

ПЁТР ШЕПОТИННИК

АЛЛЕГРО VIDEO

Субъективная
история кино



ОГИЗ

Москва
2021

УДК 791
ББК 85.37
Ш48

*Все права защищены.
Любое использование материалов данной книги, полностью или частично,
без разрешения правообладателя запрещается*

Фотография на обложке Жана-Марка Барра

Автор выражает благодарность за финансовую поддержку
Александру Михайлову и ООО «Астриум. ЮМ».

Шепотинник, Пётр.
Ш48 АЛЛЕГРО VIDEO. Субъективная история кино / — М. :
Издательство АСТ, 2021. — 368 с.: илл. + [16 вкл.] — (Звезда
лекций).

ISBN: 978-5-17-136781-7

В новой книге Петра Шепотинника — режиссера-документалиста, автора и ведущего телепрограммы «Кинескоп» собраны эссе и интервью с великими режиссерами и актерами мирового кинематографа. Вадим Абдрашитов, Анджей Вайда, Пол Верховен, Жан-Люк Годар, Питер Гринуэй, Кишиштоф Кесьлёвский, Такеши Китано, Жанна Моро, Кира Муратова, Франсуа Озон. Александр Сокуров, Изабель Юппер и многие другие.

«...эта книга скорее снималась, чем писалась, вопросы в сотнях интервью возникали “in motion” — на ходу, порой в борьбе с фестивальным шумом... А для того чтобы в этих беседах отстоялась необходимая для печатного слова суть, чтобы отсеялась телевизионная суета, потребовалось немало времени. Ну а самой главной потребностью было выразить — уже не в кадре, а в слове — хоть в самом первом приближении — то, что поэт назвал «единственной новостью». Он, талант, действительно нов всегда — и задолго до путешествия Годара по Трубной в 1992-м — и сейчас, да и всегда».

УДК 791
ББК 85.37

ISBN: 978-5-17-136781-7

© Шепотинник П.Г., 2021
© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Теория всего	7
Вадим АБДРАШИТОВ	11
НА БЕРЕГУ	12
Шанталь АКЕРМАН	19
«МНЕ НАДОЕЛО ВЫПОЛНЯТЬ РОЛЬ РЕЖИССЕРА...»	21
Теодорос АНГЕЛОПУЛОС	26
ПРИКЛЮЧЕНИЕ ВЗГЛЯДА	27
Рой АНДЕРСОН	34
«ПОСЛЕДНИЙ РАЗ Я ПЛАКАЛ ЛЕТ СОРОК НАЗАД...»	35
Оливье АССАЯС	39
НЕ-РЕВОЛЮЦИЯ ШКОЛЬНИКОВ	40
МЕСТЬ ПОДСОЗНАНИЯ	43
ВНАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО?	48
Питер Богданович	51
«ВСЕ РЕЖИССЕРЫ СОЗДАЮТ ЧТО-ТО ИЗ НИЧЕГО»	52
Анджей ВАЙДА	57
«ВСЕ МЫ ПРЕКРАСНО ПОНИМАЛИ ДРУГ ДРУГА...»	58
Гас ВАН СЭНТ	64
ДЕЗОРИЕНТАЦИЯ	65
Апичатпонг ВИРАСЕТАКУЛ	69
«ФИЛЬМ — ЭТО ЗАБОЛЕВАНИЕ»	70
Пол ВЕРХУВЕН	77
ОН	77

Михаэль ГЛАВОГГЕР	82
ДАЛЕКОЕ И БЛИЗКОЕ.....	83
НА ДНЕ	86
Жан-Люк ГОДАР	90
НЕЖНОСТЬ	90
Филипп ГРЁНИНГ	92
«Я НЕ ЗНАЮ, ЧЕМ ЗАКОНЧИЛСЯ МОЙ ФИЛЬМ»	93
ОН УПЛЫЛ	96
Питер ГРИНУЭЙ	100
ВОСЕМЬ НЕДЕЛЬ	101
ОТ ТАЙМС-СКВЕР ДО УНИТАЗА	113
ОЧИЩЕНИЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА	115
Братья ДАРДЕННЫ	119
ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ	120
«СЧИТАЙ ДО СЕМИ!».....	124
Алекс ДЕ ЛА ИГЛЕСИА	130
ДЖОКЕРЫ	131
«Я ВСЕ ВРЕМЯ НАТЫКАЮСЬ НА САМОГО СЕБЯ».....	133
ДО И ПОСЛЕ ПОЛУНОЧИ.....	135
Кшиштоф КЕСЬЛЁВСКИЙ	137
ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ УБИТ	138
Такэши КИТАНО	140
«Я УСТАЛ ОТ СОБСТВЕННОГО ЛИЦА...»	141
Робер ЛЕПАЖ	150
ЧЕРЕЗ ВСЕЛЕННУЮ.....	151
РАЗДВОЕНИЕ ОБРАЗНОСТИ	152
Спайк ЛИ	159
РАССЕКАЯ ФЛОУ	159
Кен ЛОУЧ	164
ОБЫКНОВЕННЫЕ ИСТОРИИ	166

Шмуэль МАОЗ	177
НА ВОЙНЕ КАК НА ВОЙНЕ	179
Мохсен МАХМАЛЬБАФ	184
«Я НЕ ЗНАЮ, ЧТО ТАКОЕ ЖИЗНЬ»	188
И ЕЩЕ ЧУТЬ-ЧУТЬ...	194
Жанна МОРО	196
«ЭТО ПРОСТО ПРИХОДИТ или НЕ ПРИХОДИТ»	197
Кристиан МУНЖИУ	202
...И ДВА ДНЯ	203
С БОЖЬЕЙ ПОМОЩЬЮ	208
Кира МУРАТОВА	213
ОПИСАНИЕ РЕБЕНКА ПРИЛАГАЕТСЯ	213
Гай МЭДДЕН	220
СТО ЛЕТ ПОСЛЕ ДЕТСТВА	221
Франсуа ОЗОН	229
ПОЕЗДА ВНЕ РАСПИСАНИЯ	230
Сергей ПОПОВ	244
ИДИОТЫ	244
Карлос РЕЙГАДАС	249
ОХОТА ЗА ВРЕМЕНЕМ	250
Александр РОГОЖКИН	256
КОРОТКИЙ ФИЛЬМ ОБ УБИЙСТВЕ	256
НЕ СТРЕЛЯЙ!	263
Джанфранко РОЗИ	269
«Я НЕНАВИЖУ ПРОЦЕСС СЪЕМКИ...»	269
ИТАЛЬЯНСКИЙ КОВЧЕГ	273
Иштван САБО	277
КРЕЩЕНДО	278

Александр СОКУРОВ	283
КАМНИ	283
Йос СТЕЛЛИНГ	291
КВАДРАТ	292
НЕЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ	296
Джон УОТЕРС	305
ЕГО НРАВЫ	305
Стивен ФРИРЗ	310
ШЕШТЫЕ ЧУВСТВА	311
Джоанна ХОГГ	317
ВЗГЛЯНИТЕ НА ЛИЦО	318
Джеральдина ЧАПЛИН	324
НАСЛЕДНИЦА ПО ПРЯМОЙ	325
Патрис ШЕРО	331
ВЫСОКАЯ БОЛЕЗНЬ	332
Рубен ЭСТЛУНД	337
СИНДРОМ ГЁТЕБОРГА	338
Я, ТО ЕСТЬ ОНИ	339
Изабель ЮППЕР	342
ЕДИНСТВЕННАЯ	343
Миклош ЯНЧО	350
ALLEGRO VIDEO	350
Указатель имен	355
Указатель фильмов	361

ТЕОРИЯ ВСЕГО

Хотелось бы, конечно, переброситься хоть парой слов с Годаром.

Но — куда уж мне! — даже Аньес Варда — своей старинной приятельнице и соратнику по ребяческим бултыханиям в «новой волне» — почти девяностолетний мэтр не соизволил приоткрыть дверь своего дома, когда, невзирая на аналогичный возраст, она, опершись на плечо своего соавтора по фильму «Лица, деревни» фотографа JR, добралась-таки до Швейцарии, чтобы перекинуться со стариной Жан-Люком парой слов. Напоследок — когда еще привидится такой шанс? Но, увы, мы в растерянности минут пять лицезрели занавешенные, словно замурованные временем, окна и двери его дома, которые мэтр давно не открывает никому. Даже Аньес.

Но все не так просто: так и не появившись ни на секунду, Годар тем не менее остался великим кинематографистом и разыграл чудный эпизод: как истинный спец он прекрасно понимал, что это молчание, это его *отсутствие* может классно сработать на эпизод. И это был его скрытый подарок давнему верному другу: если поймешь, бери! Аньес поняла. Взяла.

...В каком это было году? В 1992-м, на перекрестье исторических бурь, Годар приехал в Москву и долго бродил с Наумом Клейманом по Цветному и Трубной, приговаривая: «Moscou triste». Москва тогда была действительно очень грустная, неприбранная, словно не выпавшаяся после долгого сна, и это особенно остро чувствовалось именно в центре с его облупленными стенами, разоренными дворами, выщербленным асфальтом, подвалами, отданными на растерзание коммерсантам на день. Она ждала «кого-то» и «чего-то», сама не веря, что этот «кто-то» все-таки придет.

Приехал бы Годар сейчас, он, наверное, ужаснулся бы иному, увидев, что Москва, сбросив пообносившееся одеяние, сразу напаялила все самое броское, что есть в архитектурной уценке. Там, где бродил Годар и где тогда, на склоне советской

эпохи, было привольно — хотя и не очень сытно — разве что дворовым собакам, нынче круглосуточные тусовщики набивают животы безглютеновой пиццей, запивая ее «маккаланом» 18-летней выдержки, и пробуют на вкус еду всех широт, жадно поглощая полу-усваиваемые новости из смартфонов. Иные из них — далеко не все, впрочем, — оказались смелыми не только в одежде и еде и ринулись защищать свою честь в июле 2019 года и — почти как члены годаровской «отдельной банды» — даже добежали до эстакады над Сухаревской развязкой. Им восхищенно сигналили очумевшие автомобилисты.

Их бы несносный, неутомимый Годар точно поддержал.

Однажды он, заведя на Круазетт демонстрацию *intermittent* — актеров-почасовиков, тут же пригласил их на свою пресс-конференцию, посчитав, что требования вернуть им полное жалование куда актуальней ответов на вечные вопросы о постмодернизме и прочих «измах». Но когда подобные вопросы полились рекой на его московской пресс-конференции в 92-м, он, тщательно всматриваясь в каждое лицо, выслушивал всех вежливо, заинтересованно, даже с легким удивлением, ведь ни один из фильмов Годара тогда не был в советском прокате, — откуда эти русские все на свете знают почище посетителей «Pathe» на бульваре Капуцинов?

Годар, он таков: всегда моментально сканирует кинематографическую суть происходящего и тут же визуальнo анализирует его, иногда иронически комментируя, иногда восторгаясь, но всегда — с сентиментальной привязанностью к реальности. Потому-то его последние фильмы так клочковаты: зацепило, удавило током и хватит, сами разбирайтесь, если умные. Демократичности в таком отношении к зрителю маловато, зато есть доверие к нашим авторским возможностям, что, может быть, даже ценнее. И оно нашло еще одно поистине потрясающее подтверждение, о котором позже мне поведал Наум: сняв инкогнито рекламу курительных трубок, а заодно уговорив Министерство внутренних дел Швейцарии отменить два пышных приема по случаю каких-то национальных празднеств, он на сэкономленные правительством и честно заработанные деньги сделал Музею кино щедрый подарок — звуковое оборудование «Долби». Это сделал не мультимиллионер Спилберг или Лукас, а именно Годар, и «с небольшой помощью друзей» пятый зал Музея кино стал первым в России залом с современным акустическим оборудованием.

В России задыхающейся, надрывающейся от поспешности перемен, России, за которой он наблюдал пристально, заинтересованно, с состраданием, но и восторгом.

Я начал книгу с неосторожной фразы о желании перебраться с ним парой слов, хотя прекрасно знаю, что никаких интервью он не дает уже лет тридцать. «Прощай, язык» (см. стр. 90 настоящей книги) — так назывался его последний фильм, и в этом названии — ответ, ведь он скорее предпочитает интервьюировать вопрошающего сам, поскольку все его фильмы — это отчасти — перенесенные на экран диалоги с теми кинематографистами, кто делал кино за 100 лет. Или теперь уже 120.

Он разговаривает — словно по рации, чуть расслышав на ведомом только ему диапазоне шуршанье ответов откуда-то из далеких времен — с Эйзенштейном, Уэллсом, Гриффитом, Экком, Минелли, Тарковским, Куросавой, перечислить всех — утопия! — давно позабыв про нарративы, сгущая язык до предельной емкости, подобно Пикассо выворачивая наизнанку присущую кадру предметность, разлагая и чужие, и свои фильмы на кубы, дробя их до импрессионистского крошева. Он проверяет эти кадры великих и не очень на прочность, заодно предлагая аналогичный тест тому кинематографу, который его окружает уже в 21 веке и который он пока избегает цитировать. Он — из последних, кто творил киноязык, превращая экран в холст, на который — как в «Андрее Рублеве» — можно выплеснуть ведро черно-белой краски, или — как «Тернере» Майка Ли — можно просто плюнуть. Его язык равен методу.

Но, печалась о его отсутствии, я себя могу успокоить: в двух-трех кадрах его последних работ в каком-то смысле суггестивно спрессовалось все содержание книги под названием *Allegro Video*, которую вы в лучшем случае прочтете, а может, просто положите на полку.

На полках, впрочем, сейчас у всех мало книг, и я не уверен, что начинать надо именно с нее, если полка пустая. Есть другие, более проверенные варианты.

И еще что немаловажно: эта книга (не считая моих разбросанных по разным годам статей) скорее снималась, чем писалась, вопросы в сотнях интервью — и мои, и Асины — возникали “in motion” — на ходу, порой в борьбе с фестивальным шумом, с воплями автосигнализации за окном, с суровыми пресс-агентами, следившими за тем, чтобы мы не слишком растекались

мыслями по древу. А для того чтобы в этих беседах отстоялась необходимая для печатного слова суть, чтобы отсеялась телевизионная суэта, потребовалось немало времени. Ну а самой главной потребностью было выразить — уже не в кадре, а в слове — хоть в самом первом приближении — то, что поэт назвал «единственной новостью». Он, талант, действительно нов всегда — и задолго до путешествия Годара по Трубной в 1992-м — и сейчас, да и всегда.

П.Ш.

P.S. Готов написать хоть на каждой странице этой книги, что практически все интервью, собранные здесь, велись при непосредственном участии Аси Колодичнер, без которой «Кинескоп» — да и не только и не столько «Кинескоп» — был(и) бы немислим(ы).

Вадим АБДРАШИТОВ

Абдрашитов — всегда первый в телефонном списке — А, а потом еще и Б — интересно, как это влияет на психологию человека? — надо спросить. Но у Вадима не выпросишь — каждое сказанное его слово рождается в разговоре с какой-то особой значительностью, его трудновато развести на необязательную лирическую беседу, и это я понял давным-давно, еще во время самой первой беседы под названием «Общий язык».

С ним, и разумеется, с Сашей Миндадзе, с которым они собирались снимать ставший легендарным фильм «Остановился поезд».

Редактирование той статьи проходило под неусыпным приглядом не менее легендарного Евгения Даниловича Суркова, а поскольку сам фильм в разреженном вакууме бесконфликтной советской жизни моментально обрел славу наименее проблемного и в каком-то смысле до сих пор определил суть схватки тех, кто находится на полюсах незавершившегося противостояния «успешных менеджеров» и недобитых идеалистов, идея напечатать эту невинную беседу была зарублена на корню до лучших времен. Времена наступили скоро, дочь Евгения Даниловича Оля уехала в Голландию, и государство, на укрепление идеологической мощи которого «великий и ужасный» Евгений Данилович потратил полжизни, решило отказаться от его услуг Главного Редактора Главного Киножурнала — «Искусство кино». Армен Медведев, который пришел на это место, с легкостью, нимало не заботясь о последствиях, напечатал этот текст. Сейчас он выглядит наивно и вряд ли заслуживает даже размещения в интернете, но сам факт беседы (сопровождавшейся, кстати, невероятным конфузом — чудо советской техники — магнитофон «Электроника», купленный на деньги от работы в норильском стройотряде, не записал ни слова и я потом извлекал все сказанное дуэтом А+М из своего «жесткого диска» под названием юношеские мозги) послужил основанием долгой дружбы. Мне посчастливилось присутствовать на первых студийных,

окутанных сизым маревом выкуренной «Явы» в мягких пачках, просмотрах всех абдрашитовско-миндадзевских картин — «Плюмбума», «Парада планет», «Слуги», «Пьесы для пассажира», и мне крайне льстило, что мое робкое мнение о том или о сем принималось в расчет. Но «Армавир», фильм, как мне кажется, с какой-то особой судьбой, ибо он... Впрочем, в тогдашней статье, написанной по горячим впечатлениям, сказано гораздо больше, чем я могу добавить сейчас. Разве только то, что, как и его героев, сам фильм ждала какая-то лихая судьба — он был отобран в конкурс Монреальского фестиваля, но копия затерялась где-то на таможах Европы (единственная копия с титрами!) и так и не была найдена. Неплохой финал вступительной статьи.

НА БЕРЕГУ

«Армавир»

Да,ходишь в фильм с трудом. Словно ищешь по приемнику единственно важный диапазон, а он ускользает, глотая нужные тебе слова, заменяя их несносным эфирным гулом.

Да, сюжет поначалу холодит своей прерывистостью, в нем есть (или только кажется, что есть) какая-то дальнзоркость — поиск некоей Марины, исчезнувшей во время гибели теплохода под названием «Армавир», поиск, который предпринимают ее отец и ее возлюбленный, разворачивается заторможенно, словно в полузабытии. На пути к раставшей в пространстве Марине, чье имя отдается в устах двух мужчин то мольбой, то проклятьем, бесконечные — так и хочется сказать — «баррикады» людей, чьи судьбы эгоистично рвутся в сюжет, пытаясь отвоевать внимание. Даже не судьбы, — а обрывки, осколки судеб. Еще одно сравнение — так выныривает из-под воды тонущий, силясь выкликнуть подмогу, его понять невозможно, эти слова — в комке, концентрате. Сухость, рациональность безумия. Впечатление — что все, кто остался «на берегу», тоже тонут, им тоже нет спасения. Это невозможно оправдать одним лишь шоком от происшедшего. Это, может быть, единственный шанс выговориться, ибо здесь на берегу, после трагедии, их жизнь — этого мужчины, этой женщины, их сына, их дочери, его, ее, всех, — такая

мелкая и словно растворенная во вселенской толпе, вдруг неожиданно приобщилась к катастрофе и поэтому на какое-то мгновение обрела внезапный, минутный смысл.

Да, да, да — всю эту причудливую систему координат, выстроенную Александром Миндадзе, поначалу эмоционально если и не отторгаешь, но берешь, как грех на душу. Ведь здесь не диалог-триалог («Слово для защиты», «Поворот», «Остановился поезд», «Охота на лис», «Слуга»), здесь, скорее, подобие сети. Пульсирующая, как на каком-нибудь табло диспетчера в аэропорту, сеть взаимоотношений потерявших почву под ногами людей. И Марина — как уравнение с двадцатью неизвестными; Марина, которая, вопреки обычной логике, чем дальше фильм, тем более и более размывается в пространстве; эти двое мужчин, отец и муж, чуть ли не одногодки — Семин (С. Колтаков) и Аксюта (С. Шакуров), ищут, теряя силы, самообладание, рассудок, жизнь, ищут Марину как бы вслепую, кажется, только этот поиск и держит на земле — их кидает в какие-то поезда, время старит их у нас на глазах, скачет из лета, разгоряченного ужасом катастрофы, в неведомые нечерноземные уголья, припорошенные снегом...

Но потом ты все же видишь эту Марину, чье сознание, затуманенное шоком, вывернулось наизнанку, видишь, что она волею судьбы обрела иной личностный статус, стала Ларисой, и все доказательств, вся безупречность логики рассказанной истории налицо, и тут ты понимаешь, как масштабен во всем своем безумии и риске этот фильм, «Армавир» Абдрашитова и Миндадзе.

Странный стиль. Он и теперь, во времена всестилья, кажется странным и — что удивительно — узнаваемым, с ходу помеченным клеймом «А+М». В нем есть генетическая предопределенность, этот стиль списан Абдрашитовым — Миндадзе у Беловых, Плюмбумов, Гудионовых, он пульсирует в языке, в способе общения, в рисунке на обоях, в шрифте вечерней газеты, в архитектурной конструкции за окном. Это особенно ясно видно по пластическому решению их последних картин.

Меня впервые кольнуло это ощущение в «Параде планет». Одинокая колоннада сталинского ампира в парке Дома ветеранов.

А позже были: тучные колонны вросших в землю зданий, мимо которых хрупко летит навстречу смерти подруга Плюмбума.

Тыл Кутузовки — надежного, литого монументализма, живописно обрамленного покатою гладью стриженного газона, — в «Слуге».

Так входила в фильм Абдрашитова — Миндадзе наравне с тяжестью непроясненных человеческих отношений фактурно ощущаемая

тяжесть истории в ее материальном выражении, так формировался их стиль. Тот стиль, который после резкого «заноса» в неведомое в «Параде планет», начал постепенно подпитывать их сюжеты как бы изнутри, кровеносно.

Удивительно, что нигде — ни в «Плюмбуме», ни в «Слуге», а уж тем более в «Параде планет» — нигде — этот, как его называет Абдрашитов, «Джо стайл» не подается как нечто, достойное осмеяния — так сказать, племенные быки место классических кариатид. Нет, в этом стиле — живут. Сходят с ума. И умирают — как в «Параде планет», «Армавире». Колоннады, хоть они сотворены не из адриатического мрамора, давно поросли мхом и затерялись в ломотях бурьяна, испускают ощущение уюта того общества, в котором безумствует Плюмбум, царствует Гудионов, наконец, веселятся в предпоследнюю минуту перед испытанием отпускники, мафиози, проститутки, воры, счастливые, несчастные, бедные, богатые советские люди, на этот раз сбившиеся в единое праздное целое под названием «Армавир».

Каким-то неуловимым стилистическим сдвигом вся среда последних фильмов А+М обретает губительную герметичность, неадекватность, пропитавшие реальные человеческие страсти — свойства, еще более усиливающиеся после коллапса таких трагедий, «переворотов» в сознании, какие может вызвать гибель самой надежности — корабля «Армавир».

Кстати говоря, в «Параде планет» фантаσμαгория во всей обезоруживающей «социалистичности» была разыграна задолго до того, как в лексиконе кинокритиков появился такой звучный термин, как «соц-арт», во имя оправдания которого порой чуть ли не специально создавались те или иные произведения.

Между тем в моем представлении «соц-арт» в кино начинается как раз с «Парада планет». И функционирует он там не по воле и натиску теоретических дефиниций, он существует там абсолютно естественно именно потому, что он — главная составляющая психологической, эмоциональной памяти любого человека, проживающего по эту сторону границы СССР. Можно изобретать на бумаге советский постмодернизм и низвергать его в «Независимой газете», а можно — за пять лет до этого утомительного занятия — привести своих обреченных героев в этот обреченный уклад жизни, напоминаящий неумело сколоченный макет.

Теплоход «Армавир» — нечто громадоподобное и незащищенное, дилетантское. Кто-то скажет: величественная метафора совет-

ского строя, отправляющегося на дно, или что-нибудь в таком роде. Мешает присутствие тысячи людей, оказавшихся на борту. Мешает, между прочим, натуральность, неотменяемость инцидента, который дал толчок фантазии Миндадзе.

Стиль А+М — советский стиль в его неискоренимой трагичности, это не постмодернизм, это постсоцреализм, социальный маньеризм, как бы не ведающий о своем распаде, еще пребывающий в своей дремотной величественности, овевая своих героев курортной негой, сквозь которую проступают сигналы близящегося ужаса; это «чеховская» набережная с гирляндами фонарей из фильма «Волга-Волга», это наша жизнь с ее сочетаемостью несочетаемого, это Марина, которая должна была оставаться Мариной, дочерью Семина и женой Аксюты. Но она превратилась в Ларису.

#

«Армавир», «Армавир», «Армавир»... Марина, Марина, Марина... Не представляю, как можно сделать иностранные титры к фильму «Армавир», как передать подспудную стихию настроений, которая бушует в пространстве лексики Миндадзе. Он в своих диалогах-монологих передает эту взвинченность состояния тех, кого пронесло, кого прибило к берегу. Тот эмоциональный раствор, в котором пребывает наша размеренная жизнь, в фильме улетучился под давлением стресса катастрофы, испарился, остался осадок, человеческое обострилось до отчаянного эгоизма. Отсюда — этот стиль общения, определение к которому, честно говоря, подобрать весьма сложно.

«А я... да ты хоть раз посмотри на меня, посмотри внимательно! Ну кто, кто? Всю жизнь я с тобой... Оренбург, Энгельса и Бойцова, в одной роте в Суворовском, а потом Маринка, Маринка, Маринка... А потом...»

Кто, как сможет вытащить из сбивчивого монолога Аксюты, из этого выплеска слов все питающие их политические, социальные, бытовые смыслы? Тут важно все: и «Энгельса», и «в Суворовском», и — внезапный пропуск — без смысла — как эмоциональное оправдание: «Маринка, Маринка...»

Такая степень концентрации, заложенная в бытовой речи, — рискованна, считывание смыслов требует напряжения, обостренной интуиции. В первую очередь сложно актеру — сыграть это. Шакуров играет то яростно, то растерянно, наугад — играет, добывается снайперского результата. Колтаков сначала недооценивает подспудный