



**ВГИК
Жизнь
Искусство
Кино**



Мария Однолетко,
главный редактор



Анна Арутюнова, 2 курс
кафедра киноведения



Роман Навескин, 2 курс
кафедра киноведения



Владислав Артамонов, 3 курс
кафедра киноведения



Ксения Козина, 2 курс
кафедра киноведения



Евгений Вихарев, 3 курс
кафедра кинодраматургии

Наши авторы



**Анастасия Алещенко, 1 курс
кафедра киноведения**



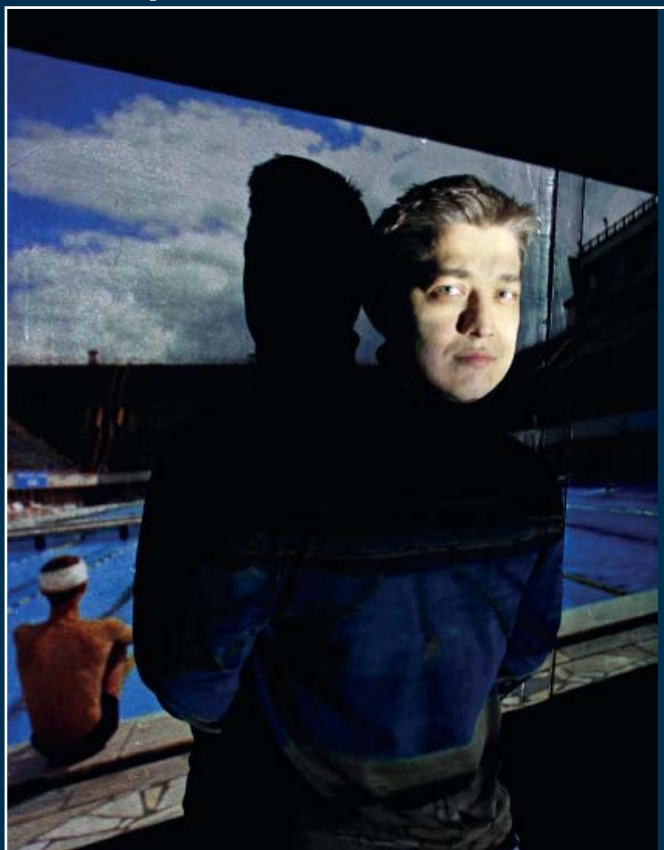
**Зинаида Вареник, 1 курс
кафедра киноведения**

[и другие]

«Наши победители»	стр. 4-28	Интервью подготовили Р. Навескин, А. Арутюнова, К. Козина, А. Алещенко, А. Вихарев, В. Артамонов, Л. Алиева
«Дмитрий Мамулия. Фигуры зрения»	стр. 29-37	Текст подготовила З. Вареник
«Да здравствует Цирк!»	стр. 38-45	Материал подготовила М. Однолетко
«Пути создания сценария»	стр. 46-49	Интервью подготовила Е. Галкина
«Памяти профессора Утилова»	стр. 50-60	Своими воспоминаниями поделились В.Н. Турицын, А.Н. Золотухина, К.Г. Шахназаров, Н.П. Бурляев, М.О. Воденко, Л.И. Ельчанинофф, В. Курганникова, В. Жарикова, Д. Сенотрусова, И. Омельченко, М. Однолетко, Ю.И. Поленов
«Неуходящий свет Валерия Рубинчика»	стр. 61-64	Материал подготовила М. Однолетко

Журнал «ВЖИК» — проект Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)
 Главный редактор: *М. Однолетко*
 Ответственный редактор: *С. Романова*
 Макет и компьютерная верстка: *О. Минаева*
 Фотографы: *Е. Тютина, Д. Авхадиева, Б. Воронин, М. Перкунова, А. Васильев*
 Дизайнер: *С. Минаев*
 Корректор: *А. Бубнова*
 Над номером работали: *М. Зыков, О. Томенко, Н. Суринович, Е. Кулиджанова, А. Шишова, Э. Оганесян, С. Черникова, Д. Мамулия, О. Ларионова, Р. Навескин, А. Арутюнова, К. Козина, А. Алещенко, А. Вихарев, В. Артамонов, Л. Алиева, З. Вареник, Е. Галкина, В.Н. Турицын, А.Н. Золотухина, К.Г. Шахназаров, Н.П. Бурляев, М.О. Воденко, Л.И. Ельчанинофф, В. Курганникова, В. Жарикова, Д. Сенотрусова, И. Омельченко, Ю.И. Поленов, Я. Скопина.*

Победители XXX Международного фестиваля ВГИК



фотограф: Диана Кузья

Интервью с Максимом Зыковым,
режиссёром фильма
«Это кажется, что прошло, а, на самом деле, может, и не прошло»
(приз «За лучший сценарий», приз «За лучшее звуковое решение»,
приз фонда С.А. Герасимова и Т.Ф. Макаровой
«За творческую перспективу»
XXX Международного фестиваля ВГИК)

Интервью подготовил: Роман Навескин

О ДОВГИКОВСКОМ СЕБЕ

На режиссуру я решил пойти сразу после школы, когда ещё жил в Алма-Ате. В школьное время я успел поучиться на курсах журналистики, в театральной студии, писал стихи, сценарии... Приехал сюда, пошёл в ГИТИС, но не поступил. Год я здесь, в Москве жил, работал. Пекарем лаваша, поваром, барменом, дослужился до администратора ресторана. И вдруг я понял, что меня эта жизнь засасывает, и уехал в Питер. Там четыре месяца учился актёрскому мастерству в каком-то непонятном платном вузе... Потом снова сорвался в Москву, поступать в ГИТИС на курс Леонида Хейфеца. В тот год я поступил, учился-учился, но с последнего курса ушёл. Что дальше?

Снимался в кино. Менял казахское гражданство на русское. Потом поступал к Владимиру Хотиненко во ВГИК, прошёл творческий конкурс, первый тур... Но после первого тура я загулял с абитуриентами с актёрского... Мы постоянно жгли костры, пили пиво и ели сушёную рыбу. Всё было, как в тумане: я вообще не помню поступления к Хотиненко. Тогда же мне предложили сняться в четырехсерийном фильме «Грозные ворота», и я уехал в Геленджик. Там и завис. На следующий год во ВГИКе мастерскую набирал Сиренко, но к нему я почему-то идти не захотел. Потом мысль о поступлении всё угасала, угасала... Как вдруг меня что-то сподвигло написать работы на творческий конкурс снова. И я оказался в мастерской Соловьёва и Рубинчика.

О МАСТЕРСКОЙ

Главное, чему нас учит Сергей Александрович Соловьёв, — отличать хорошее кино от плохого. Он прививает художественный вкус. Он уводит нас от фантазий в сторону реальной жизни. Он учит не ставить себя в позицию учащегося. У нас в мастерской не говорят такого: «Ну, это же была учебная работа, человек только учится выполнять задания...». Соловьёв с самого первого дня называл нас режиссёрами: давал понять, что мы такие же, как он. И это очень сильно поддерживало, вдохновляло. Соловьёв брал нас на съёмки, мы приезжали к нему на «Мосфильм», смотрели, как делается кино, снимались у него... Но каждую субботу он стабильно был во ВГИКе, у нас на занятиях. Человек набрал группу и исчез — это не про нашего мастера.

А насчёт мастерской... Так как Соловьёв изначально взял совсем разных людей, то и мастерская не может быть очень сплочённой, как в пионерлагере, — строй, шеренга, все одного возраста, роста... Разный возраст, жизненный опыт... Все разбиваются на кружки по интересам... Хотя из нашей мастерской я общаюсь со всеми.

Про другого нашего мастера, Валерия Давидовича Рубинчика, могу сказать, что он очень помог мне с фильмом «Это кажется, что прошло...». По моему замыслу в голове у главного героя была не девочка, а мальчик. Я хотел построить всё на конфликте человека и общества. А Рубинчик мне сказал: «Максим, а что, если мальчика заменить на девочку?» При такой перестановке не уходила мысль, которую я хотел передать, но одновременно в сценарий привносилось что-то новое — история любви, история детства. Рубинчик очень сильно помог.

О РОЖДЕНИИ ЗАМЫСЛА

Изначально я писал историю немножечко про себя, потому что так случилось, что три года я ходил по больницам, общался с врачами... Когда я жаловался кардиологу на сердце, она сказала: «Всё в порядке».

- А почему у меня тогда колет здесь?
- А ты в детстве головой ударялся?
- Ударялся.
- А голова болела, кружилась?
- Кружилась, но потом всё прошло.

И тогда она сказала ту самую фразу: «Ну, это кажется, что прошло, а, на самом деле, может, и не прошло».

О СЕРЁЖЕ И НАТАШЕ

Серёжа мой — персонаж безвольный, ему говорят: «Иди туда, иди сюда» — он и идёт... Он не сопротивляется врачам. Для него врачи — это люди знающие. Светила.

Он пребывает в каком-то своём мире, общается с девочкой Наташей, живущей у него в голове — и этим счастлив. У Серёжи нет цели стать спасителем мира или окончить ВГИК. Просто ему нужно в бассейн, потому что там он хочет встретить свою любовь. Это его сверхзадача. Он очень долго не решался прийти в больницу, потому что боялся, что что-то такое произойдет, и в его голове найдут Наташу. Но он всё-таки решился пойти к врачу, сдать анализы...

Как он вообще попал к урологу? Возможно, он подошёл к какой-нибудь бабушке и спросил, где получить справку в бассейн, она его и направила. Внутренние монологи у него — не глобальные, они очень простые. Вообще он сам по себе очень простой человек. Он не вторгается в чужое пространство, а живёт своей жизнью и пытается уберечь её от других. Он абсолютно статичен, а вокруг него — движение.

Кстати, в финале у нас всё-таки появляется Наташа. Мой оператор Юра Никогосов говорил: «Да не увидят её там, не увидят...». А я: «Те, кто ждут Наташу, те увидят!» А остальные — не увидят, конечно.

Мы с мультимедийщиком Колей Палашенко сперва пытались буквально воспроизвести девочку в голове — появились какие-то мозги в кадре... Ещё у нас была идея в одной из сцен дать ассоциацию с «Парфюмером»... Мы хотели, чтобы врачи разрывали Серёжу на части, чтобы ему оторвали руки, его голову кто-нибудь схватил... То есть, чтобы сюр полный был. Но в последний момент я от этого отказался, потому что всё это невозможно было сделать без нормального манекена, без кровищи, без всего такого... А мне как-то не хотелось в этом фильме крови. Не хотелось, чтобы это была физиологическая история. Нужно было, чтобы всё это осталось на неизъяснимом, абсурдистском уровне.

О РЕЖИССЁРСКИХ СОМНЕНИЯХ

Дениса Чуприна, актёра на роль Серёжи, я нашёл в самый последний момент. На роль Серёжи уже тогда был утверждён мой однокурсник из ГИТИСа Артём Панчик. А Денис... Мы с ним снимались в «Грозных воротах». Я выбирал между ними. И вот однажды я приехал, посмотрел на Артёма и понял, что он-то — нормальный, здоровый, реальный. А про Дениса вполне можно сказать, что у него живёт в голове кто-то. Он очень своеобразный, необычный человек. У него часто возникает непонимание с миром. В первый съёмочный день я понял, что Денис — стопроцентное попадание.

Я долго сомневался в актрисе-девочке. Она должна была обаять зрителя за очень короткий время, нужно было, чтобы зритель начал переживать за неё, ничего о ней не зная... Потому что если зритель переживает за эту девочку, то зритель переживает и за Серёжу.

О СЪЁМОЧНОЙ ГРУППЕ

На съёмках фильма моего однокурсника мне повезло познакомиться с оператором Юрой Никогосовым, который сказал мне: «Макс, если будут интересные истории, давай что-нибудь снимем». Когда мы с Юрой начали общаться, то я понял, — мы обязательно поработаем вместе. Потом ко мне вдруг пришла эта история про Серёжу.

Мы начали собирать команду. Собирались одни мужчины, и тогда я решил сбалансировать мужской коллектив женщинами. Пригласил художника Любу Иванову, Варю Лазареву с продюсерского. Директором картины у нас была сначала Елена Петровна Турганова, потом нам дали Сашу Дидыченко... С титрами нам помогла моя однокурсница из ГИТИСа Наташа Наумова.

Звукорежиссёром была Катя Решетникова. Из мужчин в команде был я, оператор, актёры и композитор Слава Жуков. Он учится на звукорежиссуре вместе с Катей. Я долго искал композитора, и она как раз рассказала про своего однокурсника, который пишет хорошую музыку. Ему понравился мой материал. Также оказалось, что он мыслит, почти как я. В общем, он написал музыку к проходке врача, где звучат ударные. Я послушал эту проходку и понял, что он — «наш человек», нужно срочно с ним связываться. Благодаря музыке, фильм приобрёл новый, более насыщенный ритм. Есть, правда, момент, где по режиссуре я сплоховал: там нужно было, чтобы камера двигалась быстрее... Незаметно это в фильме только благодаря звуку — спасибо Кате и Славе! А иначе был бы серьёзный «провис».

О ДИКТАТУРЕ

Я по-разному пробовал себя вести на съёмочной площадке. В первый день я пробовал быть добрым режиссёром. Во второй — быть жёстким, даже жестоким, — диктатором. Именно тогда я понял, что первый вариант — всё-таки лучше. Группа не то чтобы отдыхает, но получает удовольствие от съёмочного процесса. А когда ты — диктатор, то выходит, что ты творишь один, а остальные думают: «Побыстрее бы всё это закончилось». И для себя я выбрал первый путь.

О ПОИСКЕ ПРОСТРАНСТВ

Несмотря на то, что почти всё действие фильма происходит в поликлинике, в поликлиниках и больницах мы вообще не снимали. Вышел какой-то новый закон — в больницах снимать нельзя. Поэтому все больничные коридоры мы снимали в тимирязевской академии. Врачебные кабинеты мы строили на вгиковской студии, в павильоне, и только два из них — кабинеты невролога и уролога — в Химках, в заброшенном доме. Самым сложным оказалось найти бассейн.

Мы начали искать бассейн: объездили кучу санаториев, пионерских лагерей с открытыми бассейнами, но нигде нельзя было снимать... В итоге один бассейн нам снимать разрешили — такой лягушатник на фоне деревьев, вода там коричневого цвета. Я тогда подумал: «Что-то не то» — и мы продолжили поиски. С большим трудом мы нашли то, что нам было нужно: «Лужники» всё-таки дали разрешение на съёмки.

О КИНОСТУДИИ

С организацией съёмочного процесса всё было нормально. Как обычно... во ВГИКе. Разумеется, со вгиковской студией у меня конфликты случались, потому что у неё такой подход — есть учебное задание, и ты должен его просто выполнить. Я думаю иначе: у меня есть история, которую я должен рассказать именно такой, какой я её вижу. Без подгонки под стереотипы, вообще — без подгонки. Всё это может лишить фильм души.

О НАГРАДАХ

Фильм был на «Кинотавре», там получил какой-то диплом «За Наташу», упоминание критиков. Ещё мы участвовали в фестивале «Арткино», и там нам дали Гран-при. Потом представили работу на вгиковский фестиваль и получили, по-моему, призы за лучшее художественное решение и лучший сценарий, диплом за звук. Это, наверное, справедливо. Хотя такое ощущение, что фильм снимал себя сам.

О ЗРИТЕЛЕ

Для меня кино — это не только очень интересный аттракцион, где вращается куча интересных людей, но и возможность рассказать о своём внутреннем мире, о жизни, которую ты проживаешь, поделиться чем-то таким, что знаешь только ты. И те люди, которые чувствуют что-то похожее, они и будут твоими зрителями.



фотограф: Диана Куазь

Интервью с Ольгой Томенко,
режиссёром фильма «Дотянуться до мамы»
(приз «За лучший игровой фильм» и приз «За лучшую операторскую работу»
XXX Международного фестиваля ВГИК)

Интервью подготовила: Анна Арутюнова

МАМА И ОПРЕДЕЛЁННОСТЬ

Мама, конечно, мечтала, чтобы я стала врачом, так как в нашей семье все — врачи. Я категорически этого не хотела, может быть, из-за духа противоречия. Меня всегда тянуло в область творческую, и для всех окружающих это было очевидно. Я рисовала, писала стихи, танцевала, сочиняла музыку, ставила спектакли в школе, много играла на сцене сама и даже снималась на телевидении (вела детскую передачу). Но больше мне нравилось собирать людей вокруг себя. Везде, где появлялась такая возможность, я выступала в роли лидера. Не сказать, что это было сознательно, просто это доставляло мне радость и удовольствие, и получалось само собой.

Я долго думала, как же называется профессия, которой я хочу заниматься — я не знала этого слова. А потом мне приснился сон, и когда я проснулась, то подошла к маме и сказала: «Я буду режиссёром». Она, как и все мамы, конечно же, хотела для меня чего-то более материального и определённого, того, что приносило бы стабильный доход. Но как ни странно пошла мне навстречу.

ИДЕЯ И НАЗВАНИЕ

Название появилось из идеи фильма, идеи преодоления вечного расстояния между родителями и детьми. Оно не нравилось мне долгое время. Почти до самого конца. Мне казалось, что название «Дотянуться до мамы» слишком сентиментальное. Я долго ломала голову. Потом начала подключать свою съёмочную команду и друзей. Я просила их придумать мне другое название. Но в итоге названия другого не получилось, и все говорили мне: «Как же тебе не нравится? Хорошее название!»

СЮЖЕТ

Сюжет родился из истории моего детства: мама и папа уехали, оставив меня одну. Я знала, что они должны вернуться. Но они никак не возвращались... Была ночь, и я, как героиня моего фильма, вышла на улицу. Я не знала, что мне делать. Так страшно стало, когда я предположила, что родители могут никогда не вернуться. Я начала орать. Просто орала и звала их. Потом вернулась в дом, легла спать, а на следующее утро проснулась и никому об этом не рассказала. Было стыдно почему-то. Это была просто микроистория, из которой дальше развились все взаимоотношения и сюжет.

СЦЕНАРИЙ И Я

Эту историю я изначально писала не для того, чтобы снимать. Я писала по вдохновению. А когда пришло время снимать диплом, не было никакой подходящей истории. То, что предлагали сценаристы, мне не нравилось. А эта история к тому времени лежала у меня в столе уже год.

ПАРАЛЛЕЛЬ И СМЫСЛЫ

Параллель истории мамы с дочкой и собаки с её щенками была придумана на стадии сценария. Но образ собаки с щенками немного трансформировался. Изначально это был образ состояния матери. По крайней мере, мне так представлялось в видении моего идеального фильма. Это должно было быть нечто агрессивное, инстинктивное. Животный страх потерять своё дитя. Неуправляемый, языческий. Собака должна была быть страшной, озлобленной, готовой разорвать любого, от кого она почувствует запах своих щенков. Но этого не получилось, в итоге возникла немного другая история. Единственная собака, которую нам удалось найти, оказалась очень доброй, глупой, да и смешной. В результате, как мне кажется, эта линия немного комедийная. Хотя, все видят по-разному. Например, я общалась с Борисом

Хлебниковым, и он долго и сложно говорил мне, какой смысл увидел в образе собаки. Здорово, что между тем, что происходит на экране и зрителями, рождаются разные смыслы.

ИСКРЕННОСТЬ И КИНО

Изначально девочку на главную роль мы искали в театрах и кружках. Потратили много месяцев на это, но очень скоро стало понятно, что дети там, если можно так сказать, испорченные. Для кинематографа, по крайней мере, испорченные точно. Ведь дети очень быстро впитывают все штампы поведения, и потом становится сложно направить их природу — эти дети начинают всё просто изображать. Поэтому мы пошли по обыкновенным школам. А потом так случилось, что наши знакомые попросили нас поехать с ними в школу-интернат и провести там Новый год. В любой Новый год есть момент, когда дети читают стихи. И когда девочки-сёстры начали их читать, что-то меня очень тронуло. Тронуло так, что я договорила с директором, и приехала снова, чтобы устроить пробы. А то, что девочки близнецы — случайность и удача. Это нам очень помогло на съёмках. Потому что дети устают, и сёстры во время съёмок менялись.

ДЕТИ И СЪЁМКИ

Девочки обе талантливы. Хотя, как сказать, талантливы, они — двоечницы в школе. Талант их заключается в том, что они просто честные, открытые и чуткие, у них очень чувственная, подвижная природа, — наверное, в этом их талант. Они ни разу не читали сценария, не знали заранее слов и никогда не учили текст. Каждый день был для них, как новая игра. Это было одной из моих задач, чтобы они не мучились, и им нравилось то, что они делают. В работе с детьми нужно правильно создавать игровые обстоятельства. Дети не могут играть, как взрослые актёры, — получится фальшиво. Девочки играли самих себя. Для этого нужно было максимально их природу поставить в обстоятельства правды. Мы придумывали целые истории на площадке. Делали так, чтобы дети начинали верить в то, что написано в сценарии.

НАТУРА И ПАВИЛЬОН

Для съёмки природы мы выехали из Москвы и искали широкую реку, похожую на море. Нам нужен был берег реки и баржа. И всё это мы нашли в городе Углич. Все павильонные съёмки проходили во ВГИКе.

ВРЕМЯ И СИЛЫ

Съёмки шли полтора года. Так долго снимать нельзя, потому что устаёшь от собственной работы и перестаёшь находить вдохновение. Для меня наступил момент, когда я уже ненавижу свой фильм. Не могла видеть его кадры, склейки. Я просто хотела всё бросить. А потом я села и стала думать, как же мне быть, где найти силы, чтобы это доделать? И я поняла, что мне нужно найти хотя бы один кадр, который меня вдохновляет, чтобы делать всё ради него. Я нашла этот кадр. Последний кадр, где бегут щенки, а за ними — собака. Я подумала: «Ладно, ради этого кадра я доделаю весь фильм».

ЭКСПЕДИЦИЯ И ПРОБЛЕМЫ

Сама экспедиция длилась две недели. Мы всей съёмочной группой жили в одном очень маленьком доме. Спали на полу, в спальниках. Вставали каждый день в 6 утра. Самое неприятное, что с нами произошло — на вгиковской студии нам не дали генератор. Всё остальное можно было пережить. Но то, что у нас не было генератора, хотя на студии знали, что нам нужно снимать ночью, было ужасно. Мы своими силами нашли маленький генератор, но его хватало только на два прибора. Мы снимали в ноябре, когда режим длится всего час. Все

раскадровки ночных смен приходилось менять на ходу. Потому что всё нами задуманное мы технически не могли реализовать.

ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Мне кажется, что поступление во ВГИК сродни вытягиванию лотерейного билета — либо везет, либо нет. Я знаю, что при поступлении в школу-студию МХАТ на факультет театральной режиссуры мастер уже на первом этапе беседует с каждым из учеников по 6 часов (!), а потом все отобранные люди самостоятельно делают по три крупных отрывка с актёрами. Вот таким образом еще можно как-то понять, кого ты берешь на курс. А ВГИК — лотерея, конечно.

Многие вгиковцы не знают жизнь, как в парнике растут, но почему-то считают себя лучше всех.

Очень хочется, чтобы преподаватели во ВГИКе боролись с амбициями студентов. И каждый день напоминали им, что они в кино пока никому не нужны.

Мы вот снимаем три фильма за пять лет. Это очень мало, практически ничего. В западных киношколах снимают фильм раз в два месяца.

Мне кажется, чтобы снимать кино, необязательно учиться в киноинституте. Хотя ВГИК, конечно, очень помог.

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ

Я, честно, не ожидала получить столько призов на фестивале. А на закрытие вообще не думала идти. Я не совсем адекватно относилась к своему фильму после завершения работы. Но во время показа моего фильма на фестивале я увидела какую-то невероятную, замечательную и очень тонкую реакцию зрителей. Они смеялись там, где внутри себя незаметно улыбалась я. И тогда я поняла, что многие вещи работают. В этот момент для меня уже всё случилось. Мне не нужны были никакие призы. Когда ты сидишь и видишь, что твой фильм вызвал у зрителей такие правильные и открытые эмоции, значит, получилось — связь и обмен энергией есть. После такой реакции зала на один приз я надеялась точно, но на такое количество — нет. Я была в шоке. Позвонила тогда и сказала об этом маме, а в ответ услышала: «Ну, допустим, я немножечко начинаю в тебя верить». Мама меня обычно прессует, и поэтому мне приходится всё время что-то преодолевать. И это хорошо. Я ей сама говорю: «Мам, не надо в меня верить — ты меня ругай». Потому что дух противоречия даёт мне силы. После окончания фестиваля мне поступило много предложений о сотрудничестве. Но я решила, что снимать только для того, чтобы зарабатывать, я не буду, и за сценарии, которые мне не нравятся, я не берусь. Сейчас я работаю со сценаристом над полнометражным сценарием про студентов ПТУ. По-моему, это очень интересно. Не показанная ещё никем жизнь. Но больше я ничего не скажу. Всею своё время.

МОЯ ПРОФЕССИЯ

Я люблю свою профессию, она постоянно воспитывает дух.

Уверена, что придёт новое, образованное, развитое поколение кинопродюсеров, которые для начала просто будут способны отличить хорошую историю от плохой.

Я научилась учиться сама. Есть два пути — или у тебя гениальный мастер, который тебя ведёт, и ты во всём следуешь за ним, или ты сам — бьёшься, бьёшься... и потом пробиваешься к солнцу. Второе не хуже первого.

Человек ответственен за свой талант перед Вселенной и должен не уставать развивать его.



фотограф: Диана Кузья

Интервью с Натальей Суринович,
режиссёром фильма «Балерина и зеркало»
(приз «За лучший анимационный фильм»
XXX Международного фестиваля ВГИК)

Интервью подготовила: Ксения Козина

ДО АНИМАЦИИ

Первое образование я получила в художественном училище — это графический дизайн. Но заниматься им ужасно не хотелось — надоел он мне за четыре года. Еще увлеклась дизайном одежды. Сначала это было как хобби, потом я даже училась немного в Берлине в школе моды.

Анимация пришла как-то внезапно. Просто надо было поступать куда-то. У меня папа — художник-постановщик на киностудии «Беларусь-фильм». Много знакомых аниматоров. Ходила на курсы анимации. Мне это всегда было интересно. Решила, что рисованная анимация у меня получается, и смогу поступить во ВГИК. ВГИК — звучит гордо. А где учат лучше — до сих пор не знаю. Это мне только-только двадцать тогда исполнилось.

За месяц до экзаменов подала документы. Меня удивило, что было очень мало профильных экзаменов, на которых можно показать умение рисовать или проявить ещё какие-то важные для аниматора качества. Например, чувство ритма. Меня спросили на собеседовании, занималась ли я музыкой — и всё.

Было ещё два общеобразовательных экзамена. А профильный только один — раскадровка, по которому я, кстати, плохую оценку получила. На меня тогда паника жуткая нашла. Ничего не могла вспомнить. Нервничала очень, конечно. Всплыл в памяти рассказ Розы Хуснутдиновой «Гусеница и поезд». На него и делала раскадровку.

Пришла на первый курс с огромными амбициями. Наверное, как и многие, кто приходит на первый курс. Теперь более реально стала на вещи смотреть. На момент поступления я точно знала, как снимать кино. Теперь понятия не имею.

НАЧАЛО

Фильм «Балерина и зеркало» начинался вовсе не как фильм, а как упражнение по анимации. Но я увлеклась и сама не заметила, как это упражнение стало моей курсовой работой! Стилистика должна была быть очень простой — «голый» мультипликат без прорисовки. Мне всегда больше нравилось, как выглядят черновые сцены по сравнению с прорисованными: гораздо живее, и в них есть воздух! Но Владимир Николаевич Зуйков, наш мастер, по поводу изобразительного решения сказал: «НЕТ!!!»

Это не значит, конечно, что он хотел видеть «мёртвую» анимацию без воздуха, но уж больно просто выходило, и впрямь, как в упражнении. После долгих споров с мастерами я всё же усложнила изобразительное решение. Сейчас думаю, что это было верно.

РАБОТА НАД ФИЛЬМОМ

Отправной точкой для сценария стал рассказ Розы Хуснутдиновой, который называется «Балерина». В ходе работы над фильмом сюжет всё время менялся, и, в конце концов, от рассказа осталась только главная героиня. Главная и единственная. Но ей не с кем было взаимодействовать...

Вот тут-то и появилась сюжетная линия с зеркалом.

Образ зеркала возник спонтанно, но оказался ключевым. До меня дошло, что отражение — это тоже персонаж! А если это персонаж, то он может быть самостоятельным. А это уже конфликт.

Тем более, что «волшебный мир анимации» не только позволяет отражению не зависеть от хозяйки, но и вылезти из зеркала, по потолку ходить — всё, что угодно.

Самое интересное, что «зеркальность» проявилась и в самом процессе работы.

Вместо того, чтобы, как все приличные люди, начать работу с начала, то есть, со сценария, я начала её с нескольких готовых сцен. И только потом к ним «примазались» идея и сюжет.

Я никак не могла заставить себя сесть и написать, наконец, нормальный сценарий. Всё время откладывала: буду импровизировать! Очень часто рисовала сцены, не зная, какие будут следующими.

Больше никогда так делать не буду. Смотрю сейчас на эту бумажную гору сцен, которые не вошли в фильм, — мне дурно становится. В плане анимации там всё нормально, просто после очередного перекраивания сценария для них в фильме не нашлось места. Полторы минуты... Это жуткая цифра для рисованной анимации. Месяца три можно было сэкономить. Варварство! И это при том, что весь фильм — три минуты всего. Вот вам и «волшебный мир».

КОМАНДА

Мультфильм собирался по кусочкам. На самом деле, многие вещи мне посоветовали. Что-то мастера, что-то друзья.

Я очень благодарна своей команде: звукорежиссёру Ивану Ефимову и пианисту Николаю Саратовскому. Я с ними ещё не была знакома, когда начинала работу над фильмом. Просто когда понадобилась помощь в записи вальса, знакомые дали мне телефон Вани Ефимова. А он взял и сделал мне весь звук в фильме! Огромное ему спасибо!

Коле тоже — большое спасибо! Для записи он выучил вальс Шопена за четыре дня! Надеюсь, что Коле было интересно работать. Правда, я его ещё не спрашивала, понравился ли ему фильм.

СОЗДАНИЕ ОБРАЗА ГЕРОИНИ

Чтобы осмыслить характер героини, я для себя, в стол, рисовала большое количество эскизов на тему: «Чем она может заниматься в свободное время». Также пробовала нарисовать подробный портрет героини: нос — с ноздрями, рот — с зубами... Но потом все эти подробности убрала. Из деталей оставила только веснушки. Оказалось, что они-то как раз необходимы для создания её образа.

Многие спрашивают, почему такая толстая балерина. Так она не толстая! У неё кость широкая. К тому же тощих балерин вообще не бывает! Это стереотип. Мультиками, кстати, навязан. Посмотрите фильм Резникова «Пленники Терпсихоры!» Там главная героиня — балерина Наташа Балахничева — тоже совсем не худая.

ПРОСТРАНСТВО

Всё пространство мультфильма ограничено одной комнатой. Мне хотелось, чтобы в этой истории обстановка была камерной: балерина, её отражение и зал. Даже вид из окна пришлось убрать, потому что он нарушал камерность.

ЦВЕТ

Фильм мог бы быть в цвете. Я даже сделала пару цветных эскизов, но поняла, что градации от чёрного к белому будет достаточно. Но это не значит, что все мои работы теперь будут чёрно-белыми. Следующий фильм будет как раз в цвете.

ФИНАЛ

Как и полагается по моей дурацкой, «зеркальной» схеме, до последнего момента не было окончательного сценария и финала истории. То есть, он был, просто его нужно было найти. Именно найти, а не выдумать. Было несколько вариантов, но все они не устраивали меня.

Был вариант, что в конце фильма заходит в зал преподаватель и видит, что у балерины всё очень хорошо получается. Входят другие люди. Все ей хлопают. Все счастливы. Но мне кажется, что финал, который есть в фильме, подходит истории больше всего. Тут мне очень помогла моя однокурсница, Кристина Гортман. Зашла в гости и придумала!

Некоторые зрители мне говорили о том, что персонажи, которые в конце фильма просто входят в зал, где занимается балерина, ничего собой не привносят. Да, это так. По идее следовало бы развернуть целое продолжение с их участием, но это уже совсем другая история.



фотограф: Диана Кузья

Интервью с Евгенией Кулиджановой,
режиссёром фильма «Как я поступил со смертью»
(приз «За лучшую мужскую роль» и приз «За лучшую продюсерскую работу»
XXX Международного фестиваля ВГИК)

Интервью подготовила: Анастасия Алещенко

ДО ПОСТУПЛЕНИЯ

Говорить о том, какой я была до поступления во ВГИК, сложно. Знаю точно, что кино я теперь смотрю по-другому: как будто бы что-то вырезали живое и вставили механизм. Хотя когда фильм по-настоящему хорош, всё равно, конечно же, пробивает на эмоции, переживания.

В общем, можно сказать, что я всегда что-то творила, создавала. В детстве писала стихи, грустные и недетские какие-то. С раннего возраста занималась актёрским мастерством. У нас была своя театральная группа, с настоящей сценой и всем полагающимся. Но из-за нехватки дисциплины мы достаточно скоро распались, что жалко. Свою первую постановку я делала в одиночку и поклялась себе, что если она не понравится публике, я никогда больше не буду заниматься творчеством. Постановка понравилась. Несколько лет спустя я поступила во ВГИК, в мастерскую Алексея Ефимовича Учителя, хотя не могу сказать, что я это планировала. Просто моя жизнь к тому моменту должна была измениться.

Является ли режиссура той самой профессией, которой я буду заниматься всю жизнь? Не уверена. Вот недавно подумала, что хирург, наверное, тоже очень интересная профессия. Но, к сожалению, с моим образом жизни несовместимая.

ИДЕЯ ФИЛЬМА

В основе сценария — случайно найденный мною рассказ Ажар Аяповой. Она тоже когда-то училась во ВГИКе. Рассказ написан в 1984 году. О ней самой мне мало что известно, знаю только миф, что она сошла с ума, да и это не точно.

Её литературный материал оказался непростым — снять его было вызовом для меня.

В её рассказе — множество прекрасных образов, но при попытках воплощения они оборачиваются обманками. Бывают такие обманки: только начнёшь снимать — и всё разваливается. Например, в финале рассказа герои перепрыгивают через головы людей. Мы долго придумывали самые бредовые способы поднять актёров в воздух. А потом стало ясно, что нужен совсем другой финал, и что нам не подходит фигура Бога из рассказа.

ФИГУРА СМЕРТИ

И появилась у нас вместо фигуры Бога фигура Смерти. Не знаю, как здесь объяснить, но почему-то мы искали женщину на эту роль. Утвердили Татьяну Орлову: она сама по себе андрогенная, а мне и нужен был именно такой типаж. Мы изменили её тембр голоса на более низкий, но до сих пор стоит вопрос переозвучивания.

Почему у меня Смерть рыбачит? Мы обдумывали возможность разных профессий, связанных с кровью: мясник, реаниматолог, хирург, но это всё было слишком «в лоб». Поэтому, когда я однажды увидела, как под проливным дождем стоит неподвижная фигура в брезентовом плаще и удит рыбу, то подумала, что в жизни так и есть: кто-то ловит, кто-то попадает на крючок. А коль попался, то без сантиментов, романтики, небес, ангелов — «бах!». Просто и жёстко.

Ничего похожего на нашего солдата-взятку в сценарии не было. Но я не могла поверить, что погибшего можно вернуть просто так, что Смерть не захочет получить свой «обол». И я стала искать какую-то человеческую черту в смерти, слабость. А потом на объекте в Ховрино, где снимали путешествие мальчика к Смерти, мы нашли солдата. И он занял своё место.

ГЕРОЙ

Мне было важно показать наивность героя. На пробах был один мальчик восьми лет — я на нём настаивала: казалось, что Петя Скворцов, который в результате и сыграл главного героя, слишком взрослый. Но уже на пробах первый мальчик так переволновался, что стал плакать. Наверное, он и понимал-то с трудом, о чём мы снимаем. Петя же по-настоящему понял идею, кроме того, у него уже был опыт работы в кино. С ним нам удалось снять эпизоды, в которых всё понятно без слов.

ХУДОЖНИК

Всю ту красоту, которую вы видите в кадре, создавал художник-постановщик Кирилл Саушкин. Он окончил художественное училище и ко ВГИКу отношения не имеет. Но он не просто понимал то, о чём я его прошу, а вкалывал. Настоящий фанатик! Если на мониторе заметит какую-нибудь де-

таль недоделанную, то не успокоится, пока изображение не станет идеальным. Как мы с ним работали? Мы садились вместе и начинали бредить. И очень здорово, когда человек тебя не только не торМОзит, но и подстёгивает.

Мы стремились создать неопределённое, условное время и пространство. Чтобы не было никаких указаний на год, страну, город. Да, в фильме есть завешенное зеркало, телефон и радиоточка, но на них внимание не акцентируется. Единственное, что у нас никак не получилось: избавиться от надписи «колготки» в кадре во время съёмки на заводе.

ИНОЙ МИР

Пятидесятиметровый коридор — «чистилище» — мы нашли в заброшенной больнице Ховрино, там якобы целая уйма народа с собой покончила. Когда мы туда пришли, откуда ни возьмись, появились непонятные ребята лет восемнадцати с собаками. Они назвали себя сталкерами. Оказалось, они живут прямо там, во времянке, носят с собой оружие и проводят экскурсии. Полторы сотни — с каждым. Они начали нам показывать: тут — мальчика убили, там — девочка удавилась, а в подвале недавно восемь человек в жертву принесли. Они это выдумывают, конечно, но там и вправду коммуна для психов: на одном этаже — скины, на другом — сатанисты и так далее. Целый роман можно было бы написать.

Там, во время съёмок, мы ожидали какой-то чертовщины, но всё было гладко, если не считать, что я наступила на ржавый гвоздь. Обошлись небольшой лужицей режиссёрской крови. Некое такое жертвоприношение поневоле. Съёмочная группа почему-то решила, что это хороший знак.

На оформление коридора ушло две недели. Щель в стене, кстати, есть и в сценарии. Были у многих зрителей фрейдистские трактовки, но, в конце концов, смерть и рождение связаны этой темнотой. А надпись на стене коридора: «Я не крал, не убивал» — взята из египетской Книги Мертвых.

ОПЕРАТОРЫ

Оператор-постановщик Юра Никогосов снял львиную долю фильма. Но в финальной сцене получился брак, а Юра уже не мог участвовать — ему надо было снимать диплом. Съёмки прервались. Наши сроки медленно растягивались. Пока я искала Мишу Блинцова, оператора, который заменил Юру, Петя продолжал расти. Мы уже думали, что у него борода появится к концу съёмок!

АДМИНИСТРАТОРЫ

Снимать мы начали до того, как запустились на студии ВГИК. Нам повезло с пустой квартирой, ожидающей капремонта. Всю аппаратуру я доставала сама, с реквизитом помог «Мосфильм». Девятого мая нам надо было начинать красить стены. А делать это в праздник некому. Разослали запрос по интернету, и Лида Смирнова с Таней Шумиливер пришли на помощь. И так они и работали с нами до самого конца съёмок. И еще очень помогал Витя Прокофьев. «Помогал» — даже не то слово: стоял за правым плечом — вот что!

ПОМОЩЬ

Нам помогали семьи, друзья, друзья друзей, те люди, которые в минус пятнадцать приходили сниматься в массовке. Карен Шахназаров очень помог с реквизитом. Киностудия имени Горького оказала огромную помощь. Очень нас выручили и поддержали Михаил Калатозов и Анатолий Притчин, которые, к сожалению, ушли из жизни, и которым я не успела выразить в полной мере свою благодарность.

МОИ ОЩУЩЕНИЯ

Я не знаю, как будут реагировать на мой фильм. Кому-то нужна буквальная реалистичность, а для меня эта история — просто физика. Физика духа. История о человеке, который пережил смерть близкого и смог перешагнуть через это. Фильм я посвятила моим погибшим друзьям, потому что мне хотелось вместе с главным героем, преодолев отчаянье и горе, победив, в определённом смысле слова, смерть и себя, пройти через какое-то очищение.



Фотограф: Борис Воронин

Интервью с Анной Шишовой,
режиссёром фильма «Тихий Океан»
(приз «За лучший документальный фильм» и приз «За лучшую операторскую работу в видеофильме»
XXX Международного фестиваля ВГИК)

Интервью подготовил: Айнеж Вихарев

ДРУГОЙ ПОДХОД

Тема — это очень загадочная штука в том смысле, что она приходит сама. Вот ты живёшь, и к тебе приходит в какой-то момент тема. У меня это бывает так — я никогда не занималась её поиском. Я знаю, что про инвалидов снимают все, и это своего рода спекуляция: показал в кадре больного, и зрителю уже его жалко. И ты — режиссёр — уже заведомо можешь не прилагать столько усилий, сколько бы приложил, снимая о здоровых людях и пытаясь в них найти что-нибудь, что может зацепить. Так что я совсем не хотела снимать кино про людей с ограниченными возможностями.

Но тут вмешался случай.

Знаете, у метро стоят люди, которые рекламки раздают? Вот я выходила со станции метро «Ботанический сад», и мой взгляд привлекла своим видом одна бабуля. Она выглядела, как деревенская бабка из глухой-глухой деревни, в платке, в валенках. Она раздавала бумажки, но эти бумажки были не отпечатаны, а будто бы вырваны из тетрадки. На них что-то карандашиком было написано. Меня это очень заинтересовало, и я взяла бумажку. Смотрю, а там написано: «Помогите интернату для слепоглухонемых!»

Я с ней разговорилась, и она мне понравилась, эта бабулька. А бумажку я положила в карман и пошла дальше. И совершенно не думала о том, что вот какая крутая тема, нужно про это снимать, просто шла во ВГИК и размышляла. Я вдруг вырвалась из всех своих проблем и просто попыталась себе представить, что человек может быть и глухим, и слепым — и мне стало страшно.

Только спустя некоторое время я решила снимать об этом. Но я хотела найти другой подход — неспекулятивный.

ДРУГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Мне кажется, что при создании фильма и документального, и игрового — в этом случае, я не делаю различия — режиссёр выступает в качестве творца иной реальности. И в ней должен быть свой образный ряд, своя музыка, свой ритм. Ты должен чувствовать другую реальность, должен быть исследователем этой реальности. Какая-то дверца открывается, и к тебе приходит какое-то понимание: чёрно-белый это должен быть фильм или цветной. Допустим, это ты понял. Дальше происходит открытие всё новых дверей. И ты чётко должен осознавать, какая тебе дверь нужна. И в тот момент, когда ты открываешь правильную дверь и принимаешь правильное решение, происходит оформление реальности фильма. Это может родиться из кадра, из запаха, но когда это рождается, ты уже чётко знаешь, какая тебе нужна музыка, и о чём ты хочешь сказать, потому что всё это очень-очень связано. Идея фильма, если по-серьёзному говорить, начинает растворяться в каждом кадре. Каждый кадр каким-то удивительным образом пронизывается единым зрением.

ДРУГАЯ ЖИЗНЬ

Поясню, где мы снимали. Это один из самых больших в России интернатов для слепоглухонемых. Он находится в Сергиевом Посаде — езды на электричке два часа где-то. Огромный интернат стоит на окраине. Его выстроили совсем недавно на деньги благотворительного фонда. Там, наравне с детьми, проживают пожилые люди. Нельзя сказать, что они бедствуют. Там у всех есть нянечка, педагог, человек, который за ними смотрит. Некоторые взрослые пациенты даже работают на заводике, делают бенгальские огни. Мой герой как раз работает там.

Мир здоровых людей в моём фильме представлен только в одном кадре, и это цветом выделено: каток, люди на коньках с бенгальскими огнями. То есть слепоглухонемые работают на этом заводике, производят хлопушки, прочую новогоднюю атрибутику, а здоровые люди этим пользуются.

В двухстах метрах от интерната работает рынок очень забавный. Его явно какой-то кавказец держит, там кафе называется «У Ашота» и... Вот на этом рынке, там все их знают, интерна-товских. Соответственно, не пугают никак, и это единственное место, куда они могут ходить, что-то покупать на заработанные деньги.

ДРУГОЙ РАКУРС

Известную вещь сейчас скажу про страх и про жалость. Нам ведь жалко этих людей — слепых, глухих, немощных. А очень сильная жалость — фасад очень сильного страха. Мы подсознательно боимся, что нас постигнет та же участь. Мы не понимаем, почему так происходит, почему ты родился здоровый, а этот человек — больной. Жалость — жалостью, но, в сущности, что это слово значит? В какой степени нам жалко этого человека? Мы же не пытаемся посмотреть на него, как на равного, как на человека хотя бы. Нет, мы смотрим на него, как на некий сгусток жалкого — «ой, бедненький!» Мы видим недостаток, и для нас важен уже не сам человек, а вот эта его ущербность. Ну, стоит там, в переходе какой-то калека — легче кинуть ему быстренько монетку и побегать. Никто не виноват в этом страхе, но он очень силён. Нам страшно увидеть в бездомном человека, постоять с ним рядом, заглянуть ему в глаза, понюхать его вонь, от которой воротит... Нам просто его очень жалко, и мы оправдываем себя монеткой и убегаем. Откупаемся. Чтобы, не дай Бог, с нами этого не случилось. Не знаю, может, общество диктует эти правила, но мы отгораживаем себя от этих людей своей жалостью. Я не пытаюсь никого обвинять, никто в этом не виноват — так устроено. Просто мне в какой-то момент захотелось заглянуть, вернее, посмотреть с другого ракурса, посмотреть на этих людей не как на калек, больных, а как на людей, которые живут по каким-то своим — другим правилам. Это был мой первый опыт изменения угла зрения. Я как раз того и пыталась в своём фильме добиться, чтобы героями были люди, а не калеки, чтобы не возникало стыдливости какой-нибудь, когда на них смотришь.

ДРУГОЙ ОКЕАН

Мой герой не был никогда даже близко к Тихому океану. Чтобы пояснить, откуда образ Тихого океана в фильме, расскажу немного о герое. Он, как я уже сказала, работает на заводе и, вдобавок, лепит фигурки. Он с рождения слепой, с рождения слабослышащий, у него слуховой аппарат. До него какие-то звуки доносятся, но, в общем-то, он не слышит. Читает и пишет с помощью азбуки Брайля, у него есть машинка специальная, он не может обычные буквы писать. Он ведёт дневник, но знаете... вот у него сознание довольно странное. Его дневник похож на дневник шестилетнего ребёнка. Он понимает какие-то вещи, то, что он болен, он понимает, но по уровню моральных оценок, привязанностей к людям он — абсолютный ребёнок, поэтому дневник соответствующий. Как-то он мне вдруг сказал, что очень хочет познакомиться с девушкой и создать семью. А я говорю: «А где ж ты будешь с ней жить?» Да и он понимает, что он живет в общежитии, ни семьи, ни детей у него не будет никогда, хотя, конечно, может и будет, но сейчас это фактически невозможно. И он говорит: «Я хочу с ней на Тихом океане жить». Я решила, что эта фраза настолько его характеризует, что это нечто настолько странное, не из этого мира, что Тихий океан и стал названием фильма. Мне кажется, это примерно оттуда же, откуда он берёт все свои образы, когда лепит. Так что Тихий океан для меня — некий символ его мира, настолько он контрастен нашему — Москва, пробки, метро...



фотограф: Диана Кузая

Интервью с Эдуардом Оганесяном,
режиссёром фильма «Азниф»
(приз студенческого жюри «За лучший фильм»
XXX Международного фестиваля ВГИК)

Интервью подготовил: Владислав Артамонов

С ЧЕГО ВСЁ НАЧАЛОСЬ

Задача была одна — снять, поскольку сценарий был написан уже давно. Плохо снять было нельзя, так как я всем говорил, что всё будет хорошо. «Не переживайте! Дайте мне шанс, и вы увидите!» Сам, конечно, переживал страшно. История, показанная в моей работе, — это история из моего детства. Одна из историй. Конечно, на экране она несколько приукрашена. Действие происходит в тбилисском дворике, хотя «Азниф» — это история про армянскую семью. Просто в тбилисском дворике спокойно могут существовать армяне, грузины, азербайджанцы, турки, греки, евреи, курды, русские и так далее. Рассказывать про специфику таких двориков можно вечно. Вот я и решил снять фильм.

ЗАРОЖДЕНИЕ СЦЕНАРИЯ

Сценарий родился давно — лет пять назад. Я тогда ещё и не думал поступать на режиссуру. В компании друзей я любил рассказывать различные истории и часто слышал предложения о том, что их необходимо снять. Меня вдохновляла эта мысль, я написал синопсис и отнёс его редактору на одну из киностудий. Синопсис оказался удачным, и я создал сценарий. Сценарий я хранил в ноутбуке, который через некоторое время потерял. Помню, возвращался домой на такси, и водитель спросил, отчего я такой грустный. Я объяснил. А он мне, в свою очередь, поведал историю, связанную с его сыном, гончаром. Он поставил своё произведение в печь, а оно лопнуло. Перекалил. Погрустил тот немного и начал заново. Через некоторое время он сообщил отцу, что теперь у него получилось гораздо лучше. В общем, я стал писать заново, но через три страницы я как-то забросил...

ПЕРВЫЕ ОДОБРЕНИЯ

Прошло время, я поступил во ВГИК. Настало время задуматься, о чём снимать курсовую. Думал я, думал. А думал я, кстати, с Димой Лемешевым (*мастерская Ю.Н. Арабова 2005-2009 гг. — прим. авт.*). Думал и придумал. Раскопал этот свой черновой сценарий и пошёл к Диме. А у Димы есть такая особенность: он ко всему относится с некоторой долей сарказма. Он не отнесся серьёзно к моему сценарию, лишь пролистал его, и мы принялись за очередную «общаговскую» трапезу, состоящую из варёной картошечки, селёдки и... Зато на следующий день он позвонил мне и радостно заявил: «Я перечитал! Это же просто гениально! Какие герои! Какие образы! Давай делать!» Дописали сценарий, я принёс его своему мастеру Игорю Федоровичу Масленникову — он одобрил.

ПАЛКИ В КОЛЁСА

Когда же я пришёл на учебную киностудию ВГИК, мне заявили, что надо вообще забыть про этот сценарий — мол, никто не поедет в экспедицию в Грузию (с момента военного конфликта-2008 тогда прошло чуть меньше года). Затем у меня поменяли директора... ну, в общем, было действительно много проблем. Очень много! Но группа потихоньку стала собираться. Ко мне присоединился Анатолий Тюриков — прекрасный звукорежиссёр, воспитанник нашего вуза. А познакомил меня с ним оператор нашего фильма Юра Никогосов (*мастерская И.С. Клебанова — прим. авт.*). Пришло время ехать в Тбилиси, выбрать место для съёмки, проводить кастинг. Куда и к кому ехать, я не понимал, так как связь с роднёй из Тбилиси я потерял ещё в 1995 году. Начали было искать знакомых в Грузии. Так, через сотрудника вгиковской студии Сашу Чернявского я вышел на великолепного оператора, мэтра, Ломера Ахвеледиани, а уже через него на его внучку — продюсера Анастасию Ахвеледиани. Таким образом, проблема с моим пребыванием в Грузии решилась. Я вообще благодарен их семье за помощь — очень хорошие люди!

Так как у ребят из нашей съёмочной группы были неотложные дела, на подготовку в Грузию я поехал один. Денег у меня на тот момент не было, и поехал я на деньги, взятые в долг. Но голодать там не пришлось. Тут хочу сказать огромное спасибо грузинскому гостеприимству (*улыбается*). Куда бы я ни приходил, ко мне везде хорошо относились, угощали, я им рассказывал про то, о чём собираюсь снимать. Через три недели прекрасного общения с людьми, посещения прекрасных спектаклей и чёрного труда по отбору актёров и объектов (*на пару дней в Грузию вырвался оператор — прим. авт.*), мы сделали пробы камеры. Так что я возвращался в Москву готовый к съёмкам.

ГРУЗИНСКОЕ ПОСОЛЬСТВО

Теперь необходимо было получить разрешение на съёмки. Мы послали официальное письмо в Минкульт Грузии, в котором наш ректор Владимир Сергеевич Малышев просил содействия. Через неделю мы получили ответ на английском языке. В переводе он звучал так: «Дорогой Эдуард! Мы положительно смотрим на Ваши намерения, на историю, мы готовы помочь Вам чем угодно, но разрешение на съёмки дать не можем». Ответ был именно такой, без всякой логики. Мне удалось дозвониться в посольство, и там уже помощник посла мне на русском языке объяснил, что разрешение они нам действительно не могут выдать, так как оно нам... попросту не нужно(!): «Приезжайте и снимайте!» Вот такая получилась история.

С МИРУ ПО НИТКЕ

Запуск фильма откладывался, время шло, ректор говорил одно, на киностудии мне говорили совсем другое, так я и метался между Малышевым и руководством учебной киностудии. Наконец, Владимир Сергеевич собрал всех, кого надо, и потребовал немедленно запустить картину в производство. Вот с его твёрдого решения и лёгкой руки мы отправились в экспедицию. Но... когда мы приехали, выяснилось, что дворик, выбранный мною, был заасфальтирован, квартира тоже «слетела». До съёмок оставались сутки. Тогда мы просто начали ходить по улицам, заглядывать в окна, заходить в дома, выбирать новую квартиру для работы. Благо, люди нас пускали к себе, позволяли осматривать квартиры, позже мы позвонили парню, с которым познакомились в самолёте. Он позвонил своему знакомому, и тот нас привёл в квартиру, которая нам подошла. Старую мебель приносили все, кто мог. С миру по нитке собрали всё необходимое. Часть костюмов удалось достать на киностудии «Грузия-фильм» (в маленьком обгоревшем здании, где, собственно, кроме костюмерной ничего больше и нет). Часть одежды за копейки приобрели на местном рынке.

ГЕРОИ И АКТЁРЫ

С ними всё было как раз удачно. Ещё во время кастинга я понял, что мне ничего не нужно специально придумывать. Во всех актёрах я узнавал реальных участников своей истории, поскольку фильм о моей родне. Узнавал своего дядю, тётю и так далее. Я сразу понимал «да, это именно он», «да, это она», «это то, что мне нужно». Я считаю, что с выбором актёров я не промахнулся. Исполнительнице роли Азиф — Нино Чхеидзе — 97 лет. Я боялся, что с ней будут проблемы, но она, наоборот, проявила высокий профессионализм. Исполнительница роли Ащик, Лия Капанидзе — великолепная актриса, и по характеру она похожа на мою тётку. Бедзино Махарадзе — эстрадный артист, но при этом на киноэкране смотрелся очень хорошо. Роль Ромы с чехой исполнял Котэ Талордава, роль фотографа-француза играл Роман Бриссон. Он реальный француз, раньше имел ресторанный бизнес за границей, а затем всё бросил, приехал в Тбилиси и остался тут жить. И он действительно фотограф! А дети были учениками музыкальной школы.

На мой взгляд, герои получились интересными, а образы яркими.

ПРОСТРАНСТВО

Я хотел воссоздать пространство жизни конца 1980-ых годов в одном из тбилисских дворов, хотел показать, как живут вместе разные люди. Искал пространство жизни из моего детства, потому что помнил, как оно было устроено, и воссоздавал его легко. В целом, все творческие поиски и решения были сравнительно легки. Только физически было достаточно тяжело.

ПОГОДА

Когда мы приступили к съёмкам, температура стояла +50. Для меня съёмочный период — это гипноз. Я даже не могу объяснить свои ощущения в момент съёмки. Я ничего не помню. Всё смотрю потом на монтаже. Мы работали пять съёмочных дней по двенадцать часов. И это в такую жару! Но мы справились. Ребятишки просто молодцы! Они держались героически.

ИДЕЯ

Ничего сверхъестественного я в фильм не закладывал. Я просто хотел сказать о том, что материальные ценности — ничто. И о том, что у каждого из нас есть своя миссия, выполнив которую, мы уйдём из жизни, и это правильно, и это закономерно.

ПРАВИЛА ИГРЫ

В работе для себя я утвердил одно абсолютное правило: с самого начала и до самого конца быть честным и с собой, и со всеми остальными.

КОНЕЦ ИЛИ БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Мой фильм по структуре чем-то похож на стихотворение А. Блока: «Ночь, улица, фонарь, аптека <...> и повториться всё, как встарь...». Азиф умирает, ребёнок рождается, семья ссорится и семья примиряется, что-то уходит и что-то тут же приходит — вечный круговорот жизни.

РЕЖИССЁРСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Мне помогает жить правда.

Смерть — это плохо и грустно, но я хотел показать, что смерть это не только печальное событие, но и толчок к переосмыслению, к новой жизни.

Я — за смешное, доброе кино — как раз такого кино у нас в стране мало. Про серую и безнадёжную Россию смотреть больше не хочется. Давайте улыбаться, друзья!



Фотограф: Мария Перкунова

Интервью со Светланой Черниковой,
режиссёром фильма «Скромное путешествие»
(приз зрительских симпатий XXX Международного фестиваля ВГИК)

Интервью подготовила: Лейла Алиева

Я, РОДИТЕЛИ И ДОРОГА

Мои родители не имеют никакого отношения к кино, и сколько я себя помню, дома у нас телевизор не был настроен. Правда, по субботам мы ходили в кинотеатр «Пролетарий». Детский сеанс там был только в девять утра, и мои бедные мама с папой всё время кидали монетку — кто же из них не выспится. А в воскресенье примерно в это же время мы с папой и мамой ходили гулять: летом — на речку, зимой — в лес, кататься на лыжах. И папа всегда брал с собой фотоаппарат. По понедельникам мы проявляли плёнку. Я очень ждала, какими будут мои кадры. В основном, объектами съёмки у меня были листья и мама, она ведь такая красивая! Я её переодевала, делала ей разные причёски!

Всё детство я хотела стать актрисой-пловцом. Взрослые смеялись.

А к десятому классу я уже играла в городском театрике, что-то писала, немного пела, много читала, скупала альбомы по живописи, изучала биографии, смотрела много фильмов, что-то мы там с друзьями ставили на сцене. Потом у меня случилась серьёзная травма спины, и было много времени подумать на тему, куда пойти учиться. С поступлением во ВГИК я не успела. Поступила по ЕГЭ на философский факультет РГГУ, а на следующий год пошла во ВГИК, и меня приняли! Спасибо моим мастерам Аркадию Васильевичу Сиренко и Николаю Владимировичу Скуйбину за то, что увидели во мне что-то. И спасибо им за моих однокурсников!

СЦЕНАРИЙ ДИПЛОМНОГО ФИЛЬМА

Можно я не буду подробно отвечать на этот вопрос? А то мы рассвет вместе встретим (*смеётся*)... Так как кубик-рубик складывался — надеюсь, сложился — не сразу.

Изначально сценарий назывался «Незавешенные окна». Героями были молодой старик и старый юноша. По ходу разработки герои немного менялись. В итоге, сценарий получился про старика, который находится в возрасте поедания таблеток и каши, но в один прекрасный день направляет все силы не на сохранение этой своей жизни, а на непосредственное участие в её течении и выбирает 24 часа свободы, и про юношу, который вселяется в квартиру, и на него сваливаются псих за психом, поэтому и старика Семёна он тоже воспринимает, как психа.

То, что Семён раскручивает Дениса — сначала ему водочки, потом свози туда-сюда — это из первоначального варианта сценария. Все перипетии, которые происходят с героями во время их путешествия, привнесены из последующих вариантов.

Конечно, главный конфликт в моей истории — это конфликт тела и духа.

Я говорила своему актёру: «Положение Семёна похоже на положение рыбы без плавников и птицы без крыльев. Желания плыть и лететь не исчезло — исчезла возможность...» Грустно... Но если бы человек не терял, он бы и не ценил...

Спасибо моему дорогому Стасу (*сценаристу — прим. авт.*). И однокурсникам, которые помогли мне отстаивать сценарий перед мастерами и мастерам за то, что дали возможность действовать не благодаря, а вопреки.

ЗАДАЧА

Задача — это что-то больше из математики (*смеётся*). У нас при работе над фильмом была сверхзадача и уравнения со всеми неизвестными для её воплощения.

А если конкретнее, то мы хотели, чтобы зритель моего возраста полюбил героя Семёна, а зритель возраста моего деда подружился с Денисом. Чтобы одни увидели друга в семидесятилетнем «овоще», а другие — в циничном «молокососе».

Хотелось сделать картину... Если в двух словах с предлогом... О ценности жизни. Вот и вся задача.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

В том году была очень морозная зима — все укутывались в шапки и шарфы. И как раз зимой у нас происходил поиск природы. Мы упорно искали, мы мучились сами и мучили киностудию, несколько раз переделывали разрешения, попадали в милицию. Большое спасибо Сергею Владимировичу Войтенко, он нам очень помог своим терпением и улыбкой!

Совет режиссёрам, которые снимают фильм на вгиковской киностудии: если нужно, чтобы в кадре было вспаханное поле, а не газон, надо этого добиваться. Даже если тебе придётся самому выступить в качестве плуга. Или (*смеётся*) начнётся история с локтями, которые, как известно, не укусить, хотя те неподалёку.

СЪЁМОЧНАЯ ГРУППА

Кино нужно снимать со своими друзьями. Мне повезло — это были люди, с которыми я провожу лето, хожу в кино. У меня сложилась очень хорошая команда. В творческую часть фильма включились буквально все. Это были люди, которым я доверяла.

Вот дорогая наша Элисо (*администратор — прим. авт.*) проходила по 10 км с кастрюлями, чтобы накормить нас, была даже идея сделать ей мини-памятник.

Чудесный художник — Полина Микитенко! Полина — это человек, который пришёл во ВГИК учиться и применять свой талант в кино, и её живопись говорит сама за себя. Про Полю я могу долго говорить, вернее, про то, что она делала, сотворяла.

Единственное, с оператором у нас возникали бои (*смеется*), но ничего — и он, и я живы.

ГЕРОИ

Герой Дениса должен быть начитанным мизантропом, помешанным на стильных вещах, похожим на молодого человека, который постоянно тусуется в клубах типа «Солянки». Он читает вагон книг, но в нём они не откладываются. Они нужны ему только для того, чтобы вставить цитату в разговор. По ходу фильма он должен был действительно поумнеть, посмотреть на мир вокруг себя. Но образ, выведенный в сценарии, преломился, когда его стал воплощать конкретный человек — актёр.

Герой Семёна — это человек с огромной жадой жизни, с чувством юмора, без которого никуда не уедешь, самоироничный, очень трудолюбивый, у которого в жизни было своё дело.

Иногда мне кажется, что люди благородной закалки скоро уйдут с лица земли. Конечно, достойные люди будут всегда. Но мне кажется, что бесребреников становится всё меньше и меньше. Вот, скажем, молодые преподаватели, которые приходят во ВГИК, они уже не воодушевляют — у них другая степень вовлечённости в работу, в дело, в жизнь. У них потребительское отношение к жизни. Да мы все — общество потребления.

АКТЁРЫ

Я долго искала актёра на роль Дениса, потому что мне попадались парни, которые пытались из себя изображать либо стилиягу, либо, наоборот, а-ля XIX век. И когда они примеряли на себя современную реальность, получалось не то, что было нужно.

Так вышло, что Костя — актёр на роль Дениса — оказался учеником Алексея Александровича Ермилко, который сыграл у меня старика Семёна, профессора. Когда на пробах я увидела их обоих, дело оставалось за малым.

ВРЕМЯ И МЕСТО

Стилистика фильма родилась из желания показать этот день глазами Дениса. Передать его восприятие нового пространства: сталинский дом, странные люди, необычные предметы. Для него все окружающие вещи выглядели старомодными, советскими. Мы хотели, чтобы изображение составляло то, что удивляло Дениса, то, что ему запомнилось в этом дне. Отсюда появились старомодно обставленные комнаты и автомобиль 1977 года, плащи и шляпы.

Новая Москва в фильме дана глазами Семёна. Он сегодня видит всё новое в старом, а Денис старое — в новом.

ФИНАЛ

Семён лежит, жена ему кашу приносит. Лицо его угрюмо, он не говорит с ней, отворачивается к стенке. Но мы знаем этого человека совершенно с другой стороны. Мы знаем, что он живой, чем его жена с пилюлями и тарелкой.

А Денис в этом время лезет вверх по лестнице — дверь его по-прежнему закрыта. Но когда он останавливается на лестнице, мы видим его улыбку. И мы понимаем, что ему сейчас хорошо, хотя тяжесть в голове и ногах, но на душе легко... И день в компании с Семёном был хороший. И внутри — светло-светло. И, несмотря на то, что он болтается на ржавой лестнице, он счастлив.

СИМВОЛЫ

Что считать символами?

Зацветающий яблоневый сад, яблоневое дерево, которое дает богатые плоды только тогда, когда ухаживаешь за ним. Жизнь каждого из нас — дерево. Но будет ли оно цвести и даст ли оно урожай?

Лестница, по которой в финале лезет Денис. Лестница есть лестница. Это — движение. Оно может быть как снизу вверх, так и сверху вниз, у нас — первое. Вечное движение вперед.

Рисунок на майке Дениса — полулитровая мышь расстреливает кота Леопольда.

ПРАВИЛА ИГРЫ

Работу с материалом диктует драматургическая ситуация. Главное — определиться со степенью условности или с тем, насколько ты будешь маскировать эту условность. В кино — это, прежде всего, касается игры актёров и, как нигде, эта условность должна сочетаться с точностью и правдоподобием в изображении среды.

Оставаясь подробными в деталях, в обстановке и атмосфере объектов, мы ушли от, если так можно сказать, натуралистичной игры актёров, так как, по моему мнению, это не позволяла сделать фабула (согласитесь, мы бы задумались, спроси у нас, было ли всё это на самом деле), реплики, вложенные в уста персонажей. Чтобы главный герой, идя открывать входную дверь морковкой, не сошёл за психически ненормального, необходимо было придать этому определённый угол зрения и найти грань существования.



Джорджо де Кирико. Песнь любви

**Дмитрий Мамуля.
Фигуры зренья**

Дмитрий Мамулия родился в 1969 г. в Тбилиси.

В 1993 г. окончил философский факультет ТГУ. Публиковался в Германии и России.

В 2007 г. окончил режиссёрский факультет ВКСР (мастерская И.М. Квирикадзе и А.М. Добровольского).

Его дебютный полнометражный фильм «Другое небо» в 2010 году стал единственной российской картиной, участвовавшей в основном конкурсе международного кинофестиваля в Карловых Варах и удостоенной «особого упоминания большого жюри» и «приза экуменического жюри».

Материал подготовила: Зинаида Вареник

Тень

Однажды — это был ветреный день — меня занесло в странное местечко, я оказался в большой комнате, там были люди, и перед ними сидел мыслитель. Это было в одном из далёких российских городов, у чёрта на куличках. Обычно так бывает — в подобных местах обитают духи. Мыслитель был московский. Я замер от произнесённых им слов: «Влюблённые, — говорил он, — уже тем, что они влюблены, находят-ся «в заговоре против государства»». Эти слова — я узнал об этом после — принадлежали Морису Бланшо, и московский мыслитель произнёс их с явным знанием дела.

Слова казались ломкими, чудесными, но что-то было не так в этих словах, и я не мог понять — что? Отчего-то мне хотелось вырвать, отнять эти слова у произносящего, унести их и, может быть, даже спасти. Ведь бывает так, что слова нужно спасать. Особенно в наше время. Опасное время для слов. Их нужно нести в ночь, держать их там так долго, пока они не поднимутся, как тесто. Только потом их можно выносить на свет. «Ясность ра-

нит», — так говорил Дидро. Он призывал поэтов стремиться к темноте. К объектам ночным, далёким, тёмным, зловещим.

Но что это было? Почему мне показалось, что их нужно спасать — эти слова? Они ведь сами по себе были прекрасными. Я шёл по холодной улице маленького российского города и пытался понять — что со словами? Что не так?

Может быть, стены? Бывает так, что не те стены. Или освещение? Или люди не те? Не то пространство, не та декорация, да и не то время. Бланшо их произнёс в начале прошлого века. Я вдруг понял — Бланшо их произнес в темноте, а московский мыслитель их вынес на свет, не держал их, не ждал, пока они поднимутся, наполнятся цветом, как, бывает, наполняются цветом щёки беременных женщин. Он взял и произнес их. И что-то в них не соответствовало присущей им темноте. Когда эти слова произносил Бланшо, в них ютился хаос, он в них был закрыт, заперт, и слова, брошенные ненароком, отображали не только предмет, о котором они были сказаны. В них ещё, как нечто добавочное, просвечивал хаос. Такие были декорации. Они были пропитаны сумеречной жестокой властью. Представьте себе, что слова произносятся в декорации Де Кирико, где тени важнее и величественнее их источников. Такое было время. И тогда звенели всякие слова. И риторы тогда ждали полудня... В полдень тени становились длиннее, они валились, превосходили свои источники. И риторы говорили в полдень свои слова, ибо сильно полагались на тени. И тени, словно верные собаки, эхом хватили слова, клали в них свою темноту, делали их большими и значимыми.

Так и в театре возглас Гамлета: «О, бедный Йорик!» — или вопль Ричарда: «Коня, коня! Моё королевство за коня!». Чтобы эти слова распустились, чтобы поднялись, чтобы в них вошли силы и духи, нужен

образ. Должен случиться образ Гамлета, представьте себе, рисунок этого юноши, его осанку, его взгляд или образ Ричарда, этого хромого чудовища, горбатого, с темнотой в глазах. И вот если актёр не смог нарисовать этот образ собой, как карандашом на бумаге, не смог очертить его абрисы, то слова не действуют, они не действительны. Они пусты. Так же и в жизни, со всякими словами — чтобы они жили, цвели, им нужен образ — об этом прежде знали поэты, и не только поэты, знали крестьяне, ремесленники, их слова имели «вес», потому что они имели «образ». Взгляните на старые фотографии, и вы поймете, о чём я говорю. Сегодня же это знание утрачено.

Важна тональность — гримаса (выражение лица). Чтобы произнести что-то, что угодно, неважно что, сначала нужно нарисовать свой образ. Как на школьной доске, украдкой. Забежать в классную комнату после уроков, стереть мокрой тряпкой с доски все написанные на ней формулы и... нарисовать... Змея или лиса, или кошка — что угодно. Неважно как — красиво или некрасиво. Этот змей или лис, или кошка, тогда заживут своей жизнью. Пройдёт время, и ты сможешь произнести слова. Но чтобы их произнести, сначала нужно нарисовать фигуру. Если ты на доске нарисовал лиса — он будет вести себя, как лис. Если нарисовал змея, он будет вести себя, как змей. Если кошку — как кошка. Ты станешь зависимым от фигуры, и это очень важно — войти в эту зависимость. Ты наденешь этого змея или этого лиса, или кошку, которых втихаря нарисовал на доске в классной комнате, как маску, и когда выглянешь из прорези глаз (прорезанных в маске), ты ощутишь, что можешь произносить слова. И они будут цвести, звенеть, потому что у них есть ты. И дальше вступят в силу законы и демоны. Во многих старых книгах написано, что у лис и у змей, и у кошек есть свои демо-

ны. И ты вдруг непроизвольно пойдёшь по законам лиса, по законам змея или по законам кошки. А когда ты следуешь закону, ты можешь произносить слова. Только тогда. Во всех других случаях они пусты. Не пытайтесь понять это рассудком. Петрарка однажды по схожему поводу вспомнил слова Платона: «Кто владеет своим рассудком, тщетно стучится в двери поэзии».

У Шамиссо есть повесть «Необычайные приключения Петера Шлемиля». Там есть поразительная метафора. Петер Шлемиль продаёт свою тень удивительному человеку в сером фраке. Этого человека он встречает в гостях. Тот вынимает из кармана странные вещи, которые ни по каким законам не могли бы уместиться в карман: турецкий ковёр, палатку и даже трёх верховых лошадей. Он предлагает Шлемилю отдать свою тень в обмен на любое из сказочных сокровищ. Сначала Шлемиль сомневается, но потом после размышления приходит к выводу, что тень ему вовсе не нужна, что можно прожить без тени, что нет ей применения. Он выбирает волшебный кошелек Фортунатто, который сулит ему невиданные богатства.

Он живет, как живёт. И однажды он намеревается жениться на девушке, которую любит, на Минне. И вот тут происходят странные события. Родители девушки против этого брака. Брак не может состояться. Почему? Почему родители против? Странный вопрос — наверное, потому, что в пространстве любви нельзя ходить без тени. Такое знание — страшное: любви нужна тень. Не пытайтесь понять это рассудком. Вслушайтесь в слова, отдайтесь их звону, как можно отдаться звону церковных колоколов воскресным утром. Что может сулить доброй девушке любовь человека, лишённого тени?

А что же мы? Мы в наших жизнях каждый день продаём тень. Тень — это образ,

фигура. Фигура, которая подобно шахматной, имеет свои ходы на доске. Продав тень — мы теряем ходы. И тогда нет смысла передвигаться и произносить слова. Ведь в пространстве жизни, в пространстве её драматургии, в пространстве чувств, впечатлений что-то может произойти только тогда, когда есть фигура. Если есть фигура Арлекино, Пьеро, Коломбины... в их пластике заложена возможность их впечатлительности. Мы же погружены в заботы, в ответственности. Мы тащим на наших спинах мешок, полный бремени, набитый ценностями: семейными, педагогическими, религиозными, общественными... Что в этом дурного? А то, что, касаясь этого всего, всех этих общих мест, мы продаём свою тень. А без тени нас не пустят в пространство любви. Потому что даже если невеста согласна, непременно найдутся расчётливые родители, которые преградят нам дорогу, ибо для чего им нужен жених без тени. Познавший это Петер Шлемиль, когда он писал послание к другу, заклинал его всегда помнить о том, что «прежде всего тень, а уж затем деньги».

Дохлая кошка

У Гекльберри Финна есть дохлая кошка, и есть ещё двенадцать шариков. Это большое богатство: дохлая кошка и двенадцать шариков. Что же это такое, дохлая кошка? И что такое двенадцать шариков?

Это что-то, что или есть, или этого нет. Все завидуют Гекльберри Финну. Мальчишки готовы всё, чем обладают, обменять на эту дохлую кошку, ибо когда она есть, когда есть дохлая кошка, что-то происходит в мире. Но что же?

Что-то случается в мире теней. Если вы зададитесь вопросом о ваших любимых писателях или режиссёрах, тут же угадаете, у кого она есть, и у кого её нет. Дохлая кошка есть у Достоевского, у Бодлера,

у Мандельштама, у Шпаликова, у Параджанова, у Пазолини, у Фассбиндера... А у братьев Дарденн её нет. Они хорошие режиссёры, но нет дохлой кошки и негде её взять. Не нужно определять, что же такое дохлая кошка, ибо всякое определение — лишь скроет то, о чём здесь речь. Нужно только догадываться, чувствовать, как бывает, чувствует женщина, уставленный в неё восторженный взгляд.

Можно сказать еще более смутно — не высветить, а повести в большую темноту. Что темнее дохлой кошки? Можно сказать так: «Дохлая кошка» — это смерть». У Гекльберри Финна есть смерть. И всё в нем пронизано её языком, языком смерти.

В наших жизнях, где мы женимся, рождаем детей, делаем карьеру, покупаем машины, квартиры, нет дохлых кошек. Нет смерти. Даже болезней нет. Физически они присутствуют (и смерть физически есть), а семиотически — нет. Можно сказать, что из жизни изгнана смерть. Нет её тональности. Нет её тонального волшебства. А искусство, всякое искусство, можно сказать так: оно лишь зеркало этой тоналности.

Недостаточность реальности

Есть мир видимый. В нём мы живем, строим дома, обустроиваем их, добываемся своего жалкого места в мнимой иерархии. Делаем ещё всякую ветчину, и этот мир нам достаточен. В нём нет места искусству. Древние греки полагали, что искусство возникает тогда, когда недостаточно этой самой «действительности». Недостаточно видимого мира. И тогда возникает мир грезовидный, сновидческий, онирический — это мир искусства. Искусство не дублирует явь. Оно не является её дублем. Искусство — зеркало, в котором отражается тайное, сокрытое.

Представьте себе, кривое зеркало, оно отражает не то, что прямое. Прямое — отражает явь. Кривое — искажает, но не просто искажает, вспомните свои отражения в комнате смеха. Кроме искажения там есть ещё что-то. В таких зеркалах, когда вы на себя смотрите, внезапно появляются ангелы и черти. В ваших фигурах. В их абрисах. Искусство, оно и есть кривое зеркало, рисующее фигуры чертей и ангелов. То, чего нет в видимом мире, то, что скрыто. Вот критерий. Если же всё явно — это не искусство.

СРЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК

Он везде. Он занимает места. Он управляет домами, церквями, государствами.

О появлении этого чудовища заговорили в начале двадцатого века. Он, этот хам и плебей, проник и на территорию искусства. И оно, это хрупкое и ломкое зеркало подчинилось ему, и стало покорно отражать его посредственную рожищу. Этот хам, прибрав к рукам искусство, пытается с его помощью распространить себя. Пытается себя дублировать, множить себя в «явном» мире. И тогда уже везде он, только он и его безмятежное племя.

У Рильке в «Записках Мальте Лауридса Бриге» есть такие слова: «А женщинам, беременным женщинам, когда они обнимали невольными тонкими руками большие свои животы, им печальную прелесть два плода придавали: ребёнок и смерть. И не оттого ли на опустелых лицах меддила густая, почти насыщающая улыбка, что они чувствовали, как созревают оба плода?».

О чём он говорит? Смерть — это посланник, агент, иероглиф невидимого, скрытого. Если её изгнать, мир погрязнет в яви. Смерть — это указательный знак, как на дороге бывают знаки. И вот эти средние люди убрали все знаки, свалили их в канаву.

ВОЛКИ И ШАКАЛЫ

Да, сегодня мы живём в «явном» мире. В нём главенствуют позитивные ценности. И души чувствительные, ломкие, экзотичные не находят себе места в этом мире. Но были другие времена. Были Средние века, тёмные, когда вещи грезивидные имели большую степень действительности, чем вещи реальные. Были романтические эпохи. Романтики, они с особым вниманием относились к словам, у них был свой, покрытый пеленой тумана лексикон — отчаяние, тоска, ночь, любовь, смерть. Они словно пересобрали эти слова. И делали они это посредством своей тени, они гибли, как птицы, отдавая словам свою плоть, свое естество. Новалис, Гёльдерлин, Клайст, они кончали самоубийством, сходили с ума. Они отдавали свою жизнь словам, и те потом звенели, словно колокола при первом касании.

Но всегда бывает так, что потом приходят шакалы. После волков всегда приходят шакалы, а те были волками, ночными волками с красными глазами.

Волками были Бодлер, Рембо, Мандельштам, Целан, Рильке, По, Паунд. За ними, за этими хищными волками последовали шакалы. Они использовали те же слова, говорили об отчаянии, о смерти, о любви, но не отдавали словам свою плоть. И слова не звенели. Они портили эти слова. За словами не стояли их тени. Они их продали. Продали то единственное, что роднило их с ночью, ибо тень — родственник ночи. Нельзя иметь чужую тень, тень всегда своя, так же, как и ночь, всегда своя, она исполнена своими страхами и поражениями. И вот мы сейчас живем во времена испорченных образов и слов. Шакалы прошли по ним. Убрали из них тени, разменяли их, продали.

У итальянского поэта Унгаретти есть очень точные слова по этому поводу:

«Тени собирались в глазах девушек». Это значит — в этих девушек можно влюбляться. Ибо влюбляться можно лишь тогда, когда в глазах девушек собираются тени.

МИР СЕРВИСА

Современный человек представляет окружающий его мир, как мир сервиса. Таков герой нашего времени — самодовольный жлоб. Были времена, когда было доблестью погибнуть в рыцарском турнире. Были дуэли. Смерть витала над образами, над словами. Теперь же её выставили за дверь, как неблагонадежную девицу.

Сейчас такое время — чувствительные души гибнут. Они не находят себе места в этом мире. А находят его активные люди, которые могут соответствовать существующим системам маркировки.

Лицо

Представьте, человек умирает от неизлечимой болезни. Эта болезнь наносит на лицо человека свои черты. Наносит, как на полотно. И ты тогда смотришь на лицо этого человека, и видишь иное лицо — лицо смерти. Она уничтожает прежнее лицо, стирает его и наносит на него своё, пользуется лицом человека, как полотном. Нас часто пугают такие лица, и мы не можем понять, почему. Мы бежим от них, даже тогда, когда они принадлежат близким нам людям. Потому что боимся — каким-то умом зная — что это не лицо близкого нам человека, а лицо самой смерти.

Так же на лицо, как на полотно, наносится любовь. И тогда мы не можем освободиться от очарования этого лица. Оно начинает властвовать над нами.

Лицо, словно парус, выдуваемый ветром. Так врываюся в лица ветры любви, болезни, отчаяния, рисуют на них

свой тайный рисунок, и тогда ты становишься движимым этим ветром. Он тебя несёт. Такие ветры носили не только поэтов. Они носили Робеспьера, Марата, Лена... Страшные ветры.

И это очень важно для кино, найти такое лицо, продутое ветрами. Найти эту киноную печать. Плёнка — это зеркало для такого лица.

ИЗГНАНИЕ ПОЭТА

Поэт — существо опасное (когда я говорю поэт, я имею в виду не слагателя стихов. Это существо также можно назвать художником, танцором, но не хочется называть его режиссёром — это неудачное слово, в нём есть что-то залихватское, менеджерское). Так вот опасен поэт потому, что он властвует над языком. А язык может видоизменять действительность (язык слов, язык образов). Платон говорил об изгнании поэта из государства. Власть, государство всегда контролирует язык. Это входит в его сущность. И вот этот язык уже существует, и власть (система) хочет, чтобы все ему служили, его потребляли, множили. А поэт (художник, танцор), он не может находиться в кругу заимствованного языка, не важно, какой он, важно, что заимствованный. И даже тогда, когда он и вовсе не порицает систему, а пишет только о любви, он всё равно опасен, потому что он свободен. Он свободен, потому что он находится в поисках стиля, в поисках ничейной земли. Земли, которая неподконтрольна. А такие земли сейсмически опасны. Они трясутся, ломаются. Власть чувствует это — поэтому всегда пытается изгнать поэта, сделать его безопасным... Система пытается создать коллективную душу, создать пространство, внутри которого невозможно мыслить, любить и вообще что-либо испытывать. Я вспомнил сейчас слова

Мандельштам: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешённые и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух». Так вот здесь тоже речь идет о «яви». В том числе, и о ней. Вспомните шакалов — они повторяют те же слова, что и волки. Они ведут себя, как волки, похожи на волков. Но они находятся в кругу разрешённого тем, что только дублируют явь. И они ещё более опасны, ибо обладают мнимой инаковостью.

СПЕКУЛА

Спекула — это башня. Есть такое словосочетание «спекулятивное мышление». Чтобы что-то произнести, к примеру, чтобы сказать девушке «Я тебя люблю», необходима спекула. Необходимо подняться над этим бранным существованием, где ты включён в систему, где ты обременен обязанностями и ответственностями. Если ты не вышел из этой системы — ты не сможешь произнести ни слова. Твои слова будут пустыми. Они не будут действовать.

Так же в кино. Неважно, умеешь ты снимать «восьмёрку» или нет. Неважно всякое умение и разумения. Важно другое: найти место, эту свою башню, отыскать её в своей ночи, в своей темноте. Найти то место, откуда ты снимаешь, смотришь. Это значит понять, увидеть ту точку, в которой ты находишься. Дело в том, что мы никогда не знаем, где мы находимся. Мы не знаем этого места. А думаем, что знаем. Это очень важно — найти это место, увидеть его, узнать. Это важнее, чем профессия. Сейчас я вспомнил одно очень важное высказывание. Оно связано с Малером и Шенбергом. Не помню, при каких обстоятельствах, но Малер однажды сказал Шенбергу, он говорил о молодых музыкантах, студентах Шенберга: «Заставь-

те этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт». Но что может быть важнее, чем контрапункт для музыканта? Что имел в виду Малер? Что такое Достоевский? Почему важнее? Потому что Достоевский может определить место, он может найти точку, твою точку, твою ночь, твою темноту. Он может явиться инструментом. Конечно же, это важнее, чем контрапункт. Он может проявить тебя, как проявитель проявляет линии и контуры на фотографической бумаге, может тебя сформить. И тогда у тебя будет место, откуда смотреть, а без этого места не имеет значения контрапункт. Поразительно, но с Достоевским связано ещё одно высказывание. Оно принадлежит Эйнштейну: «Достоевский даёт мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс». Это место, точка, смотрите, она важна и в физике. Важнее даже, чем законы.

КАЛЕЙДОСКОП

У Дали есть слова: «Не заботься о том, чтобы быть современным. К сожалению, современность — это единственная вещь, которой, что бы ты ни делал, тебе не избежать».

Российское кино сплошь и рядом пластмассовое, ненастоящее. Тому есть свои причины. Те, кто более или менее это чувствуют, ринулись в документальную стилистику. Ищут героев «в жизни». Получается более или менее аутентично. Но этого недостаточно.

Представьте такой калейдоскоп. Скажем, его держит в руках Пазолини или Висконти, или Бергман. Узоры сменяют друг друга, при каждом повороте складываясь в чудесные картинки. Без этого калейдоскопа, который держит чья-то рука, невозможно относиться к реальности. Без глаза и без руки она пуста. Если посмотреть на фильмы Тарковского, то у него

есть этот говорящий человек, сам Тарковский. Он втиснут в своё кино; его лицо, жизнь, смерть — мы с этим встречаемся в каждом его фильме. Калейдоскоп крутится, и мы видим узоры. И смотрите, это чудо, оказывается, это очень важно, потому что присутствие этого говорящего человека прощает Тарковскому даже его «символизм». А символ в кино — это самое худшее, он указывает на очевидные смыслы и сцепления. А всё подлинное, и мысли, и чувства, происходят всегда против очевидности. Очевидное, облечённое в символ, не имеет никакого смысла. Важен этот говорящий человек, эта маска. Важно, что ты нашёл и что потерял, и где потерпел поражение.

Есть одна дзен-буддийская притча о том, как один монах решил покончить жизнь самоубийством. Этот монах был уважаемым человеком в своем поселении. Он пришёл в то место, где собирались люди и сказал во всеуслышание, что решил покончить жизнь самоубийством. Много людей пошли за ним, но когда он поднялся на холм, то не стал делать этого. Сказал, что передумал. Жители разошлись по домам. На следующий день он проделал то же самое, опять собрал народ и опять не стал себя убивать. Так он поступал каждый день. Людей за ним шло все меньше и меньше, ибо они теряли веру. Ведь люди такой вид — им нужны зрелища, а если зрелища нет, то лучше они займутся домашними делами, посеют зерно, накормят скот. Под конец — за монахом пошли три человека, потом два, потом один. И вот, настал час, и этот один, самый верный, разуверился, и наш монах отправился на холм один. Я хочу, чтобы вы увидели эту картинку — идущего по склону или по подъёму монаха. Почувствовали пластику его ног. Его рук, головы. Монах взшёл на холм и покончил жизнь самоубийством.

Это очень важно. Он ведь мог в первый же день, не сказав никому ни слова, взойти на холм и покончить жизнь самоубийством. Он этого не сделал. Но чего он добивался? Что это за театр? В этом и есть разгадка. Подлинная жизнь всегда — театр. В ней есть декорации. Что он делал, этот монах? Он убивал свой образ. Уничтожал его. Покончить жизнь — это такая малость. Он хотел уничтожить образ, содрать со смерти корку. Нужно почувствовать его театр, его пластику. И тогда мы поймём, что такое говорящий человек и что такое маска.

Рисунок. Узор

Единственная возможность что-то узнать в мире, это пройти по рисунку, пройти по узору. Эти узоры — они есть. И в сюжетах, и в фигурах. В кино есть авторы, которые ходят по узорам, по кружевам. Я не хочу разъяснять, что это такое — узор. Хочу, чтобы вы покорились семантике, звучанию, ауре этих слов — и почувствовали их. Ходить по кружевам. Это трудно понять, и не нужно. Это тот случай, когда понимание вредит. Нужно ходить по извивам, не понимая. Во всяком случае, не умея назвать, трактовать.

Есть такой рисунок — «Мама Рома». Можно передвигаться по его кружевам, по узорам. Шлюха уезжает в город и пытается зажить «нормальной» жизнью, но шлюха должна быть шлюхой — таков крой. Таково долженствование. И каждый извив здесь создает рисунок.

Или «Ночи Кабирии». Рисунок прост: Кабирия хочет любви, но любовь её не хочет. И всё. И кроятся кружева, которые создают фигуры. Они нам открывают любовь. И смерть, и страх, и радость, и отчаяние.

Или «Слуга» Лоузи, где слугой является господин, а господином — слуга.

Такой крой, и мы идем по кружевам и видим фигуры.

СТАТУЯ

Можно назвать эти фигуры статуями. Большие режиссёры строят эти статуи в своих картинах. Особенно внимательно к ним Брессон, Кассаветис и Пазолини. Аккаттоне — сутенёр. Он исполняет своё предназначение. И так складывается узор: он продаёт женщину, которую любит. И тут Пазолини возводит статую. «Кто со мной спорит, что я сейчас прыгну с моста? Ставка — все деньги, которые мы сегодня пропили!» — восклицает Аккаттоне. Но вместо того, чтобы прыгнуть, он утыкается головой в грязный песок и с остервенением трётся об него лицом. Потом он поднимает лицо — измазанное песком — и на нём нечеловеческая маска, как в театре Но — исполненная смехом, зверством и отчаянием. Это статуя. Так же как и финальный кадр в «Маме Роме». Как и в фильмах Брессона, Бергмана, Антониони, Кассаветиса.

ГОРЯЩАЯ СВЕЧА

Юрий Живаго, передвигаясь по дорогам своей судьбы, всё время видит свечу, которая горит в окне Ларисы. Но как увидеть эту свечу? Нет никакой возможности увидеть свечу, если ты не живёшь своей жизнью. Поэтому философия, как и всякая другая интеллектуальная деятельность, в том числе и кинематограф — это пустое, если на карте жизни не расставлены столбцы.

ЧЕЛОВЕК ОДНОЙ ТЕМЫ

Есть в мире силы, которые позволяют свести себя на одну тему. И если это так, ты, как алхимик, начинаешь превращать труть в золото.

ОТСУТСТВИЕ АВТОРА

У Нанни Моретти есть фильм «Комната сына». Фильм обычный, у него нет стиля, языка. Но там есть сам Нанни Моретти, который замечателен, и есть поразительная сцена в конце, которая перестраивает весь фильм. Пересобирает его. У психоаналитика, которого играет сам Нанни Моретти, погиб сын, и вдруг появляется девушка, которой он писал письма. Она приходит к ним в дом, когда сына уже нет в живых. И вот герой Нанни Моретти со своей женой и дочерью провожают её, отвозят эту девушку до какой-то станции. И вот финал фильма: они видят, как девушка садится в автобус с каким-то парнем — они просто смотрят, наблюдают. И в этой сцене ловится материя жизни. Непонятная, почти невероятная. Её невозможно описать в словах.

У этой сцены словно нет автора. Нет никакой трактовки, нет пафоса. Может быть, мы живём во времени, когда особой энергией обладает просто запечатленная жизнь. Может быть, исчезло доверие к автору, к мировоззрению. К его явному проявлению. Нанни Моретти в финале ушёл от кино, и это перенастроило его картину. Это интересный взгляд. Можно о нём подумать. Может быть, сейчас такое время, когда нужно избегать таких индивидуальных проявлений в том смысле, как это, скажем, у Тарковского. Может быть, можно нарисовать фигуру, покатить её и уйти, не мешать ей. И, может быть, совершенно неважно, что думает автор. Вот есть поезд. Он имеет свой маршрут. Нужно только сесть на поезд и сидеть смиренно, не проявлять себя излишне, и поезд сам принесёт тебя куда-то.

Публикация подготовлена на основании текста выступления Дмитрия Мамули на встрече со студентами научно-творческого общества ВЖИК.



Да здравствует Цирк!

Свой взгляд на сценическую работу актёров
мастерской Соловьёва/Рубинчика

Материал подготовила: Мария Однолетко

- Что же нам тогда делать, чтобы узнать друг друга?
- Надо разрушить границы...
- Какие границы?..
- Государственные...

(из фильма Андрея Тарковского «Ностальгия»)

Про новых студентов Соловьёва/Рубинчика писать легко.

Они запоминаются.

Так как индивидуальны. Очень и все.

И уже не только в мыслях, но и в своих проявлениях.

Как-то безапелляционно понятно, что на шкале творческого поиска они находятся в точке, отличной от нуля.

Сам Соловьёв с первых дней ориентирует ребят на то, что надо показывать высокий художественный результат уже на первом курсе, в первом семестре.

«Смотреть этюды про то, как вы изображаете кошечек, собачек — мне неинтересно... Но это не значит, что вы не должны этим заниматься. Занимайтесь этим дома. Дома вообще много всего полезного надо делать. Я дома тоже в чём-то тренируюсь, но я же вам этого не показываю...» (С. Соловьёв)

Позиция — «я — ученик: расскажите мне, вложите в меня...» — здесь не проходит.

Но это не значит, что в этой мастерской не рассказывают и не вкладывают.

Просто диалог идёт на равных.

«Неужели вы думаете, что Рашиду Нугманову я Цоя нашёл? Ни-че-го по-доб-но-го! Когда он сказал мне, что познакомился с каким-то удивительным корейцем в каком-то ленинградском подвале и попросил денег на поездку туда, я ему денег не дал. Он сам их раздобыл где-то, съездил в Ленинград, снял замечательный фильм и открыл всем нам феноменального Виктора Цоя». (С. Соловьёв)

«Я прихожу к вам удивляться!» — эта реплика Соловьёва во многом объясняет и его педагогический принцип.

В виду таких принципов есть надежда, что на публичном показе неудивительных номеров ждать не придется.

И не пришлось.

Поделюсь впечатлениями от показа актёрских этюдов, объединённых темой цирка.

(На свой цирк их вдохновляли фильмы Феллини, которые они смотрели в начале семестра).

Клоуны,
Гимнасты,
Танцоры,
Тигачи,
Наездники,
Фокусники,
Жонглеры,
Акробаты —

все эти цирковые профессии были представлены актёрами мастерской.

Однако задача приблизиться к уровню цирковых асов не стояла.

Задача была — передать атмосферу старого цирка и расширить художественное мышление.

Чьё мышление? И артистов, и зрителей. Потому что цирк — потрясающее художественное явление, с какой стороны ни посмотри...

*Культура исполнительского мастерства,
культура костюма,
культура грима,
культура музыкального оформления,
культура светового решения,
культура реквизита — всё это в цирковом номере имеет равновеликое значение и работает на аттракционность, то есть на создание шокового воздействия. Поэтому промах в одной из составляющих зачёркивает весь номер в целом.*

А удачных номеров у слововёвцев было довольно много. Практически все из представленных. Это говорит о том, что ребята преуспели в умении объединять — создавать художественное пространство посредством слияния среды и героя в единое целое.

То, что их работы производят впечатление, ясно, как день.

Иначе бы зрители не стали терпеть дыхание друг другу в шею так долго.

Но то, о чём эти работы в глубине своей, неясно.

Попытаемся это понять, ни на какие разгадки особенно не рассчитывая.

1. «ФРАНЦУЗЫ»

Распахнутые двери. Крики на французском. Из дома вышвыривается сладкая парочка бейсбола, судя по бутылкам и их подранному виду, за непомерное распитие спиртных напитков. Чтобы как-то подзаработать, они стали развлекать прохожих фокусами, собирая денежные вознаграждения в потёртый чемодан. Когда в чемодане засверкала российская монетка, то



девушка — изысканная бедолага — вдохновенно зашептала напарнику: «На-а-аши». И под свист в бутылку приятеля запела на чистеньком русском языке: «Здра-а-австуйте, да-а-ачники! Здра-а-австуйте, да-а-ачницы! Ле-е-етние манё-ё-ёвры уж давно-о-о начали-и-ись!..»

В этот момент бессознательно на лице появляется улыбка. Светлая и нелепая.

Какие дачники? Какие манёвры? Всё это давно стало предметом милой старины. Но ты радуешься, просветляешься от какого-то узнавания своих, от внезапного единения с присутствующими.

Драматическая история — свои узнают своих на чужбине — глубоко человечна, а значит — вечна. Поэтому этот номер на всех трёх показах идёт первым и неизменно вызывает мгновенное зрительское вовлечение и сопричастие.

Встреча своих здесь происходит незримо, ментально, через вещь — российскую монету. Что заставляет посмотреть на наши деньги с непотребительским интересом. Что заставляет посмотреть вокруг себя.

Если эмигранты так радуются, встретив соотечественников, то как нам, россиянам, не порадоваться тому, что мы все сидим в одном зале, дышим одним воздухом и смеемся в одних и тех же местах.



2. «ПИНГВИНЫ»

Неодинаковые близняшки вместе и попеременно то бьют четку, то падают на животы.

И страшно, и элегантно, и смешно, и недоумённо.



3. «ДЕВУШКА И СМЕРТЬ»

Циркачка появляется в свете фонаря, идёт по канату, тянется к ноге, пошатывается, начинает падать и кричать. В этот момент появляется Смерть. Смерть и девушка начинают танцевать вместе. Их движения активны, зеркальны. После их зажигательного танца девушка падает, и Смерть утаскивает её за ноги куда-то.

Казалось бы, почему мы сопереживаем этому комиксу?

Дело в девушке и дело в Смерти.

Девушка — некто с прохладной красотой в тепленьком платье из наших детств. Смерть — нечто в легком чёрном плащике, маске и с косой.

В этом номере очень условное вступает в контакт с очень живым.

Упрощённое — со сложным.

Девушка и Смерть танцуют, зеркально отображая движения друг друга.

Условное уподобляется живому.

Простое — сложному.

Оказывается, что простое не так уж просто. Сложное — не сложно.

Смерть, как девушка. Смерть есть девушка.

Смерть не выше её ростом. Смерть то догоняет её, то запаздывает.

Смерть не похожа на смерть.

Смерть — в ауре человека.

Смерть есть страх.

Смерть — это ты, но без своего Лица.



4. «БАЛТИЙСКИЙ ПРИЛИВ»

В центре сцены стоит большой серебристый ящик. Изнутри него прорезает себе дорогу к свету женская голова в беретке и с красным размалёванным ртом. Позже — еще одна голова в другой по цвету беретке, но тоже с размалёванным ртом. Эти головы пугаются друг друга, ссорятся на иностранном языке, отсоединяются, разрезая ящик на две половинки, и расходятся. Мы обнаруживаем, что у причудливых голов из ящиков есть ещё и тела. В итоге — клоунессы мирятся, целуются и уходят за ручку разъединёнными.

Узнаваемое общение неузнаваемых, причудливых персонажей заставляет смотреть на их действия с подлинным восторгом.

Кто это такие были? Какая разница.
 Что это такое было? Балтийский прилив и был.



5. «ЖЕНЩИНА — ТЯГАЧ»

Женщина-тягач поднимает ненастоящие гири, и ей неподъёмно. Странный эффект номера: зрители догадываются, что гири ненастоящие, поднимающая их — нет. Мир воображаемый для неё реальнее реального.

Гиперреалистическое, а не гротескное существование актрисы сообщает нам о том, что она сама себе придумала трудности, она в них верит.

Вера героини в то, что неодолимые трудности существуют (она даже падает под гнётом ненастоящих гирь) не делает номер обаятельным при фееричном декоре и трогательном музыкальном сопровождении. Нет катарсиса.



6. «ФОКУС ЯНГЭ»

У актрисы Янгэ сложносочинённый облик: металл и гипюр, ремешки и бант, чёрный и розовый цвета, накладные ресницы и едва накрашенные губы — ослепительная улыбка и стесняющийся взгляд...

Да, она производит чары. Она завораживает. Она и простая, и удивительная, как и фокус, которым она владеет.

Янгэ умеет рассадить мужчин. Без стульев.

И у неё они не упадут.
 У неё они даже проникнуться доверием друг к другу.
 И даже самые унылые повеселеют.
 И, разумеется, будут целовать ей руки.

Она — девочка — женщина. Которая ещё и поёт.



7. «ГИМНАСТЫ»

Волевая куколка и сдержанный мачо.
 Маскулинная женственность и феминная мужественность.
 Борьба «эго» — борьба чувств — борьба сил.

В конце акробатической истории страстей всё возвращается на круги своя — торжествует порядок космических сил: мужчина встаёт перед женщиной на колени — женщина на его колени садится и обнимает героя.



8. «НАЕЗДНИКИ»

Бешеная энергия.

Такая, что можно увидеть зримо, что стул — это не стул, а конь.

Они хотели удержаться — и

Удержались.

Они боялись упасть — и

Один из них упал.

Всхлипы и мат — на иностранном языке.

Сочувствие и хохот — на общечеловеческом.



9. «ЖИРАФЫ»

Человек и жирафы.

Карлик и дылды.

Начальник и подчинённые.

Человек заставляет животных танцевать. Они не хотят.

Бытовая война между человеком и животными заканчивается в пользу животных. Наверное, это закономерно. Жирафам видней.



10. «ДРЕССИРОВЩИК»

Непроницаемый дрессировщик. Приручаемые животные.

Он воспитывает зверей. И они способны его воспитать — оттащить непомерно тщеславного, беспрерывно раскланивающегося дрессировщика за сцену, например.

Мир животных и мир людей родственны. Поэтому нет никаких «у них» — есть единое — «У НАС», нет «их» — есть «МЫ».



11. «ПАНТЕРЫ»

Грациозные, опасные пантеры. Хотят, чтобы их не трогали.

Хилый, но бесстрашный дрессировщик. Хочет познакомиться.

В свободное от понукания пантер время он вглядывается в лица зрительниц — высматривает любовь.

Он издевается над пантерами, пантеры издеваются над ним. Но это не имеет для него большого значения. Может быть, поэтому пантеры и мстят ему.

«Звать любовь не надо...» — помните такую песню? Вот-вот...



12. «КУКЛОВОД»

Просыпаются растрёпанные марионетки. Приходит кукловод, приносит еще одну куклу в коробке. Она оказывается механической.

Он её заводит — она не заводится, не идёт.

Механическая кукла оживает тогда, когда кукловод уходит.

Марионетки с интересом разглядывают механическую куклу.

Но несмотря на видимую разнородность кукол, конфликта у них не возникает.

Да и зачем?

Кукловод любит их одинаково.



13. «МИМЫ В ОЖИДАНИИ ЛЮБВИ»

В ожидании любви у людей на лицах появляются иные лица.

Влюбиться — значит увидеть своё отражение.

Трогательный, тонкий, ослепительный номер.



14. «ВОЗДУШНЫЕ ГИМНАСТЫ»

Акробатика двоих — под потолком.

Тело и дух, свет и гибельность — в единой сцепке.

Только из этого единства и возможна Любовь.

В конце этого номера открываются двери задней стены и входят все-все актёры мастерской — происходит финальное шествие всех действующих лиц по кругу, как было у героев фильма Феллини «Восемь с половиной».

Разные, неясные, странные, безумные, лирические, героические, комедийные, серьезные, довольные и не очень, счастливые и несчастливые — все они в едином месте, времени и действии. Они хлопают себе, коллегам, зрителям. Зрители аплодируют артистам и счастливо случаю, который нас в этот час объединил.

И если единство непохожих называется цирк — да здравствует Цирк!



Пути создания сценария

Интервью с Ольгой Ларионовой, выпускницей кафедры киносценаристики (2010), мастерской Л.Н. Нехорошева, о работе над полнометражным сценарием «Нирвана», который был воплощен режиссёром Игорем Волошиным в одноимённый фильм.

Интервью подготовила: Ева Галкина

Как и когда возник замысел сценария? Было ли это учебным заданием?

До второго курса единственным приличным из того, что я написала, были заметки из творческого дневника. Дневник по заданию нашего мастера Леонида Николаевича Нехорошева мы вели едва ли не с первого дня учёбы. Одна из таких заметок — описание поразившей меня питерской коммуналки и её обитателей — оформилась неожиданно в синопсис фильма «Нирвана».

Какой метраж планировался изначально? Сценарий написан разом?

Сценарий я обдумывала примерно полгода. Уже появились Кролик (в фильме — Валера Мёртвый), медсестра Алиса, многие второстепенные персонажи... Но существовавшая история годилась разве что на новеллу — Кролик был слабават для героя, на котором строится драматургический конфликт. Нужен был кто-то ещё — антипод и одновременно альтер-эго для Алисы. Знакомство с девушкой, ставшей прототипом Вэл, сработало, как катализатор. Я села к компьютеру и за одну ночь написала первый вариант «Нирваны» — примерно 40 страниц, этакий «средний метр». Потом в течение месяца я дописывала несколько сцен, переписала финал, пока не вышло то, что вышло.

Советовалась ли ты с мастерами в процессе написания сценария?

Я долго не решалась показать первый вариант мастерам, думая, что меня в луч-

шем случае пожурят за то, что, не научившись как следует писать киноновеллы, замахнулась на полный метр. Но к моему удивлению, и Нехорошев, и Машуков меня поддержали. Дальнейшая работа шла уже под их чутким руководством — Леонид Николаевич составил план истории, из которого стало понятно, где пробелы в повествовании. Его советы касательно сюжетных поворотов помогли «доварить» текст до варианта, принятого в производство.

Есть ли реальные прототипы у героев фильма? Может быть, уже знакомые персонажи кино или литературы вдохновили Вас на создание образов «Нирваны»?

Придумывая любой персонаж, я всегда беру за основу психофизические данные конкретного живого человека. Но это только холст, а краски — это, конечно, чувства, опыт и литература — куда без неё. Все мы отчасти состоим из любимых книжек. Я с детства люблю «Алису» Кэролла и до сих пор верю, что для каждого существует условная волшебная дверца или кроличья нора, за входом в которые — всё то волшебное, странное, пронзительно-прекрасное, что помогает почувствовать — ТАМ кто-то есть, и всё не бессмысленно... Про сложные аллюзии «Алисы» Кэролла много всего написано, к примеру, что падение в колодец в первой книге — метафора смерти. Алиса словно совершает путешествие в тонкий мир по ту сторону жизни и возвращается. Понятно, что не Кэрролл первый это придумал. Я не могу объяснить до конца, как на меня

влиают все эти образы, скажу только, что это сознательно лишь отчасти. Даже назвав героиню Алиса, я не сразу поняла, на что сама намекаю.

Есть ли положительный герой в фильме?

Я сейчас с увлечением смотрю сериал про маньяка-убийцу «Правосудие Декстера». Поразительно, как авторы шаг за шагом заставляют зрителя сочувствовать своему персонажу, который, вообще-то, настоящее чудовище. Так что тут вопрос в том, смог ли ты объяснить, почему герой так поступает. В «Нирване» для меня есть сильные и слабые, а не положительные и отрицательные. А вообще, когда хорошая девочка всю дорогу ведёт себя исключительно хорошо, это уже не кино.

Какой он «герой нашего времени» если отталкиваться от образов героев твоего сценария?

Для меня герой — человек, имеющий силу преодолеть страх перед смертью и болью ради счастья других или другого. А типичные представители поколения — тема социально-философская, не берусь об этом рассуждать... Тут надо подняться «над», посмотреть на поколение с высоты, а я своих современников всегда стараюсь держать за руку. Ведь они — это я.

Какова актуальность проблем, с которыми сталкиваются герои?

Я писала про любовь и про то, как с этим жить. Надеюсь, ещё какое-то время это будет актуально.

Как возникла тема наркотиков в фильме?

Мне нужна была метафора добровольного умирания от любви. Это ведь эйфория и боль одновременно, и с каждым днём боли всё больше и рано или поздно всё заканчивается агонией и успокоением. Даже если люди во взаимной любви прожили вместе 50 лет — всё то же самое. Потому что мы смертны, и придёт время, когда кто-то из любящих останется один.

Место действия фильма — Питер. Как пришло в голову сломать стереотип солнечного романтического города-сказки из фильмов «Прогулка» и «Питер FM»?

Ну, есть еще Петербург Гоголя и Достоевского. У каждого он свой.

Как рождалось название?

Я перебрала много названий, все они были слишком длинными и литературными. Название «Нирвана» предложил режиссёр Игорь Волошин, я была в восторге.

Каков был твой путь реализации сценария?

Я послала сценарий в несколько десятков студий, компаний, фондов, название которых нашла в Google. Через полгода ответили только из кинокомпании СТВ, но этого достаточно. Интернет, в этом смысле, очень облегчает жизнь молодым авторам.

Когда сценарий написан, что делать дальше?

Мой совет — показать сценарий, как можно большему количеству людей. Часто советы читателей помогают довести историю до ума, особенно, если эти читатели — люди, близкие к кинематографу.

В чём особенности оформления письма-заявки в кинокомпанию? Что нужно обязательно указать в заявке?

Перед тем, как разослать текст по кинокомпаниям, нужно снабдить его короткой аннотацией. Из нескольких строчек должно быть понятно, о чём история, кто герои, какой жанр. Ну, свои контакты не забудьте указать.

Насколько опасно начинающему сценаристу выкладывать свои произведения в сети, отправлять в кинокомпанию?

Прежде чем делать всё это, нужно положить сценарий в конверт и отправить самому себе по почте. Конверт не вскрывать ни в коем случае, пока не будут выполнены все обязательства по отношению к Вам, как автору. По дате на штемпеле Вы всегда сможете доказать, что сценарий написан до того момента, как он оказался у продюсера, плагиатора и т.д.

Каким образом происходили переговоры со студией?

СТВ получил первый короткий вариант истории и предложил её доработать. Через

неделю я принесла второй вариант, подписала договор и ушла домой с авансом.

Как складывалось общение с режиссёром во время съёмочного процесса?

С режиссёром мы не общались. После получения текста автором становится режиссёр — к этому надо быть готовым.

Важно ли сценаристу присутствовать на съёмочной площадке?

Важно, если Вы сами хотите стать режиссёром. А так — я знаю успешных сценаристов, которые ни разу не видели, как снимается кино.

Что изменилось в твоей жизни после того, как фильм вышел? Много ли своего привнес режиссёр в сценарий?

Текст сценария изменился не сильно — был переименован персонаж Артура Смольянинова, переписана первая сцена и сцена, где девушки приносят наркоторговцу выкуп за Валеру Мёртвого. А вот художественное решение... Костюмы, музыка, съёмочная манера — это было для меня большим сюрпризом.

Возникло ли желание поспорить с режиссёрским видением?

После того, как этот сценарий был утверждён, я села писать другой, поэтому личный, кровный интерес к этой истории поутих. «Нирвана» — фильм Игоря Волошина, и смотрела я его именно так, отстраненно. Фильм мне понравился, хотя братья Дарденны мне ближе.



Памяти профессора Утилова

стр. 50–51

ПАМЯТИ ДРУГА

Мы были знакомы более полувека. Поступая во ВГИК, встретились на вступительных экзаменах; так случилось, что на письменной работе по мастерству оказались за одной «партой». Я писал о великом актёре, известном каждому (Николае Черкасове), а мой сосед — о почти неведомой мне Вивьен Ли. Разговаривать было, конечно, нельзя, но любопытство взяло верх: почти не разжимая губ, тихонько спросил: «Леди Гамильтон?», на что он согласно кивнул и едва слышно добавил: «Потом. Давайте работать». Больше за шесть часов не было сказано не единого слова. Но «потом» он, словно выполняя обещание, произнес три-четыре короткие «просветительские» фразы, тут же развернулся и быстро вышел из аудитории. Незнакомец показался довольно «закрытым», но знающим кино (во всяком случае, больше, чем я).

Имена друг друга мы узнали в первый день занятий, когда, не сговариваясь, сели за одну «парту» да и просидели рядом все годы учёбы в институте. Естественное, не безмолвно. Много говорили об искусстве — преимущественно о кино, а также о литературе (прежде всего, о проблемах экранизации), живописи (нас очень интересовало живописное начало киноискусства), музыке (Володя неплохо знал музыкальную классику; так во время просмотра «Расёмона» он сразу определил «закамуфлированное», не сразу узнаваемое «Болеро» Раavel, не вынесенное во вступительные титры).

Почти сразу возникла дружба, произошло знакомство домами, хотя в последние годы мы встречались вне ВГИКа нечасто. Намечался вечер до Нового года, но Володя сказал, что очень устал во время интенсивной сессии у киноведов-заочников. — «Ну, тогда давай на каникулах», — предложил я и услышал в ответ резанувшую меня фразу: «Можно не успеть...»

Пролистывая совсем недавно в кабинете зарубежного кино объёмную папку с материалами о Джоне Форде, случайно наткнулся на эпизодную запись поразившего нас фильма «Доносчик», которую мы сделали по инициативе Володи через несколько месяцев после поступления во ВГИК...

Меня всегда поражала его целеустремленность, трудоспособность (при несомненных творческих способностях) и верность при-

язанностям. В этой связи можно рассказать о многом, но ограничусь одним примером... О Вивьен Ли он написал вступительную работу во ВГИК; затем в годы обучения в аспирантуре завершил выпущенную издательством «Искусство» монографию, посвящённую её жизни и творчеству; наконец, по прошествии лет, сочтя свой практически юношеский опыт не вполне удачным, выпустил одну из лучших в мировом киноведении монографических книг о выдающейся актрисе в серии «Жизнь замечательных людей» (Кстати, Вивьен Ли прислала короткое, но теплое благодарственное письмо, которое Володя хранил с исключительной бережностью и показывал очень и очень немногим).

Неловко вспоминать, как я внешне максимально серьёзно поддразнивал его, утверждая, что муж Вивьен Ли — Лоренс Оливье — актёр куда более высокого класса, а она просто очаровательная женщина отнюдь не выдающегося актёрского дарования. Володя огорчился, сердился, но «раскусив» розыгрыш, простил меня, чего бы никогда не сделал, если бы «такое» утверждалось всерьёз...

В жизни и в работе он твёрдо следовал принципам, что, к примеру, не позволило ему вступить в партию, хотя этот шаг, в своё время, мог помочь ему в жизни и в работе (особенно с учётом хорошего знания английского, что тогда случалось нечасто).

Я рассказал очень немного о Володе, следуя «личной дистанции общения» — ведь о Владимире Александровиче Утилове во ВГИКе, который был единственным местом его работы, знают многие. Как об эрудированном киноведе, который фундаментально знал историю мирового кино (и не только историю), что могут подтвердить несколько поколений выпускников института. Он написал немало киноведческих работ разного формата, но всегда безупречных с научной точки зрения. Не вызывает ни малейшего сомнения, что В.А. Утилов был одним из ведущих отечественных экспертов по классическому англоязычному (прежде всего, британскому) киноискусству.

*В. Турицын,
выпускник кафедры киноведения ВГИК
1961 г.*

**«...ИМ ПРОЖИТА БОЛЬШАЯ,
НАСТОЯЩАЯ ЖИЗНЬ»**

Умер Владимир Александрович в Святые дни (Святки), 8 января. Был он человеком скромным, глубоким, верующим.

На протяжении многих лет совместной работы во ВГИКе я была свидетельницей его высту­плений и разного рода сомнений, и неуверенности в себе.

Владимир Александрович Утилов был в высочайшей степени добросовестным человеком, ему чуждо было тщеславие.

Чтобы он ни делал — читал ли лекции студентам или слушателям «Мосфильма», или лектория Дома кино, писал ли статьи о режиссёрах и актёрах мирового кино, учебники и учебные пособия, программы по курсу «История зарубежного кино», рецензии на монографии или монографии «Вивьен Ли», «Чарльз Лаутон», «Сумерки цивилизации» — делал с полной отдачей сил, высоко­профессионально. Прекрасное владение английским языком позволяло ему досконально изучать английский и американский кинематограф, написать немало научных и научно-методических работ, созданы замечательные авторские программы на телевидении — «Человек с тысячей лиц» (Алек Гиннес), «Имя улыбки — Одри», «Кларк Гейбл», сценарии телепередач «Леди столетия», «Лоренс Оливье», «Чарльз Лаутон» и другие.

Серьёзным научным трудом стала докторская диссертация и книга «Сумерки цивилизации. XX век в образах западного киноэкрана». Я разделяю суждение профессора Н.Б. Маньковской касательно этой книги: «Книга В.А. Утилова посвящена важнейшей киноведческой проблеме — анализу духовно-нравственного сознания западной цивилизации XX века, рассмотренного через призму кинематографа. Обобщающей работы подобного плана не существует ни в отечественной, ни в зарубежной научной литературе».

К студентам Владимир Александрович относился внимательно-снисходительно, с чувством юмора. У Анны Ахматовой есть такие строки: «Когда человек умирает, изменяются его портреты». Это объясняется по­видимому, тем, что мы вглядываемся, по крупицам собираем воедино наши воспомина-

ния, думаем... Ведь им прожита большая, настоящая жизнь.

*Алла Николаевна Золотухина,
выпускница кафедры киноведения ВГИК
1966 г.*

**«ОН ЛЮБИЛ СВОЮ ПРОФЕССИЮ,
ПО-НАСТОЯЩЕМУ ЛЮБИЛ...»**

Он мне запомнился человеком очень увлечённым, знающим. За годы своей карьеры я мало встречал критиков и киноведов, которые бы так искренне любили свою профессию и понимали в ней очень много. Он обладал феноменальными знаниями в своей сфере — прежде всего, в зарубежном кино.

Он был моим преподавателем по зарубежному кино, и, хотя на тот момент он был довольно молод, он производил сильное впечатление. Своей странностью, своей увлечённостью он завоевал у нас авторитет, хотя завоевать авторитет у студентов не так-то просто.

Дискуссий по поводу кино у нас с ним не было. Это был больше какой-то внутренний диалог.

Уже много позже, когда я делал для телевидения программу о кино — о Кларке Гейбле, Вивьен Ли и других актёрах, я обращался к нему за советом. Вообще всё, что касалось кино, его увлекало, и он во всём мне помогал. Он любил свою профессию, по-настоящему любил, что вообще большая редкость, на мой взгляд. Потому что многие в эту профессию приходят по причине того, что они не могут попасть в другие. Владимир Александрович, по-моему, изначально был создан для этой профессии.

Я всегда его очень ценил, считал, что он очень много может дать. Поэтому и пригласил его преподавать на «Мосфильм». Также он преподавал ребятам моей мастерской во ВГИКе.

Образ Владимира Александровича для меня — это образ Дымова из рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья». Он настоящий профессионал, который честно трудится, скромный, неброский, но на таких, как он, наверное, и держится Россия.

*Карен Шахназаров,
выпускник режиссёрского факультета ВГИК
1975 г.*

**«ИМЕННО О НЁМ Я ВЫНЕС ИЗ СТАРОЙ
ВГИКОВСКОЙ СИСТЕМЫ
САМЫЙ ТРОГАТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ...»**

В 1973 году я поступил во ВГИК сразу на третий курс, и мне надо было сдавать весь объём вгиковской программы за эти годы. Один из самых добрых, трогательных и нежных педагогов, которые у меня принимали экзамены, был именно Утилов. Я помню, что мы с ним беседовали о фильмах Тарковского, об «Ивановом детстве», о «Рублёве»... Это были не обычные экзамены, а беседы заинтересованных людей. Ему было интересно узнать о том, как Тарковский работает с актёрами. Это были приятные для меня экзамены.

Он был интеллигентен, добр и скромнен. Именно о нём я вынес из старой вгиковской системы самый трогательный образ. Потом мы надолго расстались и встретились уже под конец его жизни, в последние пять лет... Я приглашал Владимира Александровича в члены жюри кинофорума «Золотой Витязь». И здесь мы общались на ином витке нашего развития не как учитель и ученик, а как соратники в борьбе за позитивный кинематограф.

Владимир Александрович был близок мне по зову души, по интеллигентности, по скрытому, неявленному откровенно патриотизму. Он видел, куда идет кинематограф, и пытался помочь мне, бывшему ученику, в том делании, которым я пытаюсь заниматься — собрать все позитивные силы российскому, украинского, сербского и мирового кинематографа.

Образ Владимира Александровича для меня — это кто-то между Дон Кихотом и Панагелем. Образ профессора и интеллигента не от мира сего, очень остро чувствующего этот мир, его несправедливость, дисгармонию и искажённые пути подлинного кинематографа.

*Николай Петрович Бурляев,
выпускник режиссёрского факультета ВГИК
1975 г.*

**«...ЕГО ЛЕКЦИИ ОТКРЫВАЛИ НАМ МИР
БОЛЬШОГО ИСКУССТВА КИНО»**

Студенческие годы ярки, но быстротечны. За недолгие пять лет успеваешь только войти в профессию, почувствовать — твоя она или нет, сможешь ли в дальнейшем посвятить ей себя.

В этот период очень важно, кто станет твоими учителями, кто приведёт тебя в эту профессию.

Настоящим явлением в нашей студенческой жизни стали занятия по истории зарубежного кино с Владимиром Александровичем Утиловым. Он был одним из наших любимых педагогов, который учил нас профессии. Его увлекательные, насыщенные материалом лекции, на которые мы бежали, многочисленные просмотры фильмов, которые мы не пропускали, открывали потрясающе интересный, многообразный мир большого искусства кино. Наверное, нашему поколению было сложнее, чем сегодняшним киноведам — в начале 80-х не было ни видео, ни DVD... Но тем дороже были поездки курса с Владимиром Александровичем в Госфильмофонд, где за день мы смотрели по 3–4 сложнейших фильма, и сразу, в просмотровом зале, должны были анализировать их: раз ты пришёл на лекцию, на просмотр — не имеешь права расслабиться, смотри и думай, работай головой — таков был метод обучения Владимира Александровича. До сих пор помню, как писали аудиторные работы после просмотров... Владимир Александрович был добродушен, но требователен, даже к таким небольшим опусам, а что говорить про курсовые! Знание киноматериала, исторического и культурного контекста, умение убедительно выстраивать киноведческую концепцию, ориентироваться на высокохудожественные и духовные ценности — всему этому он неустанно учил нас. Его знаменитую фразу «киноведа, как сапер, ошибается только один раз», по-моему, мы запомнили на всю жизнь.

...Прошло почти тридцать лет с тех пор, как мы окончили ВГИК. Уже написано много книг и пособий по истории зарубежного кино, но хранятся в наших домах тетради в коленкорных переплетах с конспектами лекций Владимира Александровича Утилова, как свидетельство его вдохновенных уроков профессии, а в наших сердцах живет верная любовь к настоящему искусству кино, переданная им своим ученикам. Спасибо Вам, Владимир Александрович...

*М.О. Воденко,
выпускница кафедры киноведения ВГИК
1983 г.*

«ЖИЛ НА СВЕТЕ
РЫЦАРЬ БЕДНЫЙ...»

Когда в Париже умирала Лотте Айснер, пешком из Германии пошел проститься с ней Вернер Херцог — пришёл, потому что считал этого выдающегося киноведа «совестью профессии». Без её книг не было бы «нового немецкого кино». Я вспомнила об этом, когда умер мой мастер Владимир Александрович Утилов.

Он был рыцарем науки, служил ей беззаветно, верно и жертвенно, не требуя, а подчас и не получая за это признательности. Именно им (совместно с И. Трутко) была написана первая в мире история английского кино, но кто сейчас об этом помнит. Все знают его знаменитую книгу о Вивьен Ли, но говорят о ней чаще в контексте особого отношения Владимира Александровича к выдающейся английской актрисе, как-то забывая, что это одна из немногих отечественных киноведческих книг, которая была переведена и издана в ряде стран и получила международное признание. Кстати, и об отношении этом говорят, большей частью, как о чудачестве и рассказывают как одну из самых известных вгиковских баек: дескать, влюбился молодой киновед в английскую актрису и всю жизнь о ней писал. Не о ней он писал! Вернее, не только о ней. Владимир Александрович писал в ней об идеале женском, о «das ewige Weibliche», как сформулировал это Гёте, и об «идеале Мадонны», как писал Достоевский. Именно этому утверждению «идеала Мадонны» как единственному спасительному мерилу в киноискусстве, в котором настойчиво и упорно насаждается сейчас «идеал Содомы», посвятил В.А. Утилов и свою выдающуюся работу «Сумерки цивилизации. XX век в образах западного экрана», которую по глубине, силе, красоте, целостности концепции и выразительности языка можно поставить в ряд с книгами Л. Айснер и З. Кракауэра. Но прошла эта книга как-то незамеченно, ее не то чтобы недооценили — её вообще не оценили. В отечественном киноведении нет подобных исследований истории зарубежного кино. Владимир Александрович, будучи заведующим кафедрой киноведения, из благородства

никогда не просил от кафедры рекомендации на её публикацию во ВГИКе. Он рекомендовал книги коллег, но не свою. Свою издал в 2001 году, не у нас, и за эти 10 лет студенты *alma mater* не видели её в нашем книжном киоске. Они вообще о ней не знают. И потому, хотя и любили и ценили своего учителя, но не совсем понимали, с личностью какого масштаба имеют счастье общаться.

Десять лет профессор Утилов руководил кафедрой киноведения. В это непростое для нашей профессии время, когда она практически не востребована (редакторский цех истреблён, кинопрокат разрушен, кино клубы существуют на добровольных синефильских началах при считанных кинотеатрах, в печати нас целенаправленно десятилетиями заменяют журналистами, да и оскудело поле деятельности у наших кинокритиков — уровень отечественного кинопроизводства дошёл до критической цифры), Владимир Александрович делал всё возможное, чтобы ВГИК продолжал давать киноведам должный уровень образования. А он, по Утилову, высок. Во-первых, он требовал от студентов много смотреть, знать фильмы — это наша профессиональная обязанность. Сам Владимир Александрович всё время доставал какие-то картины и из личной богатейшей коллекции пополнял языковскую видеотеку. Во-вторых, он заставлял студентов ходить в театры, на выставки, на концерты, читать, словом, — сохранял славную вгиковскую традицию воспитывать профессионалов с широкой эрудицией и глубокими академическими знаниями. В-третьих, он требовал от студентов-киноведов знания языков. Чтобы смотреть непереведённые фильмы и читать лучшую мировую кинолитературу. Сам Владимир Александрович английский язык знал превосходно. Помню, как нам, студентам, рассказывали, что в Оксфорде он перевел выступление тогдашнего ректора ВГИК В.Н. Ждана, которого сопровождал в зарубежных поездках, и первым отзвоном на это выступление были слова оксфордского профессора: «Такой перевод мог бы сделать честь любому университету мира».

Видя перспективную для киноведов возможность работы на телевидении, Владимир

Александрович придумал и ввёл новый предмет — кинопрактикум, где показывал лучшие зарубежные документальные фильмы о кино, давая тем самым будущим авторам кинопрограмм высокие образцы этого жанра, которых на нашем телевидении нет. Студенты должны были писать вступительные слова к классическим фильмам, рассчитанные на форматы разных кинопрограмм, а в конце курса сами начитывали или наговаривали их перед камерой (которую, кстати, «выбил» для этого курса Владимир Александрович). Надо сказать, что Владимир Александрович вообще любил заставлять студентов-киноведов работать с фильмом практически — делать запись фильма, треки. Он считал, что киновед должен подержать пленку в руках, поработать с ней. (Неслучайно два его выпускника-киноведа — Б. Хлебников и Н. Лебедев — стали режиссёрами.) В рамках этого курса Владимир Александрович мечтал снять лекции наших мастеров, воспоминания виковцев об учителях (а, слава Богу, нам есть кого вспоминать!) и их лекциях, он хотел создать киноисторию ВГИКа. Особой его мечтой было сделать кинокурс по истории кино. Но и к этой его идее остались равнодушными, да и его лекции в родном институте никто не снял. А ведь их помнит вся синефильская Москва. Не один раз, узнав, что я киновед, мне задавали вопрос: «А Вы такого киноведа Утилова знаете? Помню его вступительное слово в «Иллюзионе» (...в Доме кино, на «Мосфильме», в МГУ...) — какой блистательный лектор!»

Да, он был лектором милостью Божией: вдохновенный, глубокий, тонкий. Красота и выразительность его формулировок восхищала. Я храню конспекты лекций Владимира Александровича, где записывала не столько фамилии и названия, сколько выражения, в которые Владимир Александрович емко и удивительно точно заключал образ фильма, творческую судьбу режиссёра. А как он пересказывал фильмы! Студенты-сценаристы дразнили нас: «Ваш Утилов так о фильме расскажет, что заслушаешься, а начнешь смотреть — ничего особенного: в пересказе Владимира Александровича было лучше. Умеют же эти киноведы говорить!»

Заслушивались, но не снимали. Слава Богу, ребята из Государственного психолого-педагогического университета, где Владимир Александрович тоже преподавал, сняли его лекции и теперь монтируют из них кинокурс по истории зарубежного кино. О чём он мечтал.

Владимир Александрович был рыцарем кино. Перефразируя любимого им Станиславского, можно сказать, что он был редким в нашей среде человеком, который любил кино в себе, а не себя в кино. Читая его книги и статьи, слушая его лекции, я всегда отмечала удивительную способность своего учителя быть бережным к фильму и его авторам, быть точным в их интерпретации и анализе. Он был настоящим учёным, строгим и скрупулезным, никогда не позволяя себе «подминать» фильмы под концепции. И этого же требовал от нас, настаивая на подчинённости нашей профессии материалу: мы служим кино, а не оно нам в удовлетворении наших карьерных амбиций. Но кому нужна наука в нашу «фельетонную эпоху»?

Владимир Александрович и в жизни был рыцарем. Благородство, безукоризненная порядочность, доброта, чистота души, цельность натуры — эти черты составляли основу его личности. Он был верен своим идеалам, веровал во Христа, когда было нельзя, и не вступал ни в какие партии, когда было нужно, служил науке, а не строил карьеру, не отрекался от людей, которые попадали в немилость и забвение, помогал страждущим и нуждающимся. И никогда об этом не рассказывал, потому что был подлинным русским интеллигентом. Было в нем что-то от князя Мышкина, «рыцаря бедного». Тонкая душа, но сильная воля, сильный дух, утверждающий и отстаивающий Идеал. Как в известном стихотворении Пушкина, которое цитирует в своём романе Достоевский, указывая на архетип главного для русской литературы героя. «Не стоит село без праведника», — гласит народная мудрость. А «рыцари бедные» — они те же праведники, и не устоит без них мир.

*Л. Ельчанинофф,
выпускница кафедры киноведения ВГИК
1988 г.*

Моё знакомство с Владимиром Александровичем Утиловым произошло в день моего первого знакомства со ВГИКом. Первая консультация перед первым экзаменом.

Волнение складывается в несмолкаемый гул: «Что же будет на экзаменах?», «Кто же будет нашим мастером?» Я не знала ни того, ни другого, также, как и не знала, что Владимир Александрович — мой будущий преподаватель. Тогда он спокойным голосом умерил моё детское волнение. Ничего страшного не будет. Но многое может оказаться сложным. Меня поразило тогда, что он понимал. И не видел в этом ничего страшного. Это навсегда выделило его среди всех преподавателей. Даже тогда, при поступлении, когда нас было более 30 человек, он сумел сказать хоть пару фраз каждому, и тем самым успокоить.

Понимание, индивидуальный подход к каждому — таковы были основы и его работы с учениками, одной из которых я впоследствии стала. В работе каждого из нас он стремился выделить сильную сторону, даже если слабая сторона перевешивала. Если не получалось писать настоящий киноведческий анализ, то Владимир Александрович говорил это прямо, но всегда отмечал или интересный стиль, или выбор новой, ещё неисследованной темы. А в выборе темы мы были абсолютно свободны. Мне

кажется, в этом заключался его особый метод преподавания: ему важно было, чтобы каждый из нас нашел свой стиль и область, наиболее интересующую. Хотя он очень любил подразнить нас по поводу наших любимых героев и тем...

Владимир Александрович очень любил кино и к нам относился, в первую очередь, как к единомышленникам. Безотносительно того, чем мы будем заниматься после окончания института, нас всегда будет связывать эта любовь. Он хотел, чтобы мы увидели, как можно больше прекрасных фильмов и научились понимать их. Он действительно передавал нам свои знания о том, что было ему дорого и важно. В этом и заключена цель преподавания. Эти знания и его мудрые советы навсегда останутся в каждом из нас, его учеников.

*Вера Жарикова,
студентка 5 курса
кафедры киноведения з/о*

«Вы — киноведы. Ваша цель — найти в фильме загадку и разгадать её». Вот так романтично, в паре фраз объяснял свою и нашу профессию Владимир Александрович Утилов сразу после того, как мы были зачислены в его мастерскую на первый курс.

Его лекции по истории зарубежного кино были полны фактической информации и в то



Владимир Александрович со студентами ВГИК, середина 60-х гг.

же время потрясающе увлекательны. Он хранил в своей памяти и легко оперировал несчётным количеством дат, имён, событий. Сам Владимир Александрович, рассказывая на одном из последних занятий про очередной фильм, пошутил, что уже не раз слышал от студентов о том, что его изложения сюжетов часто оказываются намного интереснее самих картин.

Нам тоже не раз приходилось убедиться в этом. Но, вероятно, такова и есть настоящая любовь к кино — абсолютное соотношение себя с великим искусством.

Первые впечатления о Владимире Александровиче, складывались ещё до знакомства с ним. Отлично помню, как стояла перед списками с результатами первого вступительного экзамена. Как известно, оценивают абитуриентов по 10-тибалльной шкале. Сначала взгляд упал на результаты группы, сдававшей экзамены параллельно с нами, их оценивал другой мастер — там сплошные «девятки» и «десятки». Увидев на соседнем листке свою «семерку» пришла в ужас и почти решила, что эта профессия совсем не для меня. Через секунду поняла, что в нашей «утиловской» группе эта оценка самая высокая. Следующими чувствами были радость и безграничное уважение к потенциальному мастеру: ну, какие нам, совсем «зелёным», девятки-десятки? До таких оценок от Владимира Александровича ещё долго-долго нужно было расти.

С одной стороны, он не давал авансов, не баловал, с другой, был всегда внимателен, проявлял личную заинтересованность в каждой из наших работ, мыслей, в каждом из наших профессиональных устремлений. Да и просто подбадривающего слова никогда не жалел. И не только для студентов. Владимир Александрович был убеждён, что необходимо быть приветливым с любым из окружающих: он умудрялся выстраивать добрые отношения со всеми — от руководства университета до киномехаников.

Нет, он не был идеальным, он был разным, порой ворчливым и колким, но всегда очень искренним, чутким, нашим — мастером, которого мы будем помнить всегда.

*Дина Сентрусова,
студентка 3 курса
кафедры киноведения 3/0*

Мое знакомство с Утиловым Владимиром Александровичем произошло, когда я бегал по коридорам ВГИК, озабоченный лишь одним — желанием поступить. Как всегда взбешенный, я брал на бордаж приёмную комиссию. Вдруг меня по фамилии окликнули. Я был удивлен: «Меня уже знают в этих стенах!». Обернувшись, увидел невысокого человека.

Он подошёл ко мне и представился: «Владимир Александрович Утилов». Меня поразила в нём скромность, достоинство и такт. То, что это знакомство перевернёт мою жизнь, я тогда ещё не знал. Мы перекинулись несколькими фразами. Мой будущий мастер выразил свою симпатию ко мне и к моей вступительной работе. Чем я понравился ему, трудно сказать. Скорее всего, он увидел во мне человека, который мог бы продолжить его дело, дело, которому он посвятил всю свою жизнь. Уже позже он неоднократно говорил мне: «Ваня, ты должен стать лучшим. На нашу профессию посягают, не дай ей умереть».

Теперь, вспоминая все наши короткие беседы, я понимаю, как много упустил. Сколько мог знаний взять от этого человека. И, конечно же, я не подозревал, насколько велик был мой мастер в своей профессии. Встречая в интернете статьи за подписью Утилова, меня охватывает восторг: я знаю этого человека, человека, который открыл мне настоящее кино. Уверен, что своим поступлением в университет, я обязан только ему. Если бы тогда он не разглядел во мне человека, которому может быть интересно кино, вряд ли бы я учился здесь. В заключение хочу высказать слова благодарности своему мастеру, которые я так и не успел сказать ему. Владимир Александрович спасибо Вам, что Вы оставили яркий след в моей жизни. Вам удалось заразить меня кино, а это значит — мы всегда будем вместе.

*И. Омельченко,
студент 3 курса
кафедры киноведения 3/0*

«В научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса».

Эти слова принадлежат не профессору Утилову, а Альберту Эйнштейну. Но принципы мыслобразования у людей большого ума, вероятно, однородны.

Он был поэтом от науки и науковедом от поэзии. Хотя, нет. Не так. И не только. Он был человеком, который умел любить. Кино, работу, жизнь.

Любить странно. Безулыбчиво. По крайней мере, мне так казалось. Любить. Это не подлжит сомнению.

Я не знаю, чему он научил меня. Слишком многому и почти ничему конкретно. Это странно? Да. Наверное.

Я просто смотрела за тем, как он любит. Кино, работу, жизнь. И что-то понимала, что-то чувствовала...

Он отстаивал нашу профессию на министерском уровне и каждое занятие начинал с того, что «надо работать». Не отдавать свое место энергичным журналистам и театроведам. А работать. Уметь то, что не умеют другие — читать экран.

Что такое «читать экран»? Я часто плакала от непонимания. Плакала внутренне. Искала какие-то планы, схемы анализа, мучилась сама, мучила мастера. А он мне просто и с достоинством отвечал: «Нет никаких схем. К каждому фильму свой, индивидуальный подход». И я опять уходила в отчаянии.

Помню... Да и такое не забывается... На одном из занятий мы смотрели кинокартину на маленьком экране телевизора. И сидели не как обычно, в креслах кинозала, а за ученическими партами. И я от всего этого как-то не попадала в поэзию фильма — даже начала вертеться и что-то чиркать в тетрадке. А когда и вовсе углубилась в свои записи, ко мне подошел профессор Утилов и сказал: «Если неинтересно, зачем Вы здесь сидите». Это был не вопрос.

Я была в крайней обиде на мастера. Но мне это помогло обозлиться и на себя. И понять, что если ты где-то есть, то где-то тебя нет. И своим вниманием торговать нельзя. Во имя глубины, во имя чистоты, во имя человеческой честности...

Давным-давно стали легендами пересказы Утилова мироустройства великих кинокартин, и об этом многие скажут, напишут. В этих переложениях киноязыка на язык слов всегда было

что-то чарующее. И я всегда не понимала, как это возможно так зримо, чувственно и невероятно последовательно рисовать сцену за сценой, отражая в слове каждое движение души героев.

Как?

Наверное, для этого надо носить в себе другое время и большое сердце. И что-то ещё. И что-то ещё...

*Маша Однолетко,
студентка 3 курса
кафедры киноведения з/о*

Из моих дневников выпала почти исплевшая бумажка с тремя безмянными фразами, записанными наспех гелевой ручкой, всегда вызывавшей во мне отторжение размытостью касания пера с бумагой.

Как это Пушкин писал гусиным пером, макая его в чернила, и, говорят, неплохо получалось... Опустив голову с пушкинских высот я прочитал:

Вечное живет вечно, временное умирает.

Подобное притягивает подобное.

И, наконец:

Настоящая реальность Там... («Там» почему-то с большой буквы, далее фраза обрывалась).

То, что вы сейчас читаете, это отчаянная и скорее всего обречённая на неудачу попытка прикоснуться к вечному.

Я увидел Владимира Александровича Утилова на излете 1969 года, когда впервые переступил порог ВГИКа. Я был ничем, разве что рабом своей страсти, а он показался мне сразу небожителем.

Много небожителей ходило тогда по коридорам ВГИКа, которые сейчас смотрят на нас уже с портретов. И когда их не стало, я понял, что ВГИК —



Кадр из к/ф «Новые времена» (реж. Ч. Чаплин)

это не стены, а люди, и не просто люди, а творцы, создатели художественной Вселенной.

Он родился в 30-ые годы под сиянием Чаплина и его шеддевров — «Оней большого города» и «Новых времен». Те, кто без колебаний считают комедиями его неповторимый смех сквозь слезы, страдают дефектами зрения — они сродни евангельским притчам, которым претит уныние.

Знаете, на каком гвозде висит картина «Новые времена»? «Пой!! Какая разница какие слова», — кричит сквозь гул ресторана героиня Полетт Годдар растерянному Чарли, запустившему манжет с текстом песни в возбужденную ожиданием толпу зрителей. И он поёт — в немом фильме. Чем? Он поёт голосом сердца.

СЛОВА НЕ ЗНАЮТ СМЕРТИ

Владимир Александрович был очень похож на свои слова. Аналитики кино такие же писатели, как и прочие мастера слова. Анализируя жизнь других людей, они подсознательно сопрягают их жизни со своей, не менее интересной и не менее драматичной.

Когда в октябре 1962 года Утилов сдавал свою первую «звёздную» книгу о Вивьен Ли в набор в издательство «Искусство», его любимый актер Чарльз Лаутон умирал от «самой безжалостной из современных болезней». Это его слова из финала монографии о Лаутоне, которую он выпустит в том же издательстве через десять лет. И «отступит смерть. Пока люди будут ставить человечность, доброту, сочувствие выше логики и мещанского «здорового смысла», они могут не бояться смерти...»

Да и имя моего прощального слова из Лаутона.

Сенсационная известность героини его творческого романа пришла в двадцать два года, почти в этом же возрасте он задумывал и совершил своё объяснение к любви к великой актрисе.

Лучшее из всего написанного, — говорил Достоевский, — происходит из непонятного и неопостижимого.

Чтобы придумать какую-нибудь историю, надо долго на неё смотреть, пока она не превратится в миф. Иногда финал возникает раньше, чем является на свет божий начало такой истории.

Жизнь Владимира Александровича Утилова началась после финала эпохи немого кино, когда занавес безвозвратно упал на сцену и потребовались слова посредника между актёром и зрителем, чтобы открывать в нас самих себя...

И если такое призвание даётся человеку, он со всей ответственностью миссионера искусства перед людьми несёт его через всю жизнь.

И если я и представляю себе такого посредника, я вижу его в образе Володи Утилова — далекой от атлетизма фигуре учителя с чистым взглядом ребенка, полным беззащитности и сочувствия к людям. Кротость, соперничающая с величием.

В прошлом году, в сентябре, я встретил его у ВГИКа, споро шагавшем по Москве к станции метро «Ботанический сад», в шляпе, похожей на котелок Чарли. Я преподавал тогда в МГУКИ драматургию на кафедре речи. «Давай обменяемся телефонами, может, друг другу поможем!..» — сказал он и полетел на всех парах на встречу, как оказалось, с безжалостной старухой с косой, которой глубоко наплевать, праведный человек или грешный. Она делает свое чёрное дело, как бандит из-за угла подстерегает свою жертву и наносит удар внезапно и безо всякого сожаления.

Вот почему наша жизнь так мало походит на комедию, в которой зритель обожает забываться в своих трагических буднях.

В последней монографии Стефена Вейсмана о великом комике немого кино — о которой высоко отзывалась его дочь Джеральдина Чаплин, как о поразительно верных выводах, к которым приходит совершенно посторонний профессионал — есть ответ, который я искал



Кадр из ф.ф. «Новые времена» (реж. Ч. Чаплин)

всю жизнь. Речь шла об актере Дэнни Лейно в воспоминаниях Мари Ллойд:

«Вы когда-нибудь видели его глаза? Это самые печальные глаза в мире. Вот почему мы все смеялись над Дэнни. Потому что, если бы мы не смеялись, нам пришлось бы горько плакать. Я думаю, что настоящая комедия — это почти что плач».

— К чему все эти попытки? — спрашивала у Чарли в финальных титрах «Новых времен» героиня Полетт Годар, достойная счастья, так быстро убегающего за горизонт, и слышала обезоруживающий ответ:

— Встряхнись — не унывай. Всё будет в порядке!

Только ли слова не знают смерти?

*Юрий Поленов,
выпускник сценарно-киноведческого
факультета ВГИК 1978 г.*

Наше знакомство с Владимиром Александровичем состоялось ещё во время вступительных экзаменов. Мы пришли на консультацию по русскому языку — через несколько дней предстояло писать сочинение. И я никогда не забуду то, что сказал нам ненадолго зашедший в аудиторию преподаватель с красивой сединой и добрыми глазами. По первому впечатлению это был человек мягкий, располагающий к себе, очень искренний, заинтересованный в том, чтобы помочь, равнодушный к будущему киноведению. Он пришел посмотреть на поступающих ребят, воодушевить их, поддержать. Владимир Александрович, понимающий, что написание сочинения не должно стать помехой для талантливых абитуриентов, предупредил, что главное — написать грамотно и сказал о пунктуации, что «знаки препинания — это монтаж мысли». После этого у меня никогда не возникает проблем с расстановкой запятых и тире, теперь я всего-навсего монтирую мысли. Не знаю, запомнил ли кто-то этот совет, мне он очень помог.

Спустя несколько недель, когда мы поступили, Владимир Александрович собрал нас и попросил подумать и написать работу (наше задание на лето) о фильме — он показал нам

большое красивое кино — картину японского режиссёра Кобо Абе «Женщина в песках».

Спустя два года очного обучения, уже на третьем курсе, переведясь на заочное отделение, я познакомилась с Утиловым, как с преподавателем истории зарубежного кино. И моё первое впечатление о Владимире Александровиче подтвердилось. Он всегда искренне переживал за заочников, у которых мало лекций и мало просмотров, поэтому по возможности сражался за дополнительные часы для нас. А ещё Владимир Александрович всегда с нами советовался, очень тонко чувствовал настроение каждого студента, по-отечески предупреждал нас об особенностях характера некоторых преподавателей, он читал лекции, обучая анализу, всегда уделял внимание политической и экономической ситуации в странах, показывая, какое влияние они оказывают на настроения людей, и как это находит отражение в кино. Он старался дать максимально много, при этом относился к нам с пониманием, откликался на просьбы и входил в наше положение. Он повторял, что нам необходимо писать хотя бы по странице в день. Необходимо работать, стараться, пусть ошибаться, но учиться видеть, выражать свои мысли, пробовать и анализировать.

Люблю равнодушных людей. Владимир Александрович был именно таким. Каждый из нас был для него по-своему дорог, ему нравилось наблюдать, как мы меняемся, растём... Однажды он пришел с фотоаппаратом и с особой радостью запечатлел нас. «На память».

Этот светлый человек не признавал вычурность, жестокость, физиологию на экране — истинное искусство, по его мнению, говорит на другом языке. Но, рассказывая о мастерах, творчество которых не было близко Утилову, он не умалял их талант.

За годы учёбы этот человек стал родным, поэтому уход Владимира Александровича — потрясение. В наших сердцах он навсегда останется человеком добрым, отзывчивым, понимающим, равнодушным преподавателем, о котором можно вспоминать только с благодарностью.

*Вера Курганникова,
студентка 5 курса
кафедры киноведения з/о*



Неуходящий свет
Валерия Рубинчика

— Здравствуйте! Меня зовут Маша...
— А меня зовут — Рубинчик!
— (Смех) Я бы хотела договориться с Вами об интервью...
— Со мной? (смех)...А давайте не надо никаких интервью — мы Вас лучше в кино снимем!

Я почему-то не хотела просыпаться. Хотя знала, что надо, и знала, что пойду. Я затягивала время своего выхода, находя какие-то глупые вмятины на одежде. Вышла. Еду в лифте. Но почему-то не вниз, а вверх. Еду в машине. Пробка.
«Девушка, пересаживайтесь на метро — быстрее доедете!»
Выйдя на Васильевскую, к Дому кино, цепляюсь взглядом за уличную жизнь. Пробегаю на неопределившийся светофор.
Подхожу к главному входу. Людей около него нет. Поворачиваю за угол, чтобы пройти через Союз.
Вижу маленький белый автобус. В нём озадаченно курит водитель, вглядываясь куда-то вдаль.
Вхожу, сдаю вещи, тихо-тихо пробираюсь в малый зал. За дверью, не проходя на места, стоит группа людей. Я встаю за их спинами.
Из глубины зала раздалось: «...В его жилах текло кино. Светлая тебе память, Валера Рубинчик...».

Мое тело сжалось, и у меня даже не нашлось силы, чтобы посмотреть, кто говорит.
Огромная фотография Рубинчика стояла в центре сцены. Стояла в глазах.
Все будто бы чувствовали что-то одинаковое. По крайней мере, так казалось. Все говорили неожиданно точные, тонкие вещи. Даже те, кто давно истолцился...
Была удивительно правильная атмосфера. Хотя, что я говорю...
В памяти пульсирует маленькая черная фигурка тоненькой девушки, сидящей на ступеньках и будто бы удерживающей своё нутро соединёнными локтями. Она смотрит на сцену, она слушает кого-то, несмотря на боль. Тягучую и тотальную.

Со сцены говорили.

«Я как-то пригласил Валеру на свой спектакль и после, конечно же, спрашиваю: «Ну, как?» А он — мне: «Хороший спектакль, нормальный, но в нём совсем нет меланхолии...»

Девушка, которая долго стоит передо мной, решает пройти в зал и присесть. С моей точки обзора кажется, что у нее, сидящей, только одна нога.

Попеременно то левым, то правым носком ботинка протяжно постукивает молодой человек с бледными, почти прозрачными глазами.

Со сцены кто-то продолжает: «Мы хотели делать документальный фильм о людях искусства, звоним Рубинчику:

— Валер, мы можем на тебя рассчитывать?

— Конечно, конечно! Только я тут... приболел...»

Нас пригласили прощаться. И тихая толпа стала ходить по кругу.

Поставили какую-то очень-очень-очень рубинчиковскую музыку, и в зале слышался его голос:

«Я
Так
И
Не
Понял,
Что
Это всё такое...»

Что такое перезапись, я понимаю.
А что
это всё?..»

Подходила моя очередь. Но я его не узнавала. Не узнавала. Не узнавала.

В моей голове засияла глупая мысль: «Пройтись ещё разок». Но меня остановили.

На молодых красавцев из последней мастерской Рубинчика во ВЖИке была возложена миссия — нести его до конца.

В секунды их перепуганные лица приобрели стоическую силу.

В холле много курили.

В автобусе — молчали.

Я попросила у соседки платок, но у неё не было платка.

А за стеклом автобусного окна, на остановке, залитой мартовским солнцем, стоял растерянный мужчина с упакованными в темновато-жёлтую бумагу посылками. Насквозь продувало какое-то объявление с неотрванными телефонами. Две женщины с колясками тихо перешёптывались о своём.

Мы ехали, ехали... И всё светлело, светлело...

Когда автобус затормозил, я увидела ожидающего своих птенцов Сергея Соловьёва в какой-то абсолютно невозможной, сдавливающей лицо шапочке.

Народ стал выходить.

Я стянула свой шарф и прижала вязаный комок к груди.

Дуло со всех сторон и довольно сильно.

Ко мне подошла Таня, воспитанница Рубинчика и Соловьёва, и ласково попросила надеть шарф.

Я беспомощно улыбнулась.

— Давай, я тебе помогу! — сказала она тихо и взяла его из моих рук.

— Что-то не тянется, — Боже! Я же на нём стою! — вскрикнула она.

Я, неожиданно для себя, расхохоталась.

Вместе мы познакомилась с одиноко топчущейся девушкой Камиллой, ученицей Рубинчика из института современного искусства, где он тоже вёл мастерскую.

«В такие минуты нельзя оставлять людей в одиночестве», — сказала мне Таня.

«Хотя и навязываться тоже нельзя», — подумала я.

А Камилла — хорошая, светлая. С чёрными подтеками туши. Да и ребята все светлые. Тёмных лиц я здесь не видела ни у кого.

На прощании в крематории я снова не узнала Рубинчика.

Это был просто какой-то Валерий Давидович. Что, по странной логике, вызвало во мне какое-то душевное облегчение.

Смерть не увидит его таким, каким знали мы.

Поэтому для него нет и не будет смерти.

И нам, его любившим, больно, очень больно, но почему-то уже не страшно...

Маша Однолетко