STRASTNOJ BULWAR

Passionsboulevard
Passion Boulevard

Regie: Wladimir Chotinenko

Land: Rußland 1999. **Produktion:** ROJ Studio. **Buch:** Sergej Koltakow. **Regie:** Wladimir Chotinenko. **Kamera:** Wladimir Schewtsik. **Ausstattung:** Juri Ustinow. Kostüme: Regina Chomskaja. **Ton:** Sergej Saschnin. **Musik:** Sergej Prokofjew, Richard Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart. **Schnitt:** Swetlana Tarik.
Darsteller: Sergej Koltakow, Nina Usatowa, Wladimir Iljin, Sergej Garmasch, Sergej Parschin, Elena Starodub, Elena Blochina, Olga Lewitina, Iwan Bortnik.
Format: 35mm, 1:1.66, Farbe. **Länge:** 108 Minuten, 24 Bilder/Sek.
Sprache : Russisch.
Uraufführung: 27. Juli 1999, Moskauer Filmfestspiele.
Weltvertrieb: Intercinema Art Agency, Raissa Fomina, Drushinnikowskaja 15, 123 242 Moskau, Rußland. Tel.: (7-095) 255 90 82. Fax: (7-095) 255 90 52. E-mail: intercinema@glasnet.ru

Anmerkung: 'Strastnoj Boulevard' ist der Name einer bekannten Straße in Moskau. 'Strastnoj Boulevard' kann sowohl 'Passionsboulevard' (der Name leitet sich her von einem nahegelegenen 'Passionskloster') wie auch 'Boulevard der Leidenschaft' bedeuten.

Inhalt
Eines Morgens erwacht Andrej Sokolow, Heizer in einem Moskauer Kesselhaus, mit einem Kater. Er entdeckt einen großen schwarzen Raben, der auf seinem Fenstersims sitzt. Der Rabe kann nicht nur sprechen, sondern auch trinken. Der Vogel hat versucht, auf einem Bücherstapel ein Schläfchen zu halten und dabei den Stapel zum Umfallen gebracht. Dort, unter den Bänden von Poesie und Prosa, die russische Genies der Feder geschrieben haben, entdeckt Andrej ein altes Notizbuch mit Adressen und Telefonnummern. Das Buch weckt in ihm Erinnerungen an sein früheres Leben, als er ein berühmter Schauspieler war, der die Herzen der Zuschauer eroberte, und besonders die der Frauen.

Russische Leidenschaften auf dem Boulevard des modernen Lebens / Interview mit Wladimir Chotinenko
Galina Antoschewskaja: Sie haben Ihren Film STRASTNOJ BULWAR *(Passions-Boulevard)* genannt. Warum haben Sie diesen Titel gewählt ?
Wladimir Chotinenko: Der Titel hat eine Doppelbedeutung und einen leicht ironischen Unterton, weil die Leidenschaften im Film übertrieben sind. Ich könnte meinen Film auch *Boulevard der Leidenschaften* nennen. Eigentlich ist 'Strastnoj Bulwar' eine geographische Bezeichnung, nämlich die Bezeichnung einer von vielen Moskauer Straßen. Obwohl es im Film viele Szenen gibt, die

Synopsis
Waking up one morning with a hangover, Andrei Sokolov, a stoker in a stokehold in Moscow, discovers a huge black raven on his windowsill. The raven can not only speak but drinks as well. The bird tries to take a nap on a pile of books but upsets it and there, among the volumes of poetry and prose written by Russian geniuses of the pen, Andrei discovers an old notebook with addresses and telephone numbers. The book brings back memories of his former life in which he had been a famous actor who had won the hearts of audiences, especially the women.

Note: Strastnoi Bulvar is the name of a well-known street in Moscow. Strastnoi Bulvar can mean both 'Passion Boulevard' (the name is derived from the nearby Passion Monastery) and 'Boulevard of Passion'.

Russian Passions on the Boulevard of Modern Life
Interview with Vladimir Chotinenko
Galina Antoshevskaya: You've called your film STRASTNOI BULVAR. Why did you choose this title?
Vladimir Chotinenko: The title is ambiguous and has a slightly ironic undertone because the passions in the film are exaggerated. I could just as well have called my film *Boulevard of Passion*. 'Strastnoi Bulvar' is usually a geographic term, the name of one of Moscow's many streets. Although many scenes in the film show modern Moscow, Strastnoi Bulvar itself never appears. We should not forget that this is a street which has a memorial to Pushkin, a great Russian poet, at one end and a memorial to Vysotski, a Soviet singer-songwriter, at the other. Between these two there is the entire range of passions. Both were undoubtedly passionate people. I don't want to waste any stereotypical words in saying that passion must affect both men and women and represent a blind, all-encompassing feeling. For me, passion is the true life.
G.A.: The plot unfolds in Moscow. But the Moscow of STRASTNOI BULVAR isn't the city we know from numerous Soviet and Russian films. It's new, different, modern and monstrous. But the passions are the same.
V.C.: The backdrops to my films are always extremely important to me; the environment and the architecture. Some time ago, I did a degree at architectural college, so now I can't start shooting before I know in what area it

das moderne Moskau zeigen, erscheint 'Strastnoj Bulwar' selbst nicht im Bild. Man sollte nicht vergessen, daß am Anfang dieser Straße ein Denkmal von Puschkin steht, der ein großer russischer Dichter war, und an ihrem Ende eines von Wyssozki, einem sowjetischen Barden war. Zwischen diesen beiden Polen kommen die Leidenschaften in ihrem ganzen Umfang zum Ausdruck. Beide waren zweifellos leidenschaftliche Menschen... Ich möchte keine stereotypen Worte darüber verlieren, daß Leidenschaften in erster Linie Mann und Frau betreffen und mit blindem Gefühl zu tun haben. Für mich bedeutet Leidenschaft das eigentliche Leben.

G.A.: Die Handlung entwickelt sich in Moskau. Aber das Moskau von STRASTNOJ BULWAR ist nicht mehr die Stadt, die wir aus zahlreichen sowjetischen und russischen Filmen kennen. Es ist neu, anders, modern, monströs. Die Leidenschaften aber sind die gleichen...

W.Ch.: Unwahrscheinlich wichtig ist für mich die Kulisse, in der sich die Handlung meiner Filme abspielt: die Natur, die Architektur. Irgendwann habe ich die Hochschule für Architektur absolviert, deshalb kann ich keine Dreharbeiten beginnen, bevor ich nicht weiß, in welcher Umgebung alles geschehen wird. In STRASTNOJ BULWAR ist der Schauplatz Moskau. Was ihre filmischen Motive angeht, so ist diese Stadt sehr abgenutzt, sie wurde schon aus allen nur denkbaren Positionen gefilmt. Deswegen unternahmen wir eine Fahrt durch Moskau, wählten all die neuen modernen Bauten aus Beton, Glas und Metall aus, und drehten dann in dem ausgewählten architektonischen Raum. Der architektonische Hintergrund wurde zum Kontrapunkt des Geschehens, es entstand ein Widerspruch zwischen dem Eklektizismus der Architektur und dem elenden menschlichen Dasein – das wollte ich auch erreichen. Wenn man mich fragen würde, welche Szene eine Schlüsselszene des Films ist, würde ich antworten: die Szene, in der der Alte mit dem Hund den Protagonisten verläßt und ins Weizenfeld geht, im Hintergrund aber erhebt sich ein supermodernes, nahezu kosmisches Gebäude.

G.A.: Apropos Poesie. Leider hört Puschkins Lyrik auf, Puschkins Lyrik zu sein, wenn sie übersetzt wird. Aber für die russischsprachigen Menschen sind Puschkin und die Klassik dasselbe. Die Gestalt des Dichters, seine Gedichte durchdringen den ganzen Film. Warum ist der Klassiker Puschkin sowohl für Sie wie auch für den Film STRASTNOJ BULWAR so wichtig ?

W.Ch.: Puschkins Lyrik und seine Persönlichkeit sind ein Phänomen für Rußland. Man kann Tolstoj und Dostojewskij lesen und kennen – aber das hat dann leider nur mit Wissen zu tun. Puschkin ist es gelungen, die Kulturschichte der Bevölkerung eines Fünftels der Erde mit der Sprache, der Rede, Gedanken, Begriffen und Gestalten zu durchdringen, die wir auch heute sprechen und verwenden. Das ist das eigentlich Wesentliche. Dabei ist Puschkin genauso selbstverständlich wie Luft oder Wasser. Wir trinken Wasser und denken manchmal, daß es gut schmeckt. Viel öfter trinken wir es, ohne nachzudenken. Wenn man uns das Wasser aber einige Tage lang verweigert, sterben wir. Genauso ist es mit Puschkin – das ist das Wunder eines Genies.

Wir sollten nicht vergessen, daß STRASTNOJ BULWAR ein ironischer Film ist. Da ist nicht eine einzige Szene ernst gemeint! Die Kritiker haben ihn nicht verstanden und nicht akzeptiert, weil sie ihn ernstgenommen haben. Puschkin selbst war ein ziemlich ironischer Mensch. Dieser Dichter braucht nicht verteidigt zu werden, aber wir haben versucht, ihn durch unsere Ironie vor den Angriffen der Kritiker zu verteidigen. Wir zeigten 'Wasser', das war alles. In der Urfassung des Drehbuchs gab es Puschkin nicht, ich mußte meine ganze Kraft einsetzen, um den Drehbuchautor

will all take place. STRASTNOI BULVAR happens in Moscow. Moscow's cinematic themes have been pretty much exhausted. The city has been filmed from every conceivable angle. That's why we travelled through Moscow, chose all the new, modern buildings made out of concrete, glass and metal, and then shot in this select architectural space. The architectural background became a counterpoint to the action, creating a dissonance between the eclecticism of the architecture and the suffering human existence. That's what I'd wanted to achieve. If you were to ask me which was the key scene in the film, I'd say it was the scene in which the old man with the dog leaves the main character and walks into a wheat field, while in the background we see a super-modern, almost cosmic, building.

G.A.: Talking about poetry: Pushkin's lyric poetry unfortunately ceases to be Pushkin's lyric poetry the moment it's translated. But for Russian-speakers, Pushkin and classical literature are one and the same. The poet's figure and his poems permeate the entire film. Why then is Pushkin the classicist so important today both to you and the film STRASTNOI BULVAR?

V.C.: Pushkin's poetry and his personality are a phenomenon for Russia. You can read and know Tolstoy and Dostoyevsky, but unfortunately that's just knowledge. Pushkin managed to penetrate the cultural layers of one-fifth of the world's population with a language, with phrases, thoughts, terms and figures of speech that we still speak and use today. That's the essence of the matter. As a result, Pushkin is as natural as air and water. We drink water and occasionally think it tastes good. More often, we drink it unthinkingly. But if we're prevented from getting water for a few days, we die. That's how it is with Pushkin, and that's the magic of a genius. We shouldn't forget that STRASNOI BULVAR is an ironic film. Not a single scene is meant seriously! The critics didn't understand or accept it because they took it seriously. Pushkin was himself a pretty ironic person. He doesn't need defending, but we tried to defend him nonetheless from the attacks of critics through the use of ironic intonation. We showed 'water', no more. Pushkin wasn't in the original screenplay. I had to bring all my strength to bear to convince the screenplay-writer Koltakov (who also plays the starring role) of the necessity of this idea. The main character, a once-famous actor, but now a downtrodden alcoholic, sticks Pushkin-type sideburns on his face in an attempt to elevate himself above his own and the general day-to-day life while also making an ironic statement. The effect is extraordinary. The scenes drawn out of our lives – sometimes vulgar, sometimes passionate, sometimes idiotic – are suddenly populated by an observer: Pushkin. He sits, watches and listens. We forget (if only for a second) that he is an actor wearing false sideburns.

G.A.: How do you define 'classic'?

V.C.: The word is forever being eroded, not only in Russia but also in Europe and America. For me, 'classic' will never lose its meaning because I've gradually adopted it, from my childhood to the present day. For me, the Classics help us understand the meaning of life, and are not merely artefacts of art history which have been around

Koltakow – er ist gleichzeitig der Hauptdarsteller – von der Notwendigkeit dieses Schritts zu überzeugen. Der Protagonist, früher ein angesehener Schauspieler, derzeit aber ein heruntergekommener Säufer, klebt sich einen Puschkin-Backenbart an. Damit möchte er sich über das eigene und allgemeine alltägliche Leben erheben und zugleich einen ironischen Akzent setzen. Es entstand ein unglaublicher Effekt: In den Szenen aus unserem Leben, die mal vulgär, mal leidenschaftlich und mal idiotisch sind, ist ein Beobachter anwesend: Puschkin. Er sitzt, sieht und hört. Wir vergessen – wenn auch nur für eine Sekunde – daß das ein Schauspieler ist, der einen Backenbart angeklebt hat...

G.A.: Worin sehen Sie den Sinn des Begriffs 'Klassik'?

W.Ch.: Dieser Begriff ist einer immer stärkeren Erosion unterworfen, nicht nur in Rußland, sondern auch in Europa und Amerika. Für mich wird die Klassik nie ihre Bedeutung verlieren, denn ich habe sie mir allmählich angeeignet, von der Kindheit an und bis zum heutigen Tag. Die Klassiker – das sind für mich Stützpunkte beim Verstehen des Sinns des Lebens und nicht einfach ein 'Etwas' aus der Kunstgeschichte, das lange besteht, altertümlich geworden ist und unbedingt anerkannt werden muß.

Die Studenten zum Beispiel, denen ich Unterricht gebe, sind heute bereit, die Klassik wahrzunehmen, weil ich sie ihnen beibringe. Ich lehre sie lesen und schreiben, ich lehre sie, die Sprache der Klassik zu verstehen, damit sie die moderne, neue Filmsprache sprechen können.

G.A.: Erklären Sie bitte, was genau Sie mit dieser Formulierung – 'moderne Filmsprache' – meinen.

W.Ch.: Die Situation des Kinos ähnelt immer mehr einer Modenschau, einem Defilée – ich kann dies, ich aber kann das, und ich wiederum jenes. Aber je extravaganter die Mode der Saison ist, desto schneller ist sie vorbei. Und wo ich schon die Filmkunst mit der Mode vergleiche: Es ist interessant zu betrachten, wie die Kostüme zum Beispiel das Schicksal eines Films beeinflussen. Fellini entwarf Kostüme, die außerhalb der Zeit standen, aber innerhalb der Stilistik seiner Filme. Ein normales Kostüm ist das Merkmal einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Mode. Wenn der Regisseur die Merkmale einer gewissen Modeströmung in seine Filmkostüme aufnimmt, kann der Film schon aus diesem einfachen Grund altern. Es ist erstaunlich, aber der hervorragende Film von Antonioni, *Beruf: Reporter*, ist wegen seiner Kostüme auf eine merkwürdige Art gealtert. Das Vorhandensein der nicht modernen Kleidung erschwert das Verständnis der Schärfe des Gedankens. Deswegen ist es wichtig, in einen Film etwas aufzunehmen, das nicht allgemein, sondern individuell, ein Unikum ist. Individualität und Einmaligkeit altern nicht. Ein solches Verhältnis zu den Kostümen im Film: das ist ein Teil der modernen Filmsprache. Wenn aber neue Erscheinungen als ein frischer Wind in der Filmsprache aufgenommen werden, ist das ein Fehler, nur eine Mode und keinesfalls etwas grundsätzlich Neues in der Filmsprache. Die Form ändert sich, die Filmsprache aber bleibt. Ich werde nie die Aufführung des stummen Schwarzweißfilms *Jeanne D'Arc* auf dem Göteborger Filmfestival vergessen. Die Reaktion des Publikums kann man als umwerfend bezeichnen. Ein stummer Schwarzweißfilm... Gewiß ist der Film in vielerlei Hinsicht eine technische Kunst, deswegen müssen die technischen Errungenschaften weiterentwickelt werden; aber im Grunde bleibt die Filmsprache unverändert – das ist die Fixierung der Realität, wenn auch einer verwandelten. Der Film macht Abbilder von Augenblicken, die vorbeieilen... Diese Abbilder sind die menschlichen Gefühle. Die menschlichen Gefühle, die Vibrationen der Seele zu fixieren und ein genaues Mittel für die Materialisierung der Zeit zu

for a long time, become a part of antiquity and therefore ought to be recognised. For example, the students I give lessons to are prepared to study the Classics because I teach them how to. I teach them to read and write, I teach them how to understand the language of the Classics so that they can speak the new, modern language of the cinema.

G.A.: Can you explain in what sense you use the term 'modern language of the cinema'?

V.C.: Filmmaking is becoming more and more like staging a fashion show, a défilée: "I can do this." "But *I* can do *this*." "Well, *I* can do *this*." But the more extravagant the season's fashions, the sooner they're passé. And while I'm comparing the film and fashion businesses it's interesting to note how costumes, for example, adversely effect a film's fate. Fellini designed costumes that were timeless but in keeping with the style of his films. A normal costume is the sign of a certain era and a certain fashion. If a director incorporates the signs of a particular trend into his costumes, this alone can age a film. It's amazing, but the costumes in Antonioni's excellent film *Profession: Reporter* have aged the film in a strange manner. The presence of non-contemporary clothing makes it harder for the viewer to understand the precision of the thoughts. This is why it's important that the things you put into a film aren't general, but individual and therefore unique. Individuality and uniqueness don't age. It's this relationship towards costumes in a film that is part of the modern language of the cinema. It's wrong to incorporate new appearances into that language because they're a breath of fresh air. They're only a fashion and therefore nothing fundamentally new to the language. The form may change, but the language remains the same. I'll never forget seeing the silent black-and-white film *Jeanne d'Arc* at the Gothenburg Film Festival. It would be fair to say that the audience was stunned. By a silent black-and-white film. Sure, filmmaking is in many ways a technical art, so the technical capabilities have to keep developing. But in effect, the language of the cinema remains unchanged. It's a recording of reality, albeit a transformed one. Filmmakers take snapshots of moments that are racing by. These snapshots are human emotions. Recording human emotion, the vibration of the soul, and finding the right way of materialising time: those are the basic tasks which the language of the cinema must accomplish. And if you master these tasks, you also master the language of the cinema.

G.A.: STRASNOI BULVAR is a film about human emotion. Shakespeare said, "All the world's a stage,/ And all the men and women merely players." It's no coincidence that your central character is a professional actor. Why was that so important for you?

V.C.: In the past, the term 'actor' was synonymous with 'idol'. Many people suffered with their heroes, copied them, identified with them and invented scenarios in keeping with the dramatic theme and starring their favourite actor. Actors represented a particular, idealised way of life, although it was actually a surrogate life. A part of our real life was given over to the invented life portrayed on the screen. All that has suddenly disappeared, and in a dramatic and tragic manner. I'm convinced that Russia's

finden – das sind die Grundaufgaben der Filmsprache. Wenn du diese Sachen beherrschst, beherrschst du auch die Filmsprache.
G.A.: STRASTNOJ BULWAR ist ein Film über die menschlichen Gefühle. Shakespeare sagte: 'Die Welt ist ein Theater, in dem Frauen und Männer Schauspieler sind'. Nicht zufällig ist Ihr Held ein Berufsschauspieler. Warum war das so wichtig für Sie?
W.Ch.: Früher war der Begriff 'Schauspieler' mit dem des Idols gleichgesetzt. Wieviele Menschen litten mit den Helden, ahmten sie nach, identifizierten sich mit ihnen und entwarfen eigene Lebensszenarien im Einklang mit den dramatischen Sujets, in denen ihre Lieblingsschauspieler agierten! Die Schauspieler symbolisierten ein gewisses Lebensideal, waren aber eigentlich ein Surrogat des Lebens. Ein Teil unseres realen Lebens wurde dem erfundenen Leben, einem Leben auf der Leinwand übergeben. Auf einmal ist alles verschwunden – und zwar auf dramatische und tragische Art und Weise. Ich bin überzeugt, daß nicht die Verelendung des Landes und nicht irgendwelche politische Kataklysmen von der katastrophalen Lage Rußlands zeugen, sondern das Verschwinden von Idolen: Wir haben sowohl die realen als auch die erfundenen Orientierungspunkte verloren. Wir haben also jede Art des Lebens verloren. Der Film STRASTNOJ BULWAR handelt also von einem Menschen, der am Rande einer Straße sitzt, sowohl im direkten als auch allegorischen Sinne. Die Tragödie Rußlands besteht darin, daß das Volk seine alten Helden vergessen und keine neuen erschaffen hat. Den Zuschauern zeigen wir, daß die Leute, von denen sie sich hatten beeinflussen lassen, heute genauso sind wie sie selbst. Wer sitzt am Straßenrand, du, der Zuschauer, oder du, der Held? Die Antwort ist klar... Nur der Held klebt sich ab und an einen Backenbart an.
G.A.: Seit Jahrhunderten gibt es die Vorstellung von der 'geheimnisvollen russischen Seele'. Teilen Sie diese Auffassung?
W.Ch.: Wir brauchen nicht weit zu gehen. Die letzten Wahlen für die Staatsduma haben mir mehr Klarheit über die Ursachen des leidvollen Zustands von Rußland, über den Charakter seiner Rätselhaftigkeit verschafft. Diese merkwürdige Unfähigkeit zu leben, dieser phantastische Unwille, das Geschehen zu begreifen, schlagen in den unausweichlichen Versuch um, den Schuldigen am eigenen Unglück, an eigenen Problemen woanders zu finden, allen außer sich die Schuld zuzuweisen. Das ist das Hauptmerkmal Rußlands. Das gab es immer, aber heute äußert es sich auf die grausamste Art und Weise. Worauf hofft das russische Volk? Nur auf ein Wunder. Es baut nicht auf eigene Kräfte oder Fähigkeiten, es erwartet nur ein Wunder. Die Erwartung eines Wunders ist das zentrale Gefühl, das die ganze Geschichte Rußlands durchdringt. Wenn wir es plötzlich bekämen, dieses Wunder, könnten wir nichts mit ihm anfangen. Die Erwartung des Wunders ist der wichtigste Stimulus im Leben, darin besteht auch das Mystische und Rätselhafte der russischen Seele. So ist das Rußland von heute... Ich bin Fleisch und Blut meines eigenen Volkes, mit all seinen Mängeln und positiven Eigenschaften. Ich bin wie ein Samenkorn in diesem Feld aufgegangen. Das gibt mir das Recht, über mein Volk zu richten und es so zu präsentieren, wie ich es heute für angemessen halte. Jetzt möchte ich einen Film machen, der... das russische Volk, oder das Volk Rußlands beleidigen würde, weil man nicht hinnehmen kann, daß sich mein Zuschauer – das heißt zugleich mein Volk – in solch einem schrecklichen Zustand befindet. Ich habe nie 'für mich' gedreht, ich habe immer nach einem Gesprächspartner gesucht, aber mit den heutigen 'Gesprächspartnern' ist es unmöglich zu kommunizieren. Man möchte sie beleidigen, polemisch werden. Ich befinde mich in einer Phase, in der ich mein eigenes Volk hinrichten möchte. Später wird wahr-

catastrophic condition is not evinced either by the country's impoverishment nor any political cataclysms, but rather by the disappearance of idols. We've lost both the real and the invented orientation points. In other words, we've lost every way of living. The film STRASTNOI BULVAR is about a man perched on the edge of the street in both the direct and allegorical sense. Russia's tragedy has been that its people have forgotten their old heroes and have not created any new ones. We show audiences that the people they emulate are now just like themselves. Who is it that's perched there on the edge? You the viewer or you the hero? The answer is obvious. Only the hero glues sideburns onto his face every now and again.
G.A.: For centuries now, there's been the image of the 'secretive Russian soul'. Do you share that view?
V.C.: We don't have to look that far for an answer. The last parliamentary elections taught me a lot about the cause of Russia's suffering and about the essence of its mystery. This strange inability to live, this fantastic unwillingness to understand what's going on, triggers an unavoidable attempt to locate the cause of one's own misfortune and problems elsewhere, to blame everyone but yourself. That is Russia's main characteristic. It's always existed, but it now manifests itself in the most brutal manner. What do the Russian people hope for? A miracle, that's all. They aren't building on their own strengths or abilities, they're simply expecting a miracle. The expectation of miracles is a key emotion running through all of Russian history. Were it suddenly to happen – this miracle – we wouldn't know what to do with it. The expectation of miracles is the most important stimulus in life. And that's what the mystical and mysterious Russian soul consists of. That's the Russia of today. I am the flesh and blood of my own people, with all its shortcomings and positive characteristics. I have grown like a grain of corn in this field. That gives me the right to judge my people and to present them as I see fit today. Now I want to make a film that insults the Russian people – or the people of Russia – because they cannot accept that my viewers – again my people – find themselves in such a terrible state. I've never shot films for myself, I've always sought interlocutors, but it's impossible to communicate with the 'interlocutors' of today. You feel like insulting them and engaging in deep polemics with them. I'm currently in a phase in which I'd like to execute my people. I'll probably come to regret it later, just like Ivan the Terrible. But today they can despise me, they can burn my film on Red Square, lynch me. That's the kind of film I want to show. I want to hold a mirror up to my people – because I love them – so that they can take a close look at themselves.
G.A.: In STRASTNOI BULVAR you tried to create such a mirror in the character of the folk hero. He's a handsome, powerful Siberian with a big heart and lots of charm who delights both the main protagonist and the audience during the entire scene in which he appears. You think you're finally seeing a positive image of a real Russian man; a star, a glimmer of hope. But in the end it turns out that he stole a valuable gold watch.
V.C.: Ha, ha, ha! It was precisely this character the audience felt most insulted by. That's why I consider him a great success. After every screening the critics said, "How

scheinlich eine Phase der Reue eintreten, wie bei Iwan dem Schrecklichen. Aber heute dürfen sie mich mißachten, sie dürfen meinen Film auf dem Roten Platz verbrennen, mich lynchen – solch einen Film möchte ich zeigen. Ich möchte meinem Volk, weil ich es liebe, einen Spiegel vorhalten, damit es sich von nahem betrachten kann.

G.A.: In STRASTNOJ BULWAR haben Sie versucht, so ein Spiegelbild in der Gestalt eines Volkshelden zu schaffen. Da ist ein schöner, kräftiger Sibirier mit seiner großen Seele und viel Charme, der während der ganzen Episode, in der er auftritt, sowohl die Hauptgestalt als auch den Zuschauer entzückt. Man denkt, man sieht endlich ein positives Bild des echten russischen Mannes, einen Stern und eine Hoffnung. Zum Schluß stellt sich aber heraus, daß er eine wertvolle goldene Uhr gestohlen hat.

W.Ch.: Ha, ha, ha! Genau diese Gestalt hat das Publikum am meisten beleidigt. Deswegen betrachte ich sie als sehr gelungen. Nach allen Vorführungen wurde ich kritisiert: 'Wie konnten Sie einen echten Sibirier so behandeln? Dank solcher Menschen haben wir den Krieg gewonnen... Wie konnte er nur klauen?' Er klaut nicht, weil er ein Dieb ist, sondern weil der betroffene Gegenstand 'nicht richtig lag'. Er nutzt einfach jede Gelegenheit, um weiter durchs Leben zu kommen. Er denkt folgendes: 'Wozu braucht dieser Alkoholiker eine goldene Uhr? Er wird sie sowieso versaufen, verlieren, ich dagegen habe Frau und Kinder, ich bin der Schöpfer des neuen Lebens, ich bin der Nachfolger, also ich nehme, was ich brauche – es gehört mir sowieso.' Sergej Parschin, ein Schauspieler aus St. Petersburg, hat den Sibirier hervorragend gespielt.

G.A.: Der Protagonist besucht seine Ex-Freunde. Er verweilt kurz bei ihnen, trinkt Wodka und geht weiter. Wodka und das russische Volk: Wie wichtig ist diese Parallele im Film?

W.Ch.: Mein Held ist ein echter Russe. Deswegen verfügt er über eine bestimmte Anzahl von Merkmalen: Selbstbestrafung und Selbsterkenntnis mit einem Glas in der Hand. Für den Zuschauer war das Wodka-Thema neben der Sibirier-Episode am schmerzlichsten. 'Warum wird in Ihrem Film immerzu getrunken?' fragten mich die empörten Kritiker und Zuschauer. Ich begriff, worin die Ursache der Empörung bestand: Der Vorgang des Trinkens hat im Film einen prinzipiellen Charakter und stellt eine Metapher dar. Der Wodka in STRASTNOJ BULWAR ist praktisch ein Stilleben: Es ändern sich die Szenen, die Gestalten, die Gläser, aus denen getrunken wird, aber das Trinken selbst ist eine Art prinzipieller Inhalt Akzentuierung. Ich kann nur sagen, daß ich diese Akzentuierung nicht angestrebt habe. Der Ritualeffekt entstand im Endresultat. Es stellte sich heraus, daß die Zuschauer bei vielen anderen Filmen, in denen das Trinken nicht auffällt, weniger gereizt reagieren. Sie nehmen das Trinken als etwas Organisches auf, egal wieviel und wie oft auf der Leinwand getrunken wird. Zeige ich aber mit dem Finger auf den sets präsenten Wodka, wird die Frage des Trinkens prinzipiell, fällt aus der Organik des Lebens heraus, wird als Ritual demonstriert, dann entsteht auch die Empörung. Der Wodka ist für Rußland auf der einen Seite ein Unglück, auf der anderen aber eine Notwendigkeit. Erstens wärmt Wodka in einer Klimazone, in der der Winter sechs Monate währt und sechs weitere Monate Vorbereitungen erfordert, und macht lustig. Zweitens versenkt dieses Getränk den russischen Menschen in eine Lebensillusion, führt weg von der Realität und in die Hoffnung auf das Wunder.

G.A.: In STRASTNOJ BULWAR gibt es eine merkwürdige Gestalt: den Raben. Er gehört zu unserem Gespräch über das Wunder, über die Erwartung des Wunders, weil er das Schicksal, die Verän-

can you treat a real Siberian like that? It was thanks to men like him that we won the War. How could he have stolen?" He wasn't stealing because he was a thief, but because the object in question was "not in the right place". He simply uses every opportunity to get through life. He was thinking, "What does that alcoholic need a gold watch for? He'll only drink it away or lose it. I, by contrast, have a wife and children. I am the giver of new life. I am the future, so I take what I need. It belongs to me anyway." Sergei Parshin, an actor from St. Petersburg, played the part of the Siberian brilliantly.

G.A.: The main character visits former friends, spends some time with them, drinks vodka and leaves again. How important is the parallel between vodka and the Russian people in the film?

V.C.: The principal character is a real Russian. That's why he has a number of characteristics: self-punishment and self-awareness with a glass in his hand. Audiences found the vodka issue the most painful to watch after the scene about the Siberian. "Why is everyone always drinking in your film?" outraged critics and viewers asked me. I knew where this outrage was coming from. The process of drinking is metaphorical and a matter of principle in the film. Vodka in STRASTNOI BULVAR is almost a still life painting. The scenes may change, so too can the characters or the glasses out of which they drink, but the drinking in itself develops into a principle, a kind of accentuation. I can only say that I hadn't sought to achieve this accentuation. The ritual effect only came about at the end. It turns out that viewers are less annoyed about many other films in which the drinking isn't so blatant. They see the drinking as something organic, no matter how much or how often people drink on-screen. But if I point out the constant presence of vodka, the issue of drinking becomes one of principle and no longer part and parcel of life. If it's portrayed as a ritual, people are outraged. On the one hand, vodka spells trouble for Russia. But on the other it's a necessity. Firstly, vodka warms and cheers you up in a climatic zone in which it's winter for six months of the year and needs six months to prepare for. Secondly, it plunges Russians into an illusory life, leading them away from reality and towards the hope for a miracle.

G.A.: There's a strange character in STRASTNOI BULVAR: the raven. It relates to our discussion about miracles, about the expectation of miracles, because ravens represent fate, changes in our lives. A black raven suddenly appears in the main character's room and knocks over a pile of books. Underneath the books there's an old notebook. Leafing through this notebook, the hero is reminded of forgotten friends and goes out to visit them. We also see a slowly-falling black feather. This symbolises both the feather with which poets write and the raven, an oracle predicting the future.

V.C.: The raven and his feather are a kind of epigraph for the film. Why have an epigraph? It's like a tuning fork so that the reader, the viewer, understands how to interpret the piece. While making the film I tried to break stereotypes. What is good or bad luck? It depends on how you view them. It doesn't necessarily follow that someone who has lots of difficulties in his life is unhappy. Maybe those difficulties are there to improve him. The

derung im Leben darstellt. Der schwarze Rabe taucht plötzlich im Zimmer des Helden auf und kippt einen Bücherstapel um. Unter den Büchern findet sich ein altes Notizbuch. Im Notizbuch blätternd, erinnert sich der Held an die vergessenen Freundschaften und macht daraufhin verschiedene Besuche. Wir sehen auch eine langsam fallende schwarze Feder – Symbol der Feder, mit der Dichter zu schreiben pflegten, als auch des Rabens, eines Orakels, das das Schicksal voraussagt.

W.Ch.: Der Rabe und seine Feder sind eine Art Epigraph des Films. Wozu ist ein Epigraph da? Es ist wie eine Stimmgabel, damit der Leser, der Zuschauer versteht, wie er das Werk aufzunehmen hat. Während der Arbeit am Film habe ich versucht, Stereotypen zu brechen. Was ist eigentlich Glück oder Unglück? Es kommt darauf an, wie man die beiden Sachen betrachtet. Es ist nicht unbedingt so, daß derjenige, der Schwierigkeiten im Leben hat, ein unglücklicher Mensch ist. Vielleicht sind diese Schwierigkeiten dazu da, daß er besser wird. Der Rabe zieht eine Schleppe von Stereotypen hinter sich her. Er ist ein Vogel, der Unglück bringt. In der russischen Folklore sind alle Lieder, in denen er vorkommt, düster. Um die Bedingungen für eine Erweiterung der Wahrnehmung zu schaffen, wollte ich alle feststehenden Zeichen ändern: Was normalerweise negativ aufgefaßt wird, sollte positiv werden. Unser Rabe ist viel zu russisch geworden, aber so, wie ihn niemand bis jetzt gezeigt oder gesehen hat – unser Rabe trinkt Wodka und ist dabei sehr freundlich und gesellig. Damit fängt eigentlich die Wahrnehmung von allem weiteren an.

Biofilmographie

Wladimir Chotinenko wurde am 20. Januar 1952 in Slawgorod (Rußland) geboren. Er studierte Architektur (Abschluß 1976) und absolvierte dann Kurse in Regie und Drehbuch im Studio von Nikita Michalkow.

Filme

1984: *Odin i bes orushijan* (Allein und unbewaffnet). 1986: *W streljajustschej gluschi* (Schüsse im Dickicht). 1987: *Serkalom dlja geroja* (Spiegel für einen Helden). 1988: *SV* (Spalny vagon/Schlafwagen). 1989: *Roj* (Der Schwarm). 1992: *Patriotischeskaja komedia* (Patriotische Komödie). 1993: *Makarow*. 1995: *Musulmanin* (Der Muselmane). 1996: *Doroga* (Die Straße, Episode aus dem Film *Pribytije pojesda*/Die Ankunft eines Zuges, Forum 1996). 1997: *Myj deti twoi, Moskwa* (Wir sind Deine Kinder, Moskau). 1999: STRASTNOJ BULWAR.

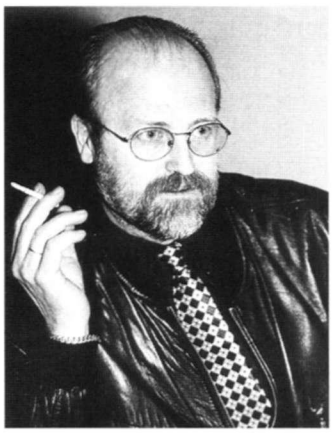
raven drags a whole host of stereotypes along behind him. It is a bird that brings misfortune. In Russian folklore, all songs featuring ravens are sinister. In order to create the conditions necessary for expanding the horizons of awareness, I tried to change all rigid symbols: that which is mostly perceived in a negative light was to become positive. Our raven has become far too Russian. Even so, no one has ever portrayed or seen him like this before. He drinks vodka and is very friendly and sociable. That's when we begin to be aware of everything else.

Biofilmography

Vladimir Khotinenko was born on January 1st, 1952 in Slavgorod, Russia. He graduated from the College of Architecture in 1976 and then completed courses in filmmaking and screenwriting at the Nikita Mikhalkov Studios. He directed his first film in 1984.

Films

1984: *Odin y bez oruzhiya* (Alone and Unarmed). 1986: *W streliajustchey gluschi* (In the Shooting Backwoods). 1987: *Zerkalo dlia Geroia* (Mirror for a Hero). 1988: *SV* (Wagon Lit). 1989: *Roy* (Swarm). 1992: *Patrioticheskaya Komedia* (Patriotic Comedy). 1993: *Makarov*. 1995: *Musulmanin* (A Moslem). 1996: *The Road* (short). 1997: *We are your children, Moscow*. 1999: STRASTNOI BULVAR.



Wladimir Chotinenko