

Pavel S. Lungin

People's Artist of the Russian Federation,
Member of the Union of Cinematographers of the Russian Federation,
Vasil'yevskaya Ulitsa, 13, build. 1, 123056, Moscow, Russia

Researcher ID: ABA-5989-2021

ORCID: 0000-0002-3713-0736

e-mail: guild-director@unikino.ru

Elizaveta S. Trusevich*

acting Head of the Department of Dramaturgy, Associate Professor,
GITR Film and Television School,
Khoroshevskoe sh. 32, 123007, Moscow, Russia

Researcher ID: ABA-5979-2021

ORCID: 0000-0002-9724-9333

e-mail: li-tr@yandex.ru

Pyotr A. Klemeshev

student of the Department of Dramaturgy,
GITR Film and Television School,
Khoroshevskoe sh. 32, 123007, Moscow, Russia

Researcher ID: ABA-5957-2021

ORCID: 0000-0001-8833-4715

e-mail: p.klemeshev@mail.ru

For citation

Lungin P.S., Trusevich E.S., & Klemeshev P.A. "When the Horn Thawed, the Tune Poured out": Pavel Lungin on the Making of Taxi Blues. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (3), pp. 118–148. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-118-148>

© Наука
телевидения



* Corresponding author.

УДК 791.6

Статья получена 27.05.2021, отредактирована 26.09.2021, принята 29.09.2021

Павел Семенович Лунгин

Народный артист Российской Федерации,
член Союза кинематографистов Российской Федерации,
123056, Россия, Москва, ул. Васильевская, д. 13, стр. 1

Researcher ID: ABA-5989-2021

ORCID: 0000-0002-3713-0736

e-mail: guild-director@unikino.ru

Елизавета Сергеевна Трусевич*

доцент, исполняющая обязанности
заведующего кафедрой драматургии,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
123007, Россия, Москва, Хорошевское ш., д. 32

Researcher ID: ABA-5979-2021

ORCID: 0000-0002-9724-9333

e-mail: li-tr@yandex.ru

Петр Алексеевич Клемешев

студент 4-го курса факультета драматургии,
Институт кино и телевидения (ГИТР),
123007, Россия, Москва, Хорошевское ш., д. 32

Researcher ID: ABA-5957-2021

ORCID: 0000-0001-8833-4715

e-mail: p.klemeshev@mail.ru

Для цитирования

Павел Семенович Лунгин П.С., Трусевич Е.С., Клемешев П.А. «Когда рожок оттаял, полились звуки музыки...»: Павел Лунгин о создании фильма «Такси-блюз» // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 118–148. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-173-118-148>.

* Автор, ответственный за переписку.

“When the Horn Thawed, the Tune Poured out”: Pavel Lungin on the Making of *Taxi Blues**

Abstract. Russian film director Pavel Lungin explores the topic of independent cinema during perestroika, using the example of his debut film *Taxi Blues*, which received one of the first international awards in post-Soviet Russia—the Best Director Prize and the Special Mention of the Ecumenical Jury at the 1990 Cannes Film Festival. In the interview, the interlocutors discuss the directorial and dramaturgical tools: how symbolism is interpreted in a historical context, how the audiovisual image is constructed, what are the signs of a chronotope—and explore the image of a man at the crash of an era. For instance, in *Taxi Blues*, Pavel Lungin intentionally contraposes the two male characters—that of Pyotr Mamonov (the image of the 90s), and of Pyotr Zaichenko (the image of a Soviet man)—clashing them against each other not only plotwise (through a dramatic conflict), but also aesthetically (through fundamentally different physiognomy and acting plastics). The director analyzes the specifics of auteur and genre filmmaking, dividing his artistic biography into a “script-writing” period, when his films were highly successful in Soviet distribution, and a “directing” period, when he, being in the new historical conditions, began to make independent auteur films. Another question raised is why a full-fledged “New Wave” has not emerged in Russia, similar to those that had formed in French and English cinema. Lungin recalls and evaluates the forgotten figure of Marin Karmitz, who not only produced the New Wave directors, but also had an auteur cinema distribution network—an interesting experience of distribution in Europe, which can be actualized in scientific research to answer a very timely question: can auteur films be successful at the box office? Thus, the interview covers not only the early period of Pavel Lungin’s work (given that at the time of *Taxi Blues* there was no Internet yet, and many reviews and analytical articles about the film are still not digitized). Most importantly, the film *Taxi Blues* fits into the historical context; and this fact creates a cultural field both for modern interpretations and for understanding the art of perestroika—information about which is still insufficient, resulting in the absence of full-fledged analytical comprehension. In the interview, we also trace parallels with the processes that were taking place in world cinema—the New Wave in French cinema, the British “angry young men”, and the “Youth Rebellion” in Hollywood.

Keywords: *Perestroika* cinema, auteur cinema, distribution of auteur cinema, directing, dramaturgy, independent cinema, new waves

* Translated by Anna P. Evstropova.

«Когда рожок оттаял, полились звуки музыки...»: Павел Лунгин о создании фильма «Такси-блюз»

Аннотация. Российский режиссер Павел Лунгин раскрывает тему «независимого кино» в период перестройки на примере производства своего дебютного фильма «Такси-блюз», получившего одну из первых международных наград в постсоветской России – приз за лучшую режиссерскую работу и специальное упоминание экуменического жюри на Каннском фестивале 1990 года. Анализируются режиссерские и драматургические инструментарики картины: трактовка системы символов в историческом контексте, построение звукозрительного образа, приметы хронотопа. Исследуется образ человека на сломе эпох: в фильме «Такси-блюз» Павел Лунгин преднамеренно противопоставил два мужских образа: в исполнении Петра Мамонова (образ 90-х) и Петра Зайченко (образ советского человека), столкнув их не только фабульно (посредством драматургического конфликта), но и эстетически (принципиально различная физиогномика и актерская пластика). Режиссер также анализирует специфику авторского и жанрового кинематографа, разделяя свою творческую биографию на «сценарный» период, когда его фильмы были очень успешны в советском прокате, и «режиссерский», когда он начал снимать независимое авторское кино уже в новых исторических условиях. Поднимается и вопрос о том, почему в России не возникла полноценная «новая волна», подобно тем, что сформировались во французском и английском кино. Павел Лунгин вспоминает и дает оценку забытой фигуре продюсера Марина Кармица, не только продюсировавшего режиссеров «новой волны», но и имевшего сеть кинопроката авторского кинематографа – интересный опыт европейской дистрибуции, который можно актуализировать в научных исследованиях, чтобы ответить на очень своевременный вопрос: может ли авторское кино быть успешным в прокате? Таким образом, в интервью исследуется не только ранний период творчества Павла Лунгина (с учетом того, что во времена «Такси-блюз» еще не было Интернета, и многие рецензии и аналитические статьи о фильме до сих пор не оцифрованы). Самое главное – фильм «Такси-блюз» вписывается в исторический контекст, что создает культурологическое поле как для современных трактовок, так и для понимания искусства перестройки, информации о котором до сих пор недостаточно, вследствие чего отсутствует и полноценное аналитическое осмысление. Также в интервью проводятся различные аналогии с процессами, происходившими в мировом кино: даются характеристики «новой волне» французского кино, «поколению рассерженных» в Великобритании, «поколению молодежного бунта» в Голливуде.

Ключевые слова: кино перестройки, авторское кино, прокат авторского кино, режиссура, драматургия, независимое кино, новые волны

INTRODUCTION

The cinematography of the perestroika period is still poorly studied. The directorial and dramaturgical strategies proposed at that time by the new generation (Pavel Lungin, Sergei Ovcharov, and, later, Pyotr Lutsik and Alexei Samoryadov) are not evaluated in the context of the development of modern cinema—which is especially important, since the Russian film industry of the 21st century is the result of all those “destruction” and “renewal” processes that took place at that turning point. On the one hand, the hopes for a new film language and international success for new Russian cinema were largely false: in the Soviet period, despite the Iron Curtain, Russian cinema had a far greater resonance at international film festivals than it does today. However, there was a short period of hopes, not only social, but also cultural. It was during that time that Lungin made his first film, *Taxi Blues*¹—a promise of a New Wave in Russian cinema. Elizaveta Trusevich and Pyotr Klemeshev talk about that period and about *Taxi Blues* with its director.



Fig. 1. Pavel Lungin²

¹The film is set in the first years after perestroika. A chance encounter between taxi driver Shlykov and saxophonist Lyosha develops into a bizarre friendship. Each of the heroes has his own philosophy of life. Shlykov is a Soviet-style, strong-willed man. Lyosha is a talented, but unsettled alcoholic musician. Shlykov despises Western culture, considers intellectuals and artists the source of all Russia's troubles and tries to change Lyosha. Lyosha, on the other hand, reproaches Shlykov for being withdrawn into the monotonous world of a Soviet man. He constantly ponders the meaning of life and his destiny, suffers from depression, but even his attempts to commit suicide end in failure. Shlykov's entire value system collapses when Lyosha, having met an American saxophonist, makes a career abroad and returns to Russia rich, famous, and makes new friends. Shlykov yearns for his old friend, starts drinking and,

PAVEL LUNGIN & TAXI BLUES

Elizaveta Trusevich (henceforth **E.T.**): Pavel Semyonovich, why, having graduated from the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University and then the scriptwriting department of the High Courses for Scriptwriters and Film Directors, did you suddenly decide to become a director?

Pavel Lungin (henceforth **P.L.**): I took my script of *Taxi Blues* to Mosfilm, to Vladimir Menshov³ association. After reading the script, they cancelled the contract with me. They said they did not need a musical comedy. They simply did not grasp the idea. Then I took it to Lenfilm. At Lenfilm, they liked the script, but I was told that they could not start the film because I had no directing experience. So, they decided to give me a co-director. My relationship with him was very complicated. I felt that we were not on the same wavelength. It was a very difficult period: there seemed to be an opportunity for me to make a film, but there was no clarity about how exactly—it was impossible to make this picture in Leningrad, because the story was purely Moscow. And in this period of hard solutions, the unexpected happened. Moscow in the early '90s was filled with foreigners: some came to buy paintings from informal artists, some—for souvenirs. The symbols of perestroika were very important then, because the division into two camps ended, the confrontation ended. The whole world was in complete euphoria. Russia suddenly opened its borders. It became easy to come here. You could walk up to someone on a street and start a conversation just like that. And there was a sense of brotherhood and internationalism, a kind of shared joy. It is kind of amazing that we lost this feeling so easily.

So, there was that man, Pierre Rival⁴, who, on the one hand, was a collector—he bought paintings from different artists, and on the other hand, he was the editor of a French cinematographic magazine. He came to

overcoming his prejudice, comes to Lyosha's concert, where the music touches him to tears. The friendship will not return, but the heroes have already played their parts in the lives of each other. From now on, each will go his own way. prejudice, comes to Lyosha's concert, where the music touches him to tears. The friendship will not return, but the heroes have already played their parts in the lives of each other. From now on, each will go his own way.

² See the image source: [https://www.scoopnest.com/ru/user/EchoMskRu/1128203952179302403-\(15.09.2021\)](https://www.scoopnest.com/ru/user/EchoMskRu/1128203952179302403-(15.09.2021)).

³ Director Vladimir Menshov, the creator of *Moscow Does Not Believe in Tears, Love and Pi-geons* and others.

⁴ Subsequently, Pierre Rival made a cameo appearance in *Taxi Blues*.

our house by chance, when he came for a visit with some company. And my mother⁵ spent all her childhood in France, she spoke French like Russian, it was her second language. And all my childhood she tortured me with French, which I then successfully forgot, because there was no occasion to use the language. And all of a sudden French comes in handy when I start talking to Rival. Somehow, we liked each other. And I gave him the script. Still printed on paper, in Russian. And I completely forgot about it. Three or four months passed. My Lenfilm story continues. And suddenly I get a call. Someone speaks to me in French. The man introduces himself as a producer from France. I take it for a joke and hang up. The man rings me up again, saying, "I'm sorry, it seems we got disconnected." It was producer Marin Karmitz⁶: "Your script was translated into French, I read it and I liked it a lot. And I want to invite you to France to negotiate."

And I do not even have a visa or a passport. I reply, "Okay, I will definitely come." At that moment I felt horror and joy at the same time. I went to the Union of Cinematographers to get a visa. At first, they turned me down. Then I went to the foreign commission, which was in charge of travelling within the Soviet Union—and started to inebriate them. I went there as if to a nine-to-five. Every time we got upstairs to the restaurant of the House of Cinema... And, finally, they begged, "What do you want, tell us!" I said, "Guys, I need to go to France." So, they helped me.

My fate was hanging on such a thin web: if I had not been given a visa, if I had not been at home when the producer called me. If something is to happen—stars will align. I went to France.

Marin Karmitz turned out to be a prominent producer, and famous, too. He had his own network of cinemas MK2⁷, and he specialized in auteur cinema. At the same time with producing my film, Karmitz produced the films of Krzysztof Kieslowski and Claude Chabrol⁸. He was the first in France to take the risk of making money from auteur cinema. And he took a successful risk. Very smart, talented, greedy. We had a conversation—he said, "I'm only interested in this film if you make it." But why? I even offered to take the director Lenfilm had appointed to me as a co-writer. And he said, "No, that is out of the question. I have been dealing with auteur cinema all my life. This

⁶ Lilianna Lungina, a Soviet translator, most known for her translations of books by Astrid Lingren (*Karlsson-on-the-Roof Carlson, Pippi Longstocking*).

⁷ An international film company engaged in the production and distribution of predominantly auteur films.

⁸ The film *Madame Bovary* (directed by C. Chabrol, produced by M. Karmitz) was released in 1991.

is the author's view of the world. If somebody else does it, you'll get just another average movie. So only you have to make it. If you make it, you make it. If it does not work, it does not work. I am ready to risk this little money." I returned to Moscow, inspired. I shot *Taxi Blues*, and in six months I was at the Cannes Film Festival⁹.

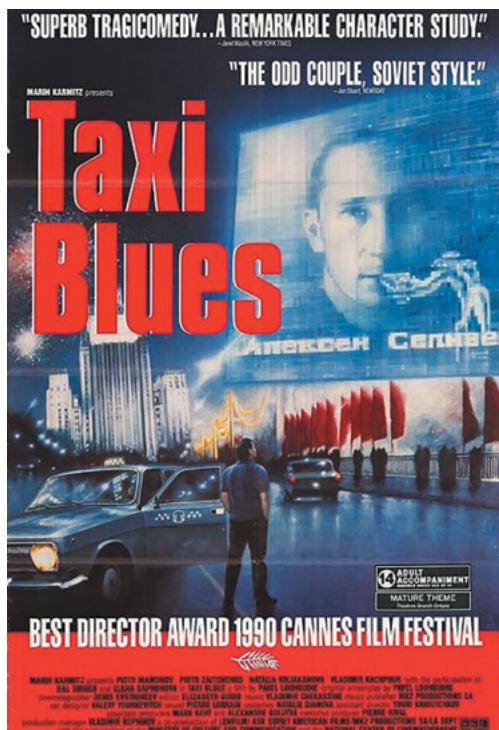


Fig. 2. *Taxi Blues* poster¹⁰

It was my first film, my debut. Before that, I had not even made a single short film. I had never looked through the camera's peephole, I did not understand many technical things. I still do not know much about lenses, because I never studied directing. Every director has a first film. You have to put into it what you have inside—to take it and present it to the

⁹ At the 1990 Cannes Film Festival, *Taxi Blues* was nominated for the Palme d'Or, and Lungin received the Best Director award.

¹⁰ See the image source: <https://www.kinopoisk.ru/picture/2228916/> (17.09.2021).

world. Do you have something that sets you apart from the rest, makes you a director? **Because calling yourself a director does not make you one.** There are those who are only capable of telling a story anonymously; and there are those who create whole worlds. These worlds seem to be similar to reality. But, nevertheless, it is a different reality. There is always some optical, sensual, philosophical angle. Something about that author's world is a little off. Even though it looks like a real one.

I always think of a story of Baron Munchausen, when he rode through the snow in the midst of winter and blew his horn, but it was so cold that no sound came out. Then he came to an inn, hung the horn by the fireplace, and when the horn thawed, the tune poured out. Just in the same way, music suddenly poured out of me. And it was a huge relief. I suddenly realized that it was easy for me to make films. Many people say that making movies is hard. In fact, if you are a director, it is very easy. If you are not, it is very difficult. If you are not a director, you have to draw pictures, discuss them, prove something; and if you are a director, it is as natural as breathing. You see a scene—two people in front of you, a third person enters, and some kind of web of relationships emerges between them. And this picture starts to live in front of you. When you feel like it is true, you just shoot it, and that's it. And it became very easy for me. Because I hate writing. I was a miserable writer. Because I did not like that moment of solitude in front of a piece of paper at a typewriter and, later, in front of a computer monitor. I still don't like that moment, because I have to put myself in some artificial state.

Apparently, my screenplays¹¹ did not make good films because I wrote them for myself. There has always been a certain vision which is not universal. **A good script is a script that any director can make a film from.** Chekhov has good plays. They are staged in Africa and in Japan—and it is all Chekhov. And I, apparently, had some fragility... some bias in my view. The script and then the film *Taxi Blues* was a pure blob of energy. There was not much skill there, but there was a lot of fun, freedom, the energy of a man who creates not through professionalism, but through feeling. Now I shoot differently, unfortunately I became a professional. And sometimes it is amateurism that gives the right effect.

E.T. *Why did the film become a discovery of the new Russian cinematography for Western audiences?*

¹¹ *The Invincible* (directed by Yu. Boretsky, 1983) based on Lungin's script had a box office attendance of 29 million people.

P.L.: *Taxi Blues* turned out to be the first film of perestroika—there emerged a new vibe. A film that shows how the world of the Soviet Union splits into two types of people: those who accept perestroika and those who do not. The story keeps bringing up the question of freedom and unfreedom. Is freedom good? Or is it not? This is the story of an encounter of two personalities, each with *their own* truth. One is the truth of a chauffeur, a man resentful of the world, who believes only in himself, who has the feeling that everyone betrays him: the state, and his fellowmen—everyone wants to deceive him. A purely materialistic man, focused on some petty matters, petty money. And then he meets someone who seemed scum to him—a despicable, pathetic little musician, a drunkard, who destroys himself, who lies—and who suddenly rises to some inaccessible heights, becomes well-known and famous by virtue of his talent. This was a conflict of ideas. In this, there was a foreboding of a failed civil war. These two truths—they collided and beat each other, and hated, and at the same time loved each other, like two parts of one world, one state.

Pyotr Klemeshev (henceforth **P.K.**): *Shlykov and Lyosha—are they people, characters, or are they more of symbolic signs?*

P.L.: In terms of psychoanalysis, the Soviet man suppressed that free man and forced him to work, to speak, and to do things that were unnatural to him. And the latter, in an eternal search for joy, freedom, inspiration, and vodka, kept trying to break free... In the end, he did break free and win. And the other one, the Soviet man, suddenly realized that it was as if his soul had gone out of him, that it was impossible without this other half, that he loved it. That he could not do without it. Mamonov's character is the secret soul of Shlykov.

P.K.: *But Shlykov is still a very attractive character...*

P.L.: Filmmaking is a very controversial thing. You shoot about Lyosha—about a jazzman, a drunkard, witty, funny, unreliable... And for some reason you come to love the other one—Shlykov. Because he suffers—the second, the voiceless one suffers. Homo sovieticus. He has nothing to say. Mamonov's character will come to an agreement with God anyway. He will play, get drunk, then sleep it off, and come up with something... But Shlykov always bears his anguish of voicelessness.

E.T.: *When you were writing the script, did you put a symbol system in your dramaturgy?*

P.L.: The world was full of symbols then. Maybe it is the time that was so symbolic. For example, at that time I was not afraid of using a symbolic

space in which the butchers cut up the carcasses. Now, perhaps, I would have decided that meat is too strong an image. But then I was not familiar with the works of Francis Bacon¹² who painted carcasses all the time. Just as American directors were making movies against Hollywood, so I was making this film as if against the Mosfilm style. Like in American independent films of the '70s—from the ugliness of a big city sprouts something new, something pure. But then Hollywood naturally absorbed those rebels. It is impossible to beat that. All those protesting boys later became famous directors¹³. These are the moments when you are in sync with your people and your country, and unwittingly you are broadcasting those vibes. I am always trying to tell a compelling story. Life has a symbolic meaning. The poetry of cinema for me is in the photos of Bresson¹⁴, in the New Wave films, in the American movies of the '70s like *Midnight Cowboy*, *Scarecrow*. When there is precision in the gaze, in the face, then life itself becomes symbolic. And truth becomes symbolic. But to do this, life has to be dissected.

P.K.: What is the most important thing in the film? Theme, idea, or visual appeal?

P.L.: I think that a film should not carry any ideological charge. What is your film about? How do I know what it is about! If you tell a story well—just a story, describe a character, a life situation—then the film absorbs meanings like a sponge. If you want to illustrate some ideological idea, you cut off the rest of the meanings. And if there is an empty sponge, it sucks up all the water. All the meanings. Everyone sees something different in what is created. I can be simply telling a story. I do not take sides. As a human being, I do, of course! But when you are just telling a story, it is much stronger than personal biases. Now cinema has turned to comics. Plus this is a two-pronged process: both in mass cinema, where a human being can be a symbol of good or evil, and in the so-called festival cinema, where there are comics, too, but just of some other type. For example, there is an identifying figure of the oppressed African, or some Arab woman... But I have always been interested only in living life. And I still try to fill the character with the psychology of living people. Maybe it is outdated. But I cannot do it any other way. I always try to construct some kind of human situation. ***The films I make are always***

¹² Francis Bacon—in this case, the Irish-born British expressionist painter, master of figurative painting.

¹³ This refers to F.F. Coppola, P. Bogdanovich, J. Schlesinger, A. Penn and others.

¹⁴ Henri-Cartier Bresson—French photographer, founder of the street photography genre.

made from within. Imagine there is a picture hanging on the wall, and you will never get inside it. That is exactly how Soviet cinema was made. You can only look at it, that is, you are an outside observer. And I have always been interested, starting from *Taxi Blues*, in shooting from within that picture. So that one could get there, inside, in the middle. To shoot around, along the perimeter, rather than enjoy the beauty of the image from the outside. There are no divine landscapes in my films! But there is always a view from within. I poured all the accumulated energy into my first film. And it was a double charge: on the one hand, personal energy—the energy of a man, dried up, candied in this decaying world of socialism... On the other hand, the energy of a changing state. These two energies—the personal and the social—streamed into this film. That is why *Taxi Blues* had such a success, such a sound. Because it said something about what was going on in that closed country. I mean, nobody understood how we were living. And there was such a phenomenon as the Soviet duality, the Soviet ability to live in truth and untruth at the same time. And to say one thing in one place, another thing in another—and to exist perfectly well in all this.

E.T.: *Why do you think New Wave did not emerge during the perestroika period, like it happened in France¹⁵ and the UK¹⁶?*

P.L.: In the Soviet Union, cinema has always been built on censorship. There were always bans, and there was Aesopian language that helped get around those bans. That is how Panfilov, Klimov, Ryazanov, and all our big artists filmed. Then the censorship suddenly disappeared, leaving a void. There was nothing to stand against any more. One just had to tell stories. It turned out that the brick wall of censorship was some kind of support—artists beat against it and created their masterpieces. Why have none of our great directors made a single movie about themselves? Is it because we do not have a tradition to confess, to show ourselves in an unattractive, even pitiful way? Indeed, this is not a Russian tradition. Only Andrei Tarkovsky knew how to do this¹⁷.

¹⁵ The French New Wave—a trend in French cinema of the late 1950s and 1960s, which formed such outstanding directors as J.L. Godard, F. Truffaut, C. Chabrol.

¹⁶ Also known as the “angry young men”—a literary and cinematic trend that emerged in Britain in the ‘50s, which is characterized by social orientation and rebellious moods of the main characters. The most famous film samples are *The Loneliness of the Long Distance Runner* by Tony Richardson and *Room at the Top* by Jack Clayton.

¹⁷ Andrei Tarkovsky’s *Mirror* is replete with autobiographical references, has a lyrical kind of plot; and at the center of the story, there is a lyrical hero—the director’s own alter ego.

I do not know why there was no New Wave. I guess, in a sense, one had to be a newcomer to enter it. Precisely because I had never made a film before, I did not have those “dos and don’ts” in me. And other filmmakers kept shooting “the right way”. It was not for nothing that the phenomenon of Kazakh cinema emerged back then—those directors did not know “the right way” either. And they did not know how to shoot. They made films *on energy*. But then it was over very quickly. And then in a very short time people started longing for success. The specter of money floated around. During perestroika, there was a great magnetic storm of discovering money. People unexpectedly found out that there was money. That it was very important. That money was wanted. It is like radiation. It is invisible, but it destroys you. And there was no industry. The Ministry of Culture, Goskino—everything fell apart. Big studios could no longer provide for themselves. The old industrial way no longer worked. It was then that the big factories were shutting down. Film studios were also shutting down. Because a film studio is something like a factory, too. The money had to be sought from some scoundrels, half-bandits. So they became the ones who censored movies. That was when the tastes of the crowd all of a sudden became apparent, too. They started making low-brow comedies which could be shot quickly and get the money right away. Because I lived in France for a few years, although continued to shoot films here, I was kind of outside of these processes. I took some small money for my movies from the French. At the time we were shooting for very little money.

And yet, living in France, I was out of this radiation. I even had this joke. I live in France: I am a regular human being; I travel by metro. But when I come to Moscow, I dreadfully want a black Jeep. Why? When I leave, I don’t want a Jeep. When I come to Moscow, I want it again! Why? I don’t need it. Because I fell into that magnetic field. Restaurants, stores, everything is open 24 hours a day. An enormous explosion of sexual freedom... Art exhibitions were organized, where foreigners bought paintings, bought them for a lot of money. Paintings by artists who, until recently, could not make a living, who crawled out of basements. Such a change of orientation, a landslide movement... The fact that I lived in France helped me to endure. To stay the way I am.

E.T.: *What innovative techniques did you use in “Taxi Blues”?*

P.L.: I realized that if I went to a studio to shoot in pavilions, there would be no live movie. I acted like a Neanderthal. We found a big apartment in a huge house, which had been left for total renovation. The house had been

evicted. We found a huge apartment in that house and divided it in halves. Half of the apartment was our office; the other half was our decoration—Shlykov's apartment. In other words, there was a real crapper, a real kitchen, a real room. There was wallpaper left over from the communal apartment. All of that was real. Now everyone is shooting like that. But then it was the first time. I, by the way, was the first one to buy lunches for the crew. I remember directors even came to me to see if it was really possible to shoot without a studio. Alexander Mitta came by. The spirit of freedom, the separateness of that apartment, of the universe—all of it became part of the film. We showed Moscow as no one had ever shown it before. We showed the casual Moscow, the Moscow of red brick buildings, the Moscow of high-rises, the Moscow of communal apartments. In all this there was something new and fresh. The Western world reacted to that sincerity... To sincerity that is barbaric in a good sense.

P.K.: *Were Soviet films shot in pavilions?*

P.L.: Yes, Soviet films were shot only in pavilions. They built up apartments and decorations. That was the only way.

E.T.: *In the film, you often use a semi-subjective camera, get close to faces. It was also not typical for Russian cinema then, was it?*

P.L.: I was lucky a lot of times. A team gathered. As I said before, if something is to happen, stars will align. I found the cameraman Denis Evstegneev. He was about 25 years old. He became my ally, my friend, and we discussed everything together. I found a good co-director. Vladimir Repnikov was the producer of the film. It was a team. Denis taught me a lot. I did feel how it should be. But I did not know how to make it. What is interesting is that the French provided me with a sound engineer. It was the first film that was shot with online sound recording. That is, the sound was recorded on the set. The equipment was poor. "You cannot shoot," the sound engineer would say with that European meticulousness¹⁸. And we would stop the plants, the factories—because the equipment picks up the slightest hum! That soundtrack was also important for understanding life. The film was not dubbed, it was all filmed on location. And the composer was my great luck as well. He was the best saxophonist at the time, the brilliant Vladimir Chekasin. I went to his semi-underground concerts in clubs on the outskirts. Mamonov, you know, can't play the saxophone. The music was overdubbed. So the film

¹⁸ The sound engineers on set were the Frenchmen Jacques Ballay and Pierre Lorrain.

was innovative from all sides: the sound and the image. Everything was in our own way. Because I didn't know "how it should be".

P.K.: *One of the most significant characters in the film is the car. What kind of car was it and what cinematic fate awaited it?*

P.L.: The French sent us an old, battered Mercedes. And then the guys, the stuntmen, ask me, "What are we going to do with the car? Shall we sell it? Or will you take it for yourself?" What do you mean? I was so out of the loop at the time. I reply, "We will burn it." That explosion, the fire—it was not in the script from the beginning. It arose solely out of a sense of contradiction. The guys ask, "Can we at least get the wheels off?". They took off the wheels. This is how that image emerged of a car on fire on an empty highway in front of a high-rise building. This happened solely because of my nastiness. I don't even know what I would do with it now. But then it was so obvious—this is art. No one should get anything. Everything should be burned, gone, get merged with the film.

E.T.: *Tell us, please, about your approach to casting. After all, you have discovered a new type of face. More importantly, you emphasized that the change of a system, the change of worldview is also reflected in the change of the types of faces. In your film, you have a recognizable Soviet-type face (actor Pyotr Zaichenko) and, in contrast to it, Mamonov's face (the type that will in future be in demand in the new Russian cinema). How did you manage to grasp this change, not only in worldview, but even in human physics?*

P.L.: I used types too. We filmed on the Arbat, in a real police station. A girl, a prostitute with a black eye—we found her on the Arbat, she is not an actress. In the scene in the basement of the Eliseevsky store, only types were filmed: the laughing woman with the iron tooth, the butchers, the choppers—they are all real people. Real butchers, a real axe, a real scaffold. I did not want to take famous actors. It had to be new faces. This is how Mamonov turned up. He was a musician, the leader of the band Zvuki Mu. The second character, the taxi driver Shlykov, was a little-known actor from Volgograd, Petya Zaichenko. This was the first role of Natasha Kolyakanova, an actress of Anatoly Vasiliev's theater, who had never been filmed before. The most difficult moment is moving from the paper world of the script to the multidimensional truth of real life. For example, the script says, "Anna entered the room." Everything is not clear in this remark. What room? How did she get in? Did she slam the door or crawl in like a snake? Who is this Anna? What color is her hair? And everything

begins to get clothed in the truth of the vision. Casting is critical. For me, the film is created during auditions. Ever since I started shooting auditions, this particular period for me is very intimate and very important. ***The script flies like a duck, and the actor is a bullet, and they have to meet each other.*** That actor has to become that person; no matter how you write the script, it is still abstract, conventional. Because ***the script doesn't sweat, doesn't cough, doesn't sneeze.*** The script is an abstraction. In the process of filming, you betray your script, change it, destroy it. It's like a seed (I am already switching to the language of evangelical parables). If the seed does not rot in your soil, it will never grow into a new plant substance. This life—it is exactly these actors. You breathe life into it with actors, you fill it with actors. With actors' faces, voices, with their nonideality. Their weaknesses. Their ugliness. And their beauty, of course, too. The choice of actors was an important point. And the angels were carrying me. Because I chose Mamonov, and it turned out that meeting him was a very significant moment in my life. He played in films, which are very important for me. For all that, we are very different from each other, we live different lives: our lifestyle, our perception of the world—everything is different. But it is this difference that gives me some kind of spark.

RESULTS

In terms of significance for the history of cinema, Pavel Lungin's *Taxi Blues* can be compared to Jean-Luc Godard's cult film *Breathless*, which marked the beginning of a new film aesthetic. But *Taxi Blues*, being the first film of the Russian New Wave, was also the last film of that failed phenomenon. All the conditions for its development seemed to be in place: a new social context, the protest against "Daddy's Cinema" expressed at the scandalous 10th Congress of the Soviet Cinematographers, the eclectic post-modernist tendencies which the time itself gave rise to—and yet it did not happen. Pavel Lungin is still the first and the last "New Waver" of the national cinema. However, today the role of his debut film seems to be more significant than, say, in the 2000s. Lungin started forming a powerful cultural base for "independent cinema".

In the 1990s, all non-industrial attempts to make films were doomed for technical reasons. The advent of affordable equipment sets the stage for the emergence of the much-anticipated New Wave. In Europe, independent filmmakers mostly used their own money to shoot films. For instance, Claude Chabrol used his wife's inheritance for the budget of his debut film *Handsome Serge*, and Luchino Visconti shot his *Obsession* with money from his aristocratic family and the Italian Communist Party. Today, a small budget is enough to make a film. But young Russian directors have not yet realized this opportunity in practice. Perhaps the reason lies in the lack of an intellectual basis (the inspirer of the French New Wave was the outstanding film expert and critic André Bazin), as well as in the absence of a "pedigree" – after all, it is no coincidence that the French, denying the "Daddy's Cinema" of Marcel Carné and Max Ophüls, spent so much time in the Cinémathèque in search of forgotten examples of national cinematography that could be used in a new cultural context. This is how Jean Vigo's *Zero for Conduct* was found and proclaimed a masterpiece, which became the starting point for the creation of the new aesthetics. Drawing parallels, *Taxi Blues* seems to us the starting point from which the "pedigree", necessary for the birth of the Russian New Wave, begins.

* * *

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф периода перестройки до сих пор мало изучен. Режиссерским и драматургическим стратегиям, предложенным в то время новым поколением (П. Лунгин, С. Овчаров, чуть позже — П. Луцик и А. Саморядов), не дана оценка в контексте развития современного кино, что особенно важно, т.к. российская киноиндустрия XXI века является результатом всех тех процессов «разрушения» и «обновления», которые происходили в переломный период. С одной стороны, надежды на новый киноязык и международный успех нового российского кино оказались во многом ложными — в советский период, несмотря на феномен «железного занавеса», отечественное кино имело куда больший резонанс на международных кинофестивалях, чем сегодня. Однако был недолгий период надежд, не только социальных, но и культурных — и именно в этот период режиссер Павел Лунгин создает первую картину «Такси-блюз»¹, которая обещает «новую волну» русского кино. Об этом времени и о фильме «Такси-блюз» с его создателем Павлом Лунгиным беседуют Елизавета Трусевиц и Петр Клемешев.



Рис. 1. Павел Лунгин²

¹ Действие фильма разворачивается в первые годы после перестройки. Случайное знакомство таксиста Ивана Шлыкова и саксофониста Алексея Селиверстова перерастает в странную дружбу. У каждого из героев — своя жизненная философия. Шлыков — человек советской закалки, сильный, волевой. Селиверстов — талантливый, но неустроенный в жизни музыкант-алкоголик. Шлыков презирает западную культуру, считает интеллектуалов и художников источником всех бед России и пытается изменить Селиверстова. Селиверстов же упрекает Шлыкова в том, что он замкнут в монотонном мире советского человека. Он постоянно размышляет о смысле жизни и своем предназначении, мучается депрессией,

ПАВЕЛ ЛУНГИН И «ТАКСИ-БЛЮЗ»

Елизавета Трусевич (далее **Е.Т.**): Павел Семенович, почему Вы, закончив филфак МГУ им. М. В. Ломоносова, а затем сценарное отделение Высших курсов сценаристов и режиссеров, вдруг решили стать режиссером?

Павел Лунгин (далее **П.Л.**): Я отнес свой сценарий «Такси-блюз» на «Мосфильм», в объединение Владимира Меньшова³. Когда там прочитали сценарий, то со мной расторгли договор. Сказали, что музыкальная комедия не нужна. Этот сценарий просто не поняли. Тогда я отнес его на «Ленфильм». Там он понравился, но мне сказали, что не могут запустить картину, потому что у меня нет режиссерского опыта. Решили дать мне со-режиссера. С ним у меня были очень сложные отношения. Я чувствовал, что мы друг друга не понимаем. Это был очень трудный период: казалось бы, у меня есть возможность снять фильм, но при этом нет ясности, как именно — невозможно снимать эту картину в Ленинграде, ведь история исключительно московская. И в этот период тяжелых объяснений произошло неожиданное. Москва в начале 90-х была наполнена иностранцами: кто-то приезжал покупать картины у неформальных художников, кто-то за сувенирами. Символы перестройки были тогда очень важны, потому что закончилось разделение на два лагеря, закончилось противостояние. Весь мир пребывал в полной эйфории. Россия вдруг открыла границы. Стало легко приехать. Можно было запросто общаться с людьми на улице. И было полное чувство братства и интернациональности, какой-то общей радости. Как удивительно, что мы так легко потеряли это чувство.

И приехал один человек, Пьер Риваль⁴, который, с одной стороны, был коллекционером — покупал картины у разных художников, а с дру-

но даже его попытки покончить с собой оканчиваются неудачами. Вся система ценностей Шлыкова рушится, когда Селиверстов, познакомившись с американским саксофонистом, делает карьеру за рубежом и возвращается в Россию богатым, знаменитым, обзаводится новыми друзьями. Шлыков тоскует по старому другу, начинает пить и, преодолев свое предубеждение, приходит на концерт Селиверстова. Музыка трогает его до слез. Дружба не вернется, но свою роль в судьбах друг друга герои уже сыграли. Дальше каждый пойдет своим путем.

² Источник изображения см.: URL: <https://www.scoopnest.com/ru/user/EchoMskRu/1128203952179302403-> (дата обращения: 15.09.2021).

³ Режиссер Владимир Меньшов, снявший такие известные фильмы, как «Москва слезам не верит», «Любовь и голуби» и др.

⁴ Впоследствии Пьер Риваль исполнит эпизодическую роль в фильме «Такси-блюз».

гой — был редактором французского кинематографического журнала. Он попал к нам в дом случайно, приехав в гости с какой-то компанией. А моя мама⁵ все свое детство провела во Франции, говорила по-французски как по-русски, это был ее второй язык. И все мое детство она меня мучила французским, который я потом успешно забыл, потому что использовать язык не было случая. И вдруг французский язык становится нужен, когда я начинаю говорить с Ривалем. Как-то мы друг другу понравились. И я ему дал сценарий. Еще напечатанный на бумаге, на русском языке. И совершенно забыл об этом. Прошло месяца три-четыре. У меня продолжается ленфильмовская история. И вдруг звонок. Со мной кто-то говорит по-французски. Представляется продюсером из Франции. Я решил, что это розыгрыш и повесил трубку. Мне перезванивают, дескать, извините, тут разъединилось. Звонит продюсер Марин Кармиц⁶: «Ваш сценарий перевели на французский, я его прочел, мне он очень понравился. И я хочу пригласить вас во Францию для переговоров».

А у меня нет ни визы, ни паспорта. Я отвечаю: «Хорошо, я обязательно приеду». Тогда я испытал чувства ужаса и радости одновременно. Я иду в Союз кинематографистов — надо получать визу. Сначала мне отказали. Тогда я пошел в инокомиссию, которая занималась выездами внутри Союза, и начал их спаивать. Я ходил туда как на работу. Каждый раз мы поднимались в ресторан Дома кино... И, наконец, они взмолились: «Что тебе надо, скажи?!». Я ответил: «Ребята, мне надо выехать во Францию». И мне помогли.

Моя судьба висела на такой тонкой паутинке — если бы мне не дали визу, если бы меня не было дома, когда мне позвонил продюсер. Когда что-то должно произойти — звезды сходятся. Я поехал во Францию.

Марин Кармиц оказался очень крупным продюсером, к тому же еще и знаменитым. У него была своя сеть кинотеатров МК2⁷, и он специализировался по авторскому кино. Кармиц одновременно со мной продюсировал фильмы Кшиштофа Кеслёвского и Клода Шаброля⁸. Он был первым во Франции, кто рискнул делать деньги на авторском

⁵ Лилиана Лунгина — советская переводчица, известна переводами книг Астрид Лингрен («Малыш и Карлсон», «Пеппи Длинныйчулок»).

⁶ Французский продюсер, сценарист, режиссер. Занимался продюсированием таких режиссеров как Кристоф Бланк, Клод Шаброль, Гас Ван Сент, Кшиштоф Кеслёвский, Хон Сан-су.

⁷ Международная кинокомпания, занимающаяся производством и распространением преимущественно авторского кино.

⁸ В 1991 году вышел фильм «Мадам Бовари» (реж. К. Шаброль, продюсер М. Кармиц).

кино. И успешно рискнул. Очень умный, талантливый, жадный. У нас состоялся разговор — он сказал: «Меня этот фильм интересует, только если его будете делать Вы». Но почему? Я даже предложил взять того режиссера, которого мне дали в качестве соавтора на «Ленфильме». А он говорит: «Нет, это исключено. Я всю жизнь занимаюсь авторским кино. Это авторский взгляд на мир. Если это кто-то будет делать, то получится просто еще один средний фильм. И так, снимать должны только Вы. Получится — получится. Не получится — не получится. Я готов рискнуть этими небольшими деньгами». В Москву я вернулся окрыленный. Снял «Такси-блюз» и уже через полгода был на Каннском фестивале⁹.

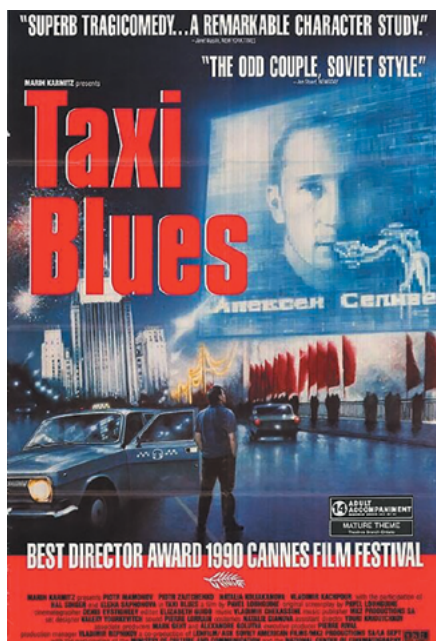


Рис. 1. Постер фильма «Такси-блюз»¹⁰

Это был мой первый фильм, дебют. До этого я не снял даже ни одной короткометражки. Никогда не смотрел в глазок камеры, не понимал

⁹ На Каннском кинофестивале 1990 года «Такси-блюз» стал номинантом на Золотую пальмовую ветвь, а Лунгин получил награду в номинации «Лучший режиссер».

¹⁰ Источник изображения см.: URL: <https://www.kinopoisk.ru/picture/2228916/> (дата обращения: 17.09.2021).

многих технических вещей. До сих пор плохо знаю объективы, потому что никогда не учился режиссуре. У каждого режиссера есть первый фильм. В него надо вложить то, что у тебя есть внутри — взять и предъявить миру. Есть ли у тебя что-то, что отличает от остальных, делает тебя режиссером? Режиссер — это человек, который не просто рассказывает историю, а который создает свой мир. **Есть постановщики, а есть режиссеры.** Постановщики анонимно рассказывают историю, а режиссеры создают свой мир. Кажется, что он похож на реальность. Но тем не менее это другая реальность. Всегда есть какой-то оптический, чувственный, философский ракурс. Что-то в этом авторском мире немного не так. Хотя выглядит, казалось бы, как настоящий.

Я всегда вспоминаю рассказ про барона Мюнхгаузена, как тот ехал зимой по снегу и трубил в рожок, но было так холодно, что не было звука. Потом он приехал в харчевню, повесил рожок у камина и когда рожок оттаял, полились звуки музыки. Точно так же эта музыка вдруг полилась из меня. И это было огромное облегчение. Я вдруг понял, что мне легко делать кино. Многие говорят, что снимать кино тяжело. На самом деле, если ты режиссер — то это очень легко. Если ты не режиссер — это очень сложно. Если ты не режиссер, ты должен рисовать картинки, обсуждать это, что-то доказывать, а если ты режиссер, то это так же естественно, как дышать. Вот ты видишь сцену — перед тобой два человека, входит третий, между ними возникает какая-то сеть отношений. И эта картинка начинает перед тобой жить. Когда ты чувствуешь, что это похоже на правду — ты просто снимаешь и все. И мне стало очень легко. Ведь я ненавижу писать. Я был несчастным сценаристом. Потому что не любил этот момент одиночества перед листом бумаги в пишущей машинке, а потом и перед монитором компьютера. Я и сейчас не люблю этот момент, потому что приходится вводить себя в какое-то искусственное состояние.

Из моих сценариев¹¹ хорошие фильмы, видимо, не получались потому, что я писал их для себя. Всегда было некоторое видение, которое не являлось универсальным. **Хороший сценарий — это сценарий, который может поставить любой режиссер.** Хорошие пьесы у Чехова. Ставят и в Африке, и в Японии — и это все Чехов. А у меня, видимо, была какая-то хрупкость... какая-то необъективность взгляда. Сценарий, а потом и фильм «Такси-блюз» — это чистый сгусток энергии. Там не было боль-

¹¹ Фильм «Непобедимый» (реж. Ю. Борецкий, 1983) по сценарию П. Лунгина собрал в прокате 29 миллионов зрителей.

шого мастерства, но было много веселья, свободы, энергии человека, который творит не через профессионализм, а через чувствование. Теперь я снимаю по-другому, стал, к сожалению, профессионалом. А иногда именно любительство дает нужный эффект.

Е.Т.: *Почему для западного зрителя именно фильм «Такси-блюз» стал открытием нового русского кинематографа?*

П.Л.: Фильм «Такси-блюз» оказался первым фильмом перестройки — пошла какая-то новая вибрация. Фильм, в котором показано, как мир Советского Союза распадается на два типа людей: тех, кто принимает перестройку, и кто не принимает. В сюжете все время поднимается вопрос свободы и несвободы. Хороша ли свобода? Или нет? Это история встречи двух личностей, у каждой из которых своя правда. Одна — это правда шофера, обиженного на мир человека, который верит только себе, у кого было чувство, что его предадут все: и государство, и ближние — все хотят его обмануть. Человека сугубо материалистического, направленного на какие-то мелкие дела, мелкие деньги. И вот происходит встреча с тем, кто казался ему днищем — презренный музыкантишка, алкаш, который себя разрушает, врет, и который вдруг возносится на какие-то недоступные вершины, получает известность, становится знаменитым в силу своего таланта. Это конфликт идей. В этом было предчувствие несостоявшейся гражданской войны. Эти две правды — они сталкивались и били друг друга, и ненавидели, и в то же время любили, как две части одного мира, одного государства.

Петр Клемешев (далее **П.К.**): *Шлыков и герой Мамонова – это люди, характеры или все-таки символические знаки?*

П.Л.: С точки зрения психоанализа, советский человек подавлял того, свободного человека и заставлял работать, говорить и делать то, что ему несвойственно. А тот, находясь в вечном поиске праздника, свободы, вдохновения, водки, все время пытался вырваться... В итоге он вырвался и победил. А второй, советский, вдруг понял, что из него как будто бы ушла душа, что без этой второй половины невозможно, что он его любит. Что ему без него не обойтись. Герой Мамонова — это тайная душа Шлыкова.

П.К.: *Но Шлыков все-таки очень привлекательный персонаж...*

П.Л.: Съемка фильма — это очень противоречивая вещь. Ты вот снимаешь про героя Мамонова — про джазмена, пьяницу, остроумного, забавного, ненадежного... А любить ты начинаешь почему-то другого —

Шлыкова. Потому что тот мучается — мучается второй, безгласный. Хомо-советикус. Ему нечего сказать. Герой Мамонова с Богом договорится. Он сыграет, напьется, потом проспится, что-то придумает... А Шлыков свою муку безголосости несет всегда.

Е.Т.: *Когда Вы писали сценарий, Вы закладывали в драматургию систему символов?*

П.Л.: Мир был тогда полон символов. Может быть, время было такое символическое. Например, тогда я не побоялся использовать символическое пространство, в котором мясники разделяют туши. Сейчас, может, решил бы, что мясо — это слишком сильный образ. Но тогда не был знаком с картинами Фрэнсиса Бэкона¹², который все время рисовал туши. Точно так же, как американские режиссеры делали кино против Голливуда, так и я снимал этот фильм как бы против «мосфильмовского» стиля. Как в американских независимых фильмах 70-х — из уродства большого города прорастает новое, чистое. Но потом Голливуд этих бунтарей естественно вобрал в себя. Победить это невозможно. Все эти протестующие мальчики потом стали знаменитыми режиссерами¹³. Это такие мгновения, когда ты синхронен со своим народом и страной, и сам того не желая, транслируешь эти вибрации. Я всегда пытаюсь рассказать захватывающую историю. Жизнь имеет символическое значение. Поэзия кино для меня — на фотографиях Брессона¹⁴, в фильмах «новой волны», в американских фильмах 70-х «Полуночный ковбой», «Пугало». Когда возникает точность взгляда, лица, тогда сама жизнь становится символической. И правда делается символической. Но для этого жизнь надо вскрывать.

П.К.: *Что самое главное в фильме? Тема, идея или зрелищность?*

П.Л.: Мне кажется, фильм не должен нести какой-то идеологической нагрузки. Вот о чем ваш фильм? Откуда я знаю — о чем! Если хорошо рассказал историю — просто историю, описал характер, жизненные ситуации, — фильм потом как губка вбирает в себя смыслы. Если ты хочешь сделать иллюстрацию какой-то идеологической идеи, то остальные смыслы обрезаешь. А если лежит пустая губка, то она всасывает в себя всю воду. Все смыслы. Каждый видит в созданном что-то свое. Я могу просто рассказывать историю. Не думаю — против кого-то или за.

¹² Фрэнсис Бэкон — в данном случае имеется в виду английский художник-экспрессионист, мастер фигуративной живописи.

¹³ Здесь идет речь о Ф.Ф. Копполе, П. Богдановиче, Д. Шлезингере, А. Пенне и других.

¹⁴ Анри-Картье Брессон — французский фотограф, основатель жанра «уличной фотографии».

Как человек я, конечно, за кого-то! Но когда просто рассказываешь историю, — это намного сильнее личных пристрастий. А сейчас кино перешло к комиксам. Причем с двух сторон: и со стороны массового кино, когда человек является символом зла или добра, и со стороны так называемого фестивального кино — там тоже делаются свои комиксы. Например, возникает опознавательная фигура угнетенного африканца или какая-нибудь арабская женщина... Меня же всегда интересовала только живая жизнь. И до сих пор пытаюсь наполнить персонаж психологией живых людей. Может, это несовременно. Но я не умею по-другому. Всегда пытаюсь построить некую человеческую ситуацию. **Фильмы, которые я делаю, они всегда сняты изнутри.** Вот есть картина, которая висит на стене, и ты никогда не войдешь в неё. Так снималось советское кино. Ты будешь на нее смотреть, то есть ты — сторонний наблюдатель. А мне всегда было интересно, начиная с «Такси-блюз», — снимать внутри этой картины. Чтобы человек находился там, внутри, посередке. Снимать вокруг себя, по периметру. А не наслаждаться красотой изображения извне. Нет у меня божественных пейзажей! А всегда есть взгляд изнутри. Я выплеснул всю накопившуюся энергию в свой первый фильм. И это была двойная энергия: с одной стороны, личная энергия — энергия человека, засушенного, засахаренного в этом распадающемся мире социализма... С другой стороны, энергия изменяющегося государства. Вот эти две энергии — личная и общественная — влились в этот фильм. Поэтому «Такси-блюз» имел такой успех, такое звучание. Потому что он что-то сказал о том, что происходит в этой закрытой стране. Никто ведь не понимал, как мы живем. А был такой феномен, как советская раздвоенность, советское умение жить в правде и неправде одновременно. И говорить в одном месте одно, в другом месте другое — и прекрасно существовать в этом.

Е.Т.: *Как вы думаете, почему в период перестройки не сложилась «новая волна», подобно тому, как это произошло во Франции¹⁵, Великобритании¹⁶?*

¹⁵ Французская «новая волна» — направление в кинематографе Франции конца 1950-х и 1960-х годов, в рамках которой сформировались такие выдающиеся режиссеры, как Ж.Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Шаболь.

¹⁶ Они же «Рассерженные молодые люди» — литературное и кинематографическое направление, сложившееся в Британии в 50-е годы. Характерно социальной направленностью и бунтарскими настроениями главных героев. Самые знаменитые кинообразцы — «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Тони Ричардсона, «Путь наверх» Джека Клейтона.

П.Л.: При СССР кино всегда выстраивалось относительно цензуры. Всегда были запреты, и был эзопов язык, который помогал обойти эти запреты. Так снимали и Панфилов, и Климов, и Рязанов, и все наши большие художники. Когда цензура вдруг исчезла, образовалась пустота. Не надо идти против чего-то. Надо просто рассказывать историю. Оказывается, кирпичная стена цензуры была какой-то опорой — в нее бились художники и получались шедевры. Почему наши большие режиссеры не сняли ни одного фильма про себя — неужели у нас нет исповедальной традиции, когда ты самого себя показываешь в неприглядном, даже жалком виде. Это действительно не русская традиция. Только Андрей Тарковский умел это делать¹⁷.

Не знаю, почему не было «новой волны». Наверное, надо было быть в каком-то смысле новичком, чтобы в неё войти. Именно потому, что я никогда до этого не снимал, во мне не было того «как надо». А другие режиссеры продолжали снимать «как надо». Не зря ведь тогда же возник феномен казахского кино — эти режиссеры тоже не знали «как надо». И не умели снимать. Они делали фильмы на энергии. Правда, потом это быстро закончилось. И потом люди очень быстро захотели успеха. Витал призрак денег. В перестройку образовалась великая магнитная буря открытия денег. Люди вдруг узнали, что деньги есть. Что это очень важно. Что денег хочется. Это как радиация. Она невидимая, но она разрушает. А индустрии не было. Министерство культуры, «Госкино» — все развалилось. Большие студии больше не могли себя прокормить. Старый индустриальный способ уже не работал. Тогда останавливались большие заводы. Останавливались и киностудии. Потому, что киностудия — это тоже что-то вроде завода. Деньги надо было искать у каких-то проходимцев, полубандитов. Вот они и цензурировали кино. И тогда же вдруг проявились вкусы толпы. Стали сниматься низкопробные комедии, которые можно было снять быстро и сразу получить деньги. Оттого, что я жил несколько лет во Франции, хотя продолжал снимать здесь, я был как бы вне этих процессов. Брал у французов какие-то небольшие деньги на кино. Мы ведь тогда снимали на очень маленькие деньги.

И все-таки, живя во Франции, я был вне этой радиации. У меня даже была такая шутка. Я во Франции живу — нормальный человек, на метро

¹⁷ Фильм «Зеркало» Андрея Тарковского изобилует автобиографическими отсылками, используется лирический вид сюжета, а в центре истории — лирический герой, alter ego самого режиссера.

езжу. А приезжаю в Москву — и мне страшно хочется черный джип. Почему? Уезжаю — не хочу джип. Приезжаю в Москву — опять хочу! Зачем? Он мне не нужен. Потому что я попадал в это магнитное поле. Рестораны, магазины, все работает 24 часа в сутки. Страшный взрыв сексуальной свободы... Организовывались художественные выставки, на которых иностранцы покупали картины, покупали дорого. Картины художников, которые раньше не знали, как заработать на кусок хлеба, которые вылезли из подвалов. Такая смена ориентиров, обвальное движение... То, что я жил во Франции, мне помогло выстоять. Остаться таким, какой есть.

Е.Т.: *Какие новаторские приемы Вы использовали в «Такси-блюз»?*

П.Л.: Я понял, что если пойду на студию, чтобы снимать в павильонах, живого фильма не получится. Вел себя как неандерталец. Мы нашли большую квартиру в огромном доме на Солянке, который был оставлен под капитальный ремонт. Этот дом был выселенный. Нашли в этом доме огромную квартиру, разделили ее пополам. В половине квартиры был наш офис, вторая половина была наша декорация — квартира Шлыкова. То есть там был реальный сортир, реальная кухня, реальная комната. Были обои, оставшиеся от коммунальной квартиры. Все это было правдой. Сейчас так снимают все. Но тогда это было в первый раз. Я, кстати, был первый, кто стал покупать обеды для группы. Помню, ко мне даже приходили режиссеры, чтобы посмотреть, как можно снимать без студии. Помню, заходил Александр Митта. Дух свободы, отдельности этой квартиры, Вселенной — все это стало частью фильма. Мы показывали Москву так, как ее никто не показывал. Мы показывали Москву непарадную, Москву красных кирпичных домов, Москву высоток, Москву коммунальных квартир. Во всем этом было новое и свежее. Западный мир отреагировал на эту искренность... В хорошем смысле варварскую искренность.

П.К.: *А советское кино снималось в павильонах?*

П.Л.: Да, советское кино снималось только в павильонах. Выстраивались квартиры, декорации. Только так.

Е.Т.: *В фильме Вы часто используете полусубъективную камеру, приближаетесь к лицам. Это ведь тоже тогда было не характерно для отечественного кино?*

П.Л.: Мне повезло много раз. Появилась команда. Как я уже говорил, когда что-то должно произойти, сходятся звезды. Я нашел оператора Дениса Евстегнеева. Ему было лет 25. Он стал моим союзником, другом, мы с ним все обсуждали вместе. Я нашел хорошего второго режиссера.

Владимир Репников был директором фильма. Это была команда. Денис очень многому научил меня. Я чувствовал, как должно быть. Но как реализовать — не знал. Что интересно — французы прислали мне звукоинженера. Это был первый фильм, который снимался с чистовым звуком. То есть запись звука осуществлялась на площадке. Аппаратура была слабая. «Нельзя снимать», — с европейской дотошностью говорил звукоинженер¹⁸. И мы останавливали заводы, фабрики — ведь аппаратура улавливает малейший гул! Эта звуковая дорожка тоже была важна для понимания жизни. Фильм не был озвучен, он весь был снят на площадке. И с композитором мне повезло. Он тогда был лучший саксофонист, гениальный Владимир Чекасин. Я ходил на его полуподпольные концерты в клубах на окраинах. Мамонов ведь не умеет играть на саксофоне. Музыку потом накладывали. Так что фильм новаторский со всех сторон: и звук, и изображение. Все там было по-своему. Потому что я не знал, «как надо».

П.К.: *Один из значимых героев фильма — автомобиль. Что это за машина, какая у нее кинематографическая судьба?*

П.Л.: Французы прислали старый, побитый жизнью «Мерседес». И потом мне ребята, каскадеры говорят: «Что будем делать с машиной? Продадим? Или себе возьмете?» То есть как это? Я настолько тогда был не в теме. Отвечаю: «Сожжем». В сценарии изначально не было этого взрыва, пожара. Он возник исключительно из чувства противоречия. «Колеса-то хоть можно снять?» — спрашивают ребята. Сняли колеса. Так возник этот образ, когда на фоне высотного здания горит машина на пустом шоссе. Это произошло исключительно по причине моей противности. Сейчас я даже не знаю, как бы поступил. Но тогда все было настолько очевидно — это искусство. Никому не должно ничего доставаться. Надо, чтобы все сгорело, ушло, вошло в фильм.

Е.Т.: *Расскажите, пожалуйста, о принципе подбора актеров. Ведь Вы открыли новый тип лица. Более того, сделали акцент на том, что смена строя, мировоззрения отражается и на смене типа лиц. В Вашем фильме есть как будто узнаваемое советское лицо (актер Петр Зайченко) и в контраст этому образу — лицо Мамонова (впоследствии именно такой типаж будет востребован в новом российском кино). Как Вы почувствовали эту смену не только мировоззрений, но даже физики человека?*

П.Л.: Использовал в том числе и типажи. Мы снимали на Арбате — в настоящем отделении милиции. Девочку, проститутку с подбитым гла-

¹⁸ Звукоинженерами на площадке работали французы Жак Баллай и Пьер Лоррен.

зом нашли на Арбате, она не актриса. В сцене в подвале Елисейского магазина снимались только типажи: тетка с железным зубом, которая хохочет, мясники, рубщики — это все живые люди. Реальные мясники, реальный топор, реальная плаха. Я не хотел брать известных актеров. Это должны были быть новые лица. Так появился Мамонов. Он был музыкантом, лидером группы «Звуки Му». Второй герой, исполнитель роли таксиста Шлыкова — малоизвестный актер из Волгограда, Петя Зайченко. Это была первая роль Наташи Колякановой, актрисы театра Васильева, которая до этого никогда не снималась. Самый сложный момент — перейти от бумажного мира сценария к многомерной правде реальной жизни. Например, в сценарии написано: «Анна вошла в комнату». В этой ремарке все непонятно. В какую комнату? Как она вошла? Она хлопнула дверь или вползла как змея? Кто такая эта Анна? Какого цвета у нее волосы? И все начинает облекаться правдой видения. Подбор актеров — важнейший момент. Для меня фильм создается во время проб. С тех пор, как я начал снимать пробы, именно этот период для меня является очень интимным и очень важным. **Сценарий летит как утка, а актер — это пуля, и они должны встретиться друг с другом.** Этот актер должен стать тем человеком, как бы ты не написал сценарий, это все равно абстрактно, условно. Потому что **сценарий не потеет, не кашляет, не чихает.** Сценарий — абстракция. В процессе съемок ты предаешь свой сценарий, изменяешь, разрушаешь. Как зерно (я уже перехожу на язык евангелических притч). Если зерно не сгнило у тебя в земле, то из него никогда не вырастет новая субстанция растения. Вот эта жизнь — это и есть актеры. Ты дышаешь в него жизнь актерами, наполняешь актерами. Актерскими лицами, голосами, какой-то их неправильностью. Их слабостями. Их уродством. И их красотой, естественно, тоже. Выбор актеров был важным моментом. И ангелы меня несли. Потому что я выбрал Мамонова, и оказалось, что встреча с ним — очень значимый момент в моей жизни. Он сыграл в очень важных для меня фильмах. Хотя мы очень непохожи друг на друга, мы живем по-разному: разный стиль жизни, восприятие мира — все разное. Но именно эта разность высекает какую-то искру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По значимости для истории кино, фильм Павла Лунгина «Такси-блюз» может быть сравним с культовой картиной Жана Люка Годара «На последнем дыхании», положившей начало новой киноэстетике. Однако «Такси-блюз», став первым фильмом Русской «новой волны», оказался и последним фильмом этого так и не состоявшегося феномена. Казалось бы, все предпосылки для его развития были в наличии: новый социальный контекст, протест против «папочкиного кино», выраженный на скандальном X съезде кинематографистов СССР, эклектические пост-модернистские тенденции, которые рождало само время, — и все-таки не случилось. Павел Лунгин остался первым и последним «нововолновцем» отечественного кинематографа. Однако сегодня роль его дебютного фильма кажется более значимой, чем, скажем, в 2000-х. Лунгин начал формировать мощную культурную базу для «независимого кинематографа».

В 90-е гг. внеиндустриальные попытки снимать кино были обречены по техническим причинам. С появлением доступной аппаратуры появляются предпосылки для создания столь ожидаемой «новой волны». В Европе независимые режиссеры снимали, чаще всего, на свои деньги. Так, Клод Шаболь в качестве бюджета дебютного фильма «Красавчик Серж» использовал наследство своей жены, Лукино Висконти снимал «Одержимость» на деньги своей аристократической семьи и итальянской компартии. Сегодня для съемок фильма достаточно небольшого бюджета. Но молодые отечественные режиссеры пока не реализуют эту возможность на практике. Возможно, причина кроется в отсутствии интеллектуальной основы (вдохновителем «новой волны» французского кино был выдающийся киновед и кинокритик Андре Базен), а также в отсутствии «родословной» — ведь не случайно французы, отрицая «папочкино кино» Марселя Карне и Макса Офюльса, проводили много времени в Синематеке в поисках забытых образцов национального кинематографа, на которые можно было бы опереться в новом культурном контексте. Так был найден и провозглашен шедевром фильм Жана Виго «Ноль за поведение», ставший отправной точкой для создания новой эстетики. Проводя параллели, фильм «Такси-блюз» представляется нам той точкой отсчета, с которой начинается «родословная», необходимая для рождения «новой волны» российского кино.

Authors' contributions

Pavel S. Lungin factualized the text, Pavel S. Lungin, Elizaveta S. Trusevich conceptualized the key concepts, Elizaveta S. Trusevich structured the interview, Pyotr A. Klemeshev prepared the printed version.

All authors discussed the final version of the manuscript.

Авторский вклад

П.С. Лунгин – фактология, П.С. Лунгин и Е.С. Трусевич – концептуализация идей, Е.С. Трусевич – структурирование интервью, П.А. Клемешев – подготовка материала к печатной версии.

Все авторы приняли участие в обсуждении финального варианта публикации.