

**ВГИК  
Жизнь  
Искусство  
Кино**



## Рождение убеждений

«Я — юренивский выродок. Звоните, если что». В трагической и смешливой гримасе этого благообразного, вошедшего в пору старения мужчины было нечто такое, что забыть не удастся.

Нас познакомили на одном кинофестивале, и в первую минуту разговора он гордо заявил, что сейчас преподает историю кино в негуманитарных вузах. В частности, у физиков.

— Ну и как они Вам... вообще? — рассредоточенно спрашиваю я.

— О, прекрасно! — со страстью в голосе отвечает он, опрокидывая в себя рюмку коньяка. — В конце курса они готовы ползти за мной хоть на край света! Но зачем мне сбивать ребят с выбранного пути?

Я хмыкнула.

Бегу к незнакомой мне тетушке с редакционными целями и с удивлением осознаю, что мне — в тот самый дом, в котором героини фильма «Москва слезам не верит» устраивали свои званые вечера. Чуть сбавив темп, захожу к ней в квартиру и замедляюсь совсем: здесь книги везде — от пола и до потолка, здесь диски везде — от потолка и до пола. Разуваюсь, я упираюсь взглядом в пятитомный словарь русских гравированных портретов. И закрываю глаза в стрекочущем отчаянии.

— Машенька, ступайте мыть руки и проходите к нам пить чай, — строго, но благонаравно обращается ко мне хозяйка дома. Я открываю глаза, вглядываюсь вглубь гостиной и замечаю за столом бодро и степенно беседующих молодых людей моего возраста.

«Господи, где-то еще культура не в резервации, где-то она занимает свое правильное, почетное место, и где-то у нее есть симпатичные и молодые последователи», — думаю я, старательно моя руки.

Пройдя в гостиную, проговариваю вслух: «Наверное, у вас уже эйфорию эта библиотека не вызывает...»

— Отчего же..., — тихо, но отчетливо парирует мне хрупенькая девушка, аккуратно опуская чашечку на блюдечко. — Каждый раз дивимся, каждый раз как чудо.

В то время, когда я выкладываю чайной ложечкой орехи на блюдце, тетушка беседует с одним из своих племянников:

— Голубчик, тебе что-нибудь дать почитать? Ты скажи — я подготовлю.

Он долго-долго думает, потом чеканно выдает: «Что-нибудь из философии...»

Образовавшуюся паузу стремится заполнить его старший брат, который учится в аспирантуре:

— Что-нибудь из славянского язычества...

Тетушка медленно оживает, чуть выказывая улыбку:

— А что конкретно вас, голубчики, интересует?

Шелестящее молчание.

Я насколько могу, закрываюсь чашкой.

— Я не считаю себя вырожденцем! — бросает одна вполне себе симпатичная русокожая студентка в горячке спора. — Ну, не знаю я, как фамилия трех сестер у Чехова, ну и что? Мне это не нужно! Зачем мне это?

И мне сложно ответить что-либо на ее заявление, потому что искусство открывается тебе тогда, когда ты открываешь искусство. А ты ему открываешься, когда ощущаешь потребность соотнестись с миром, найти своих.

А чтобы опознать своих, нужно опознать себя, разобраться со своими убеждениями: есть они или их нет, из чего они рождаются, каким образом наши знания трансформируются в наши убеждения?

Именно теме рождения убеждений посвящен этот номер журнала «ВЖИК».

А так как эта тема очень тесно переплетается с темой преодоления сомнений, то герои нашего номера — это как убеждающиеся, так и убежденные люди. Кто есть кто — судите сами.

Главный редактор «ВЖИК»  
Мария Однолетко

«Письмо редактора»	стр. 2	«Рождение убеждений» <i>М. Однолетко</i>
«Наши победители»	стр. 4	«Победители 30 Международного фестиваля ВЖИК». <i>С. Романова</i>
«1 сентября»	стр. 8	«Грандиозный миг» <i>М. Однолетко</i>
«Слово — первокурсникам»	стр. 10	«Вопросы первокурсникам» <i>Е. Евсеева, М. Сидорчук, М. Орлова-Атрошенко, И. Лебедев, И. Барышев, Я. Скопина, Е. Мамонтова, А. Вартанян, О. Федоров, М. Кроули, В. Сакара, О. Петрова, Е. Подольская.</i>
«Слово — выпускникам»	стр. 16	«Вопросы выпускникам» <i>Д. Лемешев, Е. Ершова, С. Купчичев, Д. Вирен, О. Курскова, Т. Левина.</i>
«32 ММКФ. Кинообзор»	стр. 20	«32 ММКФ. Фильмы, которые мы обрели» <i>А. Симонов, М. Любович, В. Буйлов, О. Чижевская, А. Вихарев, В. Коршунов, С. Усувалиев.</i>
«II Международная летняя школа ВЖИК»	стр. 31	«Лето. Азов. Кино». <i>Д. Юшманова, Р. Толоконников, М. Сидорчук.</i>
«Письмо в ректорат»	стр. 35	«Всё, что Вы хотели знать об учебной киностудии, но боялись спросить» <i>Е. Ершова, А. Симонов.</i>
«Обзор сценических постановок»	стр. 41	«Гармония неоформленности» <i>М. Однолетко</i>
«Новые имена»	стр. 47	«Николай Соколов. Первая победа» <i>Т. Левина</i>
«Лекция нашего мастера»	стр. 50	«Сергей Соловьев. Увидеть белый свет» <i>М. Однолетко</i>
«Интервью на съёмочной площадке»	стр. 56	«Константин Худяков. Своё место» <i>А. Киор</i>
«Из неопубликованного»	стр. 59	«Александр Абдулов. На языке добра» <i>Б. Мурунец</i>
«Памяти нашего духовного учителя»	стр. 62	«Ощущение вечности» <i>Ф. Абрютин</i>

Журнал «ВЖИК» — проект Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)

Главный редактор: *М. Однолетко*

Ответственный редактор: *С. Романова*

Макет и компьютерная верстка: *О. Минаева*

Фотограф: *А. Васильев*

Художник: *Д. Козлов*

Дизайнер: *С. Минаев*

Корректор: *В. Сперанская*

Над номером работали: *А. Симонов, Е. Ершова, В. Коршунов, В. Буйлов, М. Любович, С. Усувалиев, А. Вихарев, О. Чижевская, Е. Евсеева, М. Орлова-Атрошенко, И. Лебедев, И. Барышев, Я. Скопина, Е. Мамонтова, А. Вартанян, О. Федоров, М. Кроули, В. Сакара, О. Петрова, Е. Подольская, М. Сидорчук, Д. Лемешев, Е. Ершова, С. Купчичев, Д. Вирен, О. Курскова, Т. Левина, Д. Юшманова, Р. Толоконников, А. Киор, Б. Мурунец, Ф. Абрютин, А. Карапетян, И. Трусов, Л.И. Ельчанинофф, И.В. Поздеева.*

# Победители фестиваля



# 30 Международного ВГИК



Герои 30 Международного фестиваля ВГИК



## ПОБЕДИТЕЛИ 30 МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ ВГИК

- 1. Ольга Томенко**, приз «За лучшую работу режиссера в игровом фильме», фильм «Дотянуться до мамы» (мастерская А.В. Сиренко)
- 2. Анна Шишова**, приз «За лучшую работу режиссера в неигровом фильме», фильм «Тихий океан» (мастерская С.В. Мирошниченко)
- 3. Наталья Суринович**, приз «За лучший анимационный фильм», фильм «Балерина и зеркало» (мастерская В.Н. Зуйкова, А.П. Зябликовой)
- 4. Генрих фон Медер**, приз «За лучшую операторскую работу в кинофильме», фильм «Дотянуться до мамы» (реж. Ольга Томенко)
- 5. Сергей Пчелинцев**, приз «За лучшую операторскую работу в видеофильме», фильм «Тихий океан» (реж. Анна Шишова)
- 6. Нина Никиш**, приз «За лучшую работу звукорежиссера в фильме», фильм «Дотянуться до мамы» (реж. Ольга Томенко)
- 7. Любовь Иванова**, приз «За лучшую работу художника-постановщика», фильм «Это кажется, что прошло, а на самом деле, может, и не прошло» (реж. Максим Зыков)
- 8. Максим Зыков**, приз «За лучший сценарий, созданный студентом ВГИК», приз фонда С.А. Герасимова и Т.Ф. Макаровой «За творческую перспективу», фильм «Это кажется, что прошло, а на самом деле, может, и не прошло» (реж. Максим Зыков, мастерская С.А. Соловьева, В.Д. Рубинчика)
- 9. Альбина Чайкина**, приз «За лучшее исполнение женской роли», фильм «Не те отношения» (реж. Дмитрий Селиванов, мастерская Б.А. Григорьева, Ю.Я. Кара)
- 10. Петр Скворцов**, приз «За лучшее исполнение мужской роли», фильм «Как я поступил со смертью» (реж. Евгения Кулиджанова, мастерская А.Е. Учителя)
- 11. Евгения Кулиджанова, Виктор Ян Прокофьев, Лидия Смирнова**, приз «За лучшую продюсерскую работу», фильм «Как я поступил со смертью» (реж. Евгения Кулиджанова)
- 12. Антон Лапенко**, приз «За лучшую мужскую роль в спектакле», приз фонда С.А. Герасимова и Т.Ф. Макаровой (спектакль «Мандат», реж. В.П. Фокин)
- 13. Эдуард Оганесян**, приз студенческого жюри за лучший фильм конкурсной программы студенческих фильмов ВГИК, фильм «Азиф» (реж. Эдуард Оганесян, мастерская И.Ф. Масленникова)
- 14. Светлана Черникова**, приз зрительских симпатий, фильм «Скромное путешествие» (мастерская А.В. Сиренко)
- 15. Станислав Смелянский**, специальный приз жюри «За смелую попытку выразить себя современным киноязыком», фильм «Весна в стиле рэг» (мастерская В. Б. Ахадова)
- 16. Андрей Симонов**, приз им. П.Н. Филонова «За монтажное решение», фильм «Бумажная память» (мастерская А.В. Сиренко)
- 17. Екатерина Решетникова**, приз имени Ю.А. Михайлова «За лучшую звукорежиссеру», фильм «Это кажется, что прошло, а на самом деле, может, и не прошло» (реж. Максим Зыков)
- 18. Зоя Харакоз**, приз жюри анимационной программы «За легкость и выразительность», фильм «Унесло»
- 19. Светлана Тугайбей**, приз жюри анимационной программы «За колоритность и юмор», фильм «Редкий вид»
- 20. Дина Великовская**, диплом жюри анимационной программы «За смелость в выборе темы и мастерство», фильм «Страницы страха»
- 21. Яна Осипова**, Гран-при театрального конкурса за спектакль «Вера и велосипед» (РАТИ, реж. Е. Каменькович)
- 22. Елена Шеина**, диплом от организаторов выставки «Пэкшот» — «За вдохновенность и уникальность техники и стиля»
- 23. Александра Пустыннова**, приз канала «Просвещение» за «Лучший документальный фильм», фильм «КРИЦ!»



## Грандиозный миг

Автор: Мария Однолетко

**Н**есмотря на проливной дождь утром 1 сентября, первокурсники, старшекурсники, преподаватели и почетные гости поднимались в актовЫй зал ВГИК в солнечном настроении. Ожидание грядущего торжественного действия воодушевляло.

Само торжество началось волшебнО.

Когда все присутствующие заняли места в зале и приготовились внимать, свет выключился. И пока заряжался проекционный аппарат, все сидели в темноте и ожидали. Это был недолгий, но важный момент единения разных энергий — энергий старожилов и новичков ВГИК.

Когда зажегся экран, вниманию зрителей была представлена кинолетопись ВГИК — калейдоскоп жизни вуза, начиная с 1919 года и заканчивая сегодняшним днем. Зрительный зал восторженными аплодисментами приветствовал каждое появление на экране основателей киношколы: Владимира Гардина, Льва Кулешова, Александру Хохлову, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина — их творческих последователей — Сергея Герасимова, Тамару Макарову, Василия Шукшина, Андрея Тарковского, Марлена Хуциева, Андрея Кончаловского, Никиту Михалкова, Сергея Бондарчука, Ирину Скобцеву, Нонну Мордюкову, Алексея Баталова, а также нынешних мастеров ВГИК — Вадима Юсова, Владимира Меньшова, Игоря Ясуловича,

Сергея Соловьева, Владимира Хотиненко, Александра Михайлова, Владимира Мишениченко и других.

После экранного знакомства с педагогами ВГИК, присутствующим представилась возможность увидеть некоторых из них воочию.

Поздравить первокурсников с 1 сентября пришли почти все нынешние мастера университета, многие из них для этого поднялись на сцену.

Сергей Александрович Соловьев обратился к студенческой аудитории с вопросом: «С кем Вы?! С халтурщиками или с Сезанном?» «Будьте строги и решительны в своих выборах!» — напутствовал мастер. Валерий Давидович Рубинчик убедительно попросил ребят «следить за своим талантом, потому что с годами он испаряется».

Владимир Петрович Фокин пожелал первокурсникам «прожить лучшие годы жизни плодотворно».

Вера Валентиновна Алентова обратилась к студентам-актерам и попросила их «восстановить понятие «властителей дум», которое сейчас утеряно». Владимир Валентинович Меньшов пожелал всем ребятам «расходовать свою молодую энергию с толком и на дело».

«Используйте студенческое время на то, чтобы сформировать самих себя», — напутствовал ребят Вадим Иванович Юсов. «Не бойтесь изобрести велосипед!» — пожелал Виктор Петрович Лисакович. Важно отметить, что кинолетопись ВГИК — его режиссерская работа.

Владимир Иванович Хотиненко поделился с присутствующими своим пониманием кино. Он определил кино как «искусство потерь», так как на каждом последующем этапе работы приходится предавать наработки предыдущего: переделывать произведение сценариста под режиссерское видение, на съемках отходить от режиссерского сценария, на монтаже от того, как планировали монтировать... Владимир Иванович пожелал студентам «терять как можно меньше» и «не допускать, чтобы духи, которые здесь повсюду витают, превратились в тени забытых предков».

В своем выступлении Игорь Николаевич Ясулович дал первокурсникам установку на выработку двух качеств: «Абсолютной веры в себя» и «Постоянной неудовлетворенности тем, что вы делаете». «Время идет», «время надо потратить с умом: пахать! пахать! и пахать!» — сказал мастер.

Воодушевившись еще и напутствиями заместителя министра культуры Екатерины Эдуардовны Чуковской, заместителя председателя Союза кинематографистов Сергея Владимировича Лазарука (с октября он заведующий кафедрой киноведения ВГИК) и исполнительного директора Фонда поддержки отечественного кинематографа Сергея Александровича Толстикова, счастливые первокурсники отправились сразу же на занятия — «пахать! пахать! и пахать!».

Торжественное действие в актовом зале ВГИК не было пышным и долгим, оно прошло как миг, но миг, который меняет что-то внутри. Миг важный, исторический, грандиозный. Миг, в котором наши души, истерзанные болтовней о второстепенном, поднимаются на уровень беседы друг с другом о существе и по существу.

## Вопросы первокурсникам

- 1** На что Вы обратили внимание, когда в первый раз посетили ВГИК?
- 2** Откуда Вы узнали о ВГИКе?
- 3** Какую Вашу внутреннюю потребность реализует обучение во ВГИКе — каковы Ваши ожидания?

### **Марта Орлова — Атрошенко, 22 года, специальность «Художник по костюму»**



- 1** Когда я в первый раз пришла во ВГИК, меня дальше проходной не пустили. Так как у меня не было пропуска. Но охранники разрешили мне позвонить с вахты в деканат художественного факультета и задать интересующие меня вопросы. Когда я вышла из ВГИКа, помню, светило солнце, и я увидела на лавочках студентов. Меня удивило, что они не превозносят себя, хотя учатся в богемном заведении. Мне понравилось, что они все были одеты по-разному, но хорошо друг с другом общались. Я поняла, что мне не будет с ними дискомфортно.
- 2** Я узнала о ВГИКе от сестры лет 10 назад. Она — график, и в свое время она интересовалась ВГИКом, хотела сюда поступать.
- 3** Наверное, потребность в самовыражении и получении высшего образования. На 3-ем курсе художественного училища мне захотелось узнать, является ли мой уровень достаточным для получения высшего художественного образования, и я решила поступать во ВГИК. Я ощущала, что академическую базу уже освоила, так как была лучшей в своей мастерской, и мне захотелось уже вплотную заняться самовыражением. Учеба, конечно, — это необходимая часть жизни, но не единственная: нам, девушкам, еще детей рожать.

### **Иван Лебедев, 20 лет, специальность «Художник мультипликационного фильма»**



- 1** Когда я в первый раз побывал во ВГИКе, я увидел множество людей с интересными лицами. Захотелось познакомиться, подойти и спросить их, что они смотрят, читают, слушают...

**2** Здесь ощущается определенный тонус, определенная деликатность в общении, определенный уровень культуры, которого нет за пределами ВГИКа. От подруги Маши Кузнецовой, которая учится сейчас на 3 курсе художественного факультета. Я всегда с интересом смотрел на ее работы.

**3** Потребность в творческой компании. Художнику необходима своя творческая компания, чтобы не сдавали нервы. У художников есть такая тема: ты можешь рисовать по-настоящему, как мастер, а можешь, как рабочий, как маляр. Если ты работаешь, как маляр, то можно и 10 часов в день пахать. А можно творить, как мастер... Если ты интенсивно неделю пишешь, то начинаешь медленно сходить с ума — тебе обязательно нужно встретиться со своей творческой компанией. В своей творческой компании, когда все тупости городят, пар исходит. И потом ты можешь опять полноценно работать. А когда ты один, то ты психуешь, сам с собой соревнуешься. Выходишь в люди, а про тебя говорят: смотри, какой художник груженный, ни с кем не общается... Всё это ерунда. Художники — очень общительные люди, если видят, что их адекватно воспринимают.

Еще для художника большое значение имеет то, есть ли рядом кто-то сильный, кто уже добился чего-то в этой жизни. Где, как ни во ВГИКе, ты найдешь таких мощных мастеров? Как правило, у многих из них есть семья, дети. ВГИК дает возможность познакомиться с теми мастерами, которые не «шизанулись» в жизни, а реализовались и как художники, и как люди. Я слышал, что вгиковские преподаватели и из беды могут выручить, и пригласить к себе в дом о жизни поговорить. Мне кажется, что всё это нужно, в совокупности.

## Иван Барышев, 17 лет, специальность «Режиссура игрового кино»



**1** Трудно сформулировать свое первое впечатление. Обычно не придаешь никакого значения внешнему виду того или иного института, не обращаешь внимания. ВГИК — это какой-то шаржевый образ школы, как будто из рассказов или фильмов: два пролета, большие общие залы, студенты на подоконниках. У меня всегда было о школе именно такое пространственное представление, хотя до этого я учился в совершенно ином здании... Еще запомнилась «бабушка из окошка» на входе, активная такая! Я ее ни о чем особо и не спрашивал, а она мне так долго что-то говорила, говорила, целую лекцию прочитала... На Фаину Раневскую очень похожа. (А еще охранники строгие очень).

**2** Много моих друзей и знакомых учатся или когда-то учились здесь на разных факультетах: от продюсерского до операторского. Творческая Москва ведь — маленький город, все друг друга знают.

**3** Находится там, где действительно хочется. Пять лет надо провести так, чтобы они тебе нравились: в атмосфере творческого поиска. Поступление к С.А. Соловьеву — это для меня некая авантюра. Я был очень удивлен, что прошел первый тур — все свои работы написал буквально в последний день. Предыдущие два с лишним года я серьезно готовился в МАрХИ: жил этим, ничего кроме этого себе и не представлял, и поступление в мастерскую С.А. Соловьева совершенно не входило в «мои планы» (да и многие курсовые работы студентов его мастерской меня, мягко говоря, не впечатлили) — но я надеюсь, что смогу удачно себя проявить (на этом поприще)...

## Яна Скопина, 27 лет, специальность «Режиссура игрового кино»



- 1** Ощущение того, что ступеньки под моими ногами и состав воздуха — необыкновенные: не такие, как в других «киновузах». Не покидала мысль о талантливых и великих людях, учившихся здесь.
- 2** Не знаю. Когда-то в детстве, наверное, услышала. Мне кажется, я всегда знала о его существовании.
- 3** Снимать кино.

## Екатерина Мамонтова, 18 лет, специальность «Кинодраматургия»



- 1** Сложно сказать. В первый раз я увидела ВГИК, когда пришла на подготовительные курсы. Это было два года назад. Я обратила внимание точно не на здание, это для меня не так важно. Люди, с которыми я общалась на курсах, были такие же, как я, следовательно, они на меня особого впечатления тоже не произвели. Скорее всего, меня поразили преподаватели. Они — мастера своего дела, профессионалы и кумиры.
- 2** Как-то так получилось. Даже и не вспомню. Этот вопрос для меня сравним с тем, откуда я узнала, что мой город называется Москва.
- 3** Естественно, самовыражение. Что еще нужно творческому человеку? Хорошо, что существуют мастера, которые объясняют тебе, насколько ты доносишь свою мысль, насколько она у тебя структурирована и как она воздействует на окружающих. Еще мне нравится, что во ВГИКе существуют соревнования, неявные, где-то на подсознательном уровне. Именно поэтому стараешься писать больше, лучше и забываешь о лени. Хочется, чтобы в будущем я смогла зарабатывать своим любимым делом. Конечно, на первое место я все-таки ставлю творчество и работу ради творчества, но хотелось бы, чтобы все было в гармонии.

## Александр Вартанян, 28 лет, специальность «Кинооператорство»



- 1** Я несколько лет назад технический вуз окончил, поэтому могу сказать, что здесь, во ВГИКе, атмосфера другая, нежели в технических вузах. Студенты даже по внешнему виду все отличаются — они другие: кто-то — в трико, кто-то — в полотенце, кто-то — в вечернем платье, кто-то — в камуфляже... На всех отпечатывается шарм профессии.

**2** О ВГИКе знают все. Это данность. Куда еще идти учиться кинематографу?

**3** Творить и работать головой. Я искренне «объелся» экономикой: сидишь, меняешь названия в договорах — неинтересно. Поэтому в один прекрасный день я подарил себе зеркальный фотоаппарат и теперь снимаю, снимаю, снимаю...

### **Олег Федоров, 20 лет, специальность «Актер театра и кино»**



**1** В первый раз я посетил ВГИК где-то в конце апреля, здесь было первое прослушивание. До этого я успел побывать во всех театральных вузах столицы. Но именно когда я пришел во ВГИК, я почувствовал себя как дома и понял, что именно здесь я буду учиться. Если бы мне предложили выбрать любой вуз, я бы все равно выбрал ВГИК. Мне понравилось тут абсолютно все: атмосфера, студенты, преподаватели. Само здание очень уютное.

**2** ВГИК — это известнейший киновуз в мире. Я знаю о нем давно, а откуда именно, я даже сейчас и не вспомню.

**3** Я надеюсь, что здесь я научусь всем азам актерского мастерства. Для начала хочу просто работать актером, сниматься. Потом планирую поступить сюда же на режиссерский или продюсерский факультет.

### **Магдалена Кроули, 20 лет, специальность «Режиссура игрового кино»**



**1** Ни на что. Было огромное количество людей в здании. Очень много творческой, целеустремленной молодежи, свежих лиц... Ну, еще памятник на входе запомнился, красивый.

**2** Как-то само собой. Все же знают об МГУ, МИФИ, Гнесинке... Как я могу это помнить, если я не помню наизусть мобильные телефоны своих близких людей?

**3** ВГИК помогает людям найти определенные связи в творческой среде. Если ты — режиссер, окончивший ВГИК, тебе легче снимать, легче найти инвесторов. ВГИК дает дополнительные возможности. Глупо не использовать шанс сюда поступить. Хотя если бы я не поступила на режиссуру, то продолжила бы жить, как я раньше жила. У меня не такая ситуация, что я окончила школу, и мне некуда идти.

## Владислав Сакара, 17 лет, специальность «Киноведение»



- 1** В первый раз я посетил ВГИК в июне, когда подавал документы. Я запомнил тогда двух людей. Одним из них был Рубен с киноведческого. Он объяснял мне, как всё устроено во ВГИКе. Еще мне запомнился лысый мужчина, который принимал у меня документы: у него была футболка с Deer Purple. Люди во ВГИКе не такие, как в обычных вузах, — от них исходит особая энергетика, творческая. Еще один плюс ВГИКа — здесь все говорят, что думают, без стеснения выражают свою точку зрения.
- 2** Я всегда знал о ВГИКе. Но решение поступать сюда принял где-то в 2006 году. Я тогда учился в киношколе, и именно там один преподаватель посоветовал мне поступать во ВГИК.
- 3** Слушать интересные лекции, смотреть интересные фильмы. В будущем я надеюсь, что ВГИК поможет мне получить знания о том, как делается качественное кино. Я очень хочу снять фильм о русском хип-хопе. Надеюсь, мое желание обязательно воплотится в жизнь.

## Ольга Петрова, 17 лет, специальность «Режиссура мультимедиа программ»



- 1** Люди и окружающий их интерьер: туда-сюда снующие студенты, порой довольно забавно выглядящие, портреты великих кинематографистов, висящие на стенах, красивая лестница, рояль, на котором в тот момент кто-то играл. Особенно впечатлили этажи художников и аниматоров — от их работ было глаз не оторвать. Кажется, все вокруг так и призывает к творчеству.
- 2** Не могу сказать, откуда узнала. Наверное, каждый, кто ходит в кино и смотрит телевизор, с детства знает, что такое ВГИК. А поступать сюда я решила в десятом классе, когда учителя рассказывали про лучшие творческие вузы (класс был художественный).
- 3** ВГИК даёт возможность проявить все свои таланты, учиться у мастеров. Тут можно найти единомышленников, и вместе превращать творческие идеи в реальность. Во ВГИКе ты не просто учишься 5 лет, ты все это время живешь в особой неповторимой атмосфере.

## Елена Подольская, 19 лет, специальность «Продюсерство в кино и ТВ»



- 1** Мне кажется, что здесь очень трудно обратить внимание на что-то конкретно. Впервые полностью я разглядела ВГИК только 1 сентября. Нас сразу отвели в актовый зал. Там на меня произвело впечатление множество чудесных, известных и интересных людей. После мероприятия в актовом зале я ходила по коридорам, а вокруг меня — актеры, режиссеры, операторы, — можно со всеми общаться...
- 2** Назвать, когда конкретно я узнала о существовании ВГИКа, я не смогу. Такое ощущение, что знала о нем всегда. Просто в какой-то момент я поставила перед собой цель поступить сюда, и поступила.
- 3** Моя внутренняя потребность — получать знания и общаться с творческими людьми. И, конечно же, стать великим продюсером (*смеется*)! В любом случае, я думаю, что все полученные знания пригодятся мне в жизни, даже если я пойду работать не по специальности.

## Елена Евсева, 17 лет, специальность «Менеджмент организации»



- 1** В самый первый раз я посетила ВГИК, когда принесла свои документы. Тогда я не смогла полностью оценить атмосферу, потому что побывала только в одном кабинете главного корпуса, и в здании тогда было почти пусто. Но когда я пришла во ВГИК 1 сентября уже в качестве студентки, положительных эмоций я получила массу. Мне понравилось всё: от потолков — до захламленных декорациями коридоров. Когда я поднялась на 4 этаж, то услышала, как кто-то играет на пианино, после этого я поняла, что учеба будет приносить удовольствие, несмотря на нагрузки. Люди вокруг все целеустремленные, и это стимулирует делать что-то самому.
- 2** Каждый из нас смотрит телевизор, читает прессу. Когда рассказывают о каком-то выдающемся актере или режиссере, очень часто слышится это волшебное слово — ВГИК. Узнать о существовании именно моей специальности помог интернет.
- 3** Несмотря на то, что специальность у меня совсем не творческая, мне всегда хотелось быть поближе к творческой среде. И моя мечта осуществилась. Я надеюсь, что обучение будет действительно интересным и насыщенным, так как я не люблю сидеть сложа руки.

## Вопросы выпускникам

- 1** Кого или что Вы вспоминаете, когда думаете о ВГИКе?
- 2** Что Вам приходилось преодолевать во время обучения во ВГИКе?

**Дмитрий Лемешев, окончил сценарно-киноведческий факультет, кафедры киносценаристики (мастерская Ю.Н. Арабова)**



- 1** Систематически, амбулаторно уже вспоминаю своих мастеров, Юрия Николаевича Арабова и Татьяну Артемьевну Дубровину. Могу сказать, что те, кто поступил к ним, — везунчики. Остальные, конечно — тоже везунчики, но если арабовцы и дубровинцы едут во вгиковском экспрессе в СВ-вагоне, то остальные — в плацкарте на боковых, а некоторые — возле туалета. К тому, что дают наши мастера, нужно добавить тридцать процентов труда — и ты приобретешь профессию. А можно ничего и не получить — это же жизнь, а жизнь для студентов пока, слава богу, — это рок-н-ролл и прочие забавы.  
Также поневоле приходится вспомнить и нашего ректора, Владимира Сергеевича Малышева. С его помощью запущен в производство полнометражный фильм недавней выпускницы режиссерского факультета ВГИК Елены Бычковой, сценаристом которого являюсь я и никто иной. В общем, моим мастерам — низкий земной поклон и обнимашки (никогда не забуду, что Юрий Николаевич на 5-ом курсе заплатил за семестр моего обучения, потому что у меня были финансовые трудности), а многоуважаемому Владимиру Сергеевичу — крепкое мужское рукопожатие и обещание упоминать его все при всяком удобном и не очень случае.
- 2** Постоянную оплату за обучение, так как сценарное — это мое второе высшее образование. Чтобы скопить на учебу, я работал официантом, продавцом-консультантом и тому подобное. Это не дало мне ровным счетом ничего, хотя если считать некий сомнительный жизненный опыт, то он всё же появился. С оплатой мне какое-то время помогли родители. Дальше, чтобы заработать на обучение, я писал телевизионный шлак. Дело шло. Но чтобы обелить себя, скажу, что сценарии я писал не только на продажу, но и для вгиковских фильмов: «Экспресс — курс буддизма» (реж. Елена Бычкова), «Белый, белый день» (реж. Руслан Мосафир), «Точка кипения» (реж. Юлия Богорад), «Азниф» (реж. Эдуард Оганесян) — мои работы. Скажу по секрету, что в «Азниф» вложены колоссальные усилия и средства. Я думаю, этот фильм станет прорывом во вгиковское кино, потому что если этого не будет, то что-то другое станет прорывом, а так нельзя. Это несправедливо.

## Екатерина Ершова, окончила режиссерский факультет, кафедра игрового кино, (мастерская А.В. Сиренко)



1

Вспомнаю наше расписание репетиций, прикреплённое булавкой к двери, наши репетиции: народу много, сцена одна, все друг у друга заняты, всем неудобно... Через день поверх напечатанного графика появлялись комментарии от руки: «Ничего не знаю. Репетирует Симонов!», «Забито ещё с понедельника!», «Только попробуйте вычеркнуть!» К концу недели всё было уже перечёркнуто и разрисовано. Жизнь вносила свои коррективы.

Вспоминаю еще случай, когда нам срочно нужно было получить подпись на очередном бланке-заявке. На носу был наш спектакль, и мы, естественно, не проследили, все ли многочисленные заявки сданы. Что делать? Время — ночь, а бланки не заполнены. «Набирай его номер, прямо сейчас», — говорю я. «И что? Подпись-то он не сможет поставить». «Набирай!» И вот через несколько минут мы были уже спасены. Зажав сотовый ухом и скрючившись на полу, мой однокурсник выводил заветную подпись (на измятом бланке, следуя четким указаниям голоса в трубке). «Значит так: начинаешь такую загогулину сверху вниз, потом резко так влево... не размашисто, слегка так, петля-я-я... сейчас... нет, две петли! Получается? Так... И после петель ещё крючок вниз. Кривой такой обычно. Ну, есть?» Когда мы, поблагодарив за спасение нашего спектакля, положили трубку, то поняли, что мы — в надёжных руках.

К слову сказать, наш курс по-настоящему сплотился, когда мы начали снимать на нашей любимой учебной киностудии. Оказалось, что мы крепкая команда — нам есть против кого дружить.

Вообще для меня событием становились самые мимолётные наблюдения, происходящие в наших стенах. Например, такое воспоминание: вступительные экзамены, около режиссёрского деканата слышен усиливающийся плач грудного ребёнка, заглядываю в дверной проём, а там Алексей Владимирович Баталов качает малыша на руках, чтоб не плакал. Мама сдаёт экзамен, а он просто зашёл. Удивительно. Или то, как мы поздравляли мастера с днём рождения, ставили дурацкие капустники, пекли пироги, носили бейджики «У меня сегодня праздник», пели песни... Когда люди счастливы, разве это не событие? Еще событием было, когда Путин во время экскурсии по ВГИКу озвучил хруст снега в моей курсовой. Шуму было... На следующий день телефон разрывался: «Ты там как? С простыми смертными ещё разговариваешь? У тебя Путин в шумовиках ходит!» Было забавно. Но бывалые вгиковцы, конечно, понимают, что основные события в нашем университете разворачиваются в столовой. Это эпицентр. Там еда.

2

Чаще всего, на съёмочной площадке всё происходит именно не благодаря, а вопреки чему-то. Нет того, нет этого, погода не та, человек опаздывает... Поэтому привыкаешь уже не конвульсировать из-за сваливающихся проблем, а быстро и просто их решать. Помню, для учебной работы мне необходимо было отснять внутренний двор дома. Нашли дворик, который нам идеально подходил по всем параметрам, получили разрешение от управы, повесили объявления для жильцов и местных автомобилистов, как вдруг звонят нам эти самые местные жильцы и говорят, что они категорически против, и завтра у них митинг по этому поводу. Пришлось организовать застолье для жильцов, большинство из которых — одинокие старики. В итоге съёмки прошли нормально. Не считая ужасной погоды. Но с ней уже тяжелее договориться.

## Сергей Купчичев, окончил актерский факультет (мастерская И.Н. Ясуловича)



- 1** Ностальгию я пока не ощущаю. Но, конечно же, я вспоминаю своего мастера, Игоря Николаевича Ясуловича и... реквизит, потому что куча несданного. Своего мастера я вспоминаю с грустью, потому что мы не будем больше вместе работать. Хотя, кто знает... Я научился от него человековедению — отношению к человеку с трепетом. Не как к функции, а как к Человеку. А реквизит... Странное дело. Буду вспоминать пиджак. Не то чтобы я сплю и вижу этот пиджак в прекрасных снах. Он просто однажды неожиданно попался мне под руку, и я надел его в спектакле «Размазня» перед моей предпоследней сценой, ничего особого не задумывая. Только потом пришло понимание, что это придало персонажу большой объем, приблизило к художественному обобщению, а заодно глубже стали мои отношения с этим персонажем. Я, можно сказать, этой находкой горжусь маленько. Конечно, еще я буду вспоминать всех однокурсников, ведь жили-спали вместе, репетировали по ночам и так далее. Мы — абсолютная семья, хотя к настоящей человеческой близости так и не пришли. Но это уже пицца для размышления.
- 2** Приходилось преодолевать сомнения, лень. Не всегда всё получалось. Больше даже не получалось. Многим людям, наверное, не нравилось, как я переходил через свои сомнения, сильно задевал их. Но это давало движение. Я понял, что надо самому с собой решать какие-то проблемы. Нормально ставить перед собой неприятные вопросы, нормально на них отвечать. Раньше мне просто необходима была подпитка от зрителя: всегда, когда выходил на сцену, ждал её незамедлительно. Позже пришел к тому, что надеяться на зрительские эмоции пагубно. Об этом вообще не надо задумываться. ВГИК изменил мое мироощущение. ВГИК — это часть другого мира, это другой контекст, который меня воспитал мощнее, чем я ожидал.

## Денис Вирен, окончил сценарно-киноведческий факультет, кафедру киноведения (мастерская Л.А. Зайцевой, А.С. Трошина)



- 1** Говорить, что вспоминаешь преподавателей и однокурсников, фестиваль и съемки — слишком банально и очевидно, но, тем не менее... Конечно, я с большой теплотой вспоминаю мастеров: в первую очередь, Александра Степановича Трошина, который вместе с Лидией Алексеевной Зайцевой набирал наш курс и буквально до последней своей минуты вел у нас занятия по кинокритике, и, что самое главное, патристически заботился о нас и очень старался воспитать в нас любовь к выбранному делу и профессионализм. Конечно, я вспоминаю тех, с кем учился. Понятно, что немногие из них стали настоящими друзьями, но ведь значение имеет каждая встреча, а столько раз-

ных, неординарных, талантливых, странных, интересных людей мне, без сомнения, не удалось бы узнать ни в одном другом учебном заведении. Конечно, я вспоминаю фестиваль с его бешеным ритмом, многочисленные съемки учебных работ, в которых всегда было безумно интересно принимать даже минимальное участие... Однако за последнее время ВГИК сильно изменился. Буквально с каждым днем в нем, увы, остается все меньше того, что напоминало мне бы Институт кинематографии первых лет моего обучения: сокращение и без того минимальных бюджетов на съемки плеченных работ, неумолимое «изживание» из учебного процесса пленки как таковой, история с библиотекой, уникальные собрания которой порой оказываются практически не доступны по причине отсутствия подходящих условий для хранения и использования книг, история с фильмотекой, которая несколько лет фактически находилась под угрозой уничтожения... К счастью, этого не произошло, но из-за переноса фильмохранилища на Будауйку, доступ к фильмам теперь затруднен.

А то, что за последние пару лет во ВГИКе — по разным причинам — перестали работать очень многие педагоги, которые были его гордостью, — факт, свершившийся и неоспоримый. Увы, а, возможно, и к счастью — со ВГИКом я расстался легко.

- 2** Если какие-то конфликтные ситуации и были, то столь незначительные, что о них и не вспоминаешь. Поэтому ответ снова очевиден, но неизбежен — преодолевать приходилось, прежде всего, самого себя: свою неуверенность в себе и в выбранной профессии, лень, нерешительность — этот список можно продолжать...

## Ольга Курскова, окончила факультет продюсерства и экономики, кафедра продюсерского мастерства и менеджмента в кино и ТВ



- 1** Буду скучать по вгиковским фестивалям, по интересным личностям, по некоторым профессиональным предметам, по кафедре нашей замечательной — Насте, Марине и Нелли Степановне: «привет!» — по учебной киностудии, на которой мы имели возможность работать по специальности. — привет нашему директору, прекрасной Юлии Разиной! Еще будет не хватать мастер-классов и семинаров современного кино, спектаклей в учебном театре. Я надеюсь, что у меня будет возможность посещать эти мероприятия во ВГИКе и после его окончания.

- 2** Это определенные педагоги, которым было сложно сдавать экзамены, и очереди в столовой во время большого перерыва. Но это — ерунда. Главное, что ВГИК дал мне толчок в расширении мировоззрения, море положительных эмоций и приятных знакомств. Для меня открылся ранее неведомый мир кино, и мне как продюсеру важно реализоваться именно в этой сфере.



**«ВОРОБЕЙ».**  
**ВОЗВРАЩЕНИЕ СМЫСЛА**

**Кинофильм «Воробей»,**  
**реж. Юрий Шиллер,**  
**Россия, 2010 г.**

**Автор: Андрей Симонов**

К счастью, мне не удалось обменять билет на фильм «Воробей» на какой-либо другой, как я изначально собирался сделать после прочтения аннотации в каталоге. Заявленная история про мальчика, который единственный из всего села вступил за табун лошадей, назначенный совхозом к отправке на убой, показалась мне поводом для создания «социалочки» с неприятными мелодраматическими элементами. К тому же мое настроение было уже подпорчено несколькими дурными и фальшивыми фильмами, поэтому в зал я вошёл с твёрдым намерением выйти при первом же значительном раздражении вкусовых рецепторов.

Выйти не довелось. На сцену для представления фильма поднялась съёмочная группа, в которой я не сразу выделил режиссёра. Им оказался тихий, по-деревенски скромный мужчина. Он сказал, что никак не ожидал, что фильм попадёт на фестиваль, и что снимал его для тех людей, которые думают, что кино давно забыло о них. Исполнитель роли «деда» сказал об особом мире, который удалось создать режиссёру, и это оказалось правдой.

С первых же кадров стало ясно, что режиссёр чувствует некую подлинную, не шаблонную поэтику современной русской деревни. Он намерен нам рассказать что-то важное и потому не заискивает, не торопится. Основная драматургическая конструкция, обозначенная в аннотации, вступает в силу лишь

тогда, когда зритель достаточно введён в деревенский быт. И это удачно, так как основной драматургический конфликт не задел бы нас столь сильно. Благодаря вхождению в атмосферу повседневной жизни деревни, драма поднимается на общечеловеческую высоту. Становится ясно, что главный посыл фильма не в том, что лошадей убивать плохо и мальчику их «ах, жалко», а в сохранении элементарного человеческого достоинства. В голодные военные годы деревня сумела сберечь табун, а тут неожиданно пасует перед банальной выплатой кредита. Откуда это внезапное моральное падение? Что подкосило людей? Куда идёт наша страна? Вот, как мне кажется, главные вопросы фильма. К счастью, среди его достоинств не только актуальная проблематика, но и успешное кинематографическое воплощение.

Основную ткань фильма составляют точные поведенческие наблюдения (насколько я понял, этот фильм — дебют режиссёра в игровом кино, раньше он работал в документалистике). Постепенно, благодаря музыкально выстроенному ритму, композиции кадра и репликам отдельных персонажей начинает выстраиваться некая поэтическая картина, где обыденные предметы и действия приобретают дополнительный смысл, и где тройка лошадей превращается в ту самую «птицу-тройку». Кажется, что табун лошадей — это наша душа, совесть, свобода; в мужиках узнаёшь окружающих людей, самого себя, своих знакомых — компромиссных, потерянных, заранее капитулировавших перед властью денег. И когда мальчику снится, будто его отец вышел в поле ворон пасти, чтобы те огород не склевали, а огород неизвестно где — мама искать ушла, а дедушка побежал от мальчика за горизонт, чтобы «из родничка напиться», то это не ощущается в фильме отвлечением, а даёт смысловое крещендо.

Хотелось бы также отметить интересный образ главного действующего лица: этот

мальчик — не «герой-защитник лошадей», напротив, это паренёк с бегаящим взглядом, путающийся в словах, будто постоянно отвечает школьный урок, рассказывает всем небылицы про термоядеру и чёрные дыры, читающий заболевшему деду на ночь сказки про «инопланетян, которые решили найти на земле петуха, несущего чёрные яйца». Этот герой придаёт фильму чудачеств, психологической точности, достоверности, плотности при довольно простом сюжете.

Говорят, что фильм вернее всего оценивается по послевкусию. Лично я вынес из зала ощущение полноценного погружения в российскую глубинку, знакомства с живыми людьми, живым пространством, и, пожалуй, что самое главное, — чувство беспокойства за судьбу нашей страны, моральной ответственности за то, что в ней будет происходить. Всё это почти утратило в эпоху постмодерна свой смысл, но данный фильм, как мне кажется, остался за рамками постмодерна. «Воробей» при всей определённости его пафоса показался мне не шаблонным симулякротом эмоций с элементами патристической порнографии, а искренним диалогом со зрителем, обеспокоенным теми же проблемами, что и автор, поэтому я бы рекомендовал всем посмотреть этот фильм и вынести о нём самостоятельное суждение.

### СЛОВА ЗАТМЕНИЯ

**Документальный цикл  
телефильмов «Интонация»,  
реж. Александр Сокуров,  
Россия, 2009 г.**

**Автор: Максим Любич**

Для Александра Сокурова, снявшего несколько десятков документальных картин

о ряде проблем и личностей постсоветской России, цикл телевизионного философического диалога не является, по сути, чем-то выдающимся в тридцатилетней фильмографии. Но в современной ситуации, когда свободное, ничем не ограниченное мышление утрачивает свою былую силу и переселяется с общественных трибун на кухню, любая реабилитация подлинного диалога у человека вопрошающего не может не вызывать интереса. Особенно, если роль интервьюера берет на себя Александр Сокуров.

В его «Интонации» — серии встреч, составляющих форму и содержание цикла телевизионных диалогов, скрыто, но хорошо ощутимо соперничают власть и народ в лицах статных политиков, ироничных, но до мурашек откровенных учёных-гуманитариев и людей искусства. Скрещение мыслей на территории сакральных пространств в его телефильме высекает из каждого разговора искру прозрения, готовую в любое мгновение разрастись до масштаба духовного пожара. Беседа, которую ведёт Сокуров, не ставит себя полемичной, хоть временами и стремится вырваться за рамки этического кодекса интеллигента. Автор саркастически обыгрывает термин «интеллигенция», употребляющийся ныне везде и во всём и превратившийся в пережиток прошлого. Питерский арбитр экранного визионерства поворачивает разговор таким боком, что интеллигентность и сдержанность собеседника выглядят явной увёрткой от конкретных авторских вопросов, как это произошло с Валерием Зорькиным и Владимиром Якуниным. В итоге самообладание председателя Конституционного суда РФ выглядит неуместным, а социалистические пристрастия президента «Российских железных дорог» и вовсе заставляют его поинтересоваться у автора: «А вы о чём?». Ведь курс чи-

новника — «оптимистический взгляд в будущее». За шорами его установок не видно окружающей просёлочной разрухи, но зато соблюдается государственная этика. И только храмовая тишина Исаакия, вечные иконы и толстые слои свинцового света, заливающие лица двух собеседников, делают разговор точкой отсчёта в продолжительном цикле-размышлении о феноменологии российской культуры.

Диалоги, начатые с высокопарнейших интонаций, приходят в финале к интимнейшим. Поэтическая строчка, произнесенная вслух адвокатом Юрием Шмидтом, неожиданно задает его интонации предельно личный ритм. Холодный, обязанный по свойству профессии одинаково относиться и к педофилам, и к домохозяйкам, в конце диалога с Сокуровым он перестает прятать внутри себя глубокий трепет по отношению к стихам Бродского, перестает бояться показаться лиричным, незащищенным, скорбящим — Человеком. Сложность для зрителя здесь состоит в том, чтобы заметить этот вспыхнувший внутренний свет. Потому что всякую надежду на его существование отбили новостные блоки российских СМИ.

Казалось, что мы живем во времени и пространстве с минимальным желанием понимания и максимальной жадностью обладания, где не осталось места ни художественной, ни философской рефлексии. Но духовный пассионарий в лице Александра Сокурова все-таки отыскался, и потянул за собой остальных.

Редко встречающиеся взгляды автора и героя в разговоре вызывают скорбное дыхание, но всё же в шепчущихся мыслях, витающих в воздухе фильма, ощутимо самое ценное — гуманистическая отдача. Мы почти уже не ожидали увидеть сочувствия, почти не надеялись на существование нравственного порога у наших «власти-

телей дум», но дух здравого смысла и самостоятельного, хоть и уставшего сознания, вырвался на свободу. И зрителю Сокурова остается только удивляться и утешаться парадоксам русской жизни, в которой нет-нет, да кто-нибудь тебе и ответит, а иногда даже найдет силы возразить.

## ПИАНОМАНИЯ

### Документальный фильм

«Пианомания»,

реж. Роберт Цибис и Лилиан Франк,

Австрия, Германия, 2009 г.

**Автор: Василий Буйлов**

Такое растиражированное и несколько простоватое для современного слуха название дали своему фильму документалисты Роберт Цибис и Лилиан Франк из Австрии. Полторачасовой фильм повествует нам о венском настройщике фортепиано Штефане Кнюпфере, работающем в филиале фирмы «Steinway & Sons». Его глазами мы видим мир музыкантов. Его ушами мы вслушиваемся в звучание рояля №109 или «сто девятого», как называют его музыканты, и слышим, как происходят тончайшие изменения звука от простого «ковыряния отвёрткой» где-то в молотках. «На что это похоже?» — спрашивает Штефан сотрудницу концертного зала, подкручивая длинной отвёрткой что-то внутри механизма. «Похоже на ковыряние», — смеётся она. «Так и есть — ковыряние».

Штефан крутится вокруг рояля, как повар возле плиты. Настройщик готовит рояль к записи И.С. Баха, которая состоится ещё только через полгода. А капризный пианист сидит неподвижно, начинает играть, щурит глаза и говорит мягким голосом: «Хорошо,

очень хорошо... но...» И Штефан — вновь внутри инструмента.

А вот другой пианист — Рудольф Бухбиндер — должен подобрать инструмент с богатым звучанием так, чтобы можно было симитировать клавесин, клавикорд и орган, в одном произведении, не прерываясь во время игры. Штефан справится с этой задачей, он заставит инструмент звучать по-разному, но Рудольф должен сам выбрать инструмент.

— Я бы выбрал первый и пятый, — говорит он, проходя вдоль стройного ряда роялей.

— А я бы... хм, — задумался Штефан, — я бы выбрал второй и четвёртый. — Но это просто мысли: первый и пятый — хорошо... А, может быть, я вам покажу что-то другое?

И они едут в другой зал смотреть № 109, затем № 245. Вереница роялей, каждый из которых неповторим, и Штефану предстоит найти такое звучание, о котором мечтает пианист.

— Всё хорошо, но не хватает розмарины чуть-чуть, и ещё нужно подсластить, но не слишком, чтобы не разрушить вкус гвоздики.

— О! А если я добавлю немного шафрана, и мы дадим блюду остыть? — Попробуем. Примерно так выглядит разговор пианиста Пьера-Лорана Эмара и настройщика Штефана Кнюпфера.

Увлекательнейшая картина. Даже зрителям, не посвящённым в музыкальные тонкости, здесь всё понятно. Большое почтение звукорежиссёру, который сделал доступными для неискущённого слуха самые тонкие изменения звука в рояле.

Съёмки фильма происходили в течение трёх с половиной лет и стоили продюсерам 400000 евро. Перед показом фильма на ММКФ в программе «Свободная мысль» перед публикой выступил генеральный продюсер картины Роберт Цибис. Он же, кста-

ти, является и главным оператором этого фильма. Он сообщил, что было трудно найти деньги, так как неизвестно, кого сегодня интересует фортепиано. Вместе с тем он удивил зрителей предположением, что в России этот фильм можно будет выпустить в прокат — ограниченный, разумеется. Он мотивировал это тем, что «русские очень любят играть на фортепиано» — «моя дочь училась в Австрии у русской учительницы музыки». В зале это вызвало немое недоумение, но после просмотра фильма все бурно обсуждали, что такой фильм можно выпускать и в широкий прокат, и сожалели, что в России вряд ли что-то получится даже с ограниченным прокатом.

Картина вызвала много теплых чувств. Незнакомые друг с другом люди на почве обсуждения этого фильма знакомились в фойе, обменивались телефонами, становились добрыми приятелями. Конечно, среди зрителей было много музыкантов, которые по природе своей родственны, но именно фильм позволил им раскрыться друг перед другом. История была рассказана универсальным языком искусства, доступным каждому. Да и с музыкальной точки зрения всё было очень точно: каждый звук, каждое движение настроечным ключом было достоверно. Полтора часа пролетели незаметно, и очень хотелось узнать, что будет дальше с «Пианоманией», выйдет ли она на DVD, будет ли у картины хоть какой-нибудь прокат.

У русских есть шутка: «Можно смотреть бесконечно на три вещи: на звёзды, на пламя огня и на то, как другие работают». И в этой шутке есть правда: приятно смотреть на человека, который знает, что он делает, который живёт своим делом. Штефан Кнюпфер — обычный человек, у которого есть семья — в фильме он приносит на работу творческий пирог, который испекла его жена по

случаю благополучного испытания изобретённого им звукового отражателя — у него есть жизнь, в которой он муж, отец, брат, но здесь, в мире звуков, у него другая жизнь, и каждое проявление этой жизни уникально, как движение пламени, мерцание звёзд или плеск воды. Хочется надеяться, что и в нашей стране есть люди, жизнью которых можно любоваться через рамку кадра.

### **ДУХОВНОСТЬ. ИМЕТЬ ИЛИ БЫТЬ?**

**Кинофильм «Лурд»,  
реж. Джессика Хауснер,  
Австрия, Франция, Германия, 2010 г.**

**Автор: Ольга Чижевская**

Вновь и вновь кинематографисты разных стран предпринимают попытки обратиться в своих работах к вопросам, связанным с утратой современниками нравственных ориентиров. В общем потоке картин этой тематики наиболее ярко выражены два направления: фильмы, рассказывающие о событиях повседневной жизни людей и стремящиеся как можно достовернее изобразить падение нравов в современном обществе («Вход в пустоту» Г. Ноэ, «Волчок» В. Сигарева, «Сказка про темноту» Н. Хомерики и т.д.), и другие — обращающиеся к вопросам религиозности («Сомнение» Д.П. Шенли, «Изгнание» А. Звягинцева, «Юрьев день» К. Серебренникова и т.д.). Для первой, выделенной нами группы кинолент, характерно движение человека по пути удаления от своего первообраза. Мы наблюдаем за нравственным умиранием героев, и это становится своеобразной почвой для закономерного возникновения вопроса: как не погибнуть среди мрака? В поисках ответа на него имеет смысл обратиться к картинам

противоположного направления, которые стремятся воссоздать на киноэкране события, происходящие в духовном мире личности, и пытаются нащупать связующую нить между человеком и духовным идеалом.

Обращение к теме духовности для режиссера всегда связано с проблемой: как отразить на экране невидимый мир? Поэтому здесь многое зависит от позиции автора и его подхода к материалу. В этом ряду хочется рассказать о недавно увиденном фильме Джессики Хауснер «Лурд». Д. Хауснер обращается к религии и духовности на основе католичества. При этом строго обозначенная конфессиональная принадлежность героев остается как бы позади всех ключевых вопросов, которые должен осмыслить зритель. Режиссер ставит под сомнение существование Бога, чуда, веры, ритуала, святости, подвига, тем самым максимализируя тайну божественного множественностью смысловых построений и провоцируя нас на размышления: что есть для современного человека религия? каким образом религиозная система бытия преломляет человеческую жизнь? каков механизм взаимодействия божественного и социального? За счет постановки многочисленных вопросов в этой картине происходит очищение трансцендентного от догматического, чувств от принятых интерпретаций и проявляется универсальная отнесенность установок, связанных с религиозностью. Вместе с тем режиссер пытается нащупать водораздел религиозности и духовности, освобождая последнюю от власти символических условностей. Так на экране возникает весомость мира невидимого.

Один из объектов пристального внимания в фильме «Лурд» — несовершенство душевных добродетелей. Герои картины, словно «незавершенные проекты», безуспешно пытаются реализовать свои духовные потребности: как бы чувство долга, как бы до-

бродетель, как бы любовь. Согласно теории немецкого социального психолога Э. Фромма, описанной им в книге «Иметь или быть», герои фильма «Лурд» рассчитывают иметь духовность, как вещь в кармане, но не быть духовными. Помимо этого мы наблюдаем тотальное отсутствие у них любви-агапе — духовной любви к ближнему, которая не может возникнуть без ощущения единения с Абсолютом.

В Лурде — священном месте для католиков — всем паломникам обещают чудо после проведения необходимых ритуалов. Миллионы безрадостных и безнадежных людей, рассчитывая на исцеление в этом месте и не достигнув его, впадают в еще большее уныние, озлобление, ненависть — проявляют темные стороны своей натуры. Среди них находится главная героиня — молодая женщина Кристина (Сильви Тестю), прикованная к инвалидному креслу. В отличие от остальных участников действия, она не рассчитывает на многое, в том числе и на чудо. Кристина не религиозна, просто наслаждается новым местом, смиренно наблюдает за происходящим, впитывает красоту открытой душой. Жизненные цели у нее самые обыкновенные. Основная — обрести счастье. Но это и не цель вовсе, а, скорее, ее несбыточная мечта, не подкрепленная верой и надеждой. Героиня находится в некоей начальной точке пути обретения невидимого мира, и она открыта для него.

Между тем, атмосфера фильма «Лурд» пропитана состоянием отчуждения: отчуждена церковь от религии, ритуал — от чувства, верующие — от веры, люди — друг от друга, молодые — от любви, чудо — от Бога, священник — от духовной радости... Отчуждена и Кристина — от своего тела, от остальных паломников и волонтеров, от места, в котором находится. Скванное тяжелой болезнью тело Кристины, словно за-

точает ее душу в темницу, подальше от жизненных перспектив. Она ощущает несправедливость своего положения, о чем сообщает на исповеди священнику, который обращает ее внимание на то, что полноценное тело никак не связано с обретением счастья, перед этой возможностью все равны — ощущение скованности, одиночества и безнадежности дано испытать всем. Впрочем, так же, как и испытать счастье. Но о счастье ли нужно думать, когда ощущаешь холостой ход жизни?

Прибывшие в святое место паломники рассчитывают помимо чуда на преобразование своей жизни, но разве может Лурд помочь им в этом? Церковная жизнь этого места подчинена больше социальному, рациональному, нежели служению божественному, она бессильна, бесплодна и не располагает к доверию. Соответственно, возникают сомнения в связи Лурда с теми надеждами, которые на него возлагают люди, и возможность чуда минимизируется. Но когда чудо всё же происходит, оно опять же рождает сомнения. Ведь известно, что чудо должно быть порождением веры, а Кристина не верит даже в себя, она сторонний наблюдатель происходящего. Тогда чудо ли это? И если чудо, то почему оно так непрочно? Интересно, будет ли сетовать зритель, что авторы фильма «Лурд» отняли у него последнюю надежду на лучшее, убили в нем остатки веры в Бога, либо станет обвинять Всевышнего в несправедливости и безжалостности к людям, а, может, почувствует надежду, что высшие силы есть, связь с ними не прервана, а, возможно, он обнаружит эту связь в тех хрупких нитях, соединяющих людей друг с другом — это индивидуальный путь для каждого.

Напоследок надо отметить, что в фильме «Лурд» не происходит обличения института церкви, — скорее разоблачение истинных

помыслов людей. Д. Хаузнер не понабилось маскировать профессиональную принадлежность героев, чтобы сохранить в кадре связь человека с божественным началом, ощутимую в белоснежных тканях, высоких свечах, в невероятно красивой музыке, зеленых холмах, окружающих Лурд, и в глазах главной героини, отражающих ее добрую душу. Становится понятно, что эта связь вынесена авторами картины за рамки профессиональных вопросов и находится именно там, где ее обычно не ищешь. Так, пытаясь переосмыслить накопленный опыт в отношении религиозного мировоззрения, Д. Хаузнер не столько регистрирует кризис авторитарности религии, сколько старается открыть перед нами духовность, свободную от каких-либо искажающих ее суть определений, не передаваемую словами, но по-прежнему существующую как одна из непостижимых особенностей человеческой природы.

## НЕЧТО БОЛЬШЕЕ, ЧЕМ ВСЁ

**Кинофильм «Евразиец»,  
реж. Шарунас Бартас,  
Франция, Литва, Россия, 2010 г.**

**Автор: Айнеж Вихарев**

«Евразиец» — это такое кино, о котором не грех порассуждать. «Евразиец» — криминальное роуд-муви в лучших традициях первого «Бумера». Трудно не согласиться с тем, что «Бумер» — это явление для российского кино культовое, вопрос в том, сможет ли «Евразиец» стать культовым для кино литовского? Впрочем, этот фильм не только литовский — в аннотации значатся еще Россия и Франция.

Вообще в теле этого фильма наложено много разных пространств. Большая часть

действия фильма происходит в Москве, половина персонажей — русские, а финал картины разворачивается в Париже, но перед тем, как попасть в Париж, главный герой довольно долго плутает в белорусских пущах. Получается пан-европейское произведение, если уж обобщать, то вообще — евразийское. По-европейски — стильное и тонкое, по-русски — безжалостное и беспощадное. Вот с беспощадностью, кажется, перебрали — финал с контрольным выстрелом в голову, — явно лишний, надуманный, правда, его тут поперчили европейской красотой: персонажа убивают в тот момент, когда он звонит своей мертвой любовнице. И вот идет гудок, утопленную любовницу выкинуло на берег какой-то смоленской речушки, его друг загнул в парижском переулке, и окровавленный мобильник настойчиво посылает сигнал в никуда. До боли напомнило заставку недавнего сериала «Школа».

Герой спешит на запад, прочь из Москвы, в деревню, к тетке, в глушь, но оказывается почему-то в бомжатнике под Смоленском. Он настоящий русский мужик, герой Балабанова и Буслова, он молчит, не проговариваясь ни единой живой душой о своих планах, и гнет свою линию, пока она окончательно не загнется. У него в любовницах то блондинка, то брюнетка — и для него это правильно. Но его бег — это бег в никуда, попытка уехать на велосипеде от дождя: крути педали, не крути — тебя все равно замочит (в нашем случае — замочат). Фильм именно что о безысходности, о невозможности исправить что-либо тогда, когда уже все потеряно. Когда все потеряно, нужно принять это и успокоиться, ибо, если не успокоиться, можно потерять нечто большее, чем всё...

Очень любопытно смотрятся явные нестыковки, связанные с натурой. Если в

домах ёлки, значит на дворе — декабрь. Если белорусские реки не скованы льдом, а деревья голые и без снега, значит, либо ноябрь, либо март. Ощущение времени и вообще стасовывает финальная фраза: «Ведь мое лето только начинается...» Коловращение времен года опять напоминает о безысходности. Здесь уместен А. Блок:

«Живи еще хоть четверть века,  
Все будет так, исхода нет».

И фильм — об этом. Из замкнутого круга — не вырваться, пусть даже за кадром мягкий и умиротворяющий французский шансон: музыка с подтекстом «сейчас все — плохо, но потом будет здорово». А в финале — окровавленный мобильник.

Гена и Саша едут на разваливающихся «Жигулях», и на Сашин вопрос: «Зачем... зачем ты это сделал, Гена?» (Убил людей. — прим. ред.) герой резонно отвечает: «Все будет хорошо. Все будет просто прекрасно».

Да, всё будет хорошо — в парижских проулках и в дебрях Смоленской области — именно там, и нигде более...

## **ДОБРОЕ КИНО: ЭКСПЕРИМЕНТ МЕСХИЕВА**

**Кинофильм «Человек у окна»,  
реж. Дмитрий Месхиев,  
Россия, 2010 г.**

**Автор: Всеволод Коршунов**

Еду в метро на следующий день после премьерного показа «Человека у окна» Дмитрия Месхиева. Сидят две женщины, страшно ругают фильм. Но за что именно — не слышно. Я — в полном недоумении, мысленно возмущаясь, пересаживаюсь на другую линию. Вхожу в вагон — и снова вижу

их. Не выдерживаю, спрашиваю, какие у них, собственно, претензии к картине. Выясняется, что претензий много: и сюжетные несостыковки, и монтаж «крупного на крупный» во время диалогов, и несимпатичный главный герой.

Удивительно, но во время просмотра казалось, что зал проявляет абсолютное единодушие — аплодирует, когда видит любимых актеров и слышит репризные реплики, заходится от хохота, когда герои попадают в нелепые ситуации, то есть однозначно принимает фильм — и делает всё это как единый организм. Во время таких — увы, редких — просмотров лишний раз убеждаешься, что кино нужно смотреть исключительно на большом экране и при полном зале.

Однако впечатление единого организма оказалось обманчиво. И действительно, с какой стати всем должно нравиться одно и то же? Но как-то по-детски обидно, конечно. Детское и взрослое, наивное и мудрое, смешное и трогательное, мелодраматическое и комическое здесь сплетены в тугий узел — и в фильме не развязать.

«Человек у окна» — так называется должность в крупных западных фирмах. Сотрудник компании стоит у окна и рассказывает своим коллегам, не поднимаям головы от бумаг, что происходит там, во внешнем мире. За это «человек у окна» получает неплохую зарплату.

Герой фильма, «король эпизода» одного из питерских театров Александр Сергеевич (Юрий Стоянов) делает это бесплатно. Ему нравится смотреть в окно. Но не просто наблюдать, а управлять людьми. Он проговаривает их реплики за мгновение до того, как они их произнесут. По крайней мере, так ему кажется...

Он видит то, что происходит там, за окном, но в упор не замечает того, что творится здесь, по эту сторону окна. Он не в

курсе одного любовного треугольника и как-то по инерции, нехотя попадает в другую. Его жена (Мария Звонарева) уже много лет назад завела роман с его «заклятым другом», премьером театра (Сергей Гармаш). Сам Саша сталкивается на дороге (почти буквально — попав в ДТП) с фотографом Соней (Кристина Кузьмина) и вдруг понимает, что его тянет к ней. Ее бойфренд (Владимир Вдовиченков) занимается тем, что «помогает хорошим людям» и втягивает Сашу в смешную авантюру, которая, правда, очень скоро перестает быть смешной.

Все герои картины постоянно притягиваются друг к другу и отталкиваются друг от друга. Эти две разнонаправленные силы — главные в фильме. И именно они создают этот двойной — комедийно-мелодраматический — эффект. Когда видишь, как герои Стоянова и Звонаревой, твердо решив развестись после двадцати лет совместной жизни, встречаются в тюрьме и вдруг кидаются друг другу на шею и долго целуются на глазах у ошалевшего охранника, как десятиклассники, — не знаешь, что и делать: смеяться или пускать скудную мужскую слезу.

«Человек у окна» — удивительно добрый фильм, в нем нет плохих людей. На «Кинотавре» Месхиев отстаивал свою концепцию «доброе кино»: «Почему нужно все время про какашки? Не только из какашек сделан мир. Как-то неохота снимать в очередной раз засранный подъезд, потому что не все подъезды засраны».

Однако в наше время словосочетание «доброе кино» ассоциируется с чем-то очень длинным, бесконфликтным и невероятно скучным. У Месхиева получился другой «добрый фильм», который держит в напряжении от начала до конца и возвращает потрепанную жизнью взрослым детскую веру в то, что «всё будет хорошо».

## ПУТЬ, КОТОРЫЙ СТОИТ ПРОЙТИ

**Кинофильм «Мададайо»,  
реж. Акира Куросава,  
Япония, 1993 г.**

**Автор: Султан Усувалиев**

Когда после просмотра фильма пролистываешь интернет, никогда не находишь того, что ищешь. Интернет подскажет год, преподнесет абзацы интервью и даже упомянет, что это «последний фильм великого японца», но этого недостаточно. Если встреча с фильмом произошла, надо извлекать опыт.

«Мадайдо» — это необычное кино. Сто тридцать минут мы наблюдаем за пожилым профессором и его студентами. Профессор Усида уже давно не преподает, но благодарное студенчество не покидает его гостиной.

Зритель ждет внешней истории, а учитель и ученики сцена за сценой просто беседуют и проживают историю внутреннюю. Среда где-то на периферии: о войне сказано три слова, показан сгоревший дом и два джипа с американскими военными. Вспоминается Нагиса Осима с «Империей чувств», где лишь в одном кадре режиссер показал разнонаправленного героя и марширующих солдат, остальное же время было отдано «телесной трагедии».

Куросава не желает сюжета, он закончился на 2-ой минуте. В «Мададайо» предельное внимание направлено на нюансы, презрительно именуемые «мелочами» жизни. Год за годом бывшие студенты, но по-прежнему преданные ученики чувствуют профессора: «Наш сэнсэй — чистое золото!» Если в начале ленты ему — 58, то в конце — 77. Видевшие картину зрители

оценят актерское мастерство исполнителя главной роли Татсуо Матсумура. На момент съемок ему было 79.

На ежегодном чествовании студенты кричат: «Мадакай?» («Готов?») Профессор встает и отвечает кликом: «Мададайо!» («Еще нет!») Сцена их переклички доставит синефилам особую радость как художественное достижение в показе обрядовых действий.

Кем стали студенты профессора — неизвестно. Камера проникнет в офис одного из них всего дважды, о других мы не узнаем ничего. Из-за их постоянного присутствия у профессора, создается ощущение, что они не заняты ничем другим. Фильм не показывает нам их достижений/неудач, для фильма важно исключительно отношения учеников с учителем. И здесь Куросава — великий художник (понятно, почему Спилберг назвал его «Шекспиром нашего времени»).

Камерность картины предполагает неспешное развитие. Другой режиссёр мог бы взять три-четыре сцены с учениками, а остальное время заполнить историческими событиями, войной, флешбэками. Куросаве нужно дление. Как и Дрейеру, который «вдруг» остановился на лице Фальконетти и довел воздействие крупного плана до предела. Куросава, казалось бы, в одной сцене, в одном эпизоде общения учителя и ученика, который промелькнул бы у другого автора, как очередной, увидел течение жизни, и посвятил этому весь экран.

Проблема времени раскрывается в фильме и с другой, технической, стороны. Куросава всегда использовал 2-3 камеры.

«Традиционная съемка, при которой требуется останавливать действие после каждого кадра, для меня недопустима», — говорил режиссер. Дление в кадре почти реально, актерский жест уникален.

Тонкая психологическая огранка требует особого времени, и эта острая проблема всегда стояла перед кинематографистами. Мерное течение «Мададайо», длительные беседы, полные иронии и теплоты, периодические дурачества студенческого братства втягивают зрителя в фильм, и после часа просмотра удивительная структура (просто сидят и говорят!) начинает воздействовать: понимаешь чисто языковые шутки, забываешь о «правильности» фильма, о том, нравится тебе он или нет. После просмотра остается неприятное ощущение — оценить фильм невозможно. Нельзя сказать «плохо» или «хорошо», поставить 6 или 9; этот фильм живет своей жизнью независимо от наших оценок.

Можно было бы еще написать о гуманизме, о методе съемок, о групповых актерских комбинациях, геометрических и цветовых предпочтениях мастера. Но зачем? Одной из задач киноведа является организация встречи зрителя и фильма. Да, каждому свое, но есть такие киноформы, через которые можно что-то узнать, несмотря на вкус или интеллектуальную подготовленность. И в случае с «Мадаидо» этот путь стоит пройти.

Нет идеальной химической комбинации, чтобы родилось кино. Скорее, это дело алхимии. И большого сердца.

Куросава умел.

«Наш сэнсэй — чистое золото!»





II Международная летняя школа ВГИК в городе Азов в этом году работала по двум направлениям: школа документального кино и школа актерского мастерства. О работе первого направления рассказывает студентка режиссерского факультета Дарья Юшманова, о втором — студент актерского факультета Родион Толоконников.



## Лето. Азов. Кино



Автор: Дарья Юшманова

### Что и как

### Кто и зачем

Сбор участников II Международной летней школы ВГИК происходил в аэропорту «Домодедово». Там к нам, юным российским кинематографистам, присоединились зарубежные коллеги из Польши, Германии, Франции и Болгарии.

Нас было 8 режиссёров-документалистов: 6 — иностранных, 2 — вгиковских. Каждый был со своей темой. В конференц-зале гостиницы каждый должен был выйти и представить свой проект на английском языке.

Иоахим Вебер, молодой человек со светлыми голубыми глазами, нордически сдержанный, заявил проект под названием «Азов-сити», поскольку он хотел снимать в игровой зоне Азова и уже получил разрешение на съёмки.

Наша «Мальвина», студентка из Казани, Лейсан Хасанова выбрала объектом своего внимания паром на реке Дон.

Девятнадцатилетняя Ягода Шельц, наша польская коллега, решила снимать фильм-письмо. Это имело личные мотивы, так как ее отец уехал когда-то из России и много рассказывал ей о нашей стране.

Руфат Гасанов нашёл очень неожиданную тему, которую определило место, где собирались художники и поэты андеграунда в XX веке, — сортир.

Моей же темой было старообрядчество. Мне было интересно узнать о современном состоянии этой древней религии. Поэтому благодаря съёмкам фильма, я попала в новый для себя мир.

Когда я отправляла заявку в летнюю школу, я не была знакома ни с Владимиром Петровичем Фокиным, который руководил нашей школой, ни со многими другими педагогами. Поэтому пришлось быстро учиться понимать мастеров, адекватно отвечать на их мысли своими художественными образами, находить общий язык с интернациональным коллективом операторов и продюсеров, справляться с реализацией своих режиссёрских амбиций.

Надо сказать, что в программу летней школы была включена не только работа над фильмом, но и посещение разных исторических мест.

Мы были в армянском анклав в Чалтере, где нас торжественно встречали с хлебом-солью и маленьким оркестром, и в Таганроге, где нам показали гимназию, в которой учился Антон Павлович Чехов. Мне запомнилась фотография учителей этой гимназии. Выражения их лиц показались мне неприятными, как будто сошедшими со страниц его же произведений и случайно попавшими в музей. После этой поездки я с гордостью могу сказать, что я видела детскую кроватку Антона Павловича. Для меня важнее, конечно, его творчество, чем все эти комнаты, мебель, хотя...

Также запомнились очень мощные пейзажи, которые разворачивались за окном автобуса. До сих пор вспоминаются километровые поля подсолнухов, уходящие за горизонт. Это зрелище было таким мягким и нежным, что напоминало что-то детское, полузабытое.

В итоге на съёмку фильма лично у меня ушло 4 дня и примерно столько же — на

монтаж. Все делалось в такие сжатые сроки, что, возможно, не все до конца получилось, как задумывалось.

Однако самое яркое и значимое событие моей жизни последних лет — это напряжённая тишина в зале во время показа моего фильма в кинотеатре Ростова-на-Дону. Я почувствовала завершенность пусть небольшого, но важного этапа в моей жизни.

Особенно приятно было то, что приехал наш ректор Владимир Сергеевич Малышев и лично отсмотрел каждую работу.

Темы фильмов были настолько разнообразны, что город предстал невероятно многоликим. Судя по зрительским реакциям и аплодисментам, кинокартины вызвали живой интерес у публики.

Признаюсь, я чувствовала какую-то серьёзность происходящего, важность того, что мы сделали. Не знаю, что так на меня повлияло: может, портрет Петра I в ресторане нашего отеля или номер с кондиционером, или съёмки, общение с моими героями? Скорее всего, всё вместе. Впечатление от поездки сложилось очень позитивное и жизнеутверждающее. Я поняла, что могу действительно реализовывать свои замыслы.

\*\*\*

В последний вечер работы школы нас собрали в ресторане Азова за одним большим столом с администрацией города, где под «живую» музыку каждого наградили сертификатом участника. Немыми свидетелями этой сцены были олени рога на стене, рыбки-пираньи в аквариуме и официантки в красных треуголках.

Третьего августа мы уже летели домой, каждый — со своим образом города.

**Родион Толоконников:**

## **«Я — за любой кипеш, кроме голодовки»**

### **1. Почему ты решил поехать в летнюю школу?**

Мне интересно открывать в профессии все новые и новые горизонты. А иметь возможность учиться у таких профессионалов, как В.П. Фокин, И.Н. Ясулович, В.А. Еремин, И.А. Автушенко — это счастливый случай. Хотелось узнать от педагогов разные методы, подходы, советы в области актерского мастерства. Я понимаю, что в студенческое время любую подобную возможность надо использовать по максимуму, всё впитывать, как губка. Ведь когда ты выйдешь из ВГИКа, нужно будет зарекомендовать себя как профессионала, и права на ошибку не будет, а сейчас, когда ты под защитой университета, можно пробовать и ошибаться, сколько угодно.

### **2. Какие задачи перед тобой ставили И.Н. Ясулович и В.А. Еремин?**

В работе с И.Н. Ясуловичем нашей задачей было почувствовать работу над драматургическим материалом и снять отдельные эпизоды на камеру. Мы ставили «Сцены из супружеской жизни» И. Бергмана. А у В.А. Еремина меня как актера вводили в готовый спектакль «Чайка» на роль Семена Семеновича Медведенко.

### **3. Каким для тебя стал результат участия в летней школе?**

Надо понимать, что летняя школа не ориентирована на результат, никто не ставит себе целью нетленочку забабыхать за 2 недели. Летняя школа ориентирована на при-

обретение нового опыта: поработать перед камерой, пережить экстремальные ситуации (как ввод на роль в уже готовый спектакль), узнать новые тренинги, новые подходы к роли, ведь их миллион. Г. Померанцев, например, записывал свои наблюдения, эмоции, полученные в жизни и на репетициях, на бумаге — выводил точную формулу того или иного характера. Мой отец, например, ничего не пишет, но всё время думает о роли, погружается в идеи и мысли героя и автора, становится с ними единым целым. Мне, как начинающему актеру, интересно узнать как можно больше методов работы над ролью. Ведь из каждого метода ты вытягиваешь то, что близко тебе. Так и создается твой личный индивидуальный подход.

Из предложенных в летней школе методов работы мне понравился такой — читать текст роли 200 раз. Этот метод я буду практиковать.

**4. В летней школе вам, актерам, приходилось работать над сложнейшей сценой в «Причастии» И. Бергмана, в которой священник перестает верить в Бога, произносит труднейший монолог... Море, солнце, пляж Азова не мешали сосредоточиться?**

Переключаться — наша профессия. Отдохнуть ведь тоже хочется. Но одно должно дополнять другое и гармонизировать между собой. Когда ты загораешь или купаешься, какая-то частичка твоего мозга всё равно продолжает работать над ролью. Ты проводишь аналогии с ролью в любых жизненных ситуациях и что-то привносишь в нее. Постоянный мыслительный процесс — одна из главных составляющих в нашей профессии. Ты никогда не знаешь, что выведет тебя на правильное самочувствие и когда это случится — на первой ре-

петиции или на генеральной. Мы работаем душой и интуицией, собираем пластически выразительные вещи, внутренние переживания, а где это происходит — неважно. Главное: чем больше твой инструментарий — тем легче подкопаться к роли. Ведь что такое по-настоящему созданный образ? Это когда ты становишься другим человеком, когда ты начинаешь воспринимать мир по-другому. Это наисложнейшая работа. Но на съемочной площадке никого не волнует, чем ты занят перед тем, как войти в кадр: можешь купаться, балагурить, петь песни, но во время съемки твоей сцены ты должен показать нужный результат.

**5. Какие роли ты стараешься для себя выбрать?**

Мне интересно делать то, к чему у меня нет предрасположенности: не хочу, чтобы меня использовали только по типуажу, не хочу быть солнечным мальчиком. Актер должен уметь сыграть и комедию, и трагедию, и драму... И никаких поблажек — либо ты актер, либо нет. Другого приговора для меня не существует. И я готов своей профессии отдать жизнь. Не хочу быть «бараном» — «расслабься, жуй сникерс». И не хочу, чтобы люди становились такими.

**6. Ты бы хотел, чтобы в летней школе участвовали ребята разных кинематографических специальностей?**

Конечно, актерам нужны союзники! И не только нам. Уже в студенчестве должны появляться единомышленники! А такие протяженные мероприятия — прекрасная почва для зачатия творческого взаимопонимания и творческого союза! Была бы моя воля, я бы всех туда загнал! Я — за любой кипеш, кроме голодовки.



ВЖИК

PROD. NO.  
TAKE

DIRECTOR V...

Художник Д. Козлов

# Всё, что вы хотели знать об учебной киностудии, но боялись спросить

**Авторы: Екатерина Ершова, Андрей Симонов**

*В данной статье выпускники режиссёрского факультета ВГИК излагают свое видение проблем, возникающих во время съемок студенческих фильмов на учебной киностудии, и предлагают способ их решения.*

## Опасные связи

Казалось бы, в университете кинематографии все студенты учатся для того, чтобы в итоге снимать кино, но когда пытаешься собрать «добровольцев» на свою картину, выясняется, что так думаешь только ты. Например, студентам нашего художественного факультета, по сути, запрещается работать на вгиковских картинах, потому что им нельзя пропускать занятия. И те отчаянные студенты-камикадзе, которые идут снимать кино вопреки кафедре, каждый раз вынуждены убегать со съёмочной площадки на пары из страха, что их отчислят.

Дело в том, что официально во ВГИКе фильмом отчитываются только операторы и режиссёры. Для студентов остальных факультетов участие в съёмках является необязательным — их учебный план этого не предусматривает. Итогом такой политики университета является то, что съёмочную группу приходится набирать подпольно. Режиссёров спасают только дружеские, в данном случае, «опасные» связи.

Пообщавшись со студентами-продюсерами, ты понимаешь, что у большинства из тех, кто доучился до 2-3 курса, в голове только красивые фразы про кино и твёрдая уверенность, что он главный режиссёра. Исключение составляют лишь те немногие ребята, которые устраиваются директорами картин или выполняют функции администраторов.

Важно заметить, что функция администратора на картине — это не разовое посещение съёмочной площадки, (которое скорее отвлекает режиссёра, чем приносит пользу), а постоянная работа на всех стадиях производства фильма.

Актёры учатся театральному искусству — их участие в студенческом кино также не приветствуется. Мало кто из мастеров отпускает ребят в наши фильмы, аргументируя это тем, что мы их испортим «своей неумелой режиссурой». Но скажем «спасибо» ребятам! Многие из них готовы сниматься у нас подпольно.

Перед сценаристами также не ставится задача доводить свои работы до стадии воплощения на студии ВГИК, вследствие чего они не могут проверить пригодность своей драматургии на экране и продолжают писать в стол, повторяя одни и те же ошибки. Представление о хорошем сценарии на наших факультетах разное, потому что отсутствует диалог, подкреплённый совместной работой с режиссёром. В итоге режиссёр, в большинстве случаев, сам пишет сценарий, сам строит декорацию, сам организует съёмки, сам борется с проблемами на киностудии, то есть выполняет все функции одновременно, что неизбежно отрицательно сказывается на качестве фильма.

Наши предложения:

Чтобы студенты разных факультетов были заинтересованы в том, чтобы работать над фильмом на нашей киностудии, необходимо следующее:

1. Начиная со второго курса, сделать для всех бюджетных студентов обязательным участие в кинопроизводстве на студии ВГИК. То есть на выходе каждый студент будет отчитываться не спектаклями, рефератами, картинками или сценариями на бумаге, а фильмами, над которыми они работали. Речь идёт не о принудительном прикреплении студентов к съёмочным группам, а лишь о единой задаче для всех — студенты в состоянии найти друг друга сами.

2. Согласовать с педагогами ВГИК узаконенное свободное посещение студентами на период их занятости на съёмках фильма. ВГИК является КИНОвузом со своей спецификой, которая существенно отличается от специфики обучения в Строгановском училище, ГИТИСе или Финансовой академии, поэтому участие студентов ВГИК в съёмках фильмов — это уважительная причина для пропуска занятий и не повод для отчисления.

3. Ввести в программу факультетов большее количество специализированных предметов, таких как «Изучение декорационных материалов», «Специфика актёрской работы в кино» и т. д.

4. Набирать соразмерное количество бюджетных студентов на каждый факультет, чтобы из них могло получиться соответствующее количество съёмочных групп.

## Здравствуйте, я — ВАША Студия!

Для запуска фильма в производство студенту-режиссёру необходимо пройти долгий изнурительный кросс: две-три недели обивать пороги учебного и студийного корпуса, чтобы собрать подписи около 15-ти начальников, которые, в первую очередь, заняты и не всегда бывают на рабочем месте, а во-вторых, имеют свои представления о том, что нужно студенту. Собрав-таки долгожданные подписи, студент отдаёт всю эту кипу бумаг на киностудию, и там ему торжественно сообщают, что всё у него плохо, и по всем параметрам он не может снимать своё кино, а значит, пора начинать бой. В общем: «Здравствуй, студия!»

Для совершения каждой манипуляции на киностудию студент должен поставить в известность мастеров, деканов, заручиться поддержкой своего директора, получить согласие директора учебной киностудии, начальника планового отдела, проректора по фильмопроизводству, проректора по экономическим вопросам, главного бухгалтера (если речь идёт о сторонних организациях) или начальника нужного цеха (если речь идёт об услугах на киностудии). К примеру: если оператору нужен какой-то особенный фильтр, то в каждой из этих инстанций приходится доказывать, что он ему действительно нужен. В итоге время уходит не на творческую проработку фильма, а на бесконечные хождения по

коридорам, составление объяснительных записок и отстаивание своих позиций. В таких условиях речь не может идти ни о какой оперативности, и к началу съёмочного периода режиссёр оказывается измотан настолько, что творческие вопросы ускользают от его внимания, и если смена состоялась, то это уже победа. А если при этом удалось выкрутиться из предписанных нормативов, то, считай, кино готово.

В добавление темы — немного о нормативах киностудии, связывающих съёмочную группу «по рукам и ногам». Условно их можно разделить на две категории: нормативы съёмочного периода и нормативы по расходным материалам.

### 1. НОРМАТИВЫ СЪЁМОЧНОГО ПЕРИОДА:

1. Восьмичасовые смены.

Примерное время, которое необходимо для начала съёмки, составляет три часа, а именно: погрузка кинотехники на студии ВГИК (один час, в лучшем случае), дорога до объекта с учётом загруженности московских дорог (один час, в лучшем случае), разгрузка кинотехники, включая подключение генератора или протяжки кабеля от щитка (один час, в лучшем случае). То же время надо закладывать и на обратный путь. В итоге получается примерно шесть часов. Таким образом, время на съёмку фильма при восьми-мичасовой смене составляет два часа. Это не позволяет осуществить полноценную съёмку даже одной сцены (средний метраж которой составляет 60 метров и включает в себя пять-шесть планов в разных направлениях, а значит, требует перестановки света). Разумеется, двух часов на съёмку не хватает, и студенты оплачивают переработку из своего кармана: 300 р./ час одному человеку, то есть, умножаем на три: механику и двум осветителям. За час уходит почти месячная стипендия.

2. Время начала смены.

Официально киностудия работает с 10-00. Если по сценарию мы должны снимать раннее утро, то необходимо оформить выезд на объект раньше начала рабочего дня. Однако никто из работников киностудии не рвётся приходить раньше десяти, поэтому мы вынуждены «на стороне» договариваться с транспортом и осуществлять погрузку кинотехники своими силами.

3. Выезд гримёров на площадку невозможен. Гримёры прикреплены к павильонам.

4. Постройка павильона (притом, что его всегда на всех не хватает) занимает много времени, так как фондус собирается неспешно, процесс ожидания материалов тянется неделями, а рабочих для малярных работ — два человека.

## II. НОРМАТИВЫ ПО РАСХОДНЫМ МАТЕРИАЛАМ:

1. Предписываемый расход плёнки «один к трём». По факту из-за захлёстов получается один к двум, в лучшем случае.

2. Затраты на расходные материалы ограничены — не более 50 тысяч рублей. Декорация обычной квартиры в павильоне обходится примерно в 100 тысяч рублей.

3. Затраты на материалы для оператора — не более одной тысячи рублей. Хватает только на синефоль. На фильтры — уже нет.

4. Затраты на буфет запрещены — съёмочную группу приходится кормить режиссёру.

5. Суточные в экспедиции — 50 рублей для студента, 100 рублей — для сотрудника.

6. Статья «непредвиденные расходы» отменена. Но эти расходы по-прежнему есть.

7. В смету на случай перерасхода закладывается резерв в 50 тысяч рублей. Получить его можно только в случае полной пересъёмки сцены. На исправление брака, допущенного киностудией, его расходовать уже нельзя.

8. Нельзя брать на стороне то, что официально во ВГИКе есть (даже если по факту этого нет). Если в реквизиторской есть стул, то студент обязан брать на съёмку именно его, даже если он ему не подходит по художественным параметрам. А взять в аренду стул, который тебе подходит, нельзя, потому что во ВГИКе-то «стул» есть. Приходится покупать стул за свой счёт в магазине, а потом, сняв его, возвращать назад, разыгрывая спектакль, что он не подошёл.

По идее, ты имеешь право заказать на стороне то, чего НЕТ во ВГИКе и оплатить это по безналу. Тоже всё относительно просто, но «изюм» заключается в том, что это самое «чего во ВГИКе нет» официально во ВГИКе есть. Например, генераторщик. Он во ВГИКе есть, НО у него НЕТ удостоверения, чтобы управлять этим генератором, и на смену он, соответственно, не выезжает (так было зимой-весной 2010). Или звукозаписывающая аппаратура. Она есть, но за неделю до съёмок может оказаться, что на самом-то

деле её сейчас НЕТ (забрали на другой проект), и ты начинаешь судорожно придумывать, как и где тебе её добыть, а ведь в смете у тебя её НЕТ, потому как официально аппаратура во ВГИКе ЕСТЬ.

Если экспедиция, то генераторщик из ТМТеха поедет за твой счёт, так как ВГИК не может официально оплатить ему командировку, а именно проживание и питание.

А ещё во ВГИКе на киностудии есть телефон и принтер — ОДИН на всех. «Чтобы распечатать, пожалуйста, в 108-ую комнату, чтобы позвонить — пройдите в 107-ую... Занят принтер? Подожди, ты не один тут снимаешь кино! Позвонить? Ишь, какой... позвонить ему! Тут всем надо... позвонить!»

## НАШЕ ОСНОВНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ:

Решить все вопросы можно следующим образом: сделать смету реальной.

Сейчас смета делится на услуги сторонних организаций (куда действительно перечисляются деньги) и на услуги ВГИКа (где лишь обозначается номинальная стоимость услуг цехов). В реальной же смете средства пойдут на указанные в ней статьи расходов, будь то вгиковский цех или сторонние организации. Но чтобы иметь возможность выделять деньги на каждый фильм в отдельности, должна быть изменена бухгалтерская отчётность ВГИКа в целом. Например, сейчас расходные материалы для фильмов проходят во ВГИКе по одной статье расходов с канцелярскими скрепками бухгалтерии, поэтому, когда по этой статье средства заканчиваются, то для съёмки картин уже нельзя ничего закупить.

**Наше же предложение заключается в том, чтобы Учебную киностудию выделить в отдельную статью расходов ВГИКа. В этом случае, деньги бы переводились на каждый фильм в отдельности, а не смешивались с расходами Учебного корпуса.**

Соответственно, то, что сейчас нельзя вписать в смету фильма, а именно: питание съёмочной группы, работу консультантов, аренду помещений и транспорта у студентов ВГИК, можно будет внести и использовать. Также отпадут трудности с расчётными листами. Если на строительном рынке не будет крафта, то можно купить картон на замену и не бояться, что несоответствие в названиях выльется в проблему по «расчёткам».

Директор картины на киностудии будет тогда не лицом, собирающим подписи, а будет выполнять те функции, которые подразумевает эта должность в большом кино. Это означает:

1. За расходование денег, выделяемых на фильм студента, отвечать будет директор картины. Здесь важно заметить, что эта сумма должна быть не номинальной, как существует сейчас, а реальной, то есть перечисляться на счёт картины и затем расходоваться в соответствии с утверждённой сметой. Смета будет утверждаться у руководства. Как это происходит на других киностудиях.

2. Бухгалтерия в этой системе будет следить, чтобы смета каждого фильма не выходила за свой лимит. **Ведь, если государство выделяет деньги на наши фильмы, почему студент не может ими пользоваться в полной мере и заказывать на них то, что реально необходимо, а не выкручиваться из вечных «нельзя»?**

3. Услуги цехов можно будет оплачивать безналичными переводами со счёта отдельных картин — это послужит хорошей мотивацией для работы сотрудников цехов, так как начисления будут дополнением к их зарплате.

4. Директор киностудии сможет заниматься организацией работы цехов, а не курированием каждой работы в отдельности. Сейчас каждый цех живёт своей жизнью.

5. Проректор по фильмопроизводству сможет бросить все силы на материальное обеспечение работы цехов, а не отслеживать работу каждого студента в отдельности. Не будет проблем с нехваткой удлинителей на площадке и «оживающими» старыми поломками.

6. Студент с продюсерского факультета сможет набраться опыта и помочь в производстве картины в качестве администратора, разделяя полную ответственность за выпуск фильма.

7. Что касается перерасходов, то реальная смета сама выполнит функцию сдерживающего норматива, и режиссёр сможет выбирать: какие статьи расходов, исходя из сценария, нужно увеличить, а какие уменьшить, при этом оставаясь в рамках сметы. Если тебе, исходя из сценария, нужно меньше декораций, но больше плёнки, то можно не писать многочисленные прошения по увеличению лимита плёнки, не обивать неделями пороги и в итоге получать отказ, а просто внести в смету необходимое количество плёнки, сократив другие статьи.

Ещё раз во избежание непонимания: сумма сметы зафиксирована по всем видам работ (учебная, курсовая, диплом). Мы не знаем, какую сумму государство предполагает на съёмку студенческих работ. Это находится в ведении ректората. В любом случае, сумму сметы следует рассчитывать, исходя из реальных производственных условий. Она не должна быть большой — с нашей стороны, есть понимание того, что финансовые возможности университета не безграничны, но определять её, игнорируя существующее положение дел, также недопустимо. В этом году цены на услуги в кино поднялись — это нельзя не учитывать.

Ещё раз повторимся, что **наше основное предположение относительно сметы состоит не в её увеличении, а в её реальности.**

Необходимо положить конец бесконечным хождениям по кабинетам и препирательствам из-за каждого куска крафта.

8. За студентами должно сохраняться право выделять из установленной суммы статьи «непредвиденные расходы», «буфет для съёмочной группы» и т.д.

9. Для того, чтобы студенты не пользовались услугами сторонних реквизитных цехов и не жульничали в магазинах, во вгиковский реквизит следует закупить несколько элементарных вещей, таких, как диван, современный письменный стол и т.д. То есть сделать мебельный цех — мебельным цехом, а не складом антиквариата.

10. Стоимость услуг вгиковских цехов по аренде должна оставаться ниже среднерыночной, как это и есть сейчас, с той только разницей, что операторская техника должна быть гарантированно готова к работе, звуковое оборудование — быть всегда в наличии, запаски кабеля и переходников закупаться в достаточном объёме, генераторщик — иметь разрешение на работу и т.д.

11. Переработки осветителям и механикам должны выплачиваться из статьи сметы «непредвиденные расходы».

## ДЖЕНТЛЬМЕНЫ УДАЧИ

Часто работников нашей киностудии студенты обвиняют в необязательности, нерадении, непрофессионализме. Но о каком радении и профессионализме может идти речь, если зарплата

рядового сотрудника студии составляет от 5 до 11 тысяч рублей? Разумеется, в этом случае большинство людей, работающих на киностудии, ставят своей целью лишь получение навыков, после чего уходят работать в большое кино. При данных условиях оплаты труда киностудия обречена на вечный непрофессионализм. Там работают отличные ребята, но дайте им сначала время на обучение, а уже потом сокращайте студенту лимит смен на шумовое озвучивание.

Наше телекино выгоняет материал в формате DPX, который не поддерживается в нашей монтажной. Пехи не соединены, хотя они должны работать, КАК ОДИН КОМПЛЕКС, куда изображение загоняется и далее над ним работают: пересчитывают, монтируют, делают цветокоррекцию и в итоге выгоняют в нужном формате на любые носители. Сейчас мы выходим из цеха телекино с терабайтными харддисками и ищем, где и как их пересчитать, чтобы продолжить работу. Времени на пересчёт в графике нет.

В звукоцехах были закуплены пульта, специалистов по которым в России практически нет, в итоге запись Dolby звука во ВГИКе по-прежнему не производится.

#### НАШИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ:

Даже при нехватке средств у университета уровень зарплаты сотрудников студии необходимо поднять до уровня, приемлемого для профессиональных работников кино. Это привлечёт другие кадры, что не только повысит качество работы и позволит студентам учиться у профессионалов, но и существенно повысит пропускную способность киностудии (например, не три смены синхронных шумов на одну часть, а одна).

В России есть профессионалы, и все наши проблемы решаемы.

### ФОРМУЛА ЛЮБВИ

Руководство ВГИК неоднократно отмечало, что учебные фильмы не являются «кино» в полном смысле, поэтому в них не следует ни вкладывать финансово, ни переживать из-за плохого качества звука и изображения. Такое отношение передаётся и всем остальным сотрудникам университета. Мы же считаем, что подобное отношение к студенческим работам непри-

емлемо, поскольку именно они являются лицом ВГИКа: по ним оценивают наш вуз и уровень профессиональной подготовки его выпускников во всём мире. Мы понимаем, что эти работы являются лишь частью учебного процесса, но, представляя наши фильмы на фестивалях или показывая их работодателям, нам не хотелось бы постоянно ссылаться на производственные возможности нашей киностудии: «Тут отклеились обои, потому что художник убежал на пары, а на другой дубль плёнки не хватило, а изображение зернистое, потому что из-за брака пришлось сканировать, а сканер не был настроен, а актёр бледный, потому что гримёры во ВГИКе не выезжают на площадку, а шумы некачественные, потому что шумовики у нас только учатся, камера же трясётся, потому что оператор просто был голодный». Дело даже не столько в том, что хотелось бы иметь в итоге качественное по техническим параметрам кино, но и в том, **чтобы сократить бесконечные мытарства за добыванием чего-либо на киностудии, чтобы оставить время и силы на работу над художественной стороной фильма.** Мы бы очень хотели добиться понимания со стороны всего начальства. Мы не просим стула с надписью «режиссёр» и горячего чая на площадку, а остальные, мол, пусть вкалывают. Мы просто хотим отлаженного производства, где твоя задача — делать фильм, а не бороться с системой.

Руководство ВГИК может сказать, что есть устоявшаяся система госфинансирования, что это «не от них зависит»... Но если все согласны, что это плохая система, и она неприемлема для нашего КИНОВУЗа, так давайте бороться за новую систему финансирования киностудии ВГИК на уровне Министерства образования. При желании всё возможно. Но эта борьба уже в компетенции не студентов, а ректората. Поэтому мы обращаемся к Вам, Многоуважаемый Ректорат: «Мы рассказали, как реально обстоят дела и предложили свой вариант решения ситуации. Объясните нам, либо почему это невозможно и предложите свой вариант решения, либо добейтесь от Министерства образования (государства) отдельного финансирования студенческих фильмов»

Нам бы хотелось гордиться собственным университетом и верить в то, что и у нас, и у руководства одни цели.



Художник Д. Козлов

# Гармония неформленности

Автор: Мария Однолетко

*Обзор сценических постановок мастерской В.И. Хотиненко, которые были представлены на открытом экзамене за Икурс по режиссуре и актерскому мастерству.*

С хотиненковцами — странное дело. Посмотрела я их постановки, чему-то удивилась, чему-то посмеялась, чему-то хмыкнула и живу дальше. Живу себе, живу, а мыслями — раз — и возвращаюсь. И даже не то чтобы мыслями. И даже не то чтобы чувствами. Возвращаюсь к ним я как-то безаналитично и безэмоционально. Я неизменно погружаюсь в состояние неопределенности, когда собираюсь о них думать. «Что меня к ним возвращает?» — мучаюсь я вопросом. Ответ формулирует-ся нелегко.

Их режиссерские постановки уворачиваются от всякой типологии. Они не выказывают никаких очевидных сходств и вызывающих различий. Но что-то единое в них не дает покоя, что-то глубоко общее. И я снова и снова заставляю себя искать ответ на то, почему это неведомое зрелище меня возвращает к себе. Записываю фразы, прочитываю:

«В ресторане хмят друг другу официант и посетитель, а потом усаживаются за один столик и начинают всматриваться друг в друга» (И. Вагетис «Версаль»).

«К истомленной одиночеством девушке приезжает ее любимый, беглый военнопленный, который укрывается от преследователей, и они отведенное им время тратят на любовь» (А. Толстой «Хождения по мукам»).

«Большой приходит к медсестре и просит дать почти медицинскую энциклопедию. Она некоторое время уклоняется от просьбы, но в итоге больной ее все-таки уговаривает дать ему книгу» (А. Солженицын «Раковый корпус»).

«От страха перед медсестрой больной во время разговора с ней приходит к вождению её» (А. Солженицын «Раковый корпус»).

«Муж без уважительной причины возвращается на рассвете. Его ожидает жена. Он не признает за собой вину в проступке и пытается оправдать себя всеми возможными способами». (А. Вампилов «Утиная охота»)

«Бредет в одиночестве к вокзалу мужчина, произносит пламенный монолог о смысле жизни, заходит в вагон, третирует продавщицу с тем, чтобы она дала ему то, чего у нее нет в ассортименте, убегает в тамбур, раскаивается, приходит обратно в вагон, бросает неправильный взгляд на толпу буиных гуляк, они его избивают так, что он умирает, и он, воскресший, произносит свой финальный монолог» (В. Ерофеев «Москва — Петушки»).

«В ночное время в гостиничный номер к женатому мужчине врывается женщина, которая оказывается его бывшей возлюбленной, и остается у него ночевать» (С. Довлатов «Филиал. Записки ведущего»).

«Герой произносит монолог о том, какая прекрасная существовала у него возлюбленная. Возлюбленная просыпается, убегает, переезжается, они беседуют, он помо-

гает ей с клизмой, потом они одевают друг друга в плащ и шляпу, забавляются, танцуют, и она уходит. И герой снова произносит монолог о своей возлюбленной» (А. Мариенгоф «Циники»).

«Герой сидит на высокой лестнице и произносит монолог о времени. К нему в пространство входит некий персонаж и просит объяснить ему, почему это он избранный и что это у него за дар, которым он обладает, так как его об этом попросили узнать некие ребята. Герой начинает объясняться с персонажем, но тот его не понимает, поэтому тот предлагает эксперимент, который для него многое объяснит. Эксперимент заканчивается самоубийством героя в одиночестве. Возвратившийся с ребятами персонаж, увидев смерть героя, занимает его излюбленное место и начинает читать по его записям текст о времени» (Е. Гришковец «Осада»).

«К богатому хозяину дома приходит врач, по совместительству его друг, и во время осмотра жалится ему и просит у него денег в долг. Хозяин соглашается дать ему деньги в долг только под проценты. Друг — врач, резкоотреагировавший на это заявление, убегает. Хозяин дома после его ухода дергает себя за волосы и причитает» (Е. Гришковец «Дом»)

«Девушка провожает парня. Они ждут прибытия поезда и говорят о разном, будто не слыша друг друга. Когда приходит поезд, молодой человек сообщает девушке, что он не вернется. Яблоки, которые она приготовила ему в дорогу, и которые тот не взял, она отдает работнику железной дороги» (Ю. Казаков «На полустанке»).

«Сидит герой, вслух размышляет о самоубийстве, пытается решиться на этот шаг, но окончательное решение всё-таки откладывает» (Н. Эрдман «Самоубийцы»).

Надо отметить, что основой для постановок ребят является материал рассказов, романов и пьес XX века. Интересен тот факт, что тема войны, в частности, Великой Отечественной, ребятами не поднимается.

Но нельзя сказать, что тему войны ребята игнорируют. Просто война у них смещается внутрь человека. И именно ситуация душевного раздора — в фокусе внимания ребят мастерской В.И. Хотиненко.

Оттого драматургия ими выбрана весьма своеобразная. Не драматургия убеждений, не драматургия страсти, а драматургия желания — можно обозначить ее так. Она своеобразна тем, что не несет в себе несгибаемых, устойчивых мотиваций, потребности добиться чего-либо во что бы то ни стало, она состоит из разного рода неопределенных «хочу», которые сменяют друг друга несколько раз за сцену. Что я имею в виду?

В качестве примера возьмем драматургию постановки «Версаль». Действие постановки начинается с того, что герой — посетитель просит героя — официанта при-

нести ему утку по — пекински, но только если у них есть настоящий соевый соус.

Однако когда официант ехидно сообщает ему, что у них нет настоящего соевого соуса, герой — посетитель меняет свою установку. «Если только» меняется на «А какой у вас есть?». Посетитель теперь мучается: «Может быть, попробовать? Не знаю, что и делать...» «Во всяком случае, не тянуть резину», — резко отвечает официант. И после этого и других резких ответов официанта посетителя начинает интересовать уже не его заказ, а почему с ним разговаривают по-хамски. Когда интерес посетителя не удовлетворяется, он начинает заводить и хамить сам. Теперь посетитель в своих проявлениях перестает отличаться от того, против кого направлен его гнев, — официанта. Когда официант снова интересуется, что будет заказывать посетитель, тот снова меняет свое желание, ему теперь нужна не утка по-пекински, а два пива и два салата — для одного себя. Когда официант протестует, что у них так не подают, посетитель жалеет узнать, есть какой-нибудь другой ресторан поблизости. Когда он получает ответ о ближайшем ресторане, то теперь он жалеет не уходить из этого. Следующим желанием посетителя является — узнать, как зовут официанта, с которым они друг друга так возненавидели. Когда посетитель узнает, что их зовут одинаково, его начинает интересовать: как это он может быть похож на человека, с которым он не нашел взаимопонимания. И в финале у посетителя же возникает новое желание — понять, кто над кем издевался.

Мы проследили, как изменялось исходное желание посетителя и сколько раз это происходило за сцену.

Если бы у героя-посетителя были бы устойчивые убеждения или мотивации, то конфликта бы не было. Но не было бы и пьесы. Драматургия ее построена таким образом, что она оправдывает сыр-бор неопределенного человека, оправдывает важную роль сомнения в жизни людей. Если бы герой не сомневался, то остался бы только в области желаний потребительского уровня: хочу утку по-пекински. Но благодаря длинному пути сомнений, герой в конце пьесы входит в область философских вопросов: кто я, что является подлинным, что ложным, что может объединять, что может разъединять людей... И мы понимаем, что если бы не было бы сомнений, — не было бы пути, прорыва человека в область вечных вопросов.

Герой, который выведен по драматургии желания, — это именно сомневающийся человек. Во всех постановках, кроме разве что «Хождения по мукам» мы следим именно за переживанием сомнения, за переживанием выбора сомневающегося человека: выказать свою любовь или оставить ее глубоко в себе — принять любовь или проигнорировать (внутренние конфликты больного и медсестры в «Раковом корпусе»), признать свою вину перед друг другом или нет (внутренний кон-

фликт каждого из супругов в «Утиной охоте»), принять грубость жизни или нет (внутренний конфликт героя в «Москва-Петушки»), провести жеманному человеку ночь с возлюбленной из прошлого или нет (внутренний конфликт героя в «Филиале»), жить с женщиной, которая никогда тебе не покорится, — жить с мужчиной, с которым у тебя есть духовная близость, но нет физического влечения (внутренние конфликты мужа и жены в «Циниках»), убить в себе дар или признать свою исключительность (внутренний конфликт героя в «Осаде»), дать деньги в долг другу или нет (внутренний конфликт героя в «Доме»), сказать девушке, что ты ее бросаешь, или тихо испариться из ее жизни (внутренний конфликт героя в постановке «На полустанке»), жить или умереть (внутренний конфликт героя в «Самоубийцах»).

Мы понимаем, что в центре режиссерского внимания — неопределенные люди. НЕ ХАРАКТЕРЫ, в привычном понимании слова, а ТИПЫ, КОТОРЫЕ СТАРАЮТСЯ ПРЕОДОЛЕТЬ ТИПИЧЕСКОЕ В СЕБЕ И ВЫРАСТИ ДО ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ. И именно теме становления характера вольно или невольно посвящены все режиссерские работы ребят мастерской В.И. Хотиненко.

Надо сказать, что становление характера базируется на стремлении «преодолеть»: сделать неопределенное определенным, неизвестное — известным, непрочувствованное — прочувствованным и т.п. Это процесс, когда тобой неизбежно проверяется состояние всех цивилизационных систем: мораль, этика, история, искусство, политика, институт семьи и брака, традиции этих систем и т.п., дабы сознательно, как взрослый, а не принудительно, как ребенок, подключиться к этим системам, идентифицировать себя с членами какого-либо сообщества. Частный революционизм ради благой цели — ради самоопределения — заставляет относиться к сотворенному ребятами ВНЕЭТИЧНО. Как к действиям ребенка, который сидит в песочнице и сыпет себе на голову песок или ломает чужие куличики. Seriously бранить за это бессмысленно. Это период переживания истин, и он неизбежен, оттого нормален. И паниковать надо, когда человек его не проходит своевременно. А у ребят из мастерской В.И. Хотиненко всё вовремя: конец первого курса, мозги от обилия новой информации подкошены, происходит интенсивное вхождение в культурные традиции, но связи с прошлым еще не разорваны до конца, происходит борьба обывательского и художнического начал.

В этой связи хочется отметить победы ребят в этой борьбе, их художественные прорывы и находки (то, что привлекло и запомнилось).

В постановке Марианны Голевой «Версаль» мне понравилось, как скромно, но полноценно было обозначено пространство ресторана: круглые столы, округлые стулья, длинные плотные белые скатерти, ваза с розой, официант — в белоснежной рубашке, с белоснежной

салфеткой на рукаве, в черных брюках — все эти классические формы задают вневременной характер истории. Посетитель же одет неклассически — в соответствии с формами сегодняшнего дня — пиджак с рукавами в три четверти, майка с принтом. И это работает на ощущение его несоответствия пространству, в котором он мыслит себя господином. Хорошая находка также, — это когда ближе к финалу посетитель самостоятельно пересаживается с занюханного в начале места на другое за своим же столом. Это очень точно, так как человек, который что-то осознал, уже не может занимать то место, которое он занимал прежде.

В постановке Юлии Новичевой «Хожение по мукам» постоянно меняется манера повествования. Она то камерная и медленная: герой поглаживает швейную машинку в отсутствие жены (театр переживания), то эпическая и стремительная: героиня, увидев сбегавшего из плена мужа у себя пороге, выражает свое волнение большими отступающими шагами (театр представления). Она как бы обозначает свое волнение, вместо того чтобы его пережить. На постоянном переплетении обозначенных и переживаемых чувств строится эта постановка. Вероятно, режиссер еще ищет удовлетворяющий ее тип актерского существования. Пожелаем ей удачи в поиске! Единственное, чего нельзя делать ни в каком типе сценического существования, это рыдать актрисе на второй минуте сценического действия. К слезам надо прийти. Если, конечно, ты хочешь, чтобы тебя воспринимали всерьез.

В постановке Дарьи Домуховской «Раковый корпус» есть несколько интересных находок: ее герои (большой и медсестра) одеты по канонам разного времени. То есть лучше сказать так: он одет вневременно — в белую хлопковую пижаму, а она — очень современно, в зеленый костюм медсестры — в просторную кофту и брюки, а не в белый халат. Интересно то, что так как герой болен, то завораживать, вроде бы, должна она, здоровая. Но она суха, резка, неочаровательна в своей молодости и этакой бессмертности. Как ни странно, очарователен именно он, больной. Он очарователен своей энергией преодоления смерти. Не она, медсестра, бодрит и оживляет его, а он — ее. В то время, пока она моет полы, он переворачивает перевернутые стулья и ставит их на ножки там, где высохло. «Переворачивает перевернутое» — чтобы привести в норму — интересный жест, который появился из подлинного человеческого общения, подлинной человеческой ситуации, который сообщил ситуации новое измерение.

В «Раковом корпусе» в постановке Петра Олевского очаровывает она, медсестра, и на влечении к ней построено всё действие. Также в этой постановке хорошо проработана среда: сумрачный свет, стол с белой, чуть запачканной простыней, разнообразные минзурки, серый матрас, кровать на пружинках, граммофон, живая му-

зыка... У пространства есть некая метафизическая составляющая, поэтому охотно верится, что в таком пространстве может зародиться что-то неожиданное и удивительное — любовь, например.

В постановке Ивана Шахназарова «Утиная охота» можно отметить хорошую актерскую сыгранность. Но основная находка здесь интерпретационного плана: героиня Галины здесь показана холодной неврастеничкой, которая ничем не лучше своего мужа, афериста. Она всё действие сидит неподвижно и бесслезно, никак не реагирует на свои тетради, разбросанные мужем, потом кричит о том, что сделала аборт и ни на секунду не проникается в воспоминания об их совместном прошлом, а только прикидывается и злится. По сравнению с ней ее муж, Зилов, выглядит обаятельно и человечно. Хотя по пьесе мы знаем, что он изменщик, лжец, и вообще приличная скотина. В интерпретации И.Шахназарова нас погружают в понимание того, что он такой, потому жена такая... Такая интерпретация образа жены и учительницы Галины смущает и вызывает недоумение, но имеет право на существование.

Постановка Эльнура Чурлу «Москва-Петушки» интересна по многим параметрам: по работе с пространством мест действия, по работе со светом, с актером, с второстепенными персонажами, с музыкой, с костюмом, с текстом самой поэмы. Живю в памяти то, как герой начинает свое сценическое существование: он произносит монолог, стоя перед закрытым занавесом, будто отгороженный от остального мира, но интимно близкий зрителю. Интересно, как меняются пространства на маленьком пятачке площадки: после монолога перед занавесом, герой открывает занавес и проникает вглубь сцены, там другое пространство — вагон. В вагонном пространстве помимо места, где сидит герой, оформлено отдельное пространство заднего плана, где выпивает и резвится шпана. По ходу действия, герой сменит свое пассажирское пространство на тамбурное, за ширмой, где он произнесет монолог раскаянья и вернется в вагон. В вагоне его пространство и пространство шпаны пересекутся, героя избьют у нас на глазах и унесут в какое-то четвертое пространство — за дверь. Финальный монолог он произносит в новом, пятом пространстве, где другой свет и другая музыка, хотя очертания предметов привычные. Мы понимаем, что он умер, мы понимаем, что он воскрес, но понимать то, что он говорит в этот момент, мы уже не в состоянии. Настолько мы под впечатлением от стремительного развертывания жизни героя. От постановки в памяти остается смутное очарование.

Постановка Константина Челидзе «Филиал. Записки ведущего» удивляет с первой секунды, когда раз — и сценический занавес используют не как занавес, а как шторы в комнате, которые отодвигает сам герой. На время указывает дисковый телефон в руке героя. Глубоко человеческий жест — зажать трубку между плечом и ухом — вы-

зывает с первой секунды в нас узнавание, сопричастие героя, воспоминание о детстве, о таких телефонах. Хочется отметить, как точно режиссером был создан образ героини: теплое оранжевое пальто и туфли на высоком каблуке, чемодан на колесиках. То, что позже она будет лежать на кровати в простыне и туфлях, — тоже хорошая и правильная находка, которая тонко раскрывает ее одновременную циничность и трогательность. Еще интересная находка режиссера в том, что он так сконструировал действие (постановка — по роману) и мизансцену, что в середине постановки герой и героиня меняются кроватями, однако никто из них это даже не обсуждает. Этот обмен местами позволяет понять, что у каждого из них своего, устойчивого места в жизни нет, и они привыкли как-то с этим мириться. Текст постановки проливает свет на такое положение дел — они оба — эмигранты. Хочется также отметить, как интересно оформлено пространство финала, когда изменение света изменяет пространство жизни и диктует взаимоотношениям некую интимность. И в этом старом, но одновременно новом пространстве и времени он спрашивает ее, любила ли она его когда-нибудь. Она молча встает, задергивает занавески, прячется в глубине сцены и за полузакрытыми занавесками говорит ему такую фразу, которая не забывается: «Ты похож на старую больную обезьяну, которую держат в зоопарке из жалости. Будешь шампанское?»

В постановке Евгения Баранова «Циники» хороши и точны актеры, интересен сценический прием ретроспекции — воспоминания героя о своей возлюбленной. Герой открывает действие и произносит монолог — от себя нынешнего, середину действия составляет то, чтобы было у него в прошлом, финала же нас опять возвращает к нему нынешнему. Хочется отметить, как был осуществлен переход из нынешнего существования героя в прошлое в рамках площадки: после монолога, без всяких световых затемнений возникла музыка, и в середине сцены вдруг начала шевелиться низкая белая кровать. Это ворочается и просыпается, скидывая с лица простыню, — она. Герой присаживается к ней, и мы понимаем, что мы в другом пространстве, в другом времени. Постель их настолько низкая, что кажется, что они сидят на полу. Человеческий порядок вещей, который герои считают обыденным, задается в этой композиции мизансцены. Забавна и трогательна сцена с клизмой («кружкой Эсмарха»), когда герой помогает ей держать маленький шланг и лепечет в этот момент что-то вдохновенное. Интересной находкой режиссера в попытке выразить странные взаимоотношения героев можно считать тот момент, когда они одевают друг на друга плащ и шляпу: то он на нее, то она на него. Это говорит об их душевной близости, но и о внесексуальности их отношений — неравномерности ролей — кто ведущий, кто ведомый. Они оба очаровательны в своей меланхолической аморфности и тяге к красивым вещам. Найти для такого сложного типа вза-

имоотношений авторскую метафору непросто. Это получилось.

В постановке Алексея Рыжова «Осада» выведен герой, который выделяется своей энергией на общем фоне героев предыдущих постановок. Он — инициативный и прагматичный, простодушный и веселый. Он даже завоевывает наши симпатии живым, динамичным актерским исполнением. Потом мы понимаем, что тот, кому мы симпатизируем, довел героя-художника до самоубийства. Это осознание глубоко переживается зрителем. Ты начинаешь ощущать, что сила актера — невероятная, что актер действительно «властитель дум», и что прекрасный актер всегда адвокат своей роли. Интересно то, что сцена после самоубийства художника, когда бодрый обыватель взбирается на его место, не вызывает в нас отторжения. С нами произведена какая-то жестокая, но художественная манипуляция.

В постановке Ивана Заваруева «Дом» интересно, как двумя штрихами обозначен статус хозяина, а именно: гостей к нему в кабинет приводит молодая служанка, и в кабинете стоит большая вешалка с рубашками и галстуками. Точно найдена форма приветствия между героями-друзьями, один из которых, на службе, а другой — у себя дома. В их приветствии уже было что-то такое, что заронило сомнение в чистоте их дружбы, хотя внешне всё выглядело благоприятно. Следует отметить тот факт, что пьеса очень богиливая, в которой практически ничего не происходит, но постановку смотреть все равно интересно. Конечно, драматургический конфликт службы и дружбы разливает напряжение, но и актеры не подкачали, им удалось органично присвоить себе довольно длинные тексты.

В постановке Юлии Кушнарченко «На полустанке» удивляет точность мизансценических решений. Пара — высоченный герой и маленькая героиня — сразу же представлена зрителю так, что она выше его: он сидит на чемодане, а она стоит. Это композиционное решение — «он сидит, она стоит» задает не просто нестандартную модель отношений между мужчиной и женщиной, которая напрягает внимание зрителя и ждет разрешения, а заявляет некое превосходство героини перед героем. Позже нам станет ясно, что это моральное превосходство, и оно — в ее нерасуждающей любви. Хочется отметить, как живо создан образ героини: лицо без косметики, коса, куртка огромная, невообразимая, до колен, нетеплые ботинки, котомка с яблоками... Интересен тот факт, что когда герой сказал, что не вернется, то, исходя из рассказа, героиня должна была зарыдать, но на сцене слез не было. Была удрученность и скорбь. И в этом проявлении почувствовалась правда. Ведь сильная эмоциональность из ниоткуда не возникает, ее надо растормошить, а герой был с героиней всю дорогу холоден. Поэтому в ее финальную непрописанную заморозженность веришь. Актриса в роли шла от себя и победила.

В постановке Антона Коломеец «Самоубийцы» много жизни. Это при всей мертвенности среды, глухих друг к другу людей... Потому что есть герои: есть бабушка, которая разрешивает перед носом у самоубийцы свои трупы и колготки. Казалось бы, ей все безразлично — ан нет. В середине постановки она будет заботиться о чужом госте, искать ключи. Казалось бы, гость сидит себе в углу, молчит, не реагирует на монолог самоубийцы — черствый человек. Ан нет. Просто глухонемой. Казалось бы, скрипач в шапке и спортивных штанах — маловразумительный хлюпик. Ан нет. Он — силач, который тренирует силу воли, вешая скрипку как можно выше на трубу, чтобы потом, преодолевая себя, каждый день снимать ее оттуда. Именно он, сам того не ведая, отрывает самоубийцу от его внутренних терзаний, когда просит помочь ему поддержать вещи. Это подлинное внимание, подлинный человеческий контакт заставляет выбраться героя — самоубийцу из коробки своей частной жизни и отложить самоубийство. Удивительно, как в этой пьесе из трагедийного пафоса рождается что-то доброе, глубоко человеческое. Через всю постановку развивается мысль, что все не так плохо, как кажется. Просто надо самому открыться, и люди откроются тебе. Трагикомедия с жизнеутверждающим началом удалась. Хочется отметить актерские работы Дарьи Домуховской, Константина Челидзе и Алексея Рыжова, настолько они полноценны и полнокровны на своем маленьком пятячке сценического времени и пространства. В их интонациях фразы «Он — тиханькай... из провинции», «скрипку поддержи», а также вареное яйцо, которое глухонемой стучает о коленку, а потом ест — забыть невозможно.

На то, хорошее, что есть в постановках ребят, приходится много небрежности. Зачастую режиссерами задействованы случайные предметы, вещи, костюмы. Но эти претензии можно высказать, если отстраниться от содержания. Но если не поднимать нос высоко, а вспомнить свои ощущения от показа, то тогда-то, надо сказать, реквизиторская бессмысленность не особо волновала. Она даже находила с содержанием какое-то причудливое родство. Вот наблюдаешь за героем, проникаешься его психологией, соображаешь, что человек — то он глубоко неопределенный, поэтому совсем нетрудно предположить, что и в дом он может к себе затащить всякую пакость, и на себя надеть, что вздумается его безумной голове. И как-то на фоне сочувствия раздрозганному сознанию героев резко перестает возмущать, почему это необеспеченные герои ходят в джинсах в 60-ых-то годах, почему в постановке о 60-ых годах рядом с характерным для времени чайником соседствуют стулья из XXI и XIX века, почему героиня 1917-го года напевает песню конца 60-ых, почему на участнике гражданской войны форма бойца войны отечественной, почему на героях и героинях двух разных постановок одна и та же одежда (мужская

больничная пижама и женская ночная сорочка), почему волосы у замужней женщины, героини 1917-года, не убраны в прическу и так далее.

Возникает вопрос и о том, почему драматургия света и музыки режиссерами используется крайне редко, не подкрепляя и не вознося сценический материал. Все эти неформальности сначала не замечаются, а потом оправдываются психологией происходящего, и открывается неожиданная взаимосвязь внутреннего (этического) и внешнего (эстетического) сценического устройства. А именно: неформальность внутреннего (в героях) поддерживается неформальностью внешнего (в режиссерском видении): не обнаруживается дистанции между языком героев и автора, нет яркого различия между «о чем история?» и «как рассказано?». И это рождает смутное ощущение единства неформальности на всех уровнях (герои, тема, конфликт, среда). Неформальность, которая не хаос, а которая космос, и есть то сложно формулируемое, что я ощутила сразу, но не могла выразить. Именно эту разлитую неформальность я ощущала интуитивно и носила в себе как послевкусие от показа. Но эту неформальность нельзя считать беспорядком, потому что на всех художественных уровнях она повторяется. Здесь небрежность формируется в стиль, неупорядоченность — в мировоззрение.

Ребята отразили в своих постановках процесс смысло- и формообразования, борьбу энергии созидания и хаоса, в котором состязались человеческое стремление приобщиться к культуре и отсутствие профессиональных навыков. И это стремление дотянуться до культурных образцов, пережить общечеловеческие истины, сделать их своими, глубоко личными победило.

В итоге, в единстве неформальности выявляется какая-то архаическая гармония, неизъяснимая гармония неформальности, повторяющаяся бесконцептуальность на всех уровнях, скрепленная экзистенциальным стремлением — выйти за собственные пределы.

Кто я? Куда мне идти? Что есть любовь? Проходит ли она со временем? В чем смысл жизни? Что есть время? Что делать с демонами в себе? Что делать, если общество не принимает мою инаковость? Нужно ли переходить границы дозволенного? Куда приводят мечты? Вопросы своих сценических героев постановщики искренне задают и себе.

И эта невероятная человеческая искренность постановщиков и исполнителей, множенная на высокую культуру текстов русских классиков, заставляет как ребят, так и зрителей пережить духовное преобразование, выйти за пределы пошлости повседневной жизни и проникнуть в какую-то другую удивительную жизнь, где можно подняться над собой и ощутить свое духовное пространство. Для того, чтобы что-то понять, в чем-то засомневаться, кого-то отпустить, а кому-то улыбнуться.



**Николай Соколов.**

**Первая победа**

Интервью подготовила: Татьяна Левина

*Выпускник кафедры игрового фильма, мастерской В.И. Хотиненко и В.А. Фенченко, в 2010 году стал победителем главного национального кинофестиваля «Кинотавр». Его дипломный фильм «Ракоход» получил первый приз в конкурсе «Короткий метр».*

**О чем Вы думаете, когда вспоминаете ВГИК?**

Верите? Нет? (*Смеется.*) Пока Вы мне не позвонили, я о ВГИКе не вспоминал. Но если задуматься, в первую очередь, возникают образы однокурсников и мастеров.

Я учился у замечательных мастеров Владимира Ивановича Хотиненко и Владимира Алексеевича Фенченко. Моими однокурсниками были замечательные люди: Егор Абраменко, Катя Телегина, Галя Мезенцева, Лена Бычкова, Илья Казанков... И те, и другие дали мне очень много. По большому счету, не знаю даже, кого конкретно благодарить.

**Как к тебе пришло решение поступать на кинорежиссера?**

Я всегда хотел быть кинорежиссером. Однажды я попал на кинофестиваль «Послание к человеку». Там были представлены студенческие фильмы из разных стран. Те фильмы, которые я для себя выделил, оказались преимущественно фильмами мастерской В.И. Хотиненко, В.А. Фенченко. Мне они понравились тем, что все они очень разные, но выполнены на одинаково высоком уровне. Я узнал, что эти мастера преподают во ВГИКе и решил, что буду к ним поступать.

**Какое впечатление на тебя произвел ВГИК, когда ты пришел сюда в первый раз?**

Когда я пришел поступать во ВГИК, он на меня не произвел никакого впечатления. Видимо, я попал в какой-то переходный период в жизни ВГИКа. Здание

тогда еще не было отремонтировано, и всё вокруг выглядело запущенным.

**Что ты почувствовал, когда понял, что поступил?**

Я не удивился тому, что прошел отборочные туры. Я принял это легко — как будто так и должно быть. Хотя, казалось бы, после первого тура я был в лузерах и после последнего тура я был в списке 9-ым из 10-ти.

**Фильмы всех ребят вашей мастерской были награждены призами различных кинофестивалей. Все ваши ребята сейчас в кинопроцессе... Никто не выпал из профессии, как обычно бывает. Как ты думаешь, в чем причина?**

Я думаю, что это заслуга наших мастеров, и она состоит в отборе студентов. Я бы не смог психологически из сотни человек выбрать десять.

**Ты был образцово-показательным студентом?**

Нет. Я не был успевающим студентом, хотя, как и все безумные, прозябал во ВГИКе до тех пор, пока охранники не выгонят. Уверенности, что я могу быть режиссером, не было до последнего курса. Учился и учился. Свой первый короткометражный фильм я вообще никому не показывал — это был просто позор. Я крупно облажался. Но ближе к диплому я что-то правильное почувствовал.

**Поясни, пожалуйста, в чем задача мастера-режиссера? Помочь вырастить в себе историю?**

Где и как ты выращиваешь свои истории — это твое дело. Мастера учат тебя

«читать» и «писать» истории на экране посредством киноязыка.

### **Что тебе приходилось преодолевать во время обучения во ВГИКе?**

Чувство голода, желание поспать, бытовые неурядицы.

### **Какие проблемы возникали во время съемок твоего дипломного фильма «Ракоход»?**

На фильме «Ракоход» так сложились обстоятельства, что одну сцену (сцену в милиции — *прим. авт.*) пришлось снимать в двух разных точках Москвы, но благодаря тому, что Владимир Алексеевич Фенченко научил меня хитростям монтажа, эпизод склеился. Вообще говоря, когда снимаешь дипломное кино, не воспринимаешь проблемы, которые на тебя наваливаются, как проблемы. Это просто задачи, которые ты должен выполнить и — всё. И можно сказать, что от преодоления трудностей получаешь какое-то садомазохистское удовольствие.

### **Что ты ощущал, когда твой фильм «Ракоход» был признан лучшим национальным короткометражным фильмом 2010 года?**

Буюсь быть тавтологичным и пафосным. Приз на «Кинотавре» — это моя первая победа. И когда я ехал в Сочи на кинофестиваль, я не думал, что мне там вручат что-то. Важным тогда для меня было, что конкурс проходит на берегу Черного моря, и можно ходить купаться, отдыхать.

Все эти награждения — это всё очень субъективные вещи. Мне кажется, что если бы председателем жюри был бы не Алексей Попогребский, моей награды бы не было.

### **«Идеальное кино» — что это для тебя значит?**

Это такое кино, сделав которое, автор может спокойно умирать. Для меня идеальное кино — это «Расемон» и «Мой друг Иван Лапшин». Ты не думаешь, как оно сделано, ты просто вглядываешься в мир посредством этого кино.

### **Что пожелаешь студентам ВГИК?**

Пожелаю хорошо питаться! Не знаю, как я прожил это время в Москве. Сейчас мне это аукивается. Подсадил здоровье. Не думал, что учеба будет занимать столько времени. Неправильный режим дал о себе знать. А здоровый дух он может быть только в здоровом теле. Неправильный образ жизни со временем закроет всю карьеру — это надо понимать.

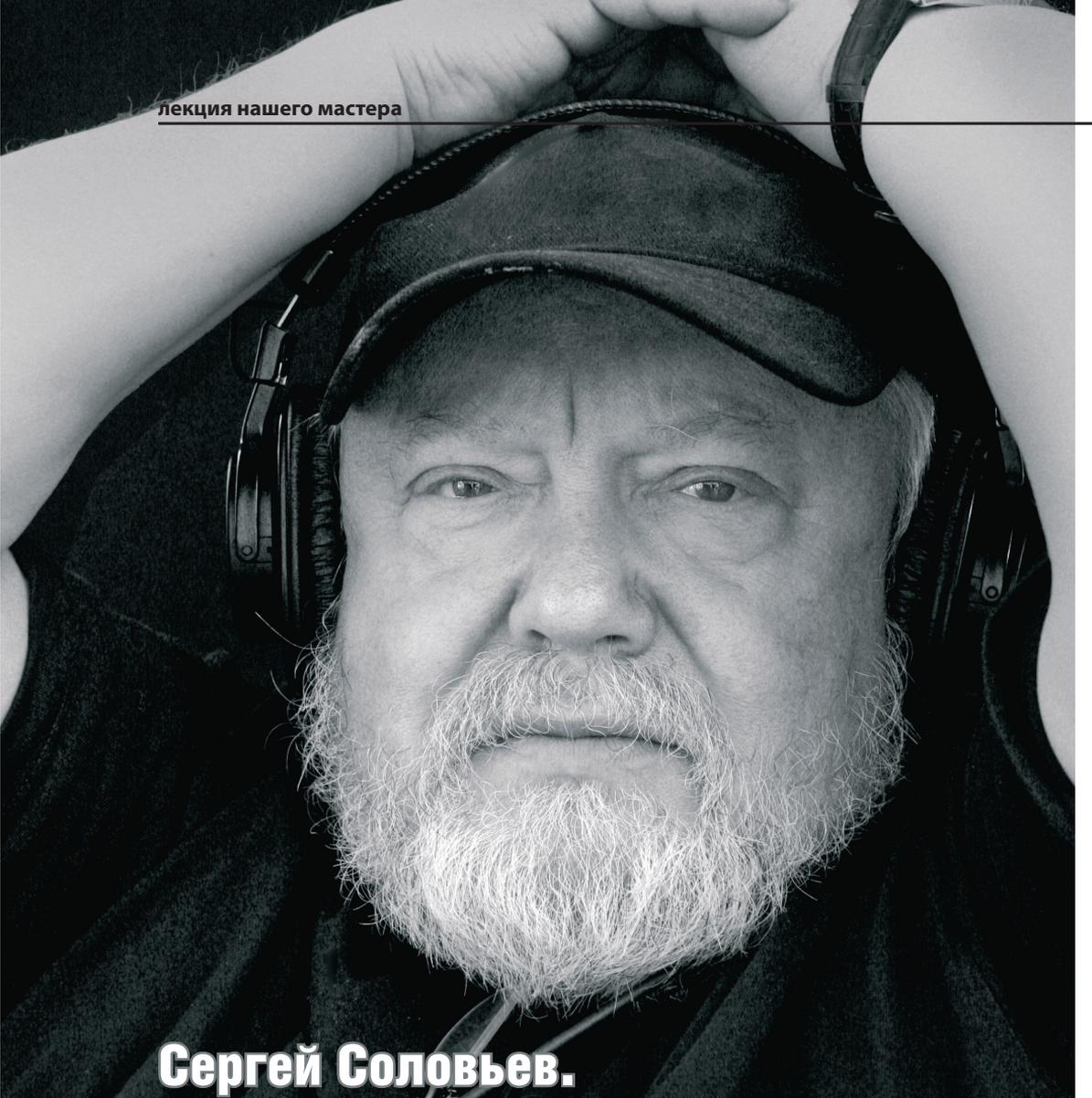
Еще совет режиссерам, которому они никогда не следуют: на съемочной площадке обязательно должна быть теплая обувь!

### **Что ты делаешь после «Кинотавра»?**

Пишу сценарий. Хочется уже снимать полный метр.

### **Некоторые молодые режиссеры перед тем, как работать над полнометражным фильмом, занимаются съемкой сериалов для телевидения. Как ты относишься к такому способу приложения сил?**

Да, масса режиссеров снимает какие-то проекты со смешными названиями, зарабатывают деньги, хотя какие там, казалось бы, деньги. Я хочу снимать свое кино, со своими историями, но не стоит рассматривать мою максималистскую позицию как единственно верную. Каждый приходит в эту профессию со своими желаниями, задачами и возможностями.



**Сергей Соловьев.**

**Увидеть белый свет**

Материал подготовила: Мария Однолетко

*Несколько лет назад я делала для «СКИФ» обзор студенческих короткометражек выпускников мастерской С.А. Соловьёва, В.Д. Рубинчика — Анны Меликян и Алексея Германа-младшего. Тот год был для них богат на награды, и фестивальным вестник вспоминал их ранние работы.*

*Скажу честно, я ожидала увидеть несовершенное кино, но встретилась с маленькими шедеврами. В их коротких фильмах было уже всё то, за что мы любим их полнометражные картины: определенное мировидение и умение это мировидение выражать. Это было не ученическое, это было большое кино. «Как это возможно?» — недоумевала я. Вопрос до сих пор остается для меня открытым.*

*В этом году мастерская С.А. Соловьёва и В.Д. Рубинчика вновь распахнула двери для нового поколения студентов, и мне удалось побывать на их первой лекции в сентябре.*

\*\*\*

Когда в мастерскую вошел Сергей Александрович Соловьёв, вся группа приветственно встала. «Садитесь», — сухо сказал мастер и прошел за сдвинутые для педагогов парты. Пока все ожидали появления Валерия Давидовича, педагог по актерскому мастерству Наталья Фёдоровна Орлова рассказывала первокурсникам о выставке «Советское фотоискусство 60-70-х» в Центре фотографий им. братьев Люмьер, о том, что в Центре «есть магазин с книгами по фотоискусству — купить их у вас, наверное, средств нет, но там они распакованы, можно посидеть, полистать». «Если на выставку придут шесть человек...», — начала Наталья Фёдоровна. «То седьмому дадут Canon Mark 2», — как бы мимоходом продолжил Сергей Александрович... А чуть позже заинтересовался: «Какие занятия были у вас на этой неделе?»

— Был просмотр, нам показывали Люмьеров, «Стеньку Разина», «Оборону Севастополя», «Домик в Коломне», «Детей века»... — послышались голоса из группы.

— А ещё?

— На занятии по монтажу мы смотрели «В горах моё сердце» Рустама Хамдамова...

— О, это, между прочим, одна из самых выдающихся картин мирового кино, которая, кстати, была сделана здесь, во ВГИКе... Хамдамов снимал её вдвоём с Киселёвой. У них тогда не было ничего, кроме светлых голов и таланта...

Восторженная интонация Сергея Александровича утасла, когда кто-то из студентов пояснил, каким образом им показывали этот фильм.

— Слушай, они смотрели «В горах моё сердце» на ноутбуке! — обратился он к вошедшему в мастерскую Валерию Давидовичу. — Что там можно увидеть? Не понимаю, — изумлялся мастер. — Раз нет возможности посмотреть фильм на большом экране, не надо было его вообще показывать!

И после того своеобразного вступления Сергей Александрович обратился к своим новым студентам в режиме монолога, из которого я привожу цитаты:

«...В эту безумную летнюю жару из сотен претендентов мы с колоссальным трудом и головокружением выбрали вас, но одновременно мы всё-таки понимали, что не всем из вас ясно, для чего вы сюда попали, чего вы, собственно, хотите от профессии и от жизни. Хотя ваш поток как-то шире образован, чем наш предыдущий. Те поначалу были совсем дикие, — с улыбкой сказал мастер. — Некоторые не знали даже, кто такой Шукшин. А вы про Шукшина вроде знаете. Немного, но что-то. Мы с Валерием Да-

видовичем посовещались и решили, что это потому, что вы каждый день шабашите в Интернете — вот там и докопались: «Ш» — Шукшин».

«...Вы живете в черную эпоху упадка национального и мирового кинематографа да и вообще распада сознания...»

«...Кино сейчас возлюбили жлобы и халтурщики — те, кто умеют удачно смахнуть то, что плохо лежит. Авторитет нашей профессии исчезал и исчез на глазах. — Вот Вячеслав

Тихонов еще работал в кино, «в котором, — как он говорил, — «работали боги». Боги не бывают плохие или хорошие — они боги».

*«...Режиссура – это заболевание.  
Это маниакально-депрессивно-  
пластический психоз»*

«...Их сменили какие-то загадочные люди в шиншиллах и шанелях. Эти люди делают вид, что создают «кинопродукты», но их «кинопродукты» — скоропортящиеся. Не все выдерживают один уикенд публичного показа. Продукты эти не запоминаются никому. Да они, собственно, и сделаны были лишь для того, чтобы после завершения уикэнда распилить то, что насобирали и что «плохо лежало».

«...Продюсерская профессия в России весьма молода. Многим продюсерам вообще неизвестно, в чем ее суть. Есть и такие, которые воспринимают эту профессию просто как перекупку краденого. Увел у кого-то подешевле и впарил кому-нибудь подороже».

«...Вы четко должны для себя уяснить, что никому вы там, на этом рынке краденого, не нужны, никто вас там не ждет. Они все распилят сами. Я вообще удивляюсь, что режиссура пока еще учат во ВГИКе, а не в финансовой академии. Потому что современного режиссёра сегодня интересует то, как бы притереться к продюсеру потеснее. Все эти парочки в совокупности — гигантская финансовая панاما. Проще выражаясь — обыкновенная фигня».

«...Но Россия всё-таки — правда, уникальная страна. В частности, человеческий талант в ней неистребим. Вот во всей этой фигуре вдруг появилось поколение превосходнейших молодых режиссёров: Хлебников, Мизгирёв, Хомерики, Попогребский... Это и впрямь мощные люди. И на тех самых продюсеров, про которых я рассказывал раньше, они сразу положили. Они нашли себе или даже, может быть, создали своих продюсеров. Это не продюсерские начальники над ними. Это их братья и сотрудники. Вместе они ничего не продают и ничего не покупают. Они наотрез отказались делать «продуктовое кино», они совершенно не желают придавать своим фильмам торговые свойства — они помнят, что в мире традиционно существуют произведения искусства».

Чтобы утвердить мысль, что такие люди были во все времена, Сергей Александрович пересказал студентам письма Сезанна к папе-банкиру, в них художник убеждал отца посылать ему деньги еще некоторое время, потому что он уже близок к тому, чтобы понять пластическую природу написания яблока.

«...Конечно, Сезанна все считали сумасшедшим. Но сейчас стоит осознать, что Сезанн на себя, холсты и яблоки вряд ли потратил за всю жизнь сумму, которую теперь стоит хотя бы самый маленький его шедевр. Но тогда его отец был убежден, что сына хорошо бы всё-таки госпитализировать. А сын просто долгие годы пытался понять, как в тех или иных свойствах материи отражается духовная сущность мира».

«...Вот так. Кто-то шарашит за «бабки» экшн, а кто-то всю жизнь пишет яблоки...».

«...Я вот недавно посмотрел фильм «Жар нежных. Дикий, дикий пляж» Алексан-

дра Расторгуева. Это, на самом деле, почти гениальный фильм! Идет он около 5 часов. Часа через три мне приспичило отойти. Но я не смог себе этого позволить. Мне стало как бы даже страшно, что я могу что-то пропустить в этом кино за то время, пока меня не будет».

«...Дикий, дикий пляж» — это жизнь идеальных художественных форм, но сейчас, подозреваю, это не нужно почти никому. Даже на видео это кино никто не покупает. Но придать этому кино свойство «продукта» — по меньшей мере — значит убить Расторгуева. Зачем? Кому от этого радость или польза?»

«...А искусство существует ни зачем и ни для чего — у него нет, в сущности, никакой практической цели. Это просто движение взаимоотношений человека и мира, основанное на свойстве дарить друг другу Ничего. Но почему-то, когда приходит час умирать, это Ничего и становится самым сущностным».

«...Художник работает в интуитивном мире. Это всё только кажется, что кто-то что-то выстраивает».

«...Режиссура — это заболевание. Это маниакально-депрессивно-пластический психоз. Наверное, так, и никак иначе. И нелегкая задача разумных членов съемочной группы состоит в том, чтобы осторожно въехать в чужую манию, не диктуя при этом никаких своих личных дуростей».

«...Потому создание фильма — это еще и взаимное заболевание, приносящее огромное удовольствие. Помните, как все мы в детстве радовались, когда заболеем и поднимется температура? Откуда радость? Ну, оттого, что хотя бы в школу ходить не надо... В отвратительную школу так называемой практической жизни».

«...А сейчас вы, допустим, смотрите на картины импрессионистов и думаете: «Как же всё-таки здорово!» А что там такого? Да то, что никому из них не нужна ни груда девушек, ни пляж в Анталии, всем им важно понимать, как правильно класть мазок к мазку, какое при этом должно образоваться божественное соответствие».

«...Если у вас другой приоритет — то я вам советую идти в другое место. Мы здесь с Валерием Давидовичем можем только изувечить вам мозг. И это — наша основная педагогическая задача».

«...На самом деле, я примерно знаю, как заработать на кино

кучу денег. Когда-то я сделал картину «Чужая, белая и рябой», и на нее не очень-то шел зритель, я стал думать о том, где стырить правильный коммерческий модуль, чтобы на мое кино зритель ломился толпами. Обнаружил я этот модуль в индийском кино, где поют, танцуют, есть старый негодий. Ну, я и снял «Ассу» — пришли толпы зрителей! Но сейчас я всё-таки понимаю, что коммерческое кино «для денег» делать не надо. Это ни к чему. Я сильно повзрослел и осознал, что те мои картины, которые никому не нужны, те, за которые меня нужно «немедленно госпитализировать», дарили и дарят мне что-то наподобие настоящего счастья».

«...Время от времени всё-таки стоит задумываться, что от тебя тут останется: только черточка между датой рождения и датой смерти или ещё что-то...»

*«... Вре́мя от вре́мени всё-та́ки сто́ит заду́мыва́ться, что́ от те́бя ту́т оста́нетс́я: то́лько че́рточка ме́жду да́той ро́ждения и да́той сме́рти или е́щё что́-то...»*

«...Есть режиссёры, которые действительно ищут, как бы к чему-нибудь притираться. Многие находят, притыриваются и воображают себе, что они счастливы по-своему. Другие всё-таки всю жизнь ищут соответствия того, что они делают с самим собой».

*«... И вы знаете, в один прекрасный день, который, конечно же, неизвестно когда наступит, такое странное и полубезумное существо как художник по-беждает»*

«...И вы знаете, в один прекрасный день, который, конечно же, неизвестно когда наступит, такое странное и полубезумное существо как художник побеждает. Вот настало время, и люди всей Европы стали ломиться в кинотеатры на фильмы Антониони, которые поначалу не смотрел никто.

Почему шли? Потому что им не о чем было разговаривать на работе. И они это понимали. А потом сами же, к собственному удивлению, обнаружили странную радость, что живут во время, в котором живет Антониони. И тогда уже началась битва за самих себя».

\*\*\*

«...Если вам интересно, что такое актер, посмотрите «Дорогу» Феллини. Там все сделано из ничего».

«...Никогда не ассоциируйте актерскую игру с искусством декламации. Неважно, что там и как читает. Главное, какой человек при этом открывается. Актерское искусство — это искусство проявления личности. В театре эта личность проявляется в трехмерном пространстве сценической условности. В кино — в реальном безусловном мире. Отбери у героя фильма «Дорога» именно этот фургон и эту куртку — получится дарвиновская история про большого обезьяна».

«...Художник кино когда-то спроектировал шарабан для фильма «Дорога», чтобы он был удобен для мизансценических задумок режиссера. А я от кого-то слышал, что всякий шарабан должен, мол, нести мысль. Что ж, может быть... Но я, всё-таки, думаю, что это интеллектуальный кретинизм. Художественная сила шарабана в том, что он шарабан, сила куртки Дзампано в самой куртке. Всё на экране равно самому себе. И никаких таких отдельных интеллектуальных мыслей это равенство на себе не носит. Носить мысли с места на место — это вообще как-то непонятно и подозрительно».

*«... ВТЖК всё-таки – это не место для обучения, это потрясающее время и место для создания шедевров»*

\*\*\*

«...Бесперывно фотографируйте! Чем? Да чем угодно! Купите в Измайлово хоть фотоаппарат «Смена» за 8 рублей! Неважно, в сущности, каким аппаратом снимать! Но снимать надо начинать немедленно! Без этого никто из вас не поймет, в чем заключается его профессия. Вы должны постоянно ощущать фотографиче-

скую природу белого света! И если не начнете снимать, то никогда её не увидите и не ощутите!»

«...Ваша задача — увидеть белый свет как ярчайшую вспышку между рождением и смертью. В этом и есть суть кино. И либо вы его увидите, либо останетесь на всю жизнь слегка развязными светскими ребятами из вгиковской столовой».

«...А мир тем временем движется со скоростью 24 кадра в секунду. Куда он движется? Нам с вами это предстоит понять. Нам с вами и тем, кто будет после».

«...Профессиональное счастье вряд ли состоит в том, чтобы найти некоего богатенького Буратино, который бы дал кучу халявных денег. Буратины такие, в принципе, есть, они по Москве бродят. Но, честное слово, не в них счастье. Счастье в том, чтобы из воздуха соткалось нечто».

«...Всё искусство сделано из ничего — оно берется из бесплатного воздуха. Мейерхольд когда-то гениально сказал: «Искусство — это умение построить дворец на острие булавки».

«...Надо быть открытым и чутким к удивительной выразительности мира. И вовсе не нужно относиться к этому как к интеллектуальному ребусу. Это мозглячество. А всякое мозглячество — всё-таки ерунда. Важно необыкновенно острое, чувственное ощущение движущейся вокруг тебя жизни. Конечно, если зайца бить по ушам — он спички зажигать будет. Но вряд ли в этом цель наших занятий и встреч. Важно открыть глаза, уши и душу навстречу миру, навсегда освободиться от бесплодного сухостоя бесплодной мысли!»

*«... Всё искусство сделано из ничего — оно берётся из бесплатного воздуха»*

\*\*\*

«...Здесь, на вгиковских сценических площадках, а я хожу во ВГИК больше 40 лет, из года в год ребята делают фантастически прекрасные вещи».

«...ВГИК всё-таки — это не место для обучения, это потрясающее время и место для создания шедевров».

«...Из ощущения подлинности предмета рождаются удивительные образы. Вам необходимо научиться общаться с подлинными реалиями жизни, с подлинными материальными ценностями, и выстраивать из них живое жизненное пространство».

«...За все эти годы я во ВГИКе почти не видел «баранов»: кто-то талантлив больше, кто-то меньше, а кто-то, видно сразу, — гениален. Но для того, чтобы и то, и другое, и третье стало нашей общей реальностью, надо в какой-то момент пробить башкой стену. А если этого не сделать, так и профукаешь жизнь учёной вгиковской обезьяной: «А вот Станиславский, я помню, говорил!» Да брось ты! Тебе, что ли, говорил? А ты что ему в ответ?»

*P.S. Можно по-разному относиться к С.А. Соловьёву, но после его лекции выходишь иным человеком. Ты, безусловно, должен быть подготовлен к перерождению другими этапами в жизни, и другие капли в обязательном порядке должны капать на твой камень. Но капля Соловьёва действительно очень весомая и решающая. Капля невозврата. Она отсекает твою связь со всем пошлым в тебе. Ты начинаешь ориентироваться на критерии вечности, а не сегодняшнего дня.*



**Константин Худяков.  
Своё место**

Интервью подготовил: Андрей Киор

...Видимо, между вживовцами существует какая-то особая сила взаимного притяжения. Совершенно случайно оказавшись на съёмочной площадке фильма «Однажды в Ростове», я, как студент факультета продюсерства и экономики, рассчитывал, в лучшем случае, на аудиенцию Сергея Жигунова, дабы получить возможность прохождения практики в его продюсерском центре. Однако, увидев за работой одного из мэтров российской кинорежиссуры, выпускника ВГИК Константина Худякова, я напрочь забыл о цели своего визита и долго наблюдал за тем, как рождается кино. Мало того, что Константин Павлович не натравил на меня многочисленных работников охраны, он еще и нашёл время дать интервью прямо на съёмочной площадке...

— Константин Павлович, Вы являетесь мастером камерного психологического кино. Откуда у Вас такие академические познания в области психологии?

— Наверное, каждый режиссёр выбирает ту часть в этой профессии, которая для него ближе и интереснее всего. Один занимается живописью в кадре, другой выстраивает какие-то полуфантастические сюжеты, третий... Мне один режиссёр рассказывал: «Ты знаешь, когда у меня в кадре пробегает несколько тысяч человек, во мне что-то ТАКОЕ происходит!..» А во мне — нет. Зато это происходит, когда два артиста играют очень сложную, тонкую психологическую сцену. Не знаю, как это меня увлекло, но я занимаюсь только этим. Несмотря на то, что здесь, в Мариуполе, я снимаю самые массовые сцены из тех, которые я когда-либо снимал.

— Триумф Вашего фильма «Успех» (1984) был на виду у всех. Почему же Ваша не менее потрясающая картина «На Верхней Масловке» (2004) прошла незаметно?

— Что было с «Успехом»? Прокатчики напечатали мизерное количество копий, сказав: «Кому это интересно? Какой-то режиссёр в провинциальном театре ставит

«Чайку»... Фильм не привлечет зрителя!» А я занял с «Успехом» шестое место в прокате страны! Это в то время, когда был Гайдай и снимались комедии, которые собирали огромное количество зрителей. И это было очень высокое место. После чего прокатчики стали эту картину как-то поднимать, и я помчался по миру, как оглашенный... Жена моя шутила, что она живёт в международном аэропорту «Шереметьево-2», потому что я вот так вот болтался... А фильм «На Верхней Масловке»... Сейчас мы живем во время, в котором кино перестало быть таким значительным в жизни нашего общества, как раньше. Его место заняло телевидение.

— Как Вам работаете под началом продюсера Сергея Жигунова? Не ограничивает ли присутствие продюсера на съёмочной площадке Вашу свободу как художника?

— Вы знаете, ситуация, когда продюсер стоит над режиссёром, — она плохая. Потому что утрачивается некая самостоятельность художника, и от этого ничего хорошего не бывает. Но кино — это не только искусство, кино — это и фабрика. И вот тут очень важно, чтобы со стороны фабричной попался человек, который знает всё про производство. Я считаю, что Жигунов знает. И, конечно, мне с ним комфортно, потому что в процессе съёмки не о чем договариваться — мы обо всём договорились ещё «на берегу». Я ему определил точную концепцию — ради чего я берусь за эту картину — он высказал какие-то свои пожелания по поводу фильма... И если бы была хоть одна сомнительная секунда в картине, он бы сказал: «Вы же мне обещали, что мы будем снимать вот так...» Но он не говорит, потому что у нас нет такой ситуации. Он понимает, что я все силы вкладываю вот в ту концепцию, которая мне важна. В общем, потратить три года жизни ради того, чтобы что-то такое «промяукать» — смешно...

— Константин Павлович, в фильме «На Верхней Масловке» герой Евгения Князева, художник, отка-

**зывается продать свою раннюю картину, так как считает её слабой. Как Вы относитесь к своим ранним картинам? Не бывает ли так, что Вы что-то хотели бы переделать?**

— Да, наверняка. Понимаете, я считаю, что каждый человек, глядя на то, что он сделал неделю тому назад, должен говорить: «Эх, не всё удалось...» Человек, который поглаживает себя по пузу и говорит: «Боже мой, как здорово я сделал десять лет тому назад!..» — не поумнел, не вырос, остановился. Это беда для него, этого не должно быть ни с кем. По-настоящему творческий человек испытывать радость в моменты подобного пересмотра может только одну: «Как я был молод, как наивен и... глуповат!»

**— Вы в шестидесятые годы сыграли несколько памятных ролей в кино. Почему вдруг актёрская стезя показалась Вам чужой?**

— Я пришёл во ВГИК на режиссёрский факультет в шестнадцать лет. И мне сказали: «Пойди, поучись на артиста, потому что в шестнадцать лет какой из тебя режиссёр?» И я был единственный на курсе, кто не хотел быть актёром. Меня выдёргивали знакомые, какие-то люди, которые видели во мне что-то... Но снимался я из-под палки. А вот работать на фильм «Двое в степи» Анатолия Эфроса — человека, с которым у меня связана практически вся жизнь — я пришёл с радостью. Мне неважны были размеры моей роли — я знал, что участвую в создании картины потрясающего мастера. Для меня это была режиссёрская практика, понимаете? Хотя автор сценария Эдуард Козакевич, увидев меня, сказал: «Вот, про него я написал!» — и так меня притянули к картине. Но я быстренько-быстренько вбегал в кадр, делал то, что мне велел Анатолий Васильевич, а потом становился рядом с ним и впитывал то, как он идёт по картине. Так что для меня это не было никогда профессией, понимаете?.. «А в детский сад Вы пошли с какой целью?..» — «Ну, для того, чтобы вырасти!..»

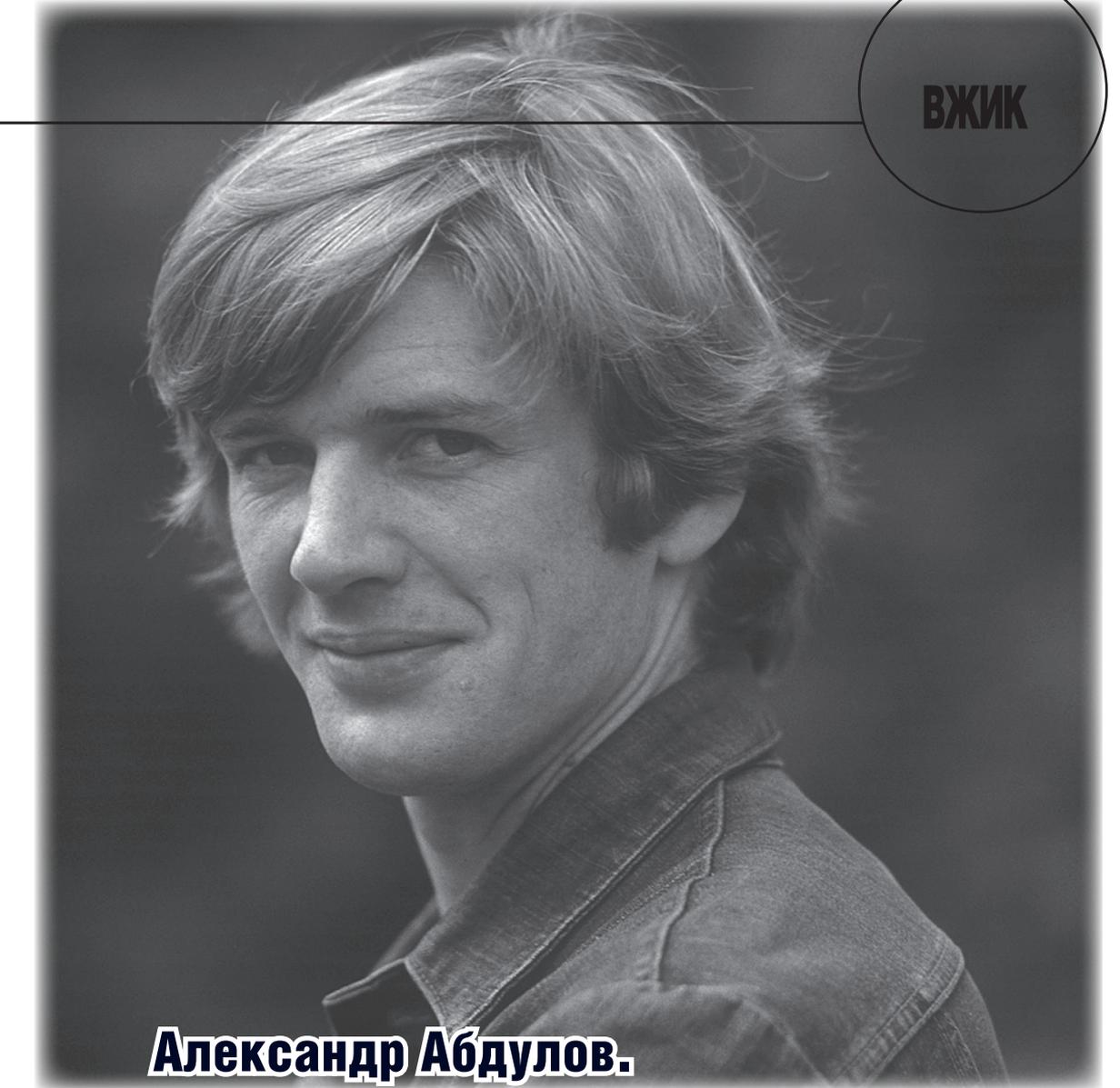
Ячастлив, что прошёл эту школу, потому что благодаря этому у меня — тыфу-тыфу-тыфу — нет проблем в общении с актёрами, я к каждому знаю код, для меня нет тайны языка. Хотя мне известно большое количество режиссёров, которые не знают, как общаться с актёрами. Актёры ведь народ такой: чуть почувствуют какое-то колебание — тут же съедят режиссёра! Актёры хотят формулировок, и формулировок на актёрском языке, понимаете?.. Так что этот опыт не прошёл для меня даром, но ещё раз повторяю, что для меня не было никогда целью — «Ох, стать бы мне знаменитым артистом!..» Прошло мимо.

**— Ваши отношения с ВГИКом не ограничились получением диплома — Вы и сегодня доцент ВГИК...**

— Я подписываю каждый диплом вышедшего из ВГИКа режиссёра. Являюсь председателем Государственной Аттестационной комиссии — раньше называлась ГЭК, теперь ГАК. Правда, не веду мастерскую, потому что хочу снимать. Но седьмой год пропускаю через себя всех режиссёров ВГИКа — это моя официальная должность, и я с радостью этим занимаюсь. Так что со ВГИКом я не расстался!

**— Тогда Ваши пожелания ВГИКу и вгиковцам!..**

— Вгиковцы — это люди, которые обходятся без пожеланий. Те, кто оканчивает ВГИК, часто думают: «Ну, всё, с завтрашнего дня все забудут Феллини, и все будут помнить только меня!..» Поэтому такому вгиковцу хочу сказать: «Старик, будь скромнее в жизни, будь мудрее на площадке!» Хотя не исключено, что некоторые воспримут это даже как некое оскорбление... И всё же вгиковцы действительно умны, мудры, талантливы. Может быть, насчёт мудрости я погорячился, а насчёт талантности — это правда. Ведь очень жёсткий отбор. И очень хорошие мастера, которые ТАК их просеивают, ТАКИМ образом заставляют раскрыться, СТОЛЬКО в них вкладывают, что после этого остаться балбесом трудно.

A black and white portrait of a man with long, wavy hair, looking slightly to the left. He is wearing a denim jacket. The background is dark and out of focus.

**ВЖИК**

**Александр Абдулов.  
На языке добра**

Интервью подготовила: Борислава Муренец

*Публикуется впервые.*

*Для меня, как и для многих моих ровесников, Александр Абдулов был кумиром. Мы росли на его фильмах: «Обыкновенное чудо», «С любимыми не расставайтесь», «Карнавал», «Самая обаятельная и привлекательная», «Гений»...*

*Два года, как Александра Абдулова нет на нашей земле. Но его роли никогда не забудутся, его поступки не обесценятся, его слова не устареют...*

*Он — хранитель высокой культуры и образец подлинного гуманизма.*

*Мы встретились на «Мосфильме» буквально через несколько дней после премьеры «Бременских музыкантов» — режиссерского дебюта Александра Абдулова. К моему удивлению, первым начал разговор он: «Ну как, понравился фильм?» «Спасибо Вам... Это был праздник!» На лице Александра Гавриловича появилась добрая улыбка... И я осмелилась начать беседу.*

**— Александр Гаврилович, почему Вы взялись за съемки именно «Бременских музыкантов»?**

— Я играл этот спектакль в театре, у меня есть и свой спектакль — антреприза, которая ездит по всему миру. Поэтому желание снять именно этот фильм возникло не спонтанно... И потом, мне хотелось доказать, что у нас в стране снимают не только малобюджетные картины — так называемое «кино не для всех». Мне хотелось снять «кино для всех». Доброе, красивое кино. Весь этот год я был всецело занят постановкой фильма. Два года жизни было отдано этой картине. Причем я был настолько поглощен работой, что не замечал, что происходит вокруг. Знал только, что у меня есть «Бременские музыканты», и во что бы то ни стало я должен их сделать.

**— Согласно теории Андрея Тарковский, «кино — это запечатленное время...»**

— Нет! Позволю себе не согласиться. Именно с этим я как раз и боролся в своей работе над «Бременскими музыкантами!» У меня в картине нет ни определенного места действия, ни времени, ни пространства. Вы ведь правильно заметили, что это сказка. Где-то, когда-то на каком-то куске Земли зажегся костер, вокруг которого сидели некие люди, говорящие на одном языке — языке добра. Для меня очень существенно, что события происходят вне времени.

**— Говорят, что путь от актера к режиссеру нелегок. Как Вы преодолели эти трудности?**

— Трудности, безусловно, были, но поддержка друзей, их внимание и тепло, которым они меня окутали, помогало преодолевать все преграды. Снимать кино — это безумно сложное дело! Порой съемки проходили в чудовищных погодных условиях. Вместе с тем, эти два года наполнены незабываемыми впечатлениями. Мы ведь, снимая фильм, побывали в стольких странах — полмира объездили!

**— Вы сразу определили актеров, которые будут заняты в фильме?**

— Да. Однако возникла проблема с принцессой. Я искал актрису, не похожую на обычное представление о принцессе. Мне хотелось чего-то взрослого, не красоты девочки, а женской красоты, женского очарования. Для меня было важно, чтобы на экране были красивые, добрые лица, излучающие тепло. Я думаю, мне удалось собрать таких людей...

**— Существует две жизни: творческая и обыденная. Считается, что в творческой — человек чувствует себя в большей безопасности...**

— У меня — как раз наоборот. В творческой жизни я не чувствую себя защищенным — наоборот, чувствую нездоровое отношение со стороны прессы, да и, вообще, многих. Но всю свою жизнь, чего я мог — я достиг сам, своим упорством и трудом. Мне ничего не падало сверху, не давалось даром. Победы, удачи — они не были случайными. Я до всего доходил своим трудом и усилиями. Старался не упускать те возможности, которые давала мне жизнь. Безусловно, есть элементы случая, удачи, но просто уповать на удачу нельзя. Любая удача должна быть сильно, тщательно подготовлена, чтобы она случилась.

**— Каково Ваше жизненное credo?**

— Стараюсь не быть подлецом, а быть добрым, и хочу, чтобы вокруг меня была аура добра.

**— А что является для Вас точкой опоры?**

— Моя точка опоры, несомненно, — мой театр. Это мой дом и семья. И в нём я счастлив. Двадцать пять лет я в одном театре, и лучше него ничего не знаю. Театр М.А. Захарова — это особый театр. Спектакли Захарова ни на что не похожи. Я пробовал работать с другими режиссерами, но было весьма сложно и неудобно вместе что-либо создавать. Это даже связано не с видением режиссера, а с ощущением пространства, воздуха. Должен быть единый, общий язык, взаимопонимание, которое достичь отнюдь не так просто.

**— Сейчас наметилась тенденция — совмещать традиции русского театра с западными...**

— Зачем?! Зачем их объединять? У нас гениальный русский театр! Весь европейский театр вышел из нашего, русского! Традиции русской сцены останутся незыблемыми и никогда не уступят западным. Великий английский актер Ричард Харрис, узнав, что я играю в спектакле «Варвар и Еретик» по роману Ф.М. Достоевского, сказал мне: «Как я мечтаю о Достоевском...» Кстати, в «Варваре...», когда начинается спектакль, я никогда не знаю, чем он закончится. Достоевский буквально «тащит» меня по роли. Происходят удивительные вещи. Я вдруг, в секунду могу начать говорить другим голосом, я начинаю все делать по-другому...

**— Какая литература Вам интересна?**

— М.А. Булгаков. «Мастера и Маргариту» могу открыть на любой странице и читать. Обожаю М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя. Кстати, в этом году, если даст Бог, начну сниматься у Бортко в «Мастере...». Буду играть Коровьева.

**— На Ваш взгляд, что сегодня волнует современного человека?**

— Все мысли в современном обществе сводятся только к деньгам. Мы живем в эпоху вседозволенности. К великому сожалению, сейчас все можно. Творится такой беспредел, такое буйство хамства и бездарности, что выстоять очень непросто...

**— Чем это вызвано?**

— Думаю, что сейчас время такое. Так называемая «свобода». Мы не готовы к свободе, не готовы к демократии. Нынче торжествует бескультурие и развязность. Много лжи, много клеветы, порочности. Люди не ведают, что творят! Говорить о цензуре? Едва ли это возможно. Ведь нет цензора в каждом из нас. Мы же великая страна с величайшей культурой, с традициями. Однако многие об этом забыли. Люди элементарно разучились разговаривать...

**— А если люди этого не осознают?**

— Это будет настоящей катастрофой. Надо понять, что мы никогда не сможем быть ни Америкой, ни Францией, ни Англией. У нас совершенно другой, сложившийся веками менталитет, мы другие люди, и переделать нас кому-то на свой лад не удастся никогда. Это просто невозможно. Люди живут в такой суете, так устали от всяческих ненужных проблем, что человеку просто нужно остановиться, отдохнуть, оглянуться вокруг. Посидеть, посмотреть на красоту и подумать о том, что не так уж все и плохо!

**— В какую эпоху Вам бы хотелось жить?**

— В девятнадцатом веке. То время мне намного ближе. Тогда понятия о чести были совершенно другими, можно было вызвать на дуэль...

**— Человек обычно или вспоминает прошлое, или мечтает о будущем, но редко живет в настоящем. Вы живете в настоящем?**

— Интересно, я никогда об этом не задумывался... Нет, наверное, я бы не хотел жить в настоящем. Настоящее — это кошмарный сон. Скорее, я живу в прошлом, мечтаю о будущем, а настоящее — это та реальность, в которую меня окунают. На премьере картины я был в таком замечательном прошлом, что уже придумал будущее. Потом мне показали настоящее, опустили на землю и сказали: «Ты здесь. Не надо от нас никуда уходить...»

*Светлая Вам память, Александр Гаврилович...*



Памяти  
российского искусствоведа,  
доцента ВГИК  
Василия Григорьевича Кисунько

# Ощущение вечности

Автор: Филипп Абрютин

стр. 62–63

Очень сложно подобрать слова, когда уходит дорогой сердцу человек. А ведь слова все те же, что были вчера. Но не те. Вся жизнь уже не та, что была. Еще вчера, он был частью моей жизни. Но он ушел, не сказав «до встречи», ушел навсегда. Где найти слова, способные хоть отдаленно передать боль, неотрывно следующую за самыми теплыми воспоминаниями? Я не знаю.

И все же надо. Я постараюсь.

Закрывая глаза, я отчетливо вижу, как он сидит у ВГИКа, на лавочке. Он ждет меня и моего коллегу чтобы обсудить идею телевизионной программы об истории изобразительного искусства. Я готовился к этой встрече, много пересмотрел и перечитал, но четкой, выверенной концепции не было. Я надеялся на его помощь. Я знал, что он поможет.

— Ты такой же! Стал больше, выросл ее, но такой же, — встретил он меня, — взгляд все тот же — хитрый и наглый, но по-хорошему.

Мы засмеялись. Василий Григорьевич всегда был точен в замечаниях. Я был рад тому, что снова почувствовал тот удивительный тон беседы, которым были пропитаны его лекции во ВГИКе.

Настал день съемок. Василий Григорьевич вошел в студию, занял кресло ведущего, «зажглись» камеры. На второй минуте он остановил съемку.

— Филипп, дорогой, я так снимать-ся не могу. Я не могу следить за огоньком на камерах, когда идет переключение с одной на другую.

— Что Вы предлагаете?

— Пусть операторы поднимают руки. Я могу ориентироваться только на людей, которым я рассказываю.

Так и сделали. Я сидел за десятью мониторами и восхищался подходом —

не «работать на камеру», а общаться с людьми, общаться по-настоящему...

Съемка была в самом разгаре, когда я вдруг понял, что хаос и суета, которые присущи любому съемочному процессу, исчезли. Сотрудники соседних аппаратных пришли на съемку и, затаившись, слушали, слушали, слушали...

Главное, что я понял благодаря его лекциям, это то, что с каждым произведением искусства надо общаться. Не изучать, не анализировать, не просчитывать — а именно общаться.

Три часа съемки пролетели мгновенно. Я пошел провожать Василия Григорьевича, много говорил, о том, какая замечательная съемка получилась, о том, что он был великолепен... Василий Григорьевич меня оборвал.

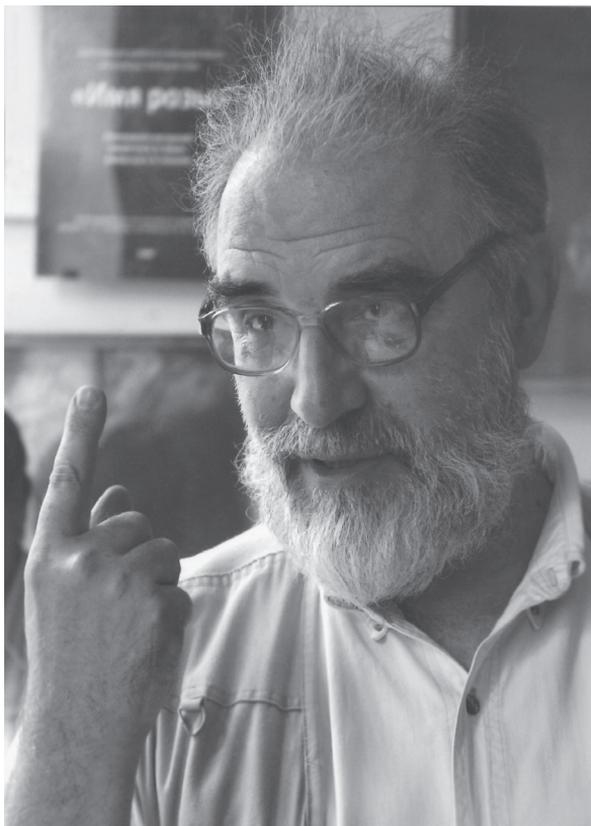
— Филипп, хватит говорить. Давай запишем еще несколько передач, доведем их до ума, а потом посмотрим, что на самом деле получается...

Больно смотреть то, что получилось. Больно потому, что смотрю один.

Тогда мы с ним договаривались встретиться на следующей неделе. Но потом начались летние пожары, смог и дикая жара. Встреча перекладывалась несколько раз из-за плохого самочувствия Василия Григорьевича. На все уговоры уехать из Москвы ко мне на дачу, он отвечал отказом. Не знаю, почему.

А потом мне позвонили и сказали, что его сердце не выдержало. Я стоял в останкинской курилке и не знал, как отреагировать. Слов не было, хотелось закричать, а потом разбить голову об стенку. Я не хотел и не мог этого принять.

В день похорон, в рахманиновском зале консерватории было очень много молодежи. Со сцены звучали слова,



верные, правильно подобранные, горькие. Звучала музыка. Это был Бетховен.

Многие плакали. Многие просто стояли, опустив головы. А у меня внутри мелькнуло непонятное чувство. Короткое. Теплое. Радостное.

На поминках Ирина Васильевна (жена) и Григорий Васильевич (сын) попросили не грустить и вспоминать радостные, счастливые моменты, связанные с Василием Григорьевичем.

Вечер памяти получился приятным и, как ни странно, веселым.

И вдруг я понял. Понял, почему мне радостно, отчего мне светло.

Это чувство сродни тому, которое возникает после встречи с гениальным произведением искусства, каким бы оно ни было тяжелым. Очи-

щение. Просветление. Ощущение вечности. И я — тот самый зритель, читатель, слушатель... А Василий Григорьевич — тот самый гений...

Я уходил с поминок счастливый. Я радовался тому, что он был в моей жизни. Что те крупинки, те семена, которые он вкладывал в своих студентов, оказались и во мне. И по лицам его студентов и во ВГИКе, и в консерватории, это было понятно. Они тоже их держат в себе, в своих душах.

Я безумно рад всему, что было.

И в глубине души я всегда буду знать, что Василий Григорьевич всегда будет сидеть на лавочке, и я всегда смогу к нему подойти. И он всегда поможет.

Встретит теми же словами: «А ты такой же. Стал больше и взрослее. Но такой же...»