

«Лик и облики российской истории» – XV Фестиваль мировоззренческого кино



- Кино подарило людям удивительную возможность сохранять и воспроизводить образ жизни на экране. И если фотография останавливала лишь мгновение, то в кино образы эпох из документальных фрагментов складывались в летописи, порой противоречивые. Кинообразы обманчивы, несмотря на кажущуюся свою документальность. Так, на протяжении всей истории кино создавались облики-маски нашей жизни, облики истории страны и народа, в которые мы начинали верить, соизмеряя с ними нашу повседневность.
- Фестиваль мировоззренческого кино – образовательный проект, созданный Некоммерческим фондом научно-исследовательских разработок «Пушкинский институт», уникален своим философским контекстом. На протяжении 15 лет здесь не просто показывают школьникам и студентам новые и старые отечественные фильмы всевозможных жанров и направлений, отобранные в соответствии с определенной тематикой. Здесь заставляют молодежь думать, спорить с режиссерами, искать конструктивные решения актуальных проблем мира, в котором мы живем. А еще дают возможность присудить Гран-при Фестиваля «Приз зрительских симпатий», который вручается победителю по итогам анкетирования. Именно такой приз получил режиссер киностудии «Центр национального фильма» Роман Саульский за фильм «Киногерой. Век русской мистификации» (2012 г.). С режиссерами беседовала кандидат искусствоведения, ведущая Фестиваля мировоззренческого кино, Елена Ермакова.

Елена Ермакова: Роман, а как Вам пришла в голову блестящая идея «закольцевать» фильм цитатой из Владимира Набокова?

Роман Саульский: Когда я делал этот фильм, то как раз перечитывал «Дар» Набокова, так как по этой книге собираюсь делать следующую картину. И наткнулся на чудный эпизод, где главный герой, пребывая в особом душевном смятении, не узнал Чарли Чаплина на афише кинотеатра, и принял его за страшного монстра. Там так и написано: «черное чудовище с пятном усов на мертвенно-бледном лице, на вывороченных ступнях и с гнутой палкой». Я его нарисовал, придал ему легкое движение и сделал его появления своего рода комическим лейтмотивом фильма. Во-первых, это понадобилось, чтобы снизить пафос – слишком уж у нас серьезная картина получалась. А во-вторых, этот монстр с набором черт Чаплина, но только в набоковском «страшном» изложении, и есть лучшая метафора воздействия киногероя на социум, когда не важно, что нам показывают, а важно, что мы при этом видим.

Замечательно, если эту метафору смог «прочсть» столь молодой зритель. Изначально фильм делался для телеканала «Культура», и я не сомневался, что пожилые интеллектуалы его оценят. А вот новое поколение... Это был просто подарок. Я, конечно, понимаю, что в зале сидели отличники, а не двоечники с задней парты. Но все равно приятно.

Елена Ермакова: Никакого специального отбора зрителей на Фестиваль не происходит. «Пушкинский институт» в рамках государственной экспериментальной площадки «Пушкинское слово» работает с 40 московскими школами. Я считаю, что Ваш фильм стал первым своеобразным систематизатором таких понятий как социальный кинообраз, своего рода учебником ки-

Роман Саульский: Я был потрясен, когда увидел, как в кинозале 300 подростков очень внимательно смотрели мой фильм. Я почувствовал, что они его по-

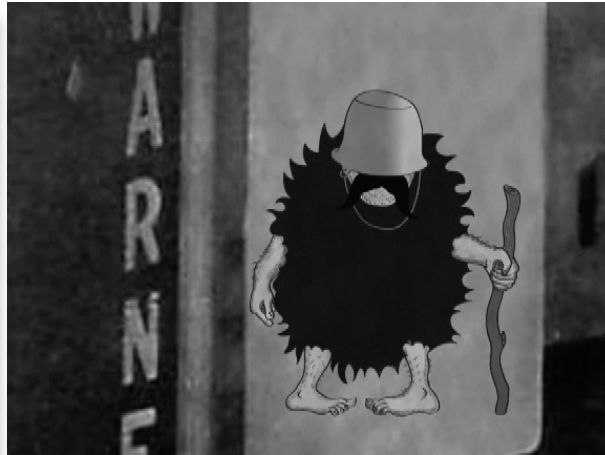
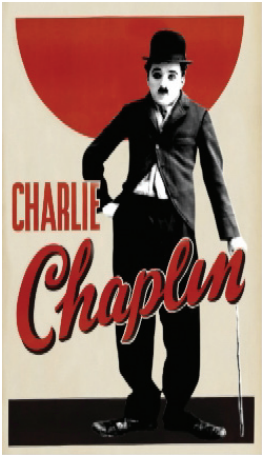
няли, не смотря на то, что 90% тех фильмов, из которых я брал фрагменты, они не видели и не знают. А ведь у нас получилась достаточно сложная картина и по стилистике, и по тематике. Она рассказывает об эволюции киногероев советского и российского кинематографа, об их влиянии на общественные процессы. Такая эволюция показывается на примере очень распространенного и любимого кинозрителями образа Золушки, начиная с ролей, созданных в 1930-е годы Любовью Орловой, и заканчивая социальными героинями 1970-80-х в исполнении Алисы Фрейндлих и Веры Алентовой. Также речь заходит и о современных попытках использовать этот сказочный архетип в кино и сериалах.

Мы рассматриваем Золушку как инструмент социальной модернизации. В 1930-е годы с помощью Золушки советская власть рекрутировала молодых девочек из крестьянок в пролетарки. Кстати, ту же самую функцию исполняло и американское кино, когда нужно было из пролетариев сделать средних буржуа. Функция та же, ступеньки разные. Так что киногерой – это всегда история социального скачка. И не только у нас.

Конечно, было бы интересно поговорить и о мировом опыте, но уж очень дорого стоит цитирование зарубежных фильмов.



Роман Саульский



Чарли Чаплин – настоящий и «набоковский»

ноязыка, как «Букварь» для первоклашек. Поэтому он понятен и интересен всем тем, кто любит и хочет понимать кино. Мы сразу взяли его на Фестиваль, потому что именно на таких фильмах надо учить молодежь, в том числе и будущих режиссеров, смотреть кино и делать соответствующие выводы. Учат же в школе читать Достоевского, Пушкина, Толстого. А к какому жанру Вы отнесли бы свой фильм – научно-популярному или документальному?

Роман Саульский: Мне вообще не нравится термин «документальное кино». Вот если убрать два слога, то получилось бы «ментальное». Я люблю, когда кино делается для думающих людей. К сожалению, мы не можем конкурировать в борьбе за аудиторию с Comedy Club и прямыми трансляциями футбольных матчей. Но вполне можем рассчитывать на своего умного зрителя. И вот я бы сказал, что делаю «ментальное кино».

Елена Ермакова: А как пришла идея про Золушку?

Роман Саульский: Идея пришла к мне. Лет шесть назад я сделал многосе-

рийный фильм «Правдивая история кино-музыки». С тех пор не покидало желание вернуться к теме истории кино, но не было случая. И тут мне предложили сценарий про Золушку. Что-то я в нем смягчил, что-то заострил. Но главное, что я туда привнес, это социологические обобщения. Мне показалось, что на проблему кинорежиссуры интереснее взглянуть с социологической колокольни.

Елена Ермакова: Помимо фрагментов из игровых картин, в фильме много хроникальных и документальных кадров «дней минувших». Как Вы работали с кинохроникой?

Роман Саульский: Главная проблема в работе с хроникой – это найти что-то оригинальное. Впрочем, сегодня она стоит перед всеми, кто делает исторические фильмы. Это наша ахиллесова пята. За те 20 лет, что можно открыто пользоваться киноархивами, в этом деле появились свои штампы: однотипные хроникальные кадры тех или иных значимых событий кочуют из фильма в фильм. Их наизусть помнят зрители, их ненавидят режиссеры,

но что делать? Сам грешен, пользуюсь хроникальными штампами, а как от них откажешься... Ведь можно взять, например, кадр взлетающего транспаранта с портретом Сталина и автоматически создастся образ тоталитарной эпохи.

Елена Ермакова: А Никита Михалков его «инсценировал» и показал на широком экране в «Утомленных солнцем». Получилось впечатляюще. Тогда еще эту хронику никто не видел, поэтому и произошел эффект обратного узнавания.

Роман Саульский: Я очень рад за Никиту Сергеевича, хотя даже в игровом кино в таких случаях многие предпочитают использовать хронику. Она создает человеческий фон эпохи, придает фильму элемент подлинности. А наш проект, как я уже говорил, больше социологический, чем киноведческий. Мне гораздо важнее было показать, как кто-то варит себе щи на газовой плите в коммуналке, чем хроникальные кадры на кинематографическую тему. Проблема заключается не только в заезженности кинохроники, но и вообще в поиске адекватных изобразительных средств для неигрового кино, которых очень мало. Даже компьютерная графика, которая, как совсем недавно казалось, может все, стала обрастать штампами. Уж не говоря о более традиционных средствах, например, «проезды» по старым географическим картам. Конечно, таких карт мало и они все известны. И вот из фильма в фильм кочует карта Руси якобы 16 века, которая продается в Москве в магазине картографии, а сделали ее итальянцы. Такой своеобразный карта-комикс, лубок. На ней много интересного, но мало подлинного.

То же самое можно сказать и о титровых плашках, и о самих титрах, и об агрессивно-быстрой смене кадров – все, что лет 15...20 назад было в диковинку и на

реклама
Программа обновления для систем

VECTORBOX

Новый сервер с гарантией
и техподдержкой по системе Trade-In

Подробности на **www.vectorbox.ru**

или у ваших поставщиков оборудования

телевидении делалось впервые, сегодня устарело. Зритель привык к тому, что даже в теленовостях, особенно на НТВ, многие вещи иллюстрируются во flash-анимации и с помощью более серьезной компьютерной графики. А документальное кино должно быть гораздо более художественным, живописным, чем телевидение.

Елена Ермакова: У Вас есть кадры из фильма «Светлый путь» (1940 г.) режиссера Г. Александрова, когда две Любови Орловы, сидя в летящей над Москвой машине, поют «Марш энтузиастов». И с этим у вас смонтирован момент военной кинохроники, как на город летят бомбы из бомбардировщика.

Роман Саульский: Да, это сделано в конце первой части фильма, где мы подводим зрителей к тому, что советские киногерои своими гимнами убаюкали страну в конце 1930-х. Кругом шли репрессии, не сегодня-завтра должна была начаться война, а люди пели и радовались. И в этот момент из машины, на которой летит Орлова, сыплются бомбы. Честно говоря, в первый раз я использовал эту монтажную фразу в «Правдивой истории киномузыки». Но мне сказали, что это не патриотично. И я ее оттуда убрал. А потом целых шесть лет не мог себе простить, что повелся на глупые редакторские штучки. Все это время я ждал случая снова ее использовать. И вот дождался.

Елена Ермакова: А как технически Вам удалось совместить эти разнородные кадры?

Роман Саульский: Ничего сложного. Их разнородность заключалась только в том, что «Светлый путь» напечатан на черно-белом позитиве, а хроника с бомбами подкрашена «в сепию» (это такой коричневатый тон). Для их совмещения достаточно было перевести хронику в такой же черно-белый вариант. А это сейчас делается одним нажатием кнопки.



Кадр из фильма «Марш энтузиастов» – героиня Любови Орловой, летящая в автомобиле

Елена Ермакова: Цифровой монтаж помогает в переосмыслении документалистики? Иногда только автор может сказать, где заканчивается хроника и начинается инсценировка.

Роман Саульский: Цифровой монтаж дал режиссерам возможность работать более независимо и автономно. «Киногерой» – мой первый фильм, который я сам смонтировал. Большинство моих коллег режиссеров-документалистов освоили технику монтажа и сами монтируют свои фильмы. Часто в собственных студиях. Больше того, если у человека есть амбиции и голова на плечах, то хороший монтажер, по крайней мере, в документальном кино, очень часто становится режиссером. Потому что это однокоренные понятия. Основа и той и другой профессии – «монтажное мышление».

Особая статья – это компьютерная графика для нашего фильма. Она довольно сложная, и ее довольно много. Графику делал Сергей Моторин – уникальный человек, который не знает слова «нет», расшибется в лепешку, а сделает. Много пришлось повозиться с тем самым «монстроподобным» Чарли из набоковского романа. Также фильм изобилует сложными титрами, есть целая анимационная галерея лиц знаменитых киногероев, которые превращаются один в другого посредством



Виктория Фомина

фоторобота. Вроде бы ничего сверхъестественного. Но для меня, человека не очень технического, это было испытанием.

Елена Ермакова: Какие еще «кинообразы» Вы планируете превратить в фильмы, кроме Золушки?

Роман Саульский: Если мы будем продолжать этот цикл, я бы еще хотел рассмотреть образ героя-воина в советском кино, образ ученого, крестьянина, верующего человека. А уж образ еврея на советском экране – это вообще неисчерпаемая тема. Да сам советский экран – неисчерпаемая тема. Для меня все-таки именно советское кино остается неким эталоном. Дореволюционный кинематограф просто не успел достичь таких высот, а постсоветское наше кино, по-моему, и не собирается их достигать.

Елена Ермакова: А как Вы думаете, Ваш фильм мог бы поспособствовать тому, чтобы молодое поколение зрителей посмотрело и полюбило фильмы, которые Вы цитируете?

Роман Саульский: А оно никуда от этого не денется. Киноклассика, которую мы цитируем – это все, что у нас есть. Кроме нее любить нечего. Мы из нее состоим, и с годами это будет становиться все яснее. Это не значит, что сейчас или в обозримом будущем не может создаться ничего хорошего. Может! Но Золотой век кинематографа, когда он был одновременно чудом искусства и чудом техники, неповторим.

Приз имени Владимира Кобрин – «За глубокий мировоззренческий подход к киноискусству и достижения в развитии визуального языка» был вручен мультипликационному фильму «Еще раз!», выполненному в технике маслом по стеклу режиссерами-аниматорами Татьяной Окружной, Екатериной Овчинниковой, Алиной Яхьяевой, Еленой Петровой, Натальей Павлычевой и Марией Архиповой из «Мастерской Александра Петрова» (г. Ярославль). Приз профессионального жюри вручил Президент гильдии киноведов и кинокритиков Андрей Шемякин режиссеру Ирине Васильевой за фильм «Вавилонская башня цивилизации» (из цикла «Беседы с мудрецами. Григорий Померанц и Зинаида Миркина», «Студия «Фишка-фильм», 2009 г.). Но был еще один фильм, который обратил на себя внимание ценителей киноискусства не только своей добротой и искренностью, но и своеобразным техническим построением все тех же кинообразов – изменчивых, зыбких, ускользающих, разделяющих реальное пространство и сакральный мир души. Это документальная лента режиссера Виктории Фоминой «Про образ». История семьи русских интеллигентов Любоцинских и их семейной иконы.

Елена Ермакова: Виктория, чем лично для Вас является история семьи Любоцинских? Почему Вы так любите своих героев?

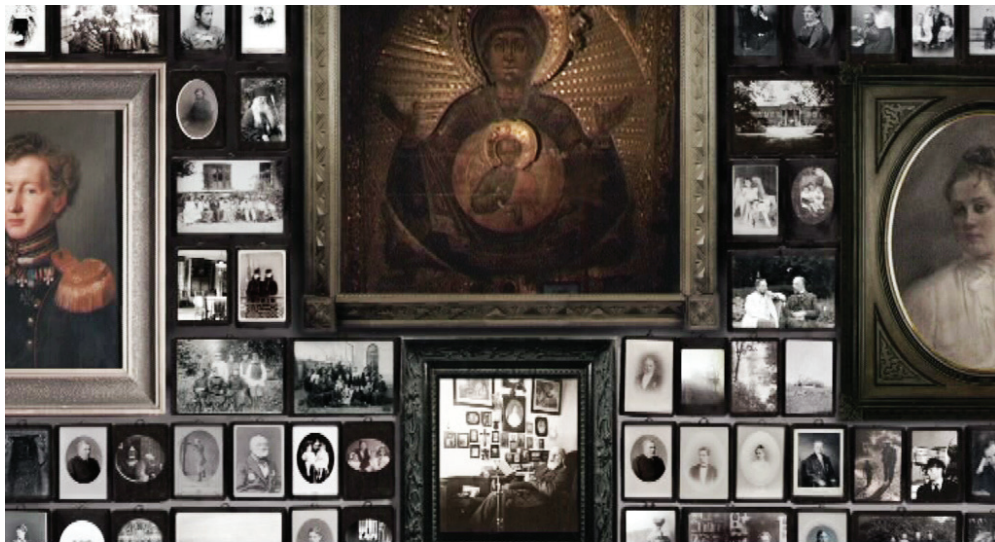
Виктория Фомина: Для меня это история о том, как чудо входит в жизнь. Что икона не сгорела – великое событие, и поэтому кажется далеким. Но чудеса в этой истории происходят реально, причем до сих пор.

Все связано и не случайно. Вот фотографу Константину Старицкому принесли перефотографировать на слайды архив семьи Любоцинских. Он смотрит и говорит: «Это фотографии моей семьи, а делал их мой отец». Маша Любоцинская, редактор архива и хранительница семейной памяти, случайно оказалась давней, дорогой моему сердцу знакомой. После первого просмотра фильма «Про образ» ко мне подошел человек и говорит: «У Маши руки до сих пор болят? Я – врач и с радостью ей помогу во славу Божью». И чудеса продолжают...

Мои отношения с героями – вообще очень близкие отношения. Я говорю студентам: «Любите своих героев – вам с ними такой трудный путь предстоит, что иначе вы их возненавидите». И каждого люблю и чему-то у него учусь, без этого кино не складывается. Если бы не Саша Капитонов, герой фильма «Башня», я так и не научилась бы монтировать видео и машину по бездорожью водить. А Борис Викторович Раушенбах, академик и один из родоначальников российской космонавтики, герой фильма «Пространства жизни», вообще, можно сказать, отец всей моей режиссуры. Хотя они оба, в общем, и кино-то не занимались. В Марке Марковиче Любоцинском меня привлекло чувство собственного достоинства, благодаря которому он в юности спустил с лестницы медицинское светило, а в старости простил погромщиков, которые его имение сожгли и могилы предков порушили. Его благородства мне всю жизнь не хватало, вот я откусила себе кусочек и понемногу перевариваю.

Елена Ермакова: Почему Вы выбрали именно такую киностилистику? У Вас фильм – как слоеный пирог: многократные экспозиции, смысл на смысле. И от этого герои фильма живут сразу в нескольких пространствах и временах...

Виктория Фомина: Видела недавно замечательный фильм «Встреча с Андреем Тарковским» режиссера



Галерея фотографий

Дмитрия Тарковского. Там говорится, что плохой режиссер определяет стилистику сам, а хороший следует материалу. Значит, по этому критерию я – хороший режиссер. Когда Наталья Анатольевна Фокина-Кулиджанова – внучка Любоцинских и автор сценария, показывала мне фотографии своих бабушки и дедушки, я наткнулась на удивительный «арт-объект» (так его потом назвал художник-постановщик компьютерного дизайна Николай Широкий) – маленькую фотокарточку с изображением стены, полностью завешенной фотографиями и портретами в рамках – некое семейное фотоподобие иконостаса. Вот отсюда и пошла эта симультанная стилистика. И вширь и вглубь.

Елена Ермакова: Кто и как работал с фотографиями? Неужели эта семейная галерея действительно существует?

Виктория Фомина: Эту композицию мы использовали, поменяв все фотографии. В фильме снимки идут на закадровом тексте, поэтому, в зависимости от содержания, мы ставили другие фотографии того времени, например А. Гринберга или В. Микоши. Потом Николай Широкий поменял некоторые рамки, сделал «плашечки», а кое-где даже гвоздики «прибил». Сверху в программе Adobe After Effects «повесили» икону Богородицы «Знамение», и все эти люди и события оказались под сенью чудотворного образа.

Сквозной образ канарейки я выбрала по воспоминаниям Марка Марковича Любоцинского, который то купает певчих птиц, то смотрит, как у них

птены выводятся, то мыслит свою судьбу в терминах «ветки» и «клетки». Я купила канарейку Дусю на рынке. Костя Старицкий – родственник Ивана Грозного – сделал нам слайды, которые мы проецировали через проектор и фильтры на клетку с канарейкой. Когда речь шла о народных волнениях – клетку трясли. В сцене революции на канарейку снизу курили, и Дусе пришлось немного побыть в дыму. Оператор Наташа Корзанова сомневалась: «Не слишком ли любовой образ для зрителя: мол, курят на канарейку, значит, революция началась?». А я ей отвечала: «Курите, Наташа, курите. Думать нам на эту тему уже поздно – снимать надо: что придумано, то придумано. Пусть теперь зритель разбирается – любовой образ или нет. Нам гораздо важнее, чтобы канарейка от дыма не померла». А на следующее утро Дуся запела, хотя нам все говорили, что самки не поют.

Елена Ермакова: Почему решили включить в фильм кадры из фильма С. Эйзенштейна «Бежин луг»? Где Вы их брали и как обрабатывали?

Виктория Фомина: Константин Старицкий, один из героев фильма, сказал: «У меня есть дореволюционный стереоскоп». Я попросила его пыль не стирать до нашего приезда. Приехали с Дусей, фотографом Володей Байчем и оператором Валентином Борисовым, поставили канарейку рядом со стереоскопом и стали проецировать на нее кадры из «Бежина Луга». Правда, самые страшные кадры, когда крестьяне свои морды в нимбы икон суют,

я не взяла. Это все реконструкция известного киноведа Николая Изволова из фотокадров, о чем в титрах честно написано.

Елена Ермакова: Какие технические приемы Вы больше всего использовали в фильме и почему?

Виктория Фомина: Я все время носилась с золотым рефлексом. Хотела внутренний свет сделать мягким, домашним. То на стол его положу, то в поддон клетки запихну, то под Машины руки во время игры на пианино. В храме Воскресения Христова в Кадашах я зарыла этот рефлекс под песок канона и сверху поставила свечку. Во время интервью вижу дым и запах чувствую. Постепенно дошло, что рефлекс горит. Но, честно говоря, я не очень быстро ринулась тушить – реальная опасность нулевая, а план этот дымный замечательно монтировался со сценой пожара: качающейся люстрой и канарейкой в дыму.

Елена Ермакова: Использовалась ли компьютерная анимация, как спецэффект? В каких кадрах и для чего?

Виктория Фомина: Двойные экспозиции в зеркале сделала, пожалев меня, моя бывшая студентка из ВГИКа Ольга Гречанова, анимационный режиссер. Она недавно экранизировала «Котлован» А. Платонова – очень сложная покadroвая работа. А у меня в фильме было все просто, но получилось хорошо, потому что это – правда: герои не просто погружаются в пространство фотографий, они живут в прошлом. И это тоже чудо: на Страстной неделе оказалось, что съемка – брак, но «промысел Божий в немощи совершается».

Елена Ермакова: Виктория, Вы сейчас готовитесь к защите кандидатской диссертации, где предлагаете, на мой взгляд, интересный методологический подход к исследованию возможности создания в кинофильме, в том числе документальном, «четырёхмерного пространства-времени». В данном случае Вы сами, как автор и режиссер, воплощаете теорию в практику техническими средствами кинематографа, такими как многослойная экспозиция, специфика цифрового монтажа, создание коллажного изображения в одном кадре. Расскажите об этом Вашем киноконструировании.

Виктория Фомина: Да, я в каждом фильме этим занимаюсь: кто о чем, а я о четвертом измерении. Это, кстати, наследство Бориса Викторовича Раушенбаха. Теория относительности оказала такое влияние на умы, что о четырехмерном хронотопе писали М.М. Бахтин и С.М. Эйзенштейн, Ж. Делез и еще много замечательных мыслителей. И я в этом отношении – одна из многих, с той лишь разницей, что если бы Борис Викторович Раушенбах мне, спорящей и непонимающей, эти вопросы в свое время не растолковал, я бы, наверное, не только теорией не занялась, но и к режиссуре бы не прикоснулась. Борис Викторович рассказывал про букашек, которые ползают по обе стороны тонкого листа, но никогда не встречаются. Точно также как мы и ангелы: находимся бесконечно близко, но никогда не встречаемся. Типичная двойная экспозиция. Фраза «хоть ты тресни» становится очень понятной при монтаже: изображения на разных слоях не могут подвинуть друг друга – это разные измерения в «пространствах жизни».

И тогда в фильме про Б.В. Раушенбаха «Пространства жизни» у нас через весь фильм шла нижняя линейка с проекцией Ангела на монитор космического корабля, почти невидимая обычно, но в особенные моменты возникающая явно. Здесь другое дело – совокупность фотографий. Это не просто ряд отдельных образов и событий, а подобие иконографических клейм, где за совокупностью временных срезов видится вечное. Но суть в том, что явление иного мира – сильнее событий мира материального. Об этом писали и У. Дисней, и С. Эйзенштейн, и Н. Третьякова и И. Гаранина. Драматургически сильнее просто потому, что духовное мощнее разумного. Святителю Николаю Сербского пытали в концлагере, а он говорил: «Верую». Фашисты продолжали издеваться, и в какой-то момент он ответил: «Вчера веровал...». Они обрадовались, мол, дрогнул святитель, а он продолжал: «Вчера веровал, а теперь просто знаю, что Господь есть». К нему в тот день Богородица явилась. И за этот день он готов был всю жизнь свою отдать. Потому что явление выше события, чудо сильнее пыток.

Драматургии, связанной с событиями, посвящено много текстов, а потому, что касается явлений, – только

отдельные слова. И целостной теории драматургии для четырехмерного пространства не было. Про меня мой старший сын Валя говорит, что я, как Колумб Христофорович, сильна духом, но слаба разумом. По глупости, или по какой другой причине, но и в жизни и в кино меня интересует духовная сфера больше чем психическая. Подвиг, чудо – это все-таки с четвертым измерением связано. Вот я по сусекам и скребла, и выискивала, кто и что об этом думал и как это можно визуализировать. В моей диссертации слишком много всего начитано и написано, в этом ее проблема и головная боль. Я в диссертации комплексную драматургическую модель предлагаю. В этом фильме, в частности, на ее основе построено взаимодействие прошлого и настоящего. Драматургически проведена идея о неисповедимой помощи – спасении семьи под сенью чудотворной иконы.

Елена Ермакова: Кто в Вашем фильме главный герой? Насколько осознанно Вы превращали технические приемы в эмоциональные (образные), которые вели зрителя по пути Вашего собственного восприятия и создания кинопространства?

Виктория Фомина: Ю. Тынянов так прямым текстом и пишет: «Стиль – это смысловой элемент», и у У. Эко это тоже читается между строк. Мысль не очевидная (по крайней мере, для меня), но совершенно точная. Если человек под зонтом идет в дождь, то это осмыслено и стильно. А если иначе, то мы думаем – то ли цвет диссонирует, то ли просто дурак.

Технические приемы – как аттракционы в парке. Кстати, в «Леди из Шанхая» режиссера Орсона Уэлса или в «Цирке» Чарли Чаплина есть буквальные аттракционы, причем они осмыслены драматургически: техническая «примочка» стала сюжетным ходом. Достоевский говорил: «никогда ничего не придумывайте, просто наблюдайте». Я и не придумываю, а вчитываюсь, всматриваюсь и пытаюсь сюжетно отработать найденные образы и идеи, во все стороны разворачиваю и наизнанку заодно, а потом просто стараюсь фильтровать «базар».

А главный герой – икона конечно. Тут трудно спорить. Да и незачем. Я вот тридцать лет спорила – теперь молюсь... 