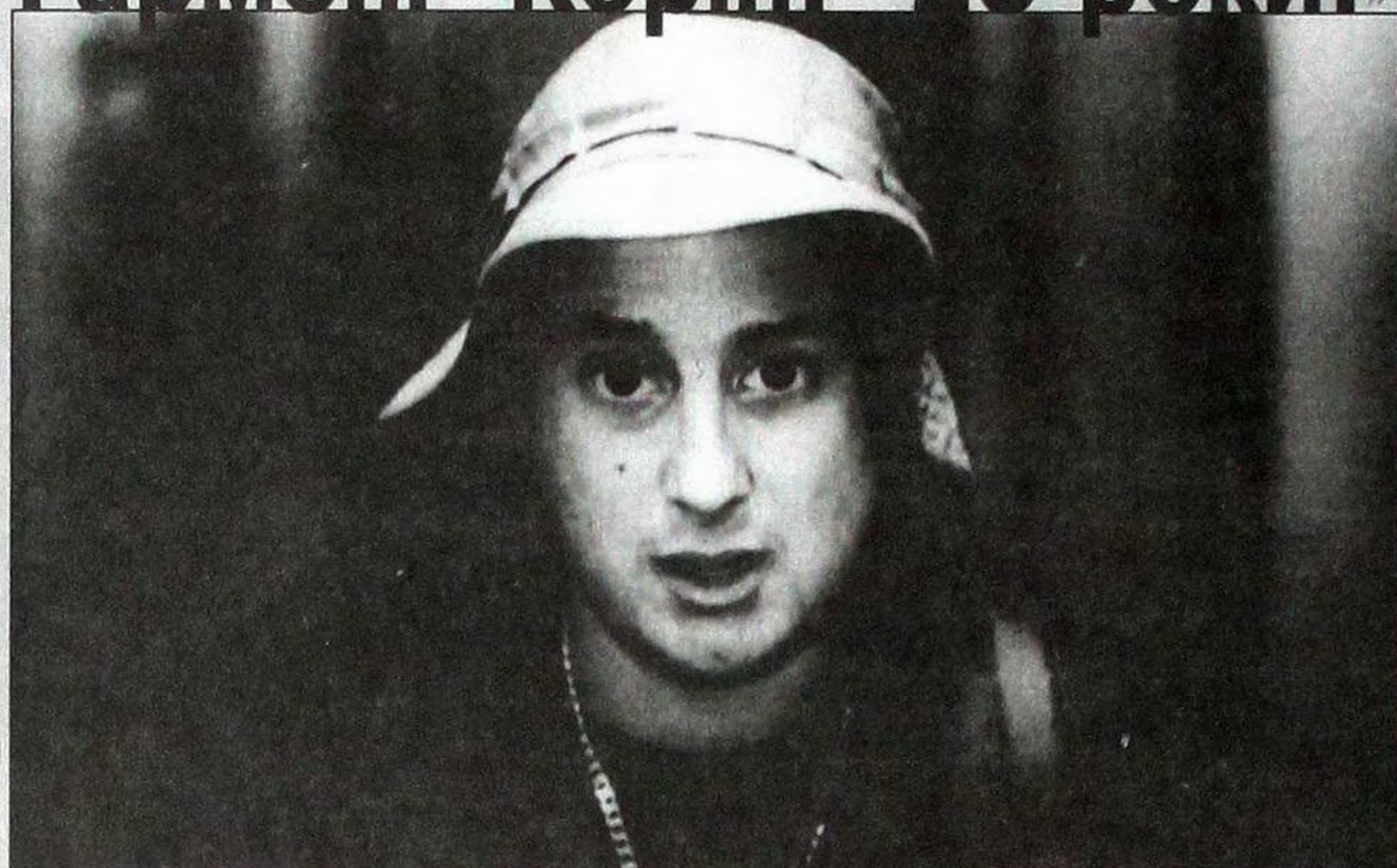


«В кіно прийшов майстер світового масштабу. Познайомтеся й запам'ятайте:

Гармоні Корін. 23 роки.»



*Лариса Алексійчук,
Леонід Алексійчук*

У пошуках правди під прапором ДОГМИ

Це був наш зраділий вигук київському кінолюдству два роки тому у звіті про Венеціанський фестиваль. Пливучи океанською калюжею гнітюче глобалізованого кінематографа, ми помітили острівця, придивились — аж він виростає у материк, і відчули себе оглядовими на щоглі. Фестивальна каравела, скоріше рейсова, аніж колумбова, звично плівла в давно відкриту Америку під позіхання Золотого Лева та його сонних приборкувачів. Раптом — ніби й Америка, але новісінька, досі небачена. На сусідніх щоглах і на палубі пожвавлено загомоніли. Хтось назвав дебютанта американським Годаром, інші — американським Пікассо, а Бернардо Бертолуччі привітав його як революціонера кіномови, «одного з небагатьох за останні 25 років». А революціонерів їй того не виповнилось. Ще не знаючи про ті суперлятиви, ми й свого додали: без жодних повноважень, на свій страх і ризик поставили 23-річного Гармоні поруч зрілого Гоголя — до речі, не набагато старшого. Крім захвату, наше порівняння відбивало і разючий збіг: після паузи в півтора сторіччя з лишнім, на іншому континенті, в абсолютно несхожому історичному контексті і в цілком відмінному роді мистецтва, пронизливе гоголівське «нудно на цьому світі, панове!» пролунало в іншій тональності — спокійно й насмішкливо, але не менш гірко. І на світі стало трохи веселіше. Ось наші тодішні нотатки: не самоцитата, а бортовий журнал прецікавої подорожі. Однієї з небагатьох за останні 25 років.

МЕРТВІ ДУШІ АМЕРИКИ.

Провінційне селище Кзінія в американському штаті Огайо. Колись над ним пронісся ураган «Гуммо», що руйнував будівлі, валив дуби й калічив людей. Покалічив, схоже, назавжди. У селищі всі без винятку — виродки. Не ті клінічні, що пускають слину, а нормальні, навіть симпатичні. Як-от хлопчина в капелюшку з заячими вухами: стоїть годинами на мосту через автостраду, плює через огорожу та спостерігає, куди попаде. Дітвора, як годиться, ходить до школи, на дозвіллі грає в теніс, дівчатка стискають пластирем ще замалі груди, щоб набухали, — все ніби прозаїчно й буденно, а відчуття якогось чорного марення росте. Друзі-підлітки Соломон і Тамлер полюють на котів і продають їх м'ясареві на фарш, але нічого поганого в тому не бачать. Так само, як і їхній неспо-

діваний конкурент, також школяр, що на ті копійки — от уже, дійсно, кіт наплакав! — підгодовує свою напівмертву бабусю. (Зневажливий щиголь американській сентиментальності? Не без того, але й не без зуботичини багатющій країні, де тридцять мільйонів громадян живуть без медичного страхування: не з їхніми кишнями.) Либонь, щоб перевірити суперника, Соломон і Тамлер прокрадаються до його бабусі вночі в милих карнавальних масках. Вона, з кисневою маскою на обличчі, хоч би ворухнулася. Жива чи мертва? З чистої цікавості, без жодних злих намірів один стріляє їй у ногу з пневматичного дробовика. А що бабуся все одно непорушна, то другий для повної певності вимикає їй кисневий апарат. Якби й бабусь м'ясар перемелював на фарш, хлопчики не задумалися б прилучити її до котів. При

тому їх не назвеш аморальними: вони просто не знають, що таке мораль. Крім витівки з бабусяю, може, й справді мертвою, Соломон і Тамлер не вчиняють жодних злочинів. Вони навіть кумедно зворушливі, коли йдуть до сліпої проститутки і, доки старший розраховується з її братом, молодший розпитує сестру, чи подобається їй його зачіска. А коли овдовіла мати Соломона садить синка у ванну і, миючи йому голову, струшує брудну піну в тарілку спагеті, а хлопець те все поїдає — вже й полегшений регіт вибухає в досі тихій залі: майже класична комедія ляпасів! Тільки від неї трохи моторошно. Абсурд щоденного життя поза добром і злом. Та й як тим хлопцям розрізнити одне від іншого, коли дорослі живуть тваринними інстинктами? Ось зібралися до Тамлерового батька подудлити пива та позмагатися в силі: почали з перегинання рук на столі, а закінчують трошінням того стола на друзки, а хтось перепльовує силача, зав'язуючи вузлом залізні ніжки стільця... Де ж тут злочин? Чи принаймні жорстокість? Чому ж той стілець жалієш, як живу істоту? Бо й вона, просто під гарячу руку, може стати стільцем. Дурна «сила молодеча». Повне звиродніння.

Чорний гумор режисера сліпить не крізь гоголівські сльози, а через мікроскоп дослідника комашиного світу. Очі за мікроскопом розумні й спокійні, звиклі до щоденного жаху того, що вважається зразковим способом життя. Нібито без жодного авторського втручання, воно розповідає саме про себе: рясно включеними до стрічки аматорськими відеозаписами, восьми-міліметровою плівкою, полярійними фото — словом, усім тим кінодраттям, на яке ідейно, сюжетно й фінансово зализане «порядне» кіно крутить носом. Блискуче організований хаос в зображенні і в драматургії мокрого місця не лишає від традиційних сюжетних «колізій». Фільм «Гуммо» є дзвінком ляпасом комерційному кіно з усіма його нутрощами, від економіки й технології до змісту. Зміст сприйняли по-міщанському: як знущання над котами. Анімалісти підняли вереск на їх захист, і хоч би хто нявкнув про змавлення людини, показане режисером так незаперечно. Втім, у нього знайшовся союзник.

НЕ ВТРАЧАЙМО НАДІЇ

Датчанин Ларс фон Трієр відкрив не менш потворну Кзінію в колосальній лікарні Копенгагена, погамлетівськи красномовно названій «Королівство». П'ятигодинну другу частину однойменної телесерії показали на Венеціанському фестивалі у спеціальній секції. Тут виродки вже не темні бузувіри з американської глухомані, а столичні світила медицини. Хтось, вірячи у цілющу силу тропічної магії, злигується з шарлатаном, тим калічить пацієнтку й ховає наслідки хитріше за бувалого злочинця; хтось влаштовує із друзями тоталізатор на перегони швидких допомог; хтось лякається страшної думки, що й медик може захворіти, і, забувши про хворих, стає схвильованим спостеріга-

чем власних випорожнень в унітазі, які, за єхидною підказкою колеги, у здорових нібито плавають, а у ракових хворих потопають; хтось розшукує, в якому закапелку гігантського корпусу служать месу Дияволу, котрий нібито — а, може, й насправді? — переслідує лікарню; одна жінка народжує потвору від демонічного батька і приспівує над нею, як над ангелятком: і лиш двоє монголоїдних санітарів у льоху «цитаделі здоров'я» коментують її життя з мудрістю шекспірівських блазнів. Мало лишилося серйозного кіно, і воно невтішне: люте очорнення щасливої капіталістичної дійсності. Один через глухий кут в Америці, другий через циклопічну лікарню, Корін і фон Трієр поширюють чехівську палату №6 на всю сьогоденню піднебесну.

Хочете позитивного героя? Не втрачайте надії: Ларс фон Трієр починає працювати над новим фільмом. Під дуже оптимістичною назвою: «Ідіоти».

ДОГМА 95.

Записи в бортжурналі на тому скінчились, а подорож тривала. Заочна фестивальна зустріч двох бунтарів виявилась доленосною. Два роки згодом Гармоні Корін, бешкетник, що жартома руйнує найсвятіші кінозаповіді, став смиренным послухником нової віри. Найперший титр його нової стрічки «Дурник Жульєн» повідомляє не без гордошів, що її знято за принципами Догми 95. Це естетичний маніфест фон Трієра і його однодумця Томаса Віттенберга, датований роком написання, але оголошений лиш три роки згодом у Каннах, де фон Трієр показав «Ідіотів», а фільм Віттенберга «Ювілей» отримав приз за кращу режисуру. За наміром двох датчан, Догма має врятувати кіно від буржуазного занепаду й «технологічної корупції».

Скрижалі Догми протиставляють аскетичний lowtech усе більш коштовному hightech: дозволяють лиш ручну камеру — жодного штатива, забороняють сценографію, штучне світло й маніпуляцію звуком — реальне місце дії мусить містити всі потрібні для епізоду предмети, джерела освітлення і звуки, включаючи музику. Все треба зняти й записати на знімальному майданчику, без жодних пізніших доробок, дописок, дубляжу чи доозвучувань, не кажучи про лабораторні спецефекти, разом з котрими пішли на смітник і фантастичні кіносюжети.

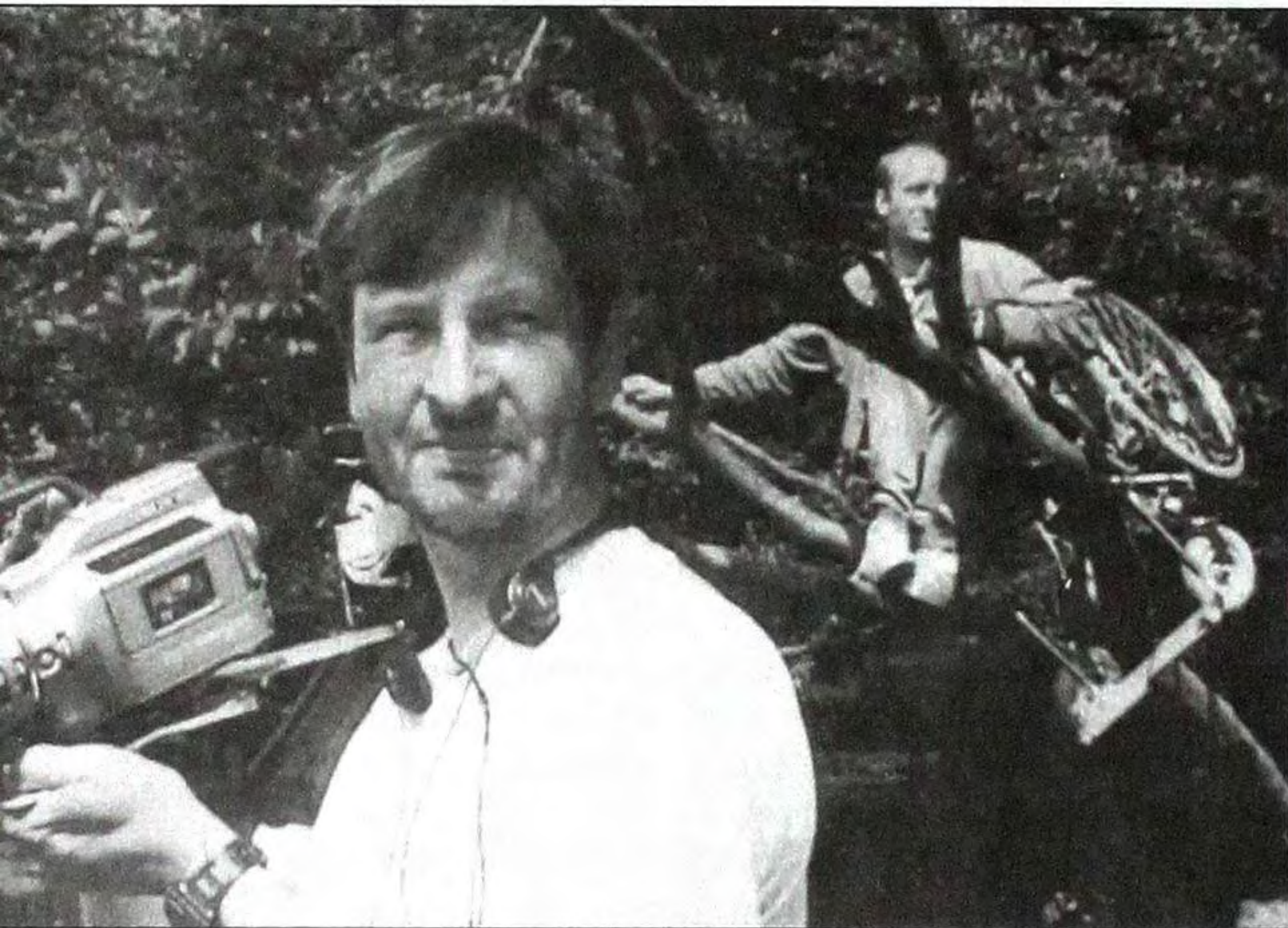
Був намір навіть зняти ім'я режисера з титрів, але новатори вже стали знаменитостями.

Теоретичні відкриття Догми скромні й не дуже нові. Все це в той чи інший період проголошувалось, дискутувалось і практикувалось майже в кожній національній кінематографії. Досить згадати, які чудеса виробляв ручною камерою Урусевський в «Летять журавлі» і яким холодом віяло від його ще карколомніших чудес у «Невідправленому листі», якому бракувало драматургічної глибини. Не проминути й Жана Люка Годара, класика експеримента-

торства, котрий шукає нову мову, навіть коли більш не має чого сказати.

Чи не відплеском давно затихлої «нової хвилі» є Догма 95?

Ручна камера без жодних претензій на віртуозність і навмисне немонтажний монтаж надавали документального присмаку комерційній мелодрамі фон Трієра «Розтинаючи хвилі», але творець Догми не вагався, коли треба, і забувати її заради Чуда: дивовижно виразної актриси Емілі Уотсон. У сповідях-диспутах її героїня є Богом, і від імені Бога актрису знято на найтрадиційнішому, без жодного сіпання, крупному плані. За те різноманіття й гнучкість засобів фон Трієр і отримав гран-прі в Каннах, та з широко відомого у вузьких



колах експериментатора перетворився на європейського класика. Так само вільний від Догми й Томас Віттенберг у своєму злюче антибуржуазному «Ювілеї» про лицемірство й моральний розклад заможної датської родини. Нічні епізоди без додаткового світла в особняку успішного бюргера страшенно зернисті, люди й речі ось-ось розпадуться на елементарні частки, хімічний процес робить фізично наявним моральний розклад; ручна камера трощить на друзки оманливу стабільність, комфортабельний інтер'єр ось-ось вибухне від зненависті його мешканців і гостей, непевність пронизує самовпевненість — однак все те лиш загострює точність міцної, традиційної драматургії. Синтаксис підпорядковано семантиці, мова не змагається зі змістом, а його висловлює. Лише її сьогоднішня сірість і теоретичні злидні плюс авторитет фон Трієра спричинили такий розголос датського маніфесту. Там було б мало про що говорити, якби за навмисне цеховими рекомендаціями не ховався соціальний виклик. Чисте кіно «догматиків» включає не лише форму, а й етику. Щирий католик фон Трієр є водночас войовничим протестантом.

ХТО Ж ВОНИ, ІДІОТИ?

За автором, вони рятівники світу.

Аксель — невиправно інфантильний, з сильним нахилом до лайки й скандалу; Нана, одержима своєю зовнішністю, страждає від браку розваг; її чоловік Пед, навпаки, не переносить своєї важкої інвалідності; Жозефіна — kleptomanka, Мігель — сексуальний маніяк, Генріх — фізично й розумово відсталий, Сюзана — залякана батьком мамина доця на грані психічної кризи і т. д.

Це барвисте згромадження тримається на розумових, фізичних і психічних вадах учасників. На відміну від групової терапії, з її метою позбавитись від проблем, тут клінічні відхилення стимулюють пошуки відхилень суспільних. Точніше, антисуспільних, дисидентських. Клінічний ідіотизм як програма: не трагедія знехтуваних і відторгнутих, а розперзаність роздратованих. На зло суспільству «нормальних», винному, бач, в жахливій нестачі — не в надмірі — ідіотизму. Тож шукай в собі його джерела, навіть через симуляцію, і порушуй соціальні табу, дратуй кого і де трапиться. Як-от безневинних сусідів у ресторані, викашлюючи пережовану їжу, запльовуючись по вуха й імітуючи недоумкувате ремігання. От на таку малоапетитну проповідь толерантності й зваблюється героїня фільму Карен, вже немолода незаміжня жінка, змучена життям з нудними, безбарвними батьками. В компанії ідіотів вона, за автором, знаходить любов і розуміння: бігає з ними гола; з місцевою владою зухвалиться; ризикує життям через дурощі невмілого водія фургона — самозрозуміле, одного з ідіотів; з усе більшим завзяттям відкриває в собі джерела антисуспільної недоробленості і накопичує її достатньо, щоб у фіналі, на очах у радих її поверненню батьків, взяти до рота трохи їжі, пожувати і виблювати її собі на підборіддя та сукню.

Оце і всі досягнення трієрівської терапії. Древній мотив юродивого, що глаголить істину, здрібнено. Без пророчих слів лишаяються одні заслинені губи. Ризиковані шпильки блазня вироджуються в запрограмоване кривляння. Гамлет це робив краще, бо в нього був сильний трагічний мотив. Маски його нащадка й співвітчизника не міняються ні стражданням, ні його вищою формою, сарказмом. Ненавидячи буржуазію, фон Трієр, за власним скрушним визнанням, до неї й належить. Бунт його — на рівні інфантильної неслухняності. Цим систему не струсонеш. Що ж до неприємних фізичних відправлень, то яке з них вже не показане сотні разів на екрані? Породжені стражданням «ідіоти» Гоголя, Достоевського, Стейнбека діагностували ідіотизм конкретного суспільства. Фон Трієр, замість живих персонажів, дає історії хвороб. В «Астенічному синдромі» Муратової — епопеї божевілля, знехтуваної західним прокатом за її нещадну глибину, дві дівки, що збиткуються над розумово відсталим Мишею, викликають огиду. Фон Трієрові симулянти в ролі месників викликають нудьгу, аж ніяк не задуманий автором скандал. Тим більше, що ненависний Трієру буржуа сьогодні зосередив свою філантро-

п'ю на уражених синдромами та тваринах: зручний спосіб виключити з поля зору страждання клінічно здорової людини в патологічному суспільстві. Зовні пашіючи здоров'ям, сучасна хирлява демократія не тільки дозволяє, а й потребує беззубого зубовного скреготу, нездатного розгризти екзистенціальний горіх сучасної демократії, вміло й пильно броньований її хазяями. Дійсно, викривальний «Громадянин Кейн» коштував Орсону Уелсу кар'єри, а фон Трієра возведено в лик святих. Хоч у прокаті «Ідіоти» пройшли так-сяк, «догматики» щедро фінансуються фондами й телемережами всієї Європи, Догма 95 все більше стає Модою, а її заповіді — вступним «отченашем» для новобранців модної кіносексти, котрих скоро буде не злічити.

Як же войовничо незалежний американець міг навернутися до датської віри? Чому?

МУДРЕЦЬ ГАРМОНІ І ДУРНИК ЖЮЛЬЄН

Перший фільм Коріна був про патологічність нормального. Другий — про нормальність патології. Дурник Жюльєн, герой однойменного фільму — також шизофренік. На початку, шукаючи з малим приятелем черепаху на болоті, він вбиває хлопчину в раптовому приступі хвороби. У фіналі ж видурює в санітарів скривавлений трупик викидня, прижитого на стороні його сестрою, виносить з лікарні, везе в автобусі, вдома влягається в ліжко й засинає, згорнувшись калачиком навколо крихітного мерця, що й дня не прожив на світі.

Злочин і його химерна спокута. Поміж двома трупиками — буденність: знущання садиста-батька, повного огиди й презирства до всіх трьох своїх дітей: Жюльєна, його брата Кріса і сестри Пірл; школа для сліпих, де хлопець працює прибиральником, та дружба з її учнями, особливо ніжна з Кріссі, дівчинкою, що мріє стати чемпіонкою з фігурного катання, і Жюльєн у своїх мареннях її такою бачить. Вірний собі, Корін komponує групу так чи інакше хворих персонажів, де носіїв патології нелегко відрізнити від її жертв. Аби не зіслизнути в сентиментальну символіку, дуже вірогідну при такому виборі, режисер занурює її в гіперреалізм. Персонажі все одно на грані масок, але через крайню загостреність характеристик, не через їхній брак, як у фон Трієра. Нічого й казати, що наративна нитка в «Жюльєні» ще більш рвана, ніж в «Гуммо»: сюжету в фільмі практично нема, замість нього — низка епізодів, пов'язаних лиш присутністю тих самих учасників. Це колаж з навмисно зруйнованими композиційними підпорами. Недарма Корін був однаково задоволений і 6-годинним варіантом, показаним селекціонерам Венеції (тут, на радість ерудитам, Коріна можна б назвати й американським Фасбіндером), і привезеним туди варіантом остаточним, 90-хвилинним. Ось міркування з цього приводу самого режисера-сценариста в інтерв'ю журналові «Screen International».

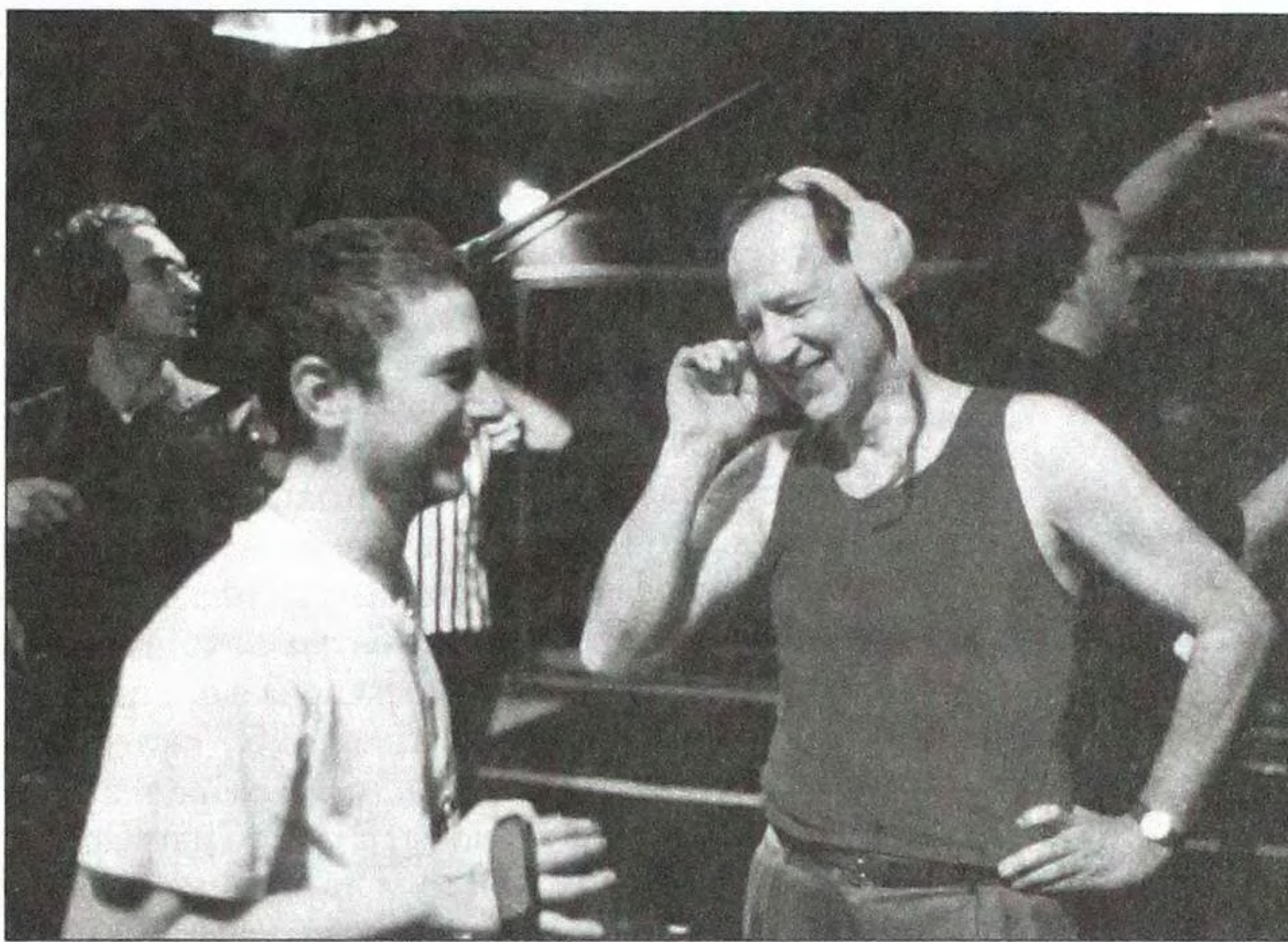
«Сюжет мене знуджує, я його ніколи не пам'ятаю, — говорить Корін. — З гарних фільмів мені лишуються конкретні епізоди й персонажі. Тож я хочу роби-

ти фільми без сюжету, щоб глядач міг наосліп занурити в них руку й витягти щось самодостатнє, що не потребує ні підготовки, ні продовження. Мене дивує, що сто років існування кіно — це нескінченно повторюваний Гриффіт — початок, середина, кінець — і навіть форма сценарію лишається незмінною. Для мене це взагалі нехудожній жанр, напівфабрикат. Тож я написав сценарій і закинув його,

■ Гармоні Корін.

■ Ларс фон Трієр під час зйомок фільму «Ідіоти».

■ Гармоні Корін та Вернер Герцог (який зіграв роль батька-садиста) під час зйомок фільму «Дурник Жюльєн».



а для продюсера майже навмання перелічив епізоди, щось на зразок розмонтованої розповіді, такої, що ніколи не закінчується. Я хотів докорінно переглянути саме розуміння реалізму в кіно. Бо не вірю, що правда в кіно можлива. Навіть cinema verite нею маніпулює через кут зйомки. Я ж бажав максимально наблизитися до життя, але й трактувати його вільно. Бо що є прекрасніше за правду поетичну? Особливо, якщо у фільмі зникає автор, як у великих фільмах на зразок «Страстей Жанни д'Арк», де розповідь майже біблійна. Це моя постійна мета: робити, якщо хочете, антиавторські фільми».

Найкращий спосіб, зауважмо, ствердити себе як автора. Так і хочеться сказати: «Облиш, хлопче, Голлівуд їх виробляє тисячами, антиавторських». Однак для юного авангардиста безособове не дорівнює безликому, а гіперреалізм поряд з поетичною правдою та самоствердження через самозаперечення не суперечать одне одному. Він знімав «Жюльєна» дев'ятьма камерами і шкодував, що їх не тридцять. Одну вмонтували навіть на оправі окулярів. Йдеться, звичайно, про цифрові відеокамери.

«Я розкидав камери в кущах, під ногами в акторів, у них же, коли вони спали — словом, повсякчас і пов-

сюди. Я хотів, щоб вони носили на собі сховані камери і, послані в реальні ситуації, викрадали реальне життя; щоб увесь фільм творився як музична імпровізація. Я зняв близько 180 годин матеріалу, і фільм продовжував формуватися до останньої миті виробництва».

Настільки, що й змонтований відеоваріант режисер і його оператор, «догматик» Дод Мантл (оператор премійованого в Каннах «Ювілею»), продовжували поліпшувати... погіршуючи. Щоб знищити й натяк на фахове кіно з його залізними стандартами, спершу перевели з магнітки на 16-тиміліметрову кіноплівку, а згодом, переходячи на 35 мм, пропустили через кілька передруків і той матеріал, доки плівка не стала нагадувати забуту на горищі стару хроніку без конкретних ознак часу й місця, а жакливе зерно й знебарвленість, які на порядній студії не пропустив би найхалтурніший техконтроль, не перетворилися на клітинний хаос хворого мозку, знятого наче зсередини.

Все у Коріна здається шиворіт навиворіт: магнітна стрічка йому, бач, якісніша за Кодак. Повний сценарій стає чернеткою, а коротке лібрето виробничим сценарієм, і навіть в ньому, за довірливим визнанням автора, «епізоди перелічено без особливої послідовності» (як тут не згадати Годара з його парафразою на тему Арістотеля: «Так, драма мусить мати початок, середину й кінець — але не конче в такому порядку»); та й там «геть усе зміниться, лиш почнеться виробництво». Матеріал неконтрольованих камер вкладається в безкомпромісно раціональну стратегію монтажу, а циклопічні 160 годин в 1,5; «життя зненацька» грають не натурники, а вже добре знані актори незалежного кіно, на чолі з його патріархом, режисером Вернером Герцогом; та й імпровізація їхня щонайменше особлива, якщо виконавець Жюльєна Івен Бреммер, вже всесвітньовідомий з фільмів Майка Лі і Денні Бойля («Naked» і «Trainspotting» відповідно), чотири місяці перед фільмуванням працював санітаром у кримінальній психушці біля Нью-Йорка.

Непослідовність чи гармонія?

Принаймні не аматорська уседозволеність. В Америці тисячі юнаків мріють, як Корін, мати необмежену свободу експерименту і створити небачений досі «глядацький досвід». Але в нього це базується на багатій і добре засвоєній кінокультурі, помноженій на різноманіття власних мистецьких інтересів. Вже в 19 років Гармоні написав сценарій «Дітвора», що став нашумілим і, зайве казати, скандальним фільмом Ларрі Кларка; його фігуративний живопис і графіку виставляють нью-йоркські галереї, а видавництво «Doubleday» недавно опублікувало перший роман режисера.

Шкода лиш, що «Дурника Жюльєна» нелегко висидіти. Не нудьгуєш, але й не цікавишся. Цілком можливо, що шестигодинний «Julien donkey-boy», який так зачарував венеціанських селекціонерів, був коротшим за свою півторагодинну чверть. В останньому все надто раціонально й виважено, сама свобода режисера стає своєрідною догмою, від зайвої кон-

цептуальної послідовності зникає легка композиційна примхливість попереднього фільму. Суворі, воістину догматична дисципліна формального експерименту так тісно притискає форму до змісту, що одне з двох пропадає, і це, як правило, зміст. Стиль стає настирливим, лейтмотивні метафори — пласкою очевидністю, теоретично зворушливі, щоб зворушити. А тут, наче на зло, колега-критик десь назвав «Жюльєна» саме «одним із найбільш зворушливих образів шизофреніка в кіно». Шизофренія таких писань справді зворушлива. Вона походить з уже згаданого патронату лицемірів над розумово й фізично вбогими. Для людини, знайомої на власній шкірі з шизофренією повсякдення, прискіпливо відібрана клініка фон Трієра і Коріна заекзотична, далека від того, що в кожного перед носом. В той час, як світ, керований ідіотами, стогне: «Рятуйте, ідіоти!», — його кращі уми благають: «Ідіоти, рятуйте!». Рятують не там. Одержимість Граматикою не дає догматикам дістатися до жаданої ними Правди. В одного ідіоти є плакатною ілюстрацією до соціально сумнівної терапії, у другого — пацієнти психічного ізолятора посеред незмірно далекої, знову невідкритої Америки. Перший фільм Коріна знаменував народження генія. Другий справляє враження генія в агонії. Але це для генія нормальний стан. Та й манівці шукача частогусто не менш цікаві для роздумів, ніж торована магістраль. Два геніальні фільми в дитячому, як для режисера, віці було б навіть банально. Тож і нам не варто творити власні догми. Попри свою ідейну й ідеологічну обмеженість, Догма 95 розв'язала руки радикальним мовним експериментаторам. Вони достатньо обдаровані, щоб вигадати щось нове на зло епігонам, коли тих наплотиться понад міру. Вони все одно лишаються найсвіжішим феноменом сьогоднішнього кіно. Тому й варто було поміркувати, на жаль воно чи на щастя. Бо, поки критики б'ються над присудом, догматики не сидять на місці: фон Трієр вже знімає мюзикл з 20-мільйонним бюджетом, та й Корін є не фанатичним послідовником, а скоріш співзасновником нової віри, поштивої до минулого, але націленої в майбутнє.

Ось вона, поривчаста хода романтичного догматика: «Було б зарозумілістю сказати, що я збираюсь винайти кіно заново. Чи що я хочу вплинути на когось. Насправді я лише хочу робити кіно по-своєму. Для мене кіно — найкращий вид мистецтва на світі. Воно включає звук і зоровий образ, об'єднує все в одному. Якби Вагнер жив сьогодні, він би знімав кіно. Бо розумів, що це таке, ще до його винайдення. Але кіно стало також мистецтвом робити гроші, і фільми для того стали знімати у певний спосіб, з котрого зробили закон. Хоч я виріс, захоплено дивлячись фільми Бастера Кітона, і з малих літ знав, що знімати кіно, для мене не менш важливо робити його не так, як інші. Тому й найкращі фільми не впливають на мою роботу».

Тут і проривається у мрійника про антиавторське кіно: «Мені 25 років, тож і кіно мені здається ще майже в дитячому віці. Та ні, воно ще тільки народжується». І такому хвальку не повірити?