

СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛЬМЫ В ОЦЕНКЕ БУДУЩИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В рамках XLI Международного фестиваля ВГИК прошел *Конкурс киноведческих работ*, на который свои исследования представили почти полтора десятка студентов разных факультетов и годов обучения. Изюминкой конкурса стал свободный выбор конкурсантами той номинации, которая им импонировала. Но молодые исследователи кино представили работы сразу в несколько номинациях: «Лучшая работа по кинокритике», «Лучшая работа по истории зарубежного кино», «Лучшая работа по истории отечественного кино», «Лучшая работа по теории кино», «Лучшая работа по вопросам осмысления процессов в современном российском кинематографе», «Киноведение в медиаформате». Это свидетельствовало об интересе молодежи к современному кинематографу и увеличило количество конкурсных работ. Фрагменты из работ студентов ВГИК публикуются в журнале.

• Номинация «Лучшая работа по кинокритике»

«Меня интересуют фильмы об академических или джазовых музыкантах. Интерес этот как профессиональный, так и глубоко личный. Пребывая в роли концертирующего пианиста-студента, изначально интерес заключался лишь в зачастую необоснованном желании критиковать каждую неточность при изображении студенческой музыкальной действительности — объективная и в то же время глубоко субъективная условность восприятия подобных картин. <...> Особый интерес с точки зрения достоверности представляла картина Дэмьена Шазелла «Одержимость» и <...> фильм с другим опусом о тяжелой ноше музыканта — «Блеск» Скотта Хикса. В обеих картинах значительную часть посвятили вопросу наставничества. В «Одержимости» это неуравновешенный дирижер-руководитель, в «Блеске» — деспотичный отец главного героя. <...> Дэвид Хэльфготт («Блеск») и Эндрю Ниман («Одержимость») имеют почти одинаковый набор психических потрясений и внутренних переживаний, вложенных в них либо от рождения, либо жестокими наставниками. Они одержимы <...> Ими движет цель доказать наставнику, чего они на самом деле стоят. Несмотря на совершенно разные направления в музыкальном искусстве, их поверхностные цели, желания и склад характеров, — оба этих героя предстают разные стороны одной медали».

«Счастье музыканта — в боли», автор: Гуляева Екатерина,
факультет: сценарно-киноведческий, курс 2-й, ВГИК

* * *

«Фауст — один из вечных литературных образов. Компанию ему составляют: Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан. Но именно доктор и чернокнижник первыми прокладывают дорогу в XVII век. Прототипом Фауста мог быть Иоганн Георг Фауст, живший в XV веке. О нем слагались легенды, которые были собраны воедино в 1587 году Шписом. Тогда же Марло написал о Фаусте свою драму, и герой вошел в мировую культуру. Его примеру в 1600–1603 годах последовал “Гамлет” Шекспира, в 1605–1615-м — “Дон Кихот” Сервантеса, в 1630-м Тирсо де Молина создал “Дон Жуана”, а в 1665-м новую жизнь Дон Жуану подарил Мольер. Перед нами разные герои, но вместе они решают одну проблему — пытаются справиться, как определит ее П. Тиллих, с тревогой пустоты и отсутствия смысла, характерной чертой Нового времени¹. Изначально Фауст заполнял пустоту книгами, а отсутствие смысла восполнял с помощью дьявола, из-за чего попадал потом в ад. Но в первой трети XIX века иной выход предложил Гёте».

**«Who is Mr. Faust?», автор: Зименков Никита,
факультет: сценарно-киноведческий, курс 5-й, ВГИК**

* * *

«Южнокорейский сериал производства стриминговой платформы “Netflix” “Игра в кальмара” (Squid Game) с момента своего выхода (2021) <...> успел стать одним из самых ярких событий сериальной индустрии и установить рекорд по числу просмотров, став самым популярным шоу сервиса. <...> И представляется возможность посмотреть на “Игру в кальмара” глобально — “снаружи”, очертить векторы, приведшие к такому ошеломительному результату. <...> Самое интересное то, что Южная Корея смогла сделать реальной статьей государственного дохода экспорт своей культуры. Факт примечательный с точки зрения уникальности случая — ни одна азиатская страна (включая Японию с ее культурой аниме) не может похвастаться таким размахом “культурного предприятия”. Отсчет K-wave принято вести от экономического кризиса 1997–1998 годов, после которого и возникла идея “альтернативного” источника дохода — продажа массовой культуры. Корейские дорамы накрыли лавиной сначала ближние страны: Китай <...> Тайвань, Вьетнам, Японию. Именно японский успех дорамы “Зимняя соната” (2002) симптоматичен в этом плане. Мелодраматический сюжет, картонные с позиций большого киноискусства герои — но мы должны понимать, что имеем дело с феноменом массовой культуры, а не высокого искусства. Так уж исторически сложилось, что искусство (“настоящее” искусство, если угодно) обособливается от денежного вопроса. А в случае с корейским “чудом” дело именно в них».

**«“Игра в кальмара”: взгляд с снаружи», автор: Каурцева Татьяна,
факультет: сценарно-киноведческий, курс 4-й, ВГИК**

¹ В книге «Мужество быть» Тиллих выделяет три типа тревоги: тревога судьбы и смерти (Античность), вина и осуждения (Средние века), пустоты и отсутствия смысла (Новое время). — *Прим. авт.*

* * *

«Скрытое движение линии, физиономия ракурсов активизируют имеющиеся в нашем сознании ассоциации и, подобно метафорам в литературе, вызывают определенные чувства и настроения...» Это цитата из книги Беля Балаша². От рождения кинематографии и, пожалуй, по сей день ведутся споры о ее зависимости как искусства от других его видов. Неизбежные сравнения с фотографией по признаку схожести процесса производства не могли не привести к размышлениям на тему протяженности кинопроизведения во времени, а постановочный элемент, пришедший из театра, породил желание кино обособиться от оногo, хоть и не сразу. Как пишет Эйхенбаум: «Изобретение киноаппарата сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, слышимого слова, и замену его другой доминантой — видимым в деталях движением...»³. При этом намечающийся словарный ряд — физиономия, детали — будто намекает на киноприем, который свойственен театру только в случаях, когда у вас хватило денег на билет в первый ряд, а актер в рамках постановки, по личной инициативе или из-за нелепой случайности бесцеремонно нарушил ваше личное пространство. О крупном плане. Казалось бы, принципиальным отличием кино от театра можно назвать работу камеры в целом, а не только крупности, однако ничто, кроме уважения к остальным зрителям и воспитания, само собой, не может помешать вам ходить по залу. Но вот приблизиться к актеру вплотную и убедиться в хорошем исполнении роли не дает условная черта, проходящая по краю сцены. Черта, которую зритель в театре и сам не желает пересекать, дабы не проверять на прочность иллюзию, создаваемую происходящим за этой линией действием. А можно ли считать крупный план приемом, возможным только в кино? Разве он не доступен литературе, сопоставление с которой мы видели в цитате ранее? Доступен, ведь такие детали, как трясущиеся пальцы и прочие, создающие психологический портрет персонажа, возможно, не появились бы в кино без литературы».

«Вселенная размером с молекулу: Стигматы Фомы Неверующего», автор: Коровин Антон, факультет: сценарно-киноведческий, курс 3-й, ВГИК

* * *

«К истории страданий, мытарств, короткой любви и последующей смерти Ильи Ильича Обломова кинематографисты обращались многократно. Известную экранизацию Никиты Михалкова дважды опередили немецкие режиссеры (в 1969 и 1976 годах), но непросто найти, посмотреть и оценить их и еще несколько ранних экранизаций, в том числе итальянский сериал и финский фильм. Есть в этом что-то сакральное. Деятельный немец Штольц в романе противопоставлен застывшему в безделье русскому, и режиссеры-

² Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М.: «Прогресс», 1968.

³ Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.: «Киногосиздат», 1927.

немцы добираются до русского текста раньше собственно русских, а русские, проснувшись, как Илья Муромец после 33 лет сидения на печи, снимают такую экранизацию, что после них к тексту долго не обращается никто. <...> Как вышесказанное относится к фильму “Ширли”? Неизвестно, читала ли выпускница Принстона, умнейшая Жозефин Декер роман Гончарова, знакома ли с фильмом Михалкова. Но сходство между героиней ее последнего фильма и героем Гончарова невероятное. До “Ширли” Жозефин Декер снимала кино непрямолнейное, так называемое иммерсивное, близкое к перформансу <...>. Фильм “Ширли” гораздо яснее по форме — это жизнеописание писательницы Ширли Джексон, в нем нет непрофессиональных актеров. Но смыслов, неочевидных аллюзий в нем оказывается сполна, и простота скорее иллюзорная».

«Не понимать друг друга страшно» (рецензия на фильм «Ширли» /Shirley, 2020/, режиссер Жозефин Декер), автор: Кунгуров Юрий, факультет: сценарно-киноведческий, курс 1-й, ВГИК

* * *

«Чудо технического прогресса — это определение применимо как к появлению и развитию железнодорожных путей, так и к изобретению кинопроектора. Вторая половина восьмидесятых годов девятнадцатого века была ознаменована событиями, совокупность которых позже получит название “железнодорожный бум”. Совсем небольшой промежуток времени отделяет этот период от легендарного кинопоказа в Лионе, во время которого зрители с ужасом вскакивали с мест и выбегали из зала, — тоже, конечно, миф, но миф, возможно, самый значительный и утвердившийся в истории кинематографа. Это была не сразу заметная революция для экранного пространства, потому что поезд прорисовал диагональ кадра, тем самым на корню избавив кино от плоскостности. <...> Железная дорога оказалась очень удачным подспорьем для жанровых конструкций <...> Поезд стал весьма популярным местом для экшн-сцен, потому что создавал эффект “движения в движении”, что особенно важно для искусства, которое движение как таковое воспекает и на нем базируется. <...> Путешествие из пункта А в пункт Б может оказаться удачной и весьма поэтичной метафорой жизненного пути, или определенного ее отрезка, как в “Малере” Кена Расселла, “Мертвеце” Джима Джармуша или “Поезде на Дарджилинг” Уэса Андерсона. Отечественное кино, пожалуй, в этом контексте стоит несколько особняком за счет специфики путешествий по железной дороге. В них тоже есть романтика, но совсем другая. Вместо обитых красной тканью сидений — раскладные кровати, вместо снеков и завернутых в бумагу сэндвичей — предусмотрительно отваренные дома яйца и позвякивание чайной ложки в стакане, а разговор со случайным незнакомцем может занять не пару часов, а все семь дней. Такой длинный диалог происходит между главными героями драмы Вадима Абдрашитова “Остановился поезд” (1982 год). <...> Через сюжетную линию расследования происходит

развенчивание железнодорожной романтики. <...> Поезд, практически не появляясь в фильме, все же становится символом, потому что слишком уж близка для нашей культуры тема дороги».

«Сюжеты, бродящие у рельсов (по фильму В. Абдрашитова “Остановился поезд”)», автор: Семенихина Анна, факультет: сценарно-киноведческий, курс 3-й, ВГИК

* * *

«Отечественный кинематограф часто обращает свой взор к прошлому страны. Фильмы, описывающие актуальную действительность, зачастую не вызывают такого зрительского интереса, как очередная попытка переосмыслить ту или иную страницу истории России. И пальма первенства в данном случае по праву принадлежит советской эпохе, дискуссии вокруг которой не умолкают на протяжении вот уже тридцати лет. Драматический фильм одного из классиков нашего кино Андрея Смирнова “Француз”, снятый в 2019 году, затрагивает все те же темы: советское прошлое, его “темные” стороны и их вероятная эманация в настоящем. В центре повествования — французский коммунист Пьер Дюран, сыгранный Антоном Ривалем. <...> Казалось бы, вот она — нетривиальная история, рассказанная большим автором, заставшим тот самый оттепельный период, но зрителю остается лишь наблюдать за весьма скудной на сюжетные откровения лентой, которую столь прямо выраженная позиция режиссера ограничивает возможности для интерпретации. Причины, по которым “Француз” кажется столь однобоким, прослеживаются с первых кадров. <...> В картине нет ни одного персонажа, за исключением главного героя, который бы не выглядел как некий стереотип. <...> “Француз” не преподносит тот самый срез эпохи, не показывает судьбы героев, а лишь сводит все к нарочитому антисоветскому пафосу, который уместно смотрелся бы в антиутопии, нежели в драматическом фильме. Тот самый “основной конфликт”, то бишь противоречие западного видения коммунистической утопии и социалистических реалий, в которые попадает французский студент, полностью отходит на задний план. <...>

Однако безусловным достоинством ленты, при всей кажущейся визуальной скудности, является режиссура Андрея Смирнова и операторская работа Юрия Шайгарданова. Безупречный черно-белый кадр фильма делает этот “страшный” мир, созданный Смирновым-сценаристом, парадоксально привлекательным. Зритель оказывается неминуемо поглощенным видами ушедшей в прошлое Москвы, ее столовыми, джазовыми концертами, коммуналками и подъездами, “покидать” которые он не хочет вплоть до финальных титров. <...> За счет отстраненной игры Риваля Смирнов в полной мере воплотил свой замысел: демонстрация незамутненного пропагандой взгляда иностранца на чуждую ему советскую действительность. <...> По итогу картина Андрея Смирнова оказывается весьма противоречивой работой. С одной стороны, режиссер вполне отчетливо выводит на экран свой комментарий касательно

советских реалий периода Оттепели, на что он, как автор фильма, имеет полное право. С другой — столь прямолинейная, лишенная какой-либо полифоничности (абсолютно все герои — это “жертвы” коммунистического режима, за исключением шаблонных сотрудников органов госбезопасности и двух недалеких студентов, что верят в советскую пропаганду) и реального конфликта лента выглядит ничуть не лучше, чем нелюбимая многими зрителями кинопропаганда».

«Цена прошлого», автор: Симиндейкин Александр,
факультет: сценарно-киноведческий, курс 1-й, ВГИК

* * *

«Мастер плетения узоров судьбы, испанский режиссер Алехандро Иньярриту в своих фильмах в первую очередь обращается к деталям, из которых вырисовывается живое мозаичное полотно его пронзительных картин. <...> Иньярриту — режиссер парадоксов; автор пазлов, сложенных из песка: он смотрит на людей будто из космоса, смотрит на всех людей разом, играя роль демиурга, и вместе с тем глядит на них изнутри, исследует нюансы, всматривается в лица. Зачастую в его фильмах герои балансируют между жизнью и смертью, более того, — эта грань нередко стерта, и переход едва заметен зрителю. <...> Однако если в фильмах “Сука-любовь” (2000), “21 грамм” (2003) и “Вавилон” (2006) режиссер придерживается привычной ему схемы, сплетая на экране судьбы совершенно разных людей, то в картине “Бьютифул” он останавливается на жизни одного конкретного человека. В центре повествования — Уксбаль (Хавьер Бардем), разведенный отец двоих детей, который нелегально устраивает на работу и расселяет иммигрантов. <...> Автор картины создает героя-ошибку... <...> Иньярриту — не из тех, кто ведет героя от жизни к смерти, как это привычно зрителю. Сам режиссер в одном из интервью говорит, что в фильме “Бьютифул” он повествует “...о жизни, на которую оглядываются с финишной прямой”. <...> После смерти Уксбаль будто попадает в ожившую фотографию отца. Эти кадры, несмотря на то, что на них нет солнца, — пожалуй, единственные по-настоящему светлые за весь фильм. <...> всё пространство «скопировано» со старой фотографии, что особенно подчеркивается в самом финале — когда отец героя покидает рамку кадра, Уксбаль просто следует за ним, а ожидаемого движения камеры не происходит. Герои будто “выходят” из фотографии, исчезают в мистическом, отсутствующем пространстве вне её. <...> Иньярриту, несмотря ни на что, остается гуманистом, а его герой, любящий и любимый, в конце концов обретает покой».

«Рецензия на фильм Алехандро Гонсалес Иньярриту “Бьютифул”, 2009»,
автор: Шапиро Елизавета, факультет: сценарно-киноведческий,
курс 3-й, ВГИК

* * *

«Тайка Вайтити кинематографист настолько разноплановый, что в его фильмографии можно найти всё, от короткометражек до сериалов. <...> Но почему его “Реальные упыри” стали не просто запоминающейся картиной, а даже знаковой, ведь вампиры — тема настолько популярная, что спустя сотню лет существования кинематографа оформляется чуть ли не в отдельный жанр? <...> Герой перестает быть неконтролирующим свои желания кровопийцей, но, конечно, оставляет при себе романтический флёр инаковости и загадочности. <...> Самый стойко закрепленный образ вампира для зрителя — “романтически-байроновский”. Зачастую мы представляем его как непонятого, но благородного, вынужденного волей обстоятельств выносить бремя вечной жизни, в общем, исключительного героя в исключительных обстоятельствах. Эдакий Онегин, только при этом вампир, как Луи и Лестат. Вампир в девяностых и нулевых совершенно меняет свой облик под влиянием боевика и экшна. Однако упырь — не всегда само существо. Иногда, почти не появляясь в кадре, он рушит сознание героя и становится скорее призраком безумия, чем полноценным персонажем. <...> То главное средство, к которому прибегает режиссер, чтобы показать вампира, но все-таки “реального”, а не романтизированный образ, и точно не существо, — псевдодокументалистика. Съемка с рук, вставки интервью, скрип от случайно задетой петлички, взгляды в объектив и, главное, реальная ощутимая возможность взаимодействия с камерой, например ее можно бросить и случайно разбить, спасаясь от оборотней, дает зрителю максимально погрузиться в происходящее. <...> “Реальные упыри” скорее комедия, чем фильм ужасов. Для зрителя весь юмор проявляется через шутки типа: “бывало ли у вас такое, когда...”, но с присутствующими фильму “вампирами интонациями”. Картина “Реальные упыри” стала настолько смешной и притягательной, что ее хочется пересматривать из раза в раз <...> потому что Вайтити удачно совмещает псевдодокументалистику, персонажей, живущих человеческими проблемами, и “вампирскую” тему. <...> Псевдодокументальная лента Вайтити открыла возможность размышления не о вечности и смерти, чем занято большинство режиссеров, обращающихся к “вампиру” кино, а все-таки размышлением о жизни. Это и есть тот новый взгляд режиссера...»

«Быть мертвым — это как быть живым», автор: Якубович Елизавета, факультет: сценарно-киноведческий, курс 1-й, ВГИК

Продолжение следует: публикации фрагментов работ конкурсантов ВГИК читайте в номере № 4(50), 2021