в бытовых обстоятельствах. Мы намеренно убирали его характерность и вытаскивали драматического героя — перекрасили волосы в темный цвет, чтобы убрать рыжину, добавили щетину, чтобы он выглядел взрослее, добавили усталости и изможденности.

— Он у вас играет олицетворение власти, закона, государства?
— Государство там олицетворяет другой персонаж — Чиновник. Я эту роль называла проклятой, потому что, какому артисту ни звоню, все шарахаются, не хотят играть чиновника, чур не я. Согласился Алексей Агранович, человек с прозрачной кармой, как мы шутили.
Вернусь к персонажу Андрея Бурковского. Дело в том, что наша героиня Лиза на протяжении всего фильма не меняется. Но кино не получится, если нет арки героя. Поэтому меняется не главная героиня, а окружающий мир под ее воздействием. И она меняет главного антагониста, героя Бурковского. Он становится другим после столкновения с такой глыбой и стихией, как Лиза. Такими качествами обладала Лиза: она умела апеллировать к самым светлым сторонам души человека, о которых он, быть может, до встречи с ней и не подозревал. Будто они раньше были атрофированы. Как если бы ты родился с одной правой ногой и жил так, а потом вдруг встретил Лизу и понял, что у тебя есть еще нога левая. Не мог ходить, а теперь начал бегать и танцевать.

— Любопытно, что сотрудники паллиативной помощи довольно сильно скованны в действиях — они могут порекомендовать, что делать, но не могут, например, выписать рецепт.
— Все верно, у нас античеловечное законодательство просто. А помните серию показательных уголовных процессов? Когда врачей сажали лет на пять за то, что они выписывали рецепт в ту аптеку, где препарат есть в наличии, а не в ту, которая по прописке пациента и где препарата нет? Или вот еще: выписали ребенку лекарство в Москве, а он прописан и живет в Сыктывкаре. Его выписали — и теперь надо ехать туда с родителями 18 часов на поезде. Действие препарата, принятого в больнице, закончится через четыре часа. Что оставшиеся 14 часов этому ребенку и его родителям делать? Люди, которые сидят в Государственной думе и принимают законы, они как себе это представляют? Закон — это же некое правило, норма права, норма поведения, закрепленная теми людьми, которым мы как общество делегировали возможность принимать решения, по каким именно правилам нам лучше жить. Почему же мы как общество опосредованно, через законотворцев решили, что не станем помогать нашим детям?

— Вы же показывали картину в Госдуме — удалось ли вам понять, почему так? У вас и благодарности в титрах этим людям есть.
— Да, есть благодарности в титрах. Мы ходили в Госдуму, показывали им кино одним из первых. Для меня это была большая внутренняя проблема — как вообще себя там вести. Но мы поговорили с Александром Бондаревым и Татьяной Догилевой и решили, что показывать фильм в Госдуме надо в первую очередь. Нельзя лишать зрителя шанса увидеть картину.

— «Грамота за борьбу с мировым злом, произволом и воровством». Что в вашем понимании здесь мировое зло? Не болезнь же.
— Конечно, не болезнь. Приходит конкретный человек, сварщик Гена, просит грамоту за борьбу с мировым злом. Ему просто нужна бумажка. Как известно, мы все вышли из гоголевской «Шинели», так что вместе с героем Тимофея Трибунцева на экран пришел тот самый Акакий Акакиевич. И сразу стало понятно, с кем борется этот человек. Мировое зло — это весь бюрократический аппарат, все чиновничество, все то бездушие, которое олицетворяет любая система, которая не видит в человеке человека, а блюдет сама себя. То есть некий порядок ради порядка. Лиза умела с такими людьми разговаривать, как никто другой. Она сразу становилась на один уровень с ними. Она поднимала их на такую высоту, что они в этот момент чувствовали свою значимость.

— Вам удалось понять, почему в нашей стране нельзя делать что-то хорошее, не преступив закон?
— Ну, про это, в общем, и кино. В нашей стране, как нигде больше, очевидно — доброта всегда выше закона, милосердие выше справедливости.

— Лиза не отвечает на этот вопрос в фильме, но все же: почему она этим занималась? В чем была ее философия?
— Мне кажется, она не могла иначе. Как и Чулпан. Это уже не просто осознанный выбор, это призвание. Пафосно прозвучит, но мне кажется, таким людям помогают высшие силы, иначе я не понимаю, как человеку справиться, как выжить, как пропустить через свое сердце так много чужой боли. Это ведь все очень энергозатратно, а любви в мире мало. Это же все за любовь, а не за зарплату делается. Где взять любовь, чтобы покрывать это все — травлю, чужую ущербность, зависть, духовные трещины?

— Ну и что же, удалось вам сделать мир законотворцев немножечко лучше?
— Я не знаю. Я поняла по их реакциям, что фильм им понравился. Там сидят очень разные люди, очень много врачей среди них. У нас вообще этот год — год врачей. Хочется, чтобы отношение к ним после фильма изменилось, чтобы они не продолжали существовать на балласте у государства, получая среднюю зарплату 30 тысяч рублей в месяц. Еще лучше, если получится принять решения по ситуации с обезболиванием онкобольных детей, некурабельных. Я очень верю, что доктор Лиза и после смерти сможет повлиять на это, такого уж масштаба это был человек.

— Чтобы закончить на какой-то положительной ноте. Балерина Волочкова — что это за персонаж?
— Мне очень хотелось, чтобы в фильме снялись две актрисы: Елена Коренева и Татьяна Догилева. Догилевой я просто позвонила и спросила: «Татьяна Анатольевна, если вы будете у меня сниматься, то я пропишу такого человека». Это был реальный персонаж, бомжиха Танюха в фильме Лены Погребижской. И мы с Кудряшовой написали. А Елене Кореневой я предложила сыграть Волочкову. И это тоже реальный персонаж, регулярно ходивший в фонд доктора Лизы. Мы очень переживали, будет ли однофамилица болезненно на это реагировать. А потом решили: да мало ли в жизни Волочковых?

— Действительно, балерин из Большого театра?
— Да-да. Для Елены Алексеевны это было тоже интересное развлечение. Роскошная актриса, такое удовольствие и счастье работать с ней. Но фамилию героини мы решили не менять.

ЮРИЙ ГОНЧАРОВ

Программный директор «Меридианов Тихого»

— Каковы были шансы, что фестиваль не состоится?
— 10 на 90 процентов.

— С началом карантина многие фестивали начали экспериментировать с разными формами виртуального существования. Были ли такие варианты у «Меридианов Тихого»?
— Наверное, мы изначально были в несколько более выгодном положении. Все началось в марте. Сейчас — октябрь. Расслабляться мы не собирались, но так далеко не заходили. А надо было?

— Как вам кажется, изменение модели потребления визуального контента, которое произошло в том числе и в кино, повлияет на фестивальное движение?
— Ну нет же! Я даже готов в этом смысле обманываться и «делать вид», однако фестивали стоят отдельно, они между Сциллой кинотеатров и Харибдой онлайн-платформ.

— Могли бы вы выбрать самые главные изменения нынешнего фестиваля? Чем он будет необычен по сравнению с другими, а что, напротив, останется непоколебимым?
— На вершине — конкурс, «Панорама», «Кино России». При этом, увы, ни одного иностранца. Основное жюри — непривычно — несравненно российское. Нам очень любопытно, что из этого выйдет. И «Бриннеровские чтения» — это заход на территорию, до того нам неведомую.

— Вы, Юрий, каждый год ведете пресс-конференции с участниками конкурса. Как в этом году изменится их формат?
— Пресс-конференции с жюри NETPAC и FIPRESCI пройдут частично онлайн, — представители от России во Владивосток прилетят. Основное жюри и российское представительство в конкурсе — обычным порядком.

— Вообще как сохранить этот опыт коллективного переживания и общения, который все-таки неотъемлемая часть и кинотеатрального кинопоказа, и кинофестиваля?
— Подобный опыт — по нашим ощущениям — лишь приумножается. Отсутствие иностранных участников и гостей происходит впервые, но, кажется, это не будет настолько грустно, как если бы мы «ушли» на «социальную дистанцию» в десятки, сотни, тысячи километров.

— Как повлияла пандемия на отбор фильмов?
— Как бы это ни прозвучало — положительно. Очень многие, устав от неопределенности с площадками, от которых ждали подтверждения, прислали свое кино нам. Пандемия сплотила фестивальное сообщество, люди поняли, что главное — зритель, а не место.

— Год особенный, фестиваль особенный. Будет ли особенным конкурс?
— Пожалуй, что так. Конкурс в этом году очень пестрый, очень яркий. Какой-то кричащий, хохочущий, рыдающий. Саркастичный. Эмоции — на пределе, решения и окончательный выбор — на паузе. Наш конкурс замер. В прыжке.

— Может ли кинематограф разделиться на докарантинный и посткарантинный? И в плане технологии производства, и в плане затрагиваемых тем, смыслов?
— Не думаю. В конце концов, «докарантинный» и «посткарантинный» — это всего лишь предлагаемые обстоятельства. Некий фон, возникший естественным образом и обладающий, несущий в себе конфликт, и такой грандиозный. Заинтересует ли этот конфликт, это столкновение людей творческих? Захотят ли они его исследовать? Скорее всего. Но, уверен, в собственной интерпретации. А технологии здесь играют определенно не главную роль.

— Среди фильмов, которые участвуют в конкурсе, а скорее и среди тех, что претендуют на это участие, много снятых в нетрадиционной манере. Их авторы экспериментируют и с формой, и с содержанием, как это делает, к примеру, Майкл Аркос, режиссер конкурсного фильма «Свободный день Валерио». Расскажите про те фильмы, которые, быть может, в конкурс не попали, но своей оригинальностью запомнились вам?
— Говоря откровенно, в «полном метре» мы ничего оригинального не обнаружили. Были искренность, отвага, эпатаж, самолюбование, самобичевание, саморазоблачение. В коротком метре скажу о крайне необычной — для конкурса — работе режиссера из Гонконга Вон Пина Wong Ping's Fables 2. Не взяли. Ругались, спорили. Но — не прошел.

— Вы смотрите отечественное кино и зарубежное — можете обозначить, чего не хватает нашим фильмам, чтобы быть актуальными? И, наоборот, в чем отечественные авторы выигрывают у зарубежных коллег?
— Я думаю, что у фильмов, снятых в России, по части актуальности все в порядке. Но подобные фильмы в массовом смысле, по стране, в прокат не выходят. Это хлопотно. Непросто. И коммерчески не выгодно абсолютно. Словно смотришь бесконечный «ситком» с артистами «Комеди Клаба». И есть, — и прекрасно, что есть, — очень честные фильмы. С моей точки зрения именно честности не хватает зарубежным коллегам, которые добросовестно, но не очень успешно пытаются выйти из общего тренда — лжи, лицемерия... Не получается.

— Харрасмент, ЛГБТ, политика, война — насколько отечественное кино поспевает за повесткой?
— Отстаем. Но вот и не знаешь, огорчаться этому или радоваться.

— Могут ли «Меридианы Тихого» как-то реагировать в будущем на бум сериального контента? Или все же это не ваша задача?
— Хотелось бы. Очень. Считаю, что снимать сериалы в Приморье можно и нужно, причем своими силами. А для этого нужны собственные киношкола и киностудия. Такие сериалы нам были бы интересны, мы бы с великой радостью презентовали их на «Меридианах».

— Кажется, человек, который особенно переживает из-за невозможности приехать, это Рок Бриннер. Как у него дела?
— Огромное сожаление — отсутствие Рока. Он продолжает бороться, даже сражаться с тяжелым заболеванием, пропустит и этот кинофестиваль. Невероятное разочарование — 100-летие отца, «Бриннеровские чтения», премьера его, Рока, пьесы...

— Как отмечали в этом году 100-летие Юла Бриннера? И как юбилей будет проводиться в рамках фестиваля?
— Отмечать начали еще 11 июля, в день рождения актера, в сквере, носящем его имя. «Бриннеровские чтения» — это тот формат, который Юл заслужил. Не говоря уже о показе фильмов с его участием и фотовыставке, посвященной ему. Он был грандиозной личностью, и мы хотим убедить в этом его земляков и его соотечественников. Мы хотим открыть для них Юла Бриннера.

— Когда говорят о читках, то упоминают и пьесы вашего авторства. Можете рассказать, о чем они и как вы над ними работали?
— Пьеса моего авторства. Она репетируется в Театре им. Горького и готовится к премьере. Пьеса называется «Ковбой. Король. Великолепный» — 25 эпизодов о его жизни, его семье, его женщинах и его любви.

— Как вы провели самоизоляцию, что успели за это время, а что, наоборот, упустили?
— Ни дня не сидел дома. С марта месяца. Было много чего, но в основном работы.

— Без возможности сходить в кино страдали?
— Нет. Кино, приходившее на отбор, не оставляло времени на страданья.

В ИГРЕ

«Многие привыкли думать, что режиссер и актер — это начальник и подчиненный. На самом деле — нет, это две равнозначные творческие единицы», — объясняет профессор Российского государственного института сценических искусств Вениамин Фильштинский. В дни «Меридианов Тихого» преподаватель уважаемого петербургского театрального вуза приедет во Владивосток. Его двухдневный мастер-класс под названием «Этюдный метод в профессии актера», который он проведет 12-13 октября в Дальневосточном государственном институте искусств, станет одним из многочисленных событий, предваряющих открытие в городе Приморского филиала РГИСИ — Высшей школы музыкального и театрального искусства. В рамках реализации национального проекта «Культура» ВШМТИ уже открылась в сентябре в Кемерове, с 15 октября заработает в Калининграде, на очереди — Владивосток, где учебное заведение распахнет двери в будущем году.

«Наш театральный институт известен и в России, и за рубежом — своими блистательными выпускниками, лучшими педагогами, — говорит ректор РГИСИ Наталья Пахомова. — Сегодня Приморский край стремительно развивается, и мы рады тому, что имеем возможность поделиться с его творческой молодежью и профессиональным сообществом опытом в области обучения театральному искусству».

Полноценная подготовка бакалавров и специалистов начнется в 2024 году и будет осуществляться по девяти направлениям: актерское искусство, режиссура театра, сценография, технология художественного оформления спектакля, театроведение, продюсерство, режиссура кино и телевидения, звукорежиссура в аудиовизуальных искусствах и музыкально-инструментальное искусство. Предусмотрены и магистерские программы. Стартует образовательный процесс со Школы креативных технологий для подростков 12-17 лет. Учащиеся смогут попробовать себя в таких направлениях, как театр и театральные технологии, фото- и видеопроизводство, анимация, моушен-дизайн, звукорежиссура и современная электронная музыка, виртуальная, дополненная реальность. Все занятия будут бесплатными. По окончании двухгодичного курса слушатели получат сертификаты о дополнительном образовании и возможность продолжить обучение в Приморской ВШМТИ.

«Наша миссия — обеспечить уровень образования, столь же высокий, как и в петербургском РГИСИ, — рассказывает директор Приморской ВШМТИ Руслан Колоусов. — Мы будем привлекать в преподавательский штат как молодых специалистов, так и авторитетных местных педагогов, проводить мастер-классы и серии лекций ведущих преподавателей РГИСИ, разрабатывать уникальные курсы повышения квалификации для деятелей культуры Приморского края».

Мастер-класс Вениамина Фильштинского — прекрасная тому иллюстрация. Педагог встретится с группой из 15-20 человек. Будут подробно обсуждать предназначение актера и наследие Станиславского. Но теорией все не ограничится: не зря же Станиславский советовал сегодня пьесу читать, а завтра же ее играть. Поэтому Фильштинский разберет отрывки из пьес Шекспира, Чехова и Островского.
Сам преподаватель, учениками которого были и Константин Хабенский, и Ксения Раппопорт, и Михаил Пореченков, и Михаил Трухин, во Владивостоке ранее не был и с местной сценой незнаком. Но это легко поправимо: в мастер-классе будут участвовать и студенты, и уже опытные актеры, а это не может быть неинтересным. «Я взволнован этой поездкой, — делится впечатлениями Фильштинский, — недавно мы ездили в Калининград, а теперь Владивосток — ощущение масштаба нашей страны и этого проекта вызывает у меня не только волнение, но и аппетит».

Фотография Ярослава Щепенко

ФЕСТИВАЛЬ С ЗАКРЫТЫМИ ГРАНИЦАМИ

Пандемия коронавируса внесла изменения в программы и мероприятия кинофестиваля «Меридианы Тихого». В этом году его перенесли с сентября на октябрь, так что звездная дорожка, как шутит Ефим Звеняцкий, пройдет «в шубках и пальто». Кроме того, в этом году международный фестиваль будет целиком наш, отечественный. Увы, иностранные звезды кино и кинодеятели просто физически не смогут приехать во Владивосток.
Жюри в этом году — впервые за всю историю кинофестиваля — полностью из российских кинематографистов. Все пресс-конференции с участниками конкурсной программы, с членами жюри жюри NETPAC и FIPRESCI пройдут в режиме онлайн. А фильмы будут предваряться видеообращениями авторов.
Все показы будут проходить в соответствии с рекомендациями Роспотребнадзора — маски, санитайзеры, тепловизоры и социальная дистанция.
Пандемия не оказала влияния на главное — на количество фильмов, присланных в адрес фестиваля. По словам программного директора кинофестиваля Юрия Гончарова, в этом году их даже стало еще больше. Всего на конкурс прислали 1824 фильма из 112 стран, отобрано более двухсот из 49 стран. И это тоже больше, чем обычно.

ВМЕСТЕ С ЮЛОМ — КОВБОЕМ И КОРОЛЕМ

В этом году отмечается 100-летний юбилей со дня рождения знаменитого актера Юла Бриннера, единственного русского по происхождению артиста, получившего и премию «Оскар», и премию «Тони».

Разумеется, Владивосток, в котором Юл Бриннер родился и прожил первые шесть лет своей жизни (и про который — по воспоминаниям сестры и сына — никогда не забывал, мечтая здесь побывать), не мог остаться в стороне от такой даты. А уж кинофестиваль «Меридианы Тихого», одним из самых преданных поклонников и самых частых гостей которого является сын Юла Рок Бриннер, тем более не мог оставить столь значимую дату без внимания.
Одна из программ фестиваля так и называется — «Бриннеровские чтения».
«Мы будем отмечать этот юбилей совместно с музеем имени Арсеньева, — рассказала исполнительный продюсер кинофестиваля Наталья Шахназарова. — Показы фильмов с участием Юла пройдут в сквере, где установлен памятник актеру. В галерее «Арка» откроется выставка о семье Бриннеров из фонда музея. А в салоне «Клио» в музее будут в течение трех дней проходить читки: книги Рока Бриннера об отце — «Человек, который мог быть королем», пьесы Юрия Гончарова о Юле Бриннере и пьесы, которую в юности написал сам Рок Бриннер, а перевел ее Макс Немцов».

Страница Музея истории Дальнего Востока им. В.К. Арсеньева в Facebook

СВИДЕТЕЛИ РОСКОШНОЙ ЭПОХИ

Гости и участники кинофестиваля «Меридианы Тихого» могут включить в свою культурную программу посещение выставки «Мода Серебряного века», которая проходит в Музее истории Дальнего Востока имени Арсеньева.
Выставку привез в наш город лично коллекционер, историк моды (и частый гость кинофестиваля) Александр Васильев.
«Наша выставка действительно сшибает с ног — состоянием нарядов, дороговизной материалов, ручной работы, именами модных домов, — сказал он на открытии. — Все это, я уверен, произведет огромное впечатление на публику».
Мода Серебряного века — мода прекрасной, роскошной эпохи, которая еще не знала войны. Не знала массовых разрушений, танков, голода и революций. Зато восторгалась женщинами, посвятившими жизнь только своей семье. Они рожали детей, лелеяли мужа, сажали цветы, музицировали, рисовали, вышивали, играли с собакой... И при этом не готовили, не убирали, не стирали, не мыли посуду — на все это была прислуга. Да, такие платья могли себе позволить только богатые дамы. За каждым из них, можно сказать, скрываются слезы женщин, которые умоляли такое приобрести, и скупые мужские слезы — те самые, что орошали подписанные чеки.
Большая часть нарядов сделана в Париже, а носили их представительницы высших кругов в США, Франции, Париже. Платьев из России, увы, очень мало, но это вполне объяснимо. «Все дело, разумеется, в нашей истории, в революции, когда хозяйки таких платьев думали уже не о сохранности наряда, а о спасении жизни, — сказал Александр Васильев. — Большинство платьев Серебряного века из России либо канули в вечность во время эмиграции, либо, если их хозяйки остались в России, были перешиты и их следы можно увидеть в детских костюмчиках, свадебных платьях 20-30-х годов и особенно эпохи НЭПа».
Главная особенность моды эпохи трех десятилетий — от конца XIX века до 1920-х годов — приглушенные тона и натуральные ткани. Ушел в вечность корсет, платья стали немного короче. Мода отражала веяние времени, которое было пропитано духом эмансипации, духом освобождения женщины. «В процессе эмансипации женщины получили права, но при этом утратили многие женские завоевания прошлого — возможность ходить в кружевах, носить роскошные шляпки, прекрасные драгоценности и выглядеть, как богиня, — говорит Александр Васильев. — Это все сошло на нет, сегодня у женщин другой жизненный ритм. Платья, которые представлены здесь, рассчитаны на женщину, переодевающуюся до семи раз в день. У современных дам на это просто нет времени».

МАДЛЕН СИМС-ФЬЮЕР И ДАСТИ МАНЧИНЕЛЛИ

Режиссеры фильма «Пухляш»

— Вы не раз говорили, что этот фильм — во многом личная для вас история. Что вы поняли про себя благодаря работе над ним?

— Мы совершенно точно осознали: переживание травмы — процесс длительный, нужно много времени и работы над собой, чтобы выбраться из этого состояния, которое тебя постоянно засасывает обратно. Еще один важный вывод, который мы сделали, снимая «Пухляша»: важно окружить себя людьми, которые по-настоящему тебя понимают и поддерживают, пока ты делаешь фильм, тесно связанный с твоим личным переживанием.

— Считаете ли вы кино терапевтическим занятием? Помогает ли оно анализировать и лечить душевные раны?

— Абсолютно. Потому что создание или просмотр фильма, который вам близок, позволяет вам дистанцироваться от собственных внутренних ран. Дает возможность взглянуть на них со стороны и убедиться, что вы не одиноки.

— В вашем фильме мы видим сбор семьи на Рождество. Сложно ли снять такую камерную и массовую сцену?

— Актерская игра — важнейший для нас элемент создания кино. Мы делаем такой упор на взаимоотношения между персонажами, что зритель реально чувствует, будто находится среди них. Конкретно в этих сценах у нас было много импровизации, но мы использовали и четко прописанные в сценарии детали.

Наш оператор, Адам, по сути, являлся одним из актеров-участников этой сцены, он был так вовлечен в происходящее, что тонко ловил все самые сокровенные семейные моменты.

— Расскажите про вашу юную актрису Майю Харман. Как вы ее нашли? И что ей нужно было делать на пробах?

— Мы сразу понимали, что найти актрису на роль Джуд — задача не из простых. Мы не только искали не по годам развитую молодую девушку с определенной энергетикой, нам нужен был человек, который легко справится с довольно трудной темой фильма. Мы разместили объявление о кастинге везде, где только можно, и отсмотрели сотни девочек, прежде чем познакомились с Майей Харман. Ее фотографию мы нашли, когда смотрели учащихся местных актерских курсов, попросили ее сделать для нас видеопробы. Она в тот момент отдыхала с семьей в Черногории, но видео все равно записала — ей помог старший брат. Кроме того, мама Майи прислала нам видеонарезку с ее участием, мы посмотрели, тут же поняли, что это наша Джуд, и утвердили ее.

— Как вы договорились с родителями Майи? Как объяснили им, о чем снимаете фильм?

— Мы с самого начала не скрывали, что история довольно деликатная, и открыто говорили о причинах, по которым ее снимаем.

Майя ранее не снималась в кино и очень нервничала, так что у нас было много общения по Skype, мы пытались узнать ее лучше, почувствовать друг друга. Когда мы только начали делать пробы, Майя сказала, что она осознает важность своей роли. Она понимала, что ее героиня Джуд придаст сил другим молодым людям, позволит им не молчать, а высказаться о том, что с ними произошло. Зрелость ее рассуждений, решительность в очередной раз убедили нас, что мы не ошиблись в выборе.

— Понятно, что сцены общения героев Майи и Джесса Лаверкомба в первую очередь вызывают ассоциации с персонажами Натали Портман и Жана Рено в «Леоне». Какие у вас были референсы, какие инструкции вы давали своим актерам?

— Для нас это была первостепенная задача — создать между Джудом и Ноа правдоподобные и уникальные отношения. Мы хотели, чтобы аудитория была очарована и заинтригована их связью и чтобы момент оскорбления стал для зрителей таким же настоящим предательством, как и для самой Джуд.

Мы с самого начала рассматривали Джесса Лаверкомба на роль Ноа, потому что работали с ним на нашей предыдущей короткометражке Slap Happy. Во время совместных репетиций мы много болтали с ним и с Майе, рассказывали всякие байки, играли в игры. На съемочной площадке мы часто пытались управлять поведением Майи через Джесса — заставляли его делать определенные вещи, которые вызвали бы у нее нужную реакцию. Его энергия и вовлеченность в процесс очень помогли Майе чувствовать себя комфортно и сделать это ощущение заметным на экране.

Мы снимали двадцатиминутными дублями (получилось более двадцати часов материала) — импровизацию, игры и кривляния перед камерой, пробовали разные уловки, чтобы поймать правильную интонацию и спонтанность. Джесс и Майя нашли такую невероятную интонацию в общении между собой, чтобы по окончании съемок Майя просто была опустошена. Мы даже решили снимать ее после того, как Джесс ушел, хотя не планировали, но это нам помогло закончить сцену.

— Ваш полнометражный дебют «Надругательство» тоже касается темы сексуального насилия. Для вас есть связь этого фильма с «Пухляшом»?

— Определенно. «Надругательство» — тематический апофеоз всего того, о чем мы говорили в наших короткометражках, и в полнометражном фильме мы пошли еще дальше. Это снова болезненная и личная картина, исследующая соперничество между сестрами, доверие, жестокое обращение и предательство.

— Можете рассказать про фильм Rape Card, который Мадлен сняла в соавторстве с Натаном Хьюзом-Берри?

— Rape Card — это предостерегающая история, ее действие происходит в пугающем антиутопическом будущем, когда изнасилование разрешено законом. Героиня Фрэнсис пытается изменить свою судьбу и планирует совершить нападение на юношу, которому только что выдали своеобразный паспорт, «карту изнасилования».

— Вообще к теме насилия вы возвращаетесь довольно часто. Почему она стала такой важной и центральной для вас?

— Нам интересно браться за сложные темы, на которые обычно не принято говорить. Мы же, напротив, пытаемся подтолкнуть людей к диалогу и состраданию. Мы твердо убеждены в том, что искусство способно менять точки зрения, и хотим, чтобы наша работа побуждала людей общаться друг с другом и, возможно, принимать чужие мнения.

— Как вы встретились и поняли, что хотели бы работать вдвоем?

— Мы познакомились в творческой лаборатории кинофестиваля в Торонто и сразу же почувствовали близость интересов. Большую часть времени мы проводили, гуляя по Торонто и обсуждая просмотренные фильмы. Вскоре после этого решили вместе поработать над двумя короткометражными фильмами: Slap Happy и Woman in Stall. До съемок этих короткометражек никто из нас по-настоящему в этот процесс не вникал. Кинопроизводство оказалось сложным, не всегда радостным, но по-настоящему драйвовым. Эти короткометражки открыли нам совершенно новые перспективы, мы действительно классно провели время, работая над сценарием, визуальным стилем и просто решая одну сложную задачу за другой.

К тому моменту, как приступили к съемкам «Пухляша», у нас же уже сформировалось слаженное творческое партнерство.

Совершенно точно можно сказать, что у нас очень разные взгляды на создание кино, но у каждого из этих подходов свои плюсы и минусы. При этом мы не говорим: «это твое, а это мое», мы не делим, а работаем над каждой составляющей этого процесса сообща — и кажется, нам удалось выстроить собственный уникальный процесс за время съемок наших короткометражных работ. Так что, когда мы наконец получили финансирование нашего полного метра, у нас уже был хорошо отработанный план — как действовать дальше.

АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА

Режиссер фильма «Маша»

— Вы рассказывали, как в 13 лет ушли из дома. Это что такое было?
— В 13 с половиной. Да, но это к фильму не относится, это относится к моему скверному характеру и моим попыткам жить самостоятельно. Я просто рано стала выпендриваться и жить, как хочу. Тогда мама сказала: раз я живу за ее счет, то должна соблюдать условия, которые она ставит. Если я соблюдать условия не хочу, значит, «иди, живи самостоятельно, но и корми себя сама». Мама была уверена, что человек в тринадцать с половиной лет никуда не денется и будет вынужден пойти на уступки. А я сказала: «Ок, поняла», — и ушла из дома.

— Где вы жили?
— В заброшенном доме. Одна. С виолончелью. Ходила в школу, занималась.

— А зарабатывали как?
— Никак. Работать я начала позже, в четырнадцать. Но ребенок быстро найдет себе пропитание. Меня бабушка подкармливала. А еще тетка одна на рынке меня арбузами кормила. Эта продавщица, узнав, что я из дома сбежала, не стала причитать: «Ах, какой кошмар!» А просто сказала: «Понятно, бери мои арбузы и ешь бесплатно». И я была благодарна, не столько за арбузы, сколько за то, что она отнеслась ко мне с уважением. Арбузы я до сих пор обожаю. Потом мы с мамой помирились, пересмотрели условия совместного проживания, и я вернулась. У меня были весьма скверные отношения с мамой до довольно позднего периода. Но в какой-то момент я все-таки выросла и поняла, что очень сильно ее люблю. Сейчас у нас с мамой все хорошо. Мама, если ты вдруг это прочтешь, прости, что я так много рассказываю о нас, я знаю, ты будешь недовольна, но, поверь, в этом нет ничего страшного, это не стыдно, папа бы это одобрил, и я тебя люблю.

— Что еще важно учитывать, когда показываешь такое суровое время глазами ребенка?
— Был момент, когда мне казалось, что в этом фильме надо всех подробно рассмотреть: парней, их девок, похитителей, теток на рынке. Маша виделась мне только

— Давайте начнем с девяностых. У вас с ними свои счеты?
— «Маша» все-таки не о девяностых, она — о детях девяностых. О том, как в девяностые взрослеет девочка и мечтает петь джаз. «Маша» — о тех, кому тогда было 12, 13, 14 лет. Они уже не такие маленькие, чтобы совсем ничего не видеть и не понимать, но еще и не 20- и не 17-летние, чтобы участвовать во всем наравне со взрослыми. Понимаете, как вышло: пока большие дяди и старшие братья делали то, что они делают в «Бумере», в «Бригаде» и у Балабанова, где-то рядом были дети. Про которых взрослые как-то забыли. А дети росли-росли и вот выросли в нынешних 35–40-летних. Во взрослую Машу.

— Но все же новый интерес к девяностым вам очевиден? В прошлом году на «Кинотавре», например, победил фильм «Бык».
— Да, конечно, очевиден. Был еще замечательный «Хрусталь» — самый первый фильм о «новых девяностых». Еще «Печень», которую я пока не видела. Но «Маше» не нужны подробности криминальных разборок, это все уже видели сто тысяч раз. Мне важно то, как убийства, отжатые рынки и новые взрослые отзываются в девочке, которая шастает там между ними и потихоньку становится женщиной.
Вы ведь понимаете: то, что в ближайшее время будет происходить со страной, будет определять поколение тех, кто рос и взрослел в девяностые.
Мое поколение относят к более молодым ребятам, к нынешним 30-летним, как будто мы вместе с ними про «несовок», про незапрещенную музыку и кино, про компьютеры, интернет-платформы, как будто мы уже все вместе дети новой страны. А ведь это не совсем так. Почти каждый день, когда я шла на остановку, чтобы ехать в школу, на улице стреляли. И я мгновенно падала под припаркованную машину, очень буднично падала, привычно — пережидала. Так умели делать все мои ровесники. Во всяком случае, те, кто вырос в провинции. Потом я спокойно отряхивалась и шла на урок обсуждать Евгения Онегина. Такие вещи должны оставлять след, мне думается. Они формируют какое-то другое отношение к социуму, к смерти, к свободе.

— Ваша героиня же по факту радикально прощается с прошлым. А стоит ли это делать, если оно остается здесь и сейчас?
— Оно не остается, просто любое настоящее тащит прошлое в своем анамнезе. Попрощаться с прошлым так, чтобы сделать работу над ошибками и отпустить, у нас не очень выходит. Поэтому прощаемся, как умеем. В этом смысле Маша, героиня, очень похожа на страну, в которой выросла. Не буду спойлерить, но в сценарии был другой финал. Финал, о котором я по-человечески мечтала. Если угодно, финал, которым мне хотелось бы, чтобы закончились девяностые. Но когда я смотрела материал с площадки, смотрела, как Аня Чиповская исполнила последнюю песню, то поняла, что фильм хочет закончиться иначе. Так что за три дня до съемок мы с группой решили, что снимем два варианта финала. На монтаже я пыталась протащить финал, который написала когда-то в тексте. Но фильм не дал этого сделать. Фильм сказал: «Пошла-ка ты, Пальчикова, со своим мнением», — и закончился так, как закончился. Наверное, если бы мы вышли из девяностых по-другому, у фильма мог бы быть другой финал, теперь уже не узнаешь.

— Вы говорили, что писали сценарий долго, практически всю свою жизнь. Как у вас эта история вызрела?
— Шесть лет назад я впервые стала рассказывать о своем детстве и с удивлением увидела, что многим это интересно. Тогда я стала собирать, менять, доделывать, допридумывать эти истории — и вот появился сценарий под названием «Маша». Вернее, сначала синопсис. Текст долго ходил по продюсерам и режиссерам. Многие хотели его делать. В конце концов он оказался у Валеры с Женей *(Валерий Федорович и Евгений Никишов. — Прим. ред.)*. А потом и у Рубена *(Рубен Дишдишян. — Прим. ред.)*. И они сделали.

— История про ваше детство — можете провести границу между реальностью и вымыслом?
— Не могу. Я обещала маме, что не стану этого делать. Просто смотрите кино, совершенно не важно, что там вымысел, а что — нет. Точно могу сказать про одну правду: смех, пляски и песни, которые там есть, — это моя реальность. И это мамина заслуга, она мне это передала. У нас в девяностых был период, когда мы оказались совершенно нищими, маме в буквальном смысле нечего было жрать, она кормила меня старыми туристическими супами, которые остались от их с папой турслетов, а сама вообще не ела по нескольку дней. Но мы с ней даже тогда очень много хохотали и слушали много музыки, даже в голод.

проводником. В сценарии так и было: большое полотно, где каждого героя можно было увидеть в деталях, разглядеть складки его одежды и лицо. Уже на раскадровке все изменилось, и еще больше — на съемках и монтаже. Девочка стала центром, все остальные, вся эпоха выхвачены через нее.

— Что ваши актеры, особенно свидетели того времени, привнесли в своих персонажей?
— Актеры всегда что-нибудь свое привносят. Максим Суханов очень многое предложил — я отвечала на свои вопросы о девяностых, а он — на свои.
Так же как и все, кто снимался в этом фильме.

— Бывший милиционер, а теперь актер Сергей Борисов — точно.
— Да, Сережа в первую очередь. Когда снимали сцену поджога, он тоже был на площадке. Посмотрел, как герой проникает в квартиру, и сказал: «Все очень правильно делаете с отмычками, но нужно жвачкой залепить глазок в соседней квартире». И точно, а мы чуть не просрали! В фильме это есть — вы увидите, как герой Саши Мизева заклеивает глазок. Так что спасибо Борисову за деталь.

— Вас как музыканта интересно спросить: как вы работали с музыкой в фильме?
— Джаз — это второе, что появилось в этой истории после героини. Первоначально сценарий вообще был разбит по главам — по названию песен. Cheek to Cheek, At Last и остальные композиции — я долго подбирала джазовые стандарты. Сразу было понятно, что столько известного джаза в фильме — это дорого. К счастью, продюсеры были согласны с музыкой, они понимали, что джаз в этой истории — персонаж.

— А музыка девяностых?
— Сначала я вообще не планировала использовать никакую другую музыку, кроме джаза. Но когда мы монтировали, стало понятно, что нужен музыкальный противовес.

— Насколько дорогая музыка девяностых на волне интереса к ним?
— По сравнению с мировыми стандартами джаза это смешные деньги.

— И группа «Нэнси»?
— «Дым сигарет с ментолом» как раз была с самого начала. Я под нее писала сцену, и мы включали ее на площадке, когда снимали. А джазовые стандарты исполняли сами артисты. Чиповская вообще пела живьем, прямо на площадке, дубль за дублем. Она блестяще поет. Снимать поющую Аню — наслаждение. Когда человек подходит к микрофону, всегда видно, подходит он к нему второй раз в жизни или он действительно умеет с ним обращаться. Аня умеет. С Полиной Гухман мы некоторые песни записали заранее в студии, но пела она все сама, ну и что-то она тоже пела прямо в дублях, живьем. Оля Федотова тоже сама исполнила At Last.

— Вы-то сейчас на виолончели поигрываете?
— Мне муж *(режиссер и актер Алексей Смирнов. — Прим. ред.)* подарил виолончель, заставляет снова играть. У нас с ним есть домашняя шутка, что, когда я перестаю играть на виолончели, в мире начинает твориться хрен знает что. Когда началась пандемия и закрылись границы, муж сказал: «Ну понятно, из-за чего это все — из-за того, что ты на виолончели не играешь». Но, понимаете, на пианино или гитаре можно не играть три года, а потом взять и что-то сбацать. Не здорово, с потерей техники, но можно. А вот на струнных так не получится: чтобы поигрывать, как вы выражаетесь, на виолончели, надо каждый день фигачить гаммы и этюды по два часа. И тогда, спустя время, есть шанс, что ты сможешь что-то наиграть. Я пока восстановила половину «Вокализа» Рахманинова — и все. Нужно, чтобы пальцы забегали, и звук заново поставить.

— Говорят, у вас какое-то бурное оркестровое прошлое в Саратове.
— *(Смеется.)* Так, видимо, говорят те, кто читал сценарий сериала «Квартет».

— Или видел его пилот на фестивале «Движение».
— Конечно, в «Квартете» есть реальная основа, но бурное оркестровое прошлое — это обычная жизнь классического музыканта в музучилище. Все представления о том, что это люди, которые ходят по воздуху и какают апельсинами, — ложь. Это одни из самых трешовых людей на свете. То количество ситуаций, в которые они влипают, бухла, которое выпивают, и та степень свободы, с которой они взаимодействует с жизнью, — просто поразительны.

— Как вы, будучи музыкантом, решили заняться кино?
— Я вообще не хотела поступать в музучилище, меня заставили, о чем я, впрочем, не жалею. Я жила в Саратове и училась одновременно классической музыке и на местном филфаке, мне страшно нравилось заниматься научной деятельностью. Изучать поэтику Гоголя, делать лингвистический анализ текстов Довлатова. Но под конец третьего курса я стала чувствовать себя патологоанатомом, который копается в текстах, как в трупах, а сам ничего не создает. В музыке было то же самое — мы играли чужое. А мне хотелось делать самой.
Кино появилось случайно. Я влюбилась в парня, музыканта, который учился во ВГИКе. Сначала мы мотались между городами, потом стало ясно, что надо переезжать к нему в Москву. Поскольку я давно занималась научной деятельностью и много участвовала в чтениях в МГУ, то решила туда и перевестись. Параллельно я подала документы во ВГИК, просто потому, что там учился парень, в которого я влюбилась. А потом всплыл какой-то организационный быт — что в МГУ надо отдать не копию диплома, а подлинник, подлинник был уже во ВГИКе, нужно было его забирать, делать ксерокопии, что-то заверять, развозить обратно по вузам. И я подумала: да ну на фиг, не поступлю во ВГИК — вернусь в Саратов. Но я поступила.
До того момента я была страшно далека от кино. В Саратове у нас телевизор сломался, и мы его так и не починили. Я очень много читала, но совершенно ничего не смотрела. Даже «Иронию судьбы» не видела. Иногда у бабушки дома попадала на фильмы категории В, американские боевики про полицейских, я их до сих пор очень люблю.
Перед ВГИКом я посмотрела «Пролетая над гнездом кукушки», «Солярис» и «Восемь с половиной». Это были единственные три фильма из кинопрограммы, которые я видела на тот момент. И на сценарный я пошла, потому что про слово я хоть что-то понимала. С мальчиком я потом, конечно, рассталась, а в кино задержалась.

— Что вас раньше отпугивало от полного метра и какие опасения оказались напрасными?
— Ничего не отпугивало. Просто я никогда не думала, что стану сама снимать. Хотя на пятом курсе ВГИКа я сняла короткометражку, со знакомыми артистами и оператором, бесплатно. Хотела понять, как себя чувствует режиссер, чтобы лучше потом работать над сценарием. Короткометражка тогда, кстати, очень хорошо проехалась по фестивалям, мы получали призы. Когда сильно позже Леша *(Алексей Смирнов. — Прим. ред.)* посмотрел мой короткий метр, он сказал: «Если б я тебя не знал, сказал бы, что этой девке надо быть режиссером, только нормального сценариста найти, — все в этом фильме отлично, кроме истории». Я смеялась. Хотя, мне кажется, нормально там все было с историей. В общем, видимо, я просто ждала, когда прорвет и появится необходимость снимать.
А что касается опасений, то я ужасно переживала, что сценарист слишком сценарист на площадке, понимаете? Держится за свой текст, не интерпретирует его, а заставляет всех неукоснительно ему следовать.
И вот это оказалось совершенно напрасным переживанием. Единственным человеком на площадке, который с прибором положил на сценарий, была я. Ко мне периодически подходили оператор Глеб Филатов и второй режиссер Ксюша Кукина и говорили: «Насть, ничего, что вот тут в сценарии у нас по-другому написано? Может, останемся в рамках сценария?» А я отвечала: «Вы видите тут сценариста на площадке? Я — нет».

— О работе с Валерием Тодоровским над фильмом «Большой» вы рассказываете как о случайности и чуде. Вы все-таки понимаете, что было с вашей стороны ключом к этому сотрудничеству?
— Да потому что это правда было чудо. Меня искали и дозванивались до меня целый месяц, а я не понимала, что мне предлагают, очень неохотно отвечала: «Ну давайте, ну попробуем». То, что они не повесили трубку после первого такого разговора, — чудо. А работать с Валерой над сценарием — счастье. Он один из немногих в этой стране режиссеров и продюсеров, которые понимают в сценариях. Он отлично чувствует текст, знает, что текст и фильм первичны, уважает историю, умеет разговаривать с автором, умеет правильно автора мотивировать.

— Некоторые молодые авторы очень легко прогибаются в работе с опытными продюсерами, соглашаются на любые правки, а еще — работают бесплатно, ради фильмографии. Можете посоветовать: как молодому автору отстаивать свои интересы — и художественные, и финансовые? Мы знаем, что вам это отлично удается.
— Как вы тактично это сформулировали.

— Конечно, можно иначе: как просить столько бабла за сценарий?
— Просто надо написать этот сценарий круто. *(Смеется.)* Но давайте разделим: есть отстаивание художественных моментов работы. А есть создание условий, в том числе и финансовых, в которых ты сможешь выдать лучший текст.
Что касается отстаивания художественных моментов, то для меня это всегда важная история. За нее я буду биться до последнего, но не потому, что я, Настя Пальчикова, так хочу, а потому, что того требует текст. Если ты и правда хороший сценарист, то ты не можешь позволить приклеить к своей истории любой поворот, который тебе навязывает продюсер. Мне, конечно, страшно везло в жизни и с продюсерами, и с режиссерами. Я еще ни разу не работала с кем-то, кто не понимал, что герой не действует по воле продюсерского желания. Но все равно будут в сценарии вещи, которые тебе нужно переписывать, искать, отстаивать. И это часть работы сценариста, его ответственность перед текстом. Ты обязан объяснять это и режиссеру, и продюсеру, если нужно. В том числе за это тебе платят деньги. И я вот, правда, не понимаю, когда сценаристы говорят: «Я делаю только три правки — а больше не делаю». Это как? А если правок будет четыре? Четвертую правку вы уже не станете вносить? Вот три сделали, а дальше — стоп? Чушь. Я вообще не понимаю, как можно посчитать правки в сценарий. Ты же не ботинки шьешь: вот тут подошву правее приклей, вот тут шнурок подлиннее — и готово. Написание сценария — сложнейший творческий и математический процесс. И правок всегда до фига. Сценарий нужно писать до тех пор, пока у тебя внутри не щелкнет: да, есть! А чтобы внутри щелкало правильно, приходится собой заниматься, своей духовной жизнью, если угодно. Собственно, отстаивание бабла идет ровно отсюда. Когда ты понимаешь, насколько глубоко и долго ты работаешь над сценарием, ты просто не можешь делать это за маленькие деньги.

— А если правки влекут за собой переписывание сценария процентов на восемьдесят? А если из-за одной правки все сыпется по принципу домино?
— Значит, надо все переписывать, да. Я про это и говорю. Начнете писать сценарий по-настоящему, переписывая его столько, сколько надо, доводя до совершенства, — и сразу, поверьте, начнете отстаивать свой гонорар, потому что долгие ваши муки будут стоять у вас перед глазами, а перед глазами продюсеров будет стоять ваш хороший текст. Вот прям недавно я написала пилот сериала. И это получился хороший пилот. Он понравился и мне, и продюсеру. Но мы не успокоились и стали искать другую форму, другое изложение, другой подход, с прицелом на весь сезон и так далее. Искали, нащупывали: а если так, не лучше будет? Я переписала этот пилот полностью четыре раза. Полностью. И каждый раз это был хороший сценарий. Просто мы хотели сделать точнее. Главное, чтобы люди, которые с тобой вместе работают, были адекватны. Чтобы их правки шли от фильма, а не от самодурства. Если от самодурства, от того, что им кажется, будто они разбираются в драматургии, или им кажется, будто надо чуть-чуть поправить, не понимая, что это повлечет за собой переделку всего текста, бегите от них.
Но вообще моя главная сценарная боль в том, что у нас некоторые продюсеры спешат доделать и сдать сценарий. Зачем? Сценарий — самый дешевый этап производства, даже с очень дорогими сценаристами. *(Смеется.)* И самый важный этап. Дайте сценаристам время. Они долго работают не потому, что они ленивые (я, когда пишу, работаю по факту каждый день), а потому, что хороший сценарий требует времени: выносить его, переписать, найти правильные решения. На Западе сценарии сериалов пишутся по нескольку лет. Это правильно. Если в вашем сценарии будут дыры и неточности, потом все всплывет на площадке и — в результате — на экране у зрителя.

— Какое сейчас место музыка занимает в вашей жизни? Что с группой «Сухие»?
— Так группа давно закончилась, и я ушла из лейбла. Когда нас туда пригласили, у меня были определенные иллюзии, что можно оставаться в неформате и занять свою нишу. Но вскоре я поняла, что это не так, у нас в музыке жестко форматированный рынок, и даже большой лейбл не может поставить неформатную песню на радио. А то, что считается форматом, — песня, которую у меня больше всего гоняли по радио, — это был мой жесточайший компромисс с собой. Да, можно было делать и продвигать свою музыку в интернете — тогда это только-только начиналось, сейчас это абсолютно реально, — но на такое меня просто не хватило. Видимо, я ненастоящий музыкант.

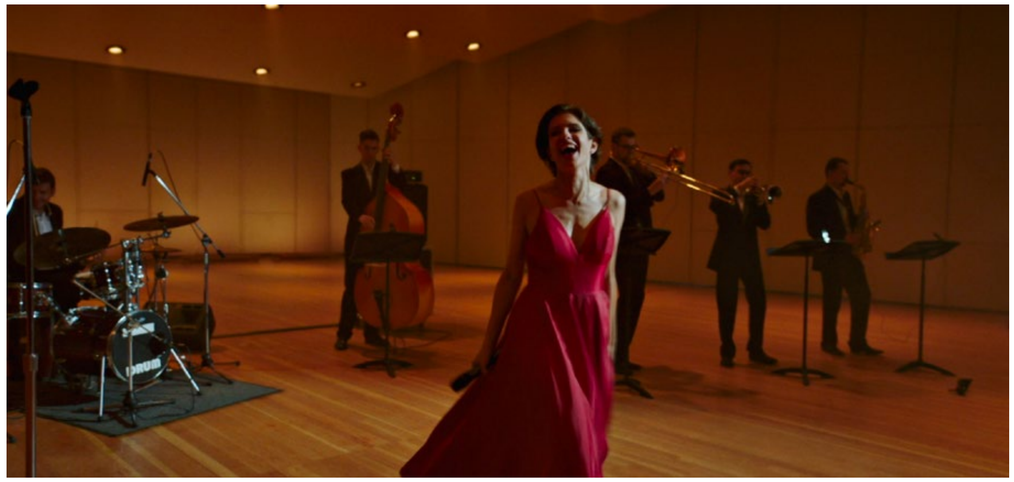
— Какая песня была компромиссом с форматом?
— *(Напевает.)* «Танцуй, дари, дыши со мной одним воздухом, будь со мной по любви».

— Ясно.
— Да, я поняла, что еще ничего не началось, а я уже исчерпала весь свой запас компромиссов. Так что попросила лейбл меня отпустить. И они отпустили. А сольное творчество началось с Англии. Мы выступали с группой в Лондоне для русскоязычной публики, и туда один из зрителей привел своих знакомых англичанок, музыкальных менеджеров. После концерта мы с ними выпивали, они сказали: «Тебе нужно петь на английском, приезжай, мы тебе дадим студию, попробуем, запишем». Я ответила: «Мне кажется, я не смогу писать песни на английском». Они сказали: «Ты приезжай — мы разберемся». Я подумала: ну а чего нет? И поехала. Дальше мы сели на студии с разными саунд-продюсерами, и вдруг выяснилось, что это круто. То, что язык неродной, — как ни странно, оказалось совсем не помеха. Мы записали EP из трех песен и одной инструменталки, я вернулась обратно в Москву. А потом этот EP очень хорошо зашел, занял места в европейских и британских чартах, и в ней позвали писать альбом. Я прожила в Лондоне какое-то время, записала альбом, а потом у меня началась «Маша». И кино, конечно, все перевесило.

— Перспективы-то там есть?
— С одной стороны, там огромное число крутых музыкантов, есть ощущение, что ты — всего лишь одна из миллиона. С другой — возможностей делать любую музыку и показывать ее там так много, как нигде. Конкуренция меня никогда не угнетала, мне в ней кайфово. Ну и Лондон, конечно, по-прежнему столица мировой музыки. Если ты хочешь серьезно заниматься музыкой, надо жить в Лондоне или ориентироваться на Лондон. Отсутствие рамок, форматов и границ. Пишешься в студии, а в соседней комнате сидит музыкант из The Prodigy, он может зайти и сказать: «О, что это за обработка у тебя на бочке? Cool sound!»

— Где надо жить, чтобы снимать кино?
— В Америке, понятное дело: там самая системная киноиндустрия.

— Но вы здесь.
— Я здесь, да. Ну а что? Зато только здесь девочка с улицы, сценарист, может запуститься и снять свой полный метр.



VIFF DAILY | №1 | 2020

АРЕАЛ-ДЕВЕЛОПМЕНТ
ДОБРОФЛОТ
Альтаир-Авто
DHL
slavda
ВЛАДСТРОЙЗАКАЗЧИК
команда DATSÚN studio
VINOTEKA
Российский государственный институт сценических искусств
ШКОЛА КРЕАТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
EDDISON Events & PR
Vladivostok Film Commission
сеть кинотеатров ИЛЛЮЗИОН
МАРИИНСКИЙ ТЕАТР Приморская сцена
музей истории дальнего востока им. В. К. Арсеньева
aZIMUT Отель • Владивосток
iz brasserie ГАСТРОПАБ
STUDIO
Уюстальгия
ОТВ
VL.RU
PrimaMedia.ru
ВСЕ БИЛЕТЫ НА TYSAKI
КИНОАФИША
KP.RU
ПРИМОРСКАЯ ГАЗЕТА
ВОСТОК МЕДИА
Europa Plus
НОВОЕ РАДИО
РАДИО КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА radiokp.ru
RADIO MONTE CARLO
Российская газета RGRU
Дальневосточная деловая газета
Дальневосточный капитал
журнал СОБРАНИЕ
ДОРОГОЕ удовольствие
[off]
ЭФФЕКТ
BARLETTE
Auto мир
VladHealth

Редакция: Андрей Захарьев, Любовь Берчанская
Фото: Евгений Коваль, Юлия Ташкинова
Дизайн и верстка: Даниил Нидзельский
Перевод: Руслан Садыков, Екатерина Бондарева, Наталия Бетанкурт, Яна Киселева
Корректура: Елена Пинчук