

**СКН:** Что талантливого запомнилось?  
**С.Д.:** Все фрагментарно. Трудно сейчас все вспомнить. У меня, как у любого режиссера, однобокое восприятие. Скорее, это вы, критики, воспринимаете общую картину. Я стараюсь адекватно оценивать в конкретном фильме профессию. Тем более, что в последнее время я довольно часто бываю в жюри на фестивалях, провожу семинары со студентами, в основном, на Западе.

**СКН:** У нас не приглашают?

**С.Д.:** Я лично чувствую большую востребованность на Западе. Единственный, кто пытается что-то делать у нас – это Павел Печенкин в Перми. Он проводит Флаэртиану – Международный фестиваль нового документального кино, который включает в себя и научно-творческие семинары. Он заставляет думать о языке кино. Студенты, с которыми я общаюсь, всегда говорят: «Давайте еще встретимся». Этим у нас все заканчивается. А на Западе часто проходят семинары, на которых разбирается язык документального кино, стиль, ставятся новые проблемы.

**СКН:** В документальном кино имеешь дело с реальностью, с реальной судьбой, чьей-то драмой и прочее. Не правда ли, несколько странно делать из этого искусство?

**С.Д.:** Вообще-то, документальное кино, если глубже посмотреть, снимают ненормальные люди. Не сумасшедшие, а морально странные люди. Это же не очень нормально – подглядывание за жизнью. Как это из реальной жизни, из жизни людей делать искусство? Нонсенс. И люди, которые занимаются этим, и те, которые потом смотрят кино, – все слегка повернутые. Есть абсурд в этом. Человек живет, умирает или рождается, происходят какие-то драмы, а ты снимаешь, выкачиваешь из этого энергию и делаешь свое кино. И это метод любого более или менее серьезного режиссера. Потому что, если ты серьезно занимаешься документальным кино, то серьезно имеешь дело с жизнью. Ты весь рвешь с жизнью разговариваешь.

**СКН:** А что это значит – все без разговаривать с жизнью? Когда чувствуешь, что за этим мгновением стоит особая глубина?

**С.Д.:** Да. Документалист общается с людьми, схватывает энергию жизни, а она бывает разная. Бывает ужасная, отрицательная энергия. Но если режиссер от нее спрячется, то в результате получится другое кино. Оно никогда не затронет острых тем, не выскочит в реальную человеческую драму. Снимая настоящее кино, автор должен вторгнуться в реальную драму людей. А кто ты такой, чтобы это делать? Ты не палач. Не хирург. Хирург режет для того, чтобы зашить, вылечить человека. А кино? Мы же не зашиваем, мы обнажаем проблему. Конечно, мы делаем это для чего-то, мы апеллируем к душе. Но это очень сложно – из живой крови создавать произведение искусства. Поэтому, с одной стороны, документальное кино имеет право быть, а с другой – не имеет права быть. Интереснее и важнее всего найти грань. Этическую грань. Или грань на стыке игрового и документального кино.

**СКН:** Получается, что эстетика даже высшего пилотажа опирается в этику?

**С.Д.:** В документальном кино – на 100%.

**СКН:** В документальном кино это может почувствовать только автор, изнутри?

**С.Д.:** Каждый сам определяет эту границу. Иногда говорят: «Ну, можно же обходиться без всего этого». Нельзя, потому что этого требует профессия. На мой взгляд, ты либо снимаешь кино и в соответствии с этим устраиваешь свою жизнь, свою психику, учишься говорить с людьми на таком языке, чтобы тебя понимали, либоходишь из профессии. Чтобы быть хирургом, надо научиться резать.

**СКН:** До сих пор идут споры, следует ли считать кино, тем более документальное, искусством?

**С.Д.:** У нас к документальному кино часто относятся как к какой-то особой субстанции. И оказывают медвежью услугу российскому кино, подчеркивая, что у нас, мол, «свое кино». Оно, конечно, свое, да тут часто возникает подмена. Приведу пример с музыкой. Есть Чайковский, есть Рахманинов, Бетховен, Бах, Малер. И музыканты, когда обучаются, знают, что есть вершины. Никто не вспоминает о национальности. Вершины – общепризнанны. Смешно было бы, если пианист из России сказал: «Бетховен, Бах – это не наши вершины. У нас свои». Никто не спорит с тем, что Чайковский – русский композитор. А среди документалистов порой удобно говорить, что мы – особенные, мы лучше, только нас понять труднее. На самом деле мы отличаемся менталитетом, свойствами национального характера. Но при этом надо

понимать, что есть вершины мирового кино, они вневенациональны и на них следует ориентироваться.

**СКН:** Пора преодолевать установку, что «все советское – лучшее в мире»?

**С.Д.:** Да. Конечно. «Неважно, что наша кинопродукция не ценится в мире. Зато она ценится у нас». По большому счету, если она не ценится в мире, она не ценится и у нас. Такой самообман часто помогает оправдывать беспомощность художника. Выгодно говорить: «Меня не воспринимают в мире, но я все равно классный». Местечковость вредит нашему кино. На мой взгляд, такая позиция снижает критерии: «Если не существует Бетховена, Баха, значит, ты будешь у нас Бетховен, а ты – Бах». Всех распределили, сидим, на балалайках играем. Вроде мы гениальны. Но в итоге размывается критерий.

**СКН:** Это проблема образования и общей культуры?

**С.Д.:** Да. Прежде всего, образования.

**СКН:** По-моему, проблемы ремесла стоят не менее остро. Мы не можем рассчитывать на то, что на курсе из 20-ти человек все 20 станут «классными» и «вершинами», но все 20 обязаны быть профессионалами.

**С.Д.:** Естественнo. На мой взгляд, проблемы ремесла разрешимы: следует грамотно обучать людей, и они будут владеть профессией. Порой и непрофессионализм упирается в позицию: «а мы такие». Мы, конечно, не умеем хорошо клеить, хорошо монтировать, хорошо строить драматургическую композицию. «Мы такие». Это удобно. При этом есть прекрасное документальное телевизионное английское кино. Пожалуйтесь, на нем можно учиться, как рассказывать историю на экране.

**СКН:** Сейчас приемы и методы документального кино часто применяются в игровом кино. За актером наблюдает так, как будто бы перед камерой документальный объект. Может ли возникнуть нечто новое от соединения игровой и неигровой стихии киноматериала?

**С.Д.:** Документальное кино сильно влияет на игровое. Я часто встречаю хорошо известных западных режиссеров игрового кино, например, Питера Гринуэя, на фестивалях неигрового кино. Художники, чувствуя кризис языка в своей области, ищут выхода из тупика в другом месте. Они отслеживают интересные документальные картины.

**СКН:** Что вы понимаете под кризисом языка кино? Что за этим стоит? Американское кино – это кризис?

**С.Д.:** В американском кино другая ситуация. Там все поставлено на промышленные рельсы. Вершины возникают редко. У них мало классных фильмов, если судить по потоку. «Пролетая над гнездом кукушки» или подобных фильмов – единицы. Язык кино костенеет. Нужно взять палку, все всколыхнуть. Сейчас многие так делают. Есть документальная картина «Через оливы» или «Вкус вишни». Это тоже документальное кино – но другое. Режиссер работает не с актерами. У него стерта грань между жизнью и кино.

**СКН:** Лидия Боброва сняла фильм «В той стране», написав сценарий для жителей того поселка, которые в ее фильме снимались как персонажи. Эта картина тоже на грани?

**С.Д.:** В принципе, да. Мои картины – на грани. Сегодня я говорю так: я не снимаю документального кино, я просто снимаю кино. Я устал спорить с теми, кто, посмотрев мою картину, доказывают мне, что не может быть, чтобы я не подстроил тот или иной эпизод. Давайте так говорить – я просто снимаю кино. Хорошее или плохое, вот в чем надо разбираться. Сегодня есть игровые картины, которые более документальны, чем ортодоксальное документальное кино. Как обычно снимают документальное кино? Человек сажают на стул, прикалывают микрофон и берут интервью. Зачастую человек спрашивает: «А о чем мне говорить?». Ему подсказывают, что он должен сказать. Это вариант постановочного документального кино. На мой взгляд, оно – мертвое. Для меня вопрос состоит в том, снимаешь ли ты живое кино или мертвое. Человек снимает вроде бы документальным методом: интервью, дикторский текст, но получается полностью мертвое, полностью фальшивое изнутри, искусственное кино. Оно игровее, чем любое игровое кино. Поэтому я говорю, что снимаю живое кино. По сути дела, я снимаю гипердокументальное кино, потому что снимаю живую ситуацию. Я не создаю эти ситуации. Конечно, я заранее вижу, где ту или иную ситуацию можно снять. Остается быть в нужном месте в положенный

час, чтобы ее зафиксировать.

**СКН:** Или спровоцировать?

**С.Д.:** И спровоцировать. На съемках фильма «Хлебный день», я знал, в какой момент привезут хлеб. Мы заранее ставили камеру. Люди видели, что их снимают, само присутствие камеры провоцировало ситуацию. Ситуация подчас взрывалась перед камерой. Кто-то специально говорил: «А вот теперь я все скажу, что думаю об этом человеке». Но я не делаю это грубо.

**СКН:** То есть вы не вталкивали козу в двери магазина, чтобы ее снять?

**С.Д.:** Козу втолкнуть в кадр, чтобы тебя при этом не заметили, невозможно. Конечно, мы сделали так, чтобы коза находилась рядом с магазином. Если хорошо знаешь жизнь, пожил в деревне некоторое время, ты знаешь, где козы ходят, когда и как она может зайти. Мы знали, что если коза окажется перед магазином, она зайдет внутрь. Я попросил хозяина этих коз, чтобы он пригнал их ближе к магазину. Конечно, я ситуацию провоцирую, я же коз к магазину привел. Но я дождался, чтобы коза зашла сама. Это постоянно повторяющаяся в этом магазине ситуация. Здесь нет никакого обмана.

**СКН:** Отсматривая неигровые фильмы на кинофестивалях, я обратила внимание на распространенный прием кинозари-совки, где принцип монтажа столь необязателен, что фильм можно перемонтировать, и он от этого ничего не потеряет и не выигрывает.

**С.Д.:** Проблема есть. Вот в чем, на мой взгляд, она заключается: здесь действует инерция советского документального кино, которое стремилось быть искусством. Что значит снять арт-фильм? Это значит заявить: «Я поэт. Сейчас я вам напишу поэму или стихотворение». Порой человек даже не отдает себе в этом отчета. Например, режиссер снимает сюжет о Пушкинской площади. Можно снять чисто информационный фильм. Другой захочет снять нечто лирическое.

**СКН:** Как учили.

**С.Д.:** Да. А поэзия – она, как и ремесленная драматургия, имеет свои законы. Поэзия не терпит банальности. Ты должен разговаривать поэтическим языком, не банально. Должна быть энергия. Поэтом быть очень сложно. На этом поприще легко сломаться, оказаться несостоятельным. Возникает вопрос: для кого ты делаешь кино? Для себя – это слишком дорого. По-моему, честнее говорить нормальным языком и снимать журналистский или телевизионный фильм.

**СКН:** А когда общаешься с жизнью, с материалом, чувствуешь все-таки конъюнктуру времени, что просится на экран?

**С.Д.:** Я для себя такие вещи не определяю. Я только чувствую энергию. Есть энергия в объекте или в человеке, которого я пытаюсь снимать, или нет. Могу я как режиссер эту энергию снять, зафиксировать на пленке или не могу. Некоторые меня упрекают в том, что я учитываю при съемках конъюнктуру кинофестивалей. Во-первых, это изначально гибельно для автора. Я даже не пытаюсь это держать в голове. Некоторые советуют: «Сними что-нибудь ужасное про нашу страну, покажешь на фестивале, все призы получишь». Глупость. Кто часто бывает на фестивалях, тот знает, сколько фильмов делается о России англичанами, немцами, и какие в их картинах пьяные валяются. «Хлебный день» показывали на фестивале в Амстердаме. На этом же фестивале был голландский фильм о русских художниках из глубинки, которые все экранное время – пьяные. Фильм даже не заметили. Невозможно педалировать «чернуху» и получить искусство. Снять фестивальное кино не просто. Раньше документальные фильмы показывали на удлиненном сеансе, допустим, вместе с фильмом «Экипаж». Сегодня фестивальное движение огромное. Даже в России. А на Западе, в Германии, например, я точно знаю, что в какой-то момент