



За день до интервью Жако Ван Дормель представлял свой фильм студентам, будущим сценаристам и режиссёрам. Если тезисно описать, о чём режиссёр рассказывал своим юным зрителям, то получится следующее: в своих фильмах он пытается воспроизвести механизм человеческого мышления, поэтому к реальности его фильмы не имеют отношения – скорее, они связаны, с восприятием реальности. Он пытается добиться от кино той же свободы, которую может быть литература. Его учителем по сценарному мастерству был Франк Даниэль, который в 68 году вместе в Форманом уехал из Чехословакии – чех по происхождению, но выпускник советской киношколы, обучался у ученика Сергея Эйзенштейна.

Именно он научил Дормеля перед написанием сценария записывать все сюжетные ходы на карточках и затем «монтировать» их. Режиссёр записывает мысли и идеи на карточках, потом тасует и раскладывает их так, чтобы получилась история — он не придумывает сюжет заранее. Некоторые карточки теряются, но он их накапливает такое количество, что потери не всегда существенны. Карточки могут собираться месяцами или годами, но к сюжету режиссер приступает только тогда, когда мысли на карточках начинают повторяться. Как только он понимает, что идей достаточно, он начинает писать сценарий и пишет его до тех пор, пока не поймёт: он то, что надо. В среднем на написание сценария может уйти год-полтора. Но потом вдруг выясняется, что сценарий никуда не годится, и поэтому на полный цикл сценарного написания может уйти четыре, пять или шесть лет. Уверенно себя автор начинает чувствовать где-то за полгода до последней точки. Как правило, сценарий легче писать, когда перед глазами режиссёра уже есть актёр, под которого он бы написал историю. Работает он по пять дней в неделю, но где-то часа по три в день.

На съёмочной площадке он старается избегать импровизации, потому что важно, чтобы всё было просчитано заранее, в том числе и «грамматика» съёмки каждой сцены в соответствии с её ролью в истории. Когда Жако Ван Дормеля спросили, как же ему удаётся привлекать продюсеров на такие длительные проекты, он ответил, что во время подготовки и производства фильма, в проекте всегда присутствует два продюсера: один из них со временем уходит, приходит другой, и так они тасуются до тех пор, пока фильм не снят.



Предельно откровенно... После этого стало понятно, о чём можно поговорить с режиссёром. Конечно же, об искусстве!

— Какие ощущения от знакомства с российскими молодыми режиссерами и сценаристами?

— Мне было очень приятно с ними познакомиться, но, кажется, я в жизни никогда так долго перед публикой не говорил — целых два часа...

— **Вы никогда не выступали на публике?**

— Так долго — никогда.

— **Погодите, так вы же вроде студентов ремеслу обучаете, лекции же читаете?**

— Ну да, обучаю, но, в основном, это они говорят, а я их слушаю. Задаю им вопросы, а они отвечают, рассказывают про свои собственные фильмы. Но я не читаю лекций. Можно сказать, что я сам у них учусь. Интересно, что даже когда тебе пятьдесят три, всегда можно чему-нибудь поучиться и сделать что-то новое.

— **У нас про это говорят: век живи, век учишься.**

— Ага.

— **Вот скажите, вы рассказывали о том, что не приступаете к съемкам до тех пор, пока не отшлифуете материал до блеска. Значит ли это, что мы увидели фильм в том идеальном виде, в котором вы его задумывали?**



— Каждый фильм, который я снял, был идеальным и точно соответствовал тому, что я хотел сделать. И каждый раз, когда я делаю фильм, я делаю его как первый и последний. Каждая картина — уникальное произведение без связи с предыдущими и последующими. Каждый раз я пытаюсь выжать из себя что-то новое. Само собой, я не могу не повторяться в чём-то, но не делаю этого специально. В каждом новом фильме стараюсь по-новому смотреть на вещи, как минимум с другой точки зрения. С «Господин Никто» у меня получилось так, как будто я заново изобрел импрессионизм в кино: картина складывается из малюсеньких цветовых пятнышек, самых разных цветов. Когда ты смотришь на них вблизи — ничего не понятно, слишком всё контрастно и ярко, но стоит только немного отдалиться — хотя бы в воображении — ты видишь картину целиком. Так что это просто такой способ использовать, вернее, даже сталкивать и смешивать разные стили и методы съемки, чтобы в результате получить то, что нужно. Мне очень понравилось так вот экспериментировать. Кажется, я нашёл новый способ, как делать фильмы. Для меня это — большая кинематографическая радость.



— **То есть, другими словами, вы приблизились к идеальному способу творческого самовыражения?**

— Ага. Вопрос только в том, насколько далеко со всем этим мы можем продвинуться. Ведь когда ты пишешь сценарий или снимаешь фильм, ты всегда задаёшься вопросом: не слишком ли далеко я зашёл, и, как правило, всегда сразу понимаешь, что можно — ещё дальше. И вот ты используешь три цвета: синий, красный и жёлтый. И получается, что грустная (по-английски «blue» — это не только синий цвет, но и «печаль» — Прим. ред.) девушка в синем плачет в голубой спальне голубого дома... Ты думаешь: не перебор? И понимаешь: не перебор. Можно всё. Дальше — больше. Дальше ты задаёшься вопросом: можно ли нарушать правила композиции, кадрирования, последовательности планов, правило тридцати градусов... Можно, и это даёт тебе ощущение свободы. И вот поэтому, возможность ПО-ДРУГОМУ выстроить повествование позволила мне на самом деле рассказать несколько историй одновременно.

— Вот вы рассказывали о том, что сюжет составляется из заметок на карточках. Обычно картотеки ведут очень организованные люди. Вы — из таких?

— Я очень неорганизованный. У меня дома — бардак. Но я почему-то знаю, где у меня что лежит.



— Художественный беспорядок?

— Да уж какой там художественный... На самом деле всё организовано, потому что я всегда могу найти то, что мне нужно. Странно, но это так. Но организованно всё у меня так, знаете, разветвлённо, как ветки у дерева, но это тоже организация, какая-никакая...

— А работу вы как структурируете?

— Ну, в работе я стараюсь все детали предусмотреть. Особенно — в сценарии, потому что он — основа для истории. Потому что когда на съёмочной площадке выясняется, что у тебя какие-то с ним проблемы — это кошмар. Когда сценарий хороший — с ним легко работать, потому что ты всё знаешь — все ответы на вопросы, всё, что нужно для организации процесса, куда камеры ставить, что актерам делать... Когда со сценарием проблемы — всегда тяжело. Я всячески стараюсь избегать этого, наверное, поэтому я так долго пишу — до тех пор, пока не пойму, что сценарий хотя бы немного начинает походить на хороший. В любом случае, мне нравится писать — это прикольно.

— Я когда фильм смотрел, не мог отделаться от ощущения, что смотрю этаким кинороман. Вы не думали свои сценарии новелизировать?

— Да нет. Я сценарии в их изначальном виде и публикую. И вообще моя цель — освободить кино от литературы, ведь литература не пытается воспроизвести реальность автора — она только передаёт его мысли, поэтому, по сути, она — речь. И

мне кажется, что у кино-то как раз больше возможностей для более точного воспроизведения авторских мыслей, образов, идей — авторской реальности, в конце-концов, да и выглядит оно привлекательнее книжки — вот поэтому в «новелизации» нет необходимости.

— А вам не кажется, что кино подавляет фантазию зрителя больше, чем литература? Ведь оно же, по сути, предлагает ему готовые образы... Или речь идёт просто о методе повествования, не более?



— Кино может быть средством упрощения, и поэтому с его помощью проще дать простые ответы на сложные вопросы. Но оно также может быть сложным. Даже в немом кино были сложные работы — например, «Нетерпимость» Гриффита, который был невероятно сложен для 1916 года. Он не был мейнстримным фильмом, потому что массовое кино оперировало более простыми и понятными образами — в нём мир делился на хороших и плохих, на ковбоев и индейцев, — и показывало простые решения серьёзных проблем. Но фильмы, которые говорят о сложности жизни, как правило, не дают ответов — что тогда, что сейчас. Тем они и интересны.



— А чем вы вдохновляетесь — книги, фильмы?..

— Я всё время думаю, что другими фильмами я точно не вдохновляюсь. Но потом вдруг обнаруживаю, что какие-то вещи, которые я прописываю в сценарии, напоминают вот этот фильм, вот тот, и ещё какой-нибудь третий. В «Господине Никто» идея рассказа стариком его истории жизни мне уже потом напомнила «Маленького большого человека», какие-то ощущения в фильме навеяны Тарковским — в одном эпизоде герой даже воспаряет над скамейкой. Но мне кажется, что прямые связи с источниками и отсылки к ним здесь уже не работают — все образы оказываются больше привязаны к сюжету, в котором используются, чем к оригинальным фильмам, в которых они родились... Вот если смотреть на кино, как на язык, в котором ты редко когда можешь изобрести что-то новое, но с его помощью ты можешь придумать и описать совершенно новый мир, просто организовав его по-другому, то, получается, что каждый фильм — это переизобретение кино, потому что даже если ты в разном порядке используешь одни и те же приёмы, ты с каждой новой комбинацией, ты меняешь смысл всего произведения — ты получаешь и другую структуру, и другой эффект... Мне кажется, мой фильм оказался безумнее тех, отсылки на которые вы в нём можете обнаружить, но, наверное, не настолько безумным, как «Зеркало» Тарковского. «Зеркало» — намного безумнее всего, что я делал и могу сделать, и при этом оно намного, намного поэтичнее... Я бы страшно хотел, чтобы у меня получилось когда-нибудь снять своё «Зеркало» — ну, именно, своё, потому что его фильм слишком личный, хоть и совершенно

фантастический.



— Но, в отличие от многих фильмов Тарковского, ваш «Господин Никто» намного интенсивнее по плотности подачи материала, поэтому вряд ли его кто-то сможет посчитать скучным... А кроме фильмов Тарковского, чьи ещё вы находите поэтичными?

— Из современных, наверное, «Вечное сияние чистого разума» — он тоже совершенно безумный, но при этом какой-то «освобождающий». Его бы я с чистой совестью назвал новым словом и в кинематографе, и в методе создания фильмов... О, я ещё вспомнил, что у «Амадея» Формана «позаимствовал» некоторое идеологическое противостояние двух персонажей. Помните, в «Амадее» был священник, который задавал вопросы, и который совершенно не понимал, о чём говорит другой. Журналиста в «Господине Никто» я точно так же использовал — человек из, по сути, другого мира расспрашивает главного героя о том, чего он никак не может понять, и при этом он получает историю, очень трудную для понимания в принципе. Поэтому, его присутствие ещё важно для того, чтобы зрители понимали, что это нормально — не понимать, о чем рассказывает главный герой. Если журналист не понимает, то для нас не понимать всё это нагромождение историй — тоже нормально. Он в каком-то смысле в фильме представляет аудиторию, которая пытается разобраться, что там вообще происходит.

— Слушайте, вот вы говорили, что стараетесь подготовить съёмочный процесс так, чтобы не пришлось импровизировать на площадке. А как вы к фильмам Кар-Вая относитесь, зная о том, что по легенде он вообще без сценария снимает?

— Он мне очень нравится, конечно же. Кар-Вай придумал интересный метод монтажа, который позволяет играть с пространствами, мне очень нравится, как у него движется камера и как он разбивает кадры, ещё он очень умело использует формат 2.40 — у него кадр как бы состоит из квадратных экранчиков. Ещё он научился умело избегать контрпланов. Он на самом деле очень много «дверей» открыл своими фильмами и придумал много нового в методах рассказывания историй. И, несмотря на то, что ничего нового для работы с актёрами он, кажется, не сделал, то, как минимум, он нашёл для них новые ракурсы, что тоже немаловажно.

— В Брюсселе мы со студентами тоже учимся сначала классическим методам съёмки и монтажа, когда снимаешь теми же линзами, на той же высоте, чтобы планы были симметричными — монтируем, смотрим, что всё работает, а потом берем мячик и бросаем его куда-нибудь. Куда попадет — тот объектив и берём. Потом ещё кто-нибудь так делает и берёт линзу наугад. Делаем так несколько раз. Потом мы снимаем сцену так, как нас не учат в школе, этими линзами и объективами, и, чаще всего получается очень неплохо. Главное, что у нас рождается ощущение, что мы можем преодолеть какие-то формальные границы и рассказать историю большим количеством доступных

средств — ты всё изобретаешь сам, законов практически нет, и, более того, ты должен нарушать те, которые есть, потому что иногда важнее всего ощущения. Иногда готовность нарушать правила делает более свободным не только тебя, но и твой фильм.



— Ух ты, вы прямо как Сальвадор Дали...

— Ну да, наверное...

— Еще вот такой момент. Я когда смотрел ваш фильм, не мог отделаться от того, что он мне напоминает мне множество разных книг, начиная с «Улисса»...

— А вы его читали?

— Если честно, не дочитал...

— Вот я только пятнадцать страниц осилил, дальше не смог. Ну, то есть, произведение прекрасное, но не для меня.

— Мне кажется, в этом тоже есть какой-то смысл — мы получаем впечатление и понимаем образ мысли автора, а дальше уже оказывается не важным, собственно, о чём именно произведение. Стыдно, конечно, это признавать, но иногда то, что ты получаешь в ощущениях от чтения, может быть важнее того, что написано...

— Да, точно!

— Еще, конечно, про Борхеса не могу не спросить. В вашем фильме такая структура повествования, что нельзя не вспомнить...

— ...«Сад расходящихся тропок». Конечно.



— Я вот именно поэтому спрашивал про новелизацию, потому что сюжет у вас очень литературно ветвится и при этом совершенно не теряется. Короче, при всей структурной сложности сюжета, главная идея оказалось довольно простой: возможно всё.

— Именно! В этом вся суть и есть: возможно всё. И всё, что происходит, происходит случайно. Принцип разветвления, бифуркации — это ключ к пониманию возможностей развития событий. Это именно то, с чем постоянно сталкивается любой писатель: как

должен поступить мой персонаж — так или вот так? А если скажет вот это? А если уйдёт? И так далее. Ты с этим сталкиваешься постоянно, когда пишешь, но тогда же ты, как и в обычной жизни, просто выбираешь один из возможных вариантов, и так доходишь до конца. И это, конечно, удивительно, потому что ты можешь написать и две, и четыре, и восемь историй, только перебирая возможные варианты развития событий — как в видеоигре фактически. Трудность выбора здесь такая же, как и в обычной жизни, когда мы принимаем какие-то решения. Сложно всё это.



— Я читал, что вы были знакомы с Ильёй Пригожиным, одним из основателей синергетики. Как думаете, у вас много общего во взглядах?

— Думаю, вы Пригожина лучше меня знаете... Вы его книжки-то читали, наверное?..

— Ну да... Понятно, к чему вы. В общем, я хотел сказать, что в синергетике точка условного выбора возможного развития событий как раз и называется «точкой бифуркации». Как-то так.

— Забавно, что вы про это вспомнили. Я в школе физику не учил, но пытался читать какие-то книжки и ничего не понял. Я в этом чувствовал какую-то поэзию, но не понимал ничего. У меня был консультант — Франсуаза. Она мне помогала, особенно в том, что касалось будущего и разных научных объяснений происходящего в фильме, в том числе и в путешествии на Марс. И вот она как раз была соавтором Пригожина... Это так странно. Я вот про синергетику ничего не знал... Так интересно быть глупым — я оказывается был так близко к чему-то важному, даже не зная об этом...

— Ну, не переживайте. Зато у вас хорошее интуитивное чувство.



— Но вообще я мало читал философии, надо будет этим заняться.

— Не знаю, полезно ли это будет для вас, как для автора...

— Почему?

— Так вы тогда многие вещи начнете через голову пропускать, боюсь, вы тогда ещё дольше будете сценариями заниматься.

— Ха-ха, да, тогда точно не лучший способ.

— Возвращаясь к кино, а кроме «Вечного сияния чистого разума» какие фильмы

вы ещё любите?

— Очень люблю «Андалузского пса». Мне вообще нравятся фильмы, в которых авторы стараются сделать что-то новое, возможно, то, что их современникам может показаться чрезмерно сложным, как произошло с той же «Нетерпимостью». Про «Вечное сияние» я уже говорил, да? Но вообще, знаете, мне трудно вот так сразу вспомнить. Могу сказать, что меня всегда восхищают фильмы, в которых я не понимаю, как что работает. Если я понимаю принцип и могу сделать так же — это не загадка. И то, что понял, как сделан тот или иной фильм, не вдохновляет меня на то, чтобы делать что-то новое. В конце-концов, я не хочу делать фильмы, как те, которые я понимаю. Мне хочется научиться делать фильмы, как у того же Тарковского... «Зеркало» я восемнадцать раз смотрел, если честно. Так до сих пор и не понял, что в нём так меня «торкает». Возможно, это что-то личное, что моему разуму неподконтрольно, но может когда-нибудь пойму, что это на самом деле... В принципе, я и в своих фильмах стараюсь высвободить что-то подсознательное, что меня потом самого может удивить. Я так-то иногда удивляюсь тому, что пишу, но при этом всё равно стараюсь понять что-то про то, как я думаю, как я воспринимаю мир. Поэтому, наверное, такие безумцы вроде Тарковского для меня так важны — они помогают видеть вещи с другой точки зрения. Но, опять же, я не пытаюсь Тарковского скопировать — у меня всё-таки своё кино, которое больше на шахматы похоже. Но, кто знает, может, следующий фильм будет непохож на «Господина Никто». Может там как раз будут длинные планы и много-много воздуха, и будет он, к примеру, чёрно-белым — я эти средства никогда не использовал, но, возможно стоит попробовать — это же в любом случае, как грамматику учить. Попробую какую-нибудь историю просто другими «словами» рассказать.



— А вы не боитесь, что ваши фильмы зрителям могут показаться слишком сложными, и они их не поймут?

— А вот, оказывается, никакие они не сложные. Я общался с людьми в Бельгии и Франции — им всё очень нравится. Самое интересное, что на сеансах много подростков — 15-16 лет. Возможно, фильм может показаться сложным тем, кому сейчас около пятидесяти. А для подростков он простой. К тому же, он о выборе, что для них тоже важно. Я надеюсь с его помощью они поймут больше, чем их научат в школе. (Смеется.) Он выглядит как видеоигра, очень быстро перескакивает от одной идеи к другой, да и их мозги как раз в этом возрасте работают также, как и фильм. Опять же, если перед ними открыт весь мир, и они и вправду могут выбирать, как им жить, то для людей пятидесятилетних фильм будет, скорее, наполнен сожалениями о не совершённом или не свершившемся. Ну, и, к тому же, нелинейное повествование не всем может нравиться... Но я, правда, был приятно удивлен, когда узнал, что 50% зрителей в Бельгии — подростки.

— Тарковского многие подростки, кстати, тоже любят.

— Ну, у Тарковского есть в фильмах то-то едва уловимое, эфемерное, поэтичное, что не всегда видимо — это может впечатлить, к тому же то, что тебя может тронуть, может зависеть от того, в каком состоянии ты находишься. То же самое, например, бывает, когда я Верлена читаю — иногда это какой-то творческий полёт, а иногда — ну вообще ни как не трогает. При этом, даже если мы чего-то не чувствуем, вовсе не означает, что нам нечего чувствовать, если мы чего-то не видим — не означает, что этого чего-то не существует.

— А я правильно понял, что в «Господине Никто» в результате не важно, какая из его жизней была реальной, и что даже не важно, существует ли он на самом деле?

— Угу, именно так. Я специально старался сделать так, чтобы все возможные жизни Немо выглядели, как сон человека, который снится другому. Ведь получается, что вся эта история могла присниться и мальчику, и парню на Марсе, и подростку в коме, и в то же время, он сам мог сниться другому, например, уже герою в машине, который думает о том, что он сделал не так, что всё так заканчивается... Сон про сон, в котором снится сон о сне... Как матрёшка.

— Что бы вы хотели сказать зрителям, которые еще не смотрели ваш фильм?

— Кино не сложное. Не бойтесь. Если вы не знаете, куда плыть, но садитесь в лодку, это, в любом случае, будет отличное путешествие. Если останетесь на берегу, чтобы посмотреть, куда эта лодка уплывёт, возможно, вы так на земле и останетесь. Не бойтесь забираться в лодку. Не бойтесь плыть. Не бойтесь чего-то не понять. Всё понимаемо. И если вы пытаетесь понять, почему на картине шляпы плывут по воздуху, просто примите для начала, что шляпы плывут по воздуху, и всё поймёте.

— А вы сами по жизни активный человек?

— Да я страшный лентяй...

— Ну, если это помогает вам делать хорошее кино, то почему бы нет...

— Ну да, почему бы и нет. К тому же, когда ленишься, жизнь не такая стрессовая. (Смеётся.)