

Моск. новости. - 1994. - 24-31 июля - с. 19.

32-летний кинорежиссер Валерий Тодоровский многими воспринимается как баловень судьбы: сын знаменитого отца, хорош собой, умен, удачлив. Получивший известность как сценарист, Валерий Тодоровский начал снимать сам, сразу оказавшись в центре (многие считают, что во главе) «нового русского кино». Автор популярных «Катафалка» и «Любви», однако, менее всего склонен ощущать себя беспечным триумфатором, тяжело реагируя на критику, вечно рефлексируя на тему собственных способностей и знаний. Кажется, знаменитая фамилия не помогает ему, а скорее мешает, заставляя ежеминутно доказывать себе и окружающим, что профессия выбрана им не по династическому признаку, а по зову души... Его последний фильм «Подмосковные вечера» по сюжету лесковской «Леди Макбет» отличают совершенство исполнения и холодность.



Алексей САЗОНОВ

«На кровь я пока не решился...»

— Складывается впечатление, что наше новое кино делается во внутренней полемике с поколением отцов, с 60-ми годами. Участвуете ли вы в этой полемике?

— Если какая-то полемика и существует, то она вызвана жизнью, даже не творческими, а социальными мотивами и вообще сменой времени. Для меня же главная проблема сейчас заключается в том, чтобы найти направление в кино, в котором следует жить. Конечно, я не сижу и не придумываю — какое бы такое кино снять, чтобы всем понравилось. Что-то мечется внутри, и кажется, что пути нет.

— Что значит — нет пути?

— Я думаю, это общая ситуация в кинематографе, во всяком случае европейском. Усталость, ощущение, что все сказано, сказать что-то новое трудно, говорить старое неинтересно. Детский наивный энтузиазм, с которым я делал свои первые фильмы, у меня пропал: невозможно из года в год снимать фильмы, думая, что до тебя никто их не снимал. Я это понимал и раньше, но надеялся, что, если буду искренен, выйдет свое, уникальное. Но потом несколько отрезвел. Вначале испугался этой трезвости, в конце концов она приводит к скучным фильмам: люди все понимают, а ничего не могут. Но это, видимо, закономерный этап в жизни, когда нужно оглянуться и увидеть, кто что делает и какое кино существует вокруг тебя. Слегка зараженный общим депрессивным состоянием кинематографа, я решил поискать пути в профессии, иначе говоря, научиться делать кино. Кино сейчас в стадии выживания. И останется кино профессиональное, а непрофессиональное уйдет. Надо быть профессионалом. Свой последний фильм я считаю шагом на этом пути.

— То есть упражнением по овладению профессией?

— В каком-то смысле это, конечно, упражнение. В нашем кино есть такая установка: в фильме ты должен сказать все и умереть. А потом вдруг произошло чудо, и ты не умер, у тебя есть шанс еще раз сказать. И ты соскреб со дна последнее, что там осталось, и еще раз сказал, уже точно зная, что этот-то раз — последний...

— Каждый фильм — памятник себе?

— Я вдруг понял, что не могу делать памятники. Более того, у меня есть твердое ощущение, что я еще много фильмов сниму. Это не значит, что я могу халтурить или делать что-то необязательное. Снимая последнюю картину, я осознавал, что это не крик души, не исповедь умирающего, это фильм, в котором я хотел чему-то научиться. Если получилось — очень рад. Но если скажут, что это только упражнение и больше ничего — я расстроюсь. Мне оно трудно давалось, я туда вложил много сил и души, энергии и фантазии... Ведь я делал фильм о людях, которых не понимал. Эти страсти, эти отношения, этот сюжет для меня были полной загадкой. Сам фильм был головоломкой. В предыдущей картине мне ничего не надо было разгадывать, я плыл по волнам интуиции. Здесь я сознательно загонял себя в рамки, ограничивал формой, которая в кино имеет огромное значение. Кино вообще искусство, располагающее к бесформенности, поскольку наличие большого числа изобразительных средств может повести в любую сторону. Держать себя в руках очень тяжело.

— Вам не кажется, что для учебы вы выбрали слишком эмоциональный сюжет? Вы

перечитывали Лескова перед съемками или ограничились сценарием?

— Лескова не перечитывал. Более того, я читал его очень давно. Я понимал, что если всерьез включусь в Лескова, то такую картину не сделаю. Я принимаю упреки в некоторой холодности. В какой-то момент во время съемок я ее почувствовал и попробовал от нее уйти. Но сопротивление материала было столь сильным, что я эти попытки оставил. Я делал фильм про холодную страсть, про страсть, которая внутри, редко вырывается наружу. Она проявляется вдруг в каких-то поступках, иногда чудовищных, после томления и ожидания, из которых я хотел собрать этот фильм. Я очень люблю Хичкока, хотя понимаю, что его традиция чужда русскому кино. Я попытался ее использовать — не знаю, насколько это получилось. Ему (и мне) важен не поступок, а атмосфера, состояние ожидания, то, что называется «саспенс». Если это зрителя раздражает, мне очень жаль. Не то чтобы я хотел сделать фильм, чтобы все в зале рыдали, а вместо этого сидят и чешут спину. Я хотел сделать именно такую картину, чтобы она затягивала зрителя своей аурой, изобразительной, монтажной сферой.

— Избранный вами сюжет неоднократно воспроизводился на экране, в том числе на Западе...

— Да, я это прекрасно понимаю. Меня даже пугало поначалу: когда есть такие фильмы, как «Почтальон звонит дважды», трудно придумать что-то свое. И я понял, что если пойду по традиционному эмоциональному пути, то не потяну. И попытался найти свой взгляд на классический сюжет «проклятых любовников», сделать «черный фильм» и соблюсти условия этого жанра: герой — преступник, при этом хороший и вызывает сочувствие. Мы следим за перипетиями его спасения и желаем ему спастись, хотя он убийца. Этот фильм во многом безнравствен с точки зрения бытовой морали. Классический пример — «На последнем дыхании» Годара. И еще одно условие — герой обязательно гибнет. Я попытался убрать все социальные мотивы, максимально «высочить» из времени. Это была непростая задача для всех, даже для художника по костюмам. Сделать костюм как бы современным и который в то же время может быть отнесен и в 50-е, и в 70-е, и в 90-е годы. Как только мы выходили на улицу с камерой, под руку попадало все, что нельзя было снимать, — люди, киоски... Я знал, что на экране, например, не должно быть джинсов. Иначе фильм бы рухнул. Я делал отстраненную от всего картину. То, что Тимофеевский назвал «экзистенциальной драмой». Когда я снимал, я не знал, что это так называется. Но, видимо, именно ее и делал.

— Я не случайно вас спрашиваю про Лескова. Как вы помните, он перестает сочувствовать героине, когда она решает на убийство ребенка. У вас несчастного мальчика вовсе нет, да и прочие убийства слабее мотивированы. Грань между смертью и жизнью переступают очень легко.

— В моем фильме Катя вообще не та женщина, которая в состоянии кого-то убить сознательно, обдуманно. Она живет в мире, в котором ей все нравится — до того момента, когда между нею и миром возникает Сергей. Тогда она превращается в другого человека, способного на все. Я все ее убийство вижу как устранение, совершенно естественно, как ей кажется, помех ее страсти.

— Получается, что она чистый лист бумаги,

не отягощена правилами цивилизованного мира. Животное, хотя и разумное.

— Да, я с этим согласен. В противном случае это будет расчетливый убийца. Для Кати это часть ее души, которая неожиданно проснулась вместе с ее чувством.

— Вам удалось снять фильм о преступлении практически без крови. Это намеренно?

— Да. Кровь может существовать в кино в двух вариантах. Либо она за кадром, либо льется рекой, как у нынешнего победителя Каннского фестиваля Квентина Тарантино. Он снимает кровавые фильмы, но его кровавость — высшее мастерство, она является как бы образом целого мира. Это вызывающий, шокирующий принцип рассказа о действительности, который можно уважать, но это надо уметь делать и понимать, что здесь требуется идти до конца. Я выбрал первый вариант, потому что он мне ближе. Я думаю, что снять по-настоящему кровавый фильм в нашей стране сейчас не сможет никто, потому что мы все-таки иначе воспитаны. Хотя сцена убийства старухи Раскольниковым описана, как в американском триллере, совершенно кровавая сцена. Я не решился это сделать и думаю, что не решусь.

— У многих ваших сверстников усталость, о которой вы говорили, выражается в иронии по отношению ко всему, и они сворачивают в сторону того, что нынче понимают под постмодернизмом. Насколько я знаю, вы это все не очень любите...

— Я думаю, вопрос с постмодернизмом не так прост. Вряд ли человек может стать постмодернистом по желанию. Когда-то одержимые этой идеей критики меня убеждали, что надо быть постмодернистом во что бы то ни стало, иначе ты будешь никому не нужен. Соглашаясь с ними, я понимал, что я не постмодернист и ничего с этим поделать не могу. Попытки быть постмодернистами выглядят жалко: человек чего-то наслушался, начитался, нанюхался и думает, что вдруг стал постмодернистом. Либо ты так действительно видишь мир и так чувствуешь, либо нет.

Такой наивный человек, как Спилберг, не стесняется в 1993 году снимать «Список Шиндлера», не просто прямое кино, а уж прямее некуда. И ему сопутствует в этом успех. Почему Спилберг не постмодернист? Потому что он такой!

Любое течение возникает, входит в моду и исчезает. И те же критики, которые утверждали, что другого кино быть не может, через три года скажут, что это все никому не интересно. Если я буду следовать тому, что кем-то сейчас считается единственно возможным, то растеряю свои убеждения и из меня получится монстр.

Ирония — замечательная вещь в руках одаренных этим качеством людей. Но когда все прочие пытаются снимать фильмы, воспринимать мир, базируясь только на иронии, за этим встает ужасающая пустота. Когда я смотрю картины из одних цитат и реминисценций и понимаю, что автор сейчас иронизирует над собой, над фильмами, которые снимались до него, над своим собственным фильмом, над зрителем, который пойдет на его фильм, это мне очевидно, но неинтересно, потому что, кроме иронии, я не вижу ничего. Сама по себе она не является предметом искусства, по-моему.

— Что вы будете делать дальше?

— Наверное, комедию.

Елена ВЕСЕЛАЯ