

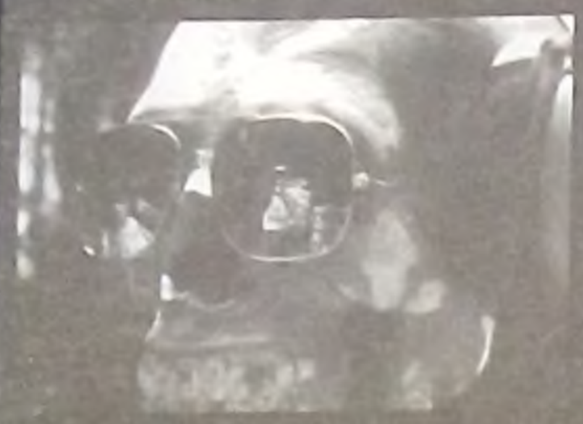
КОВРИЯ...



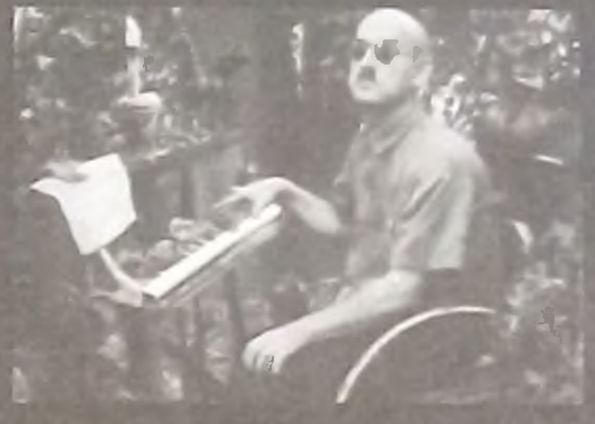

12


50
10
15

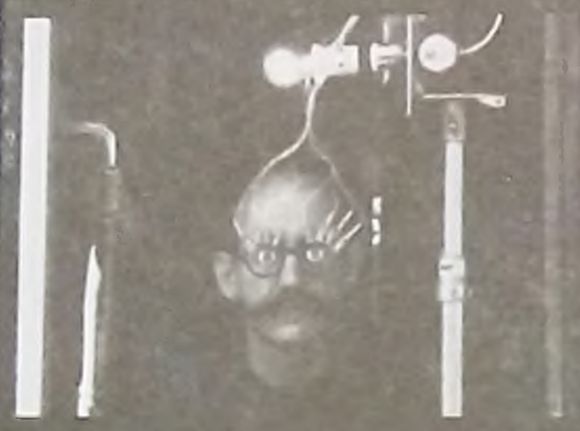


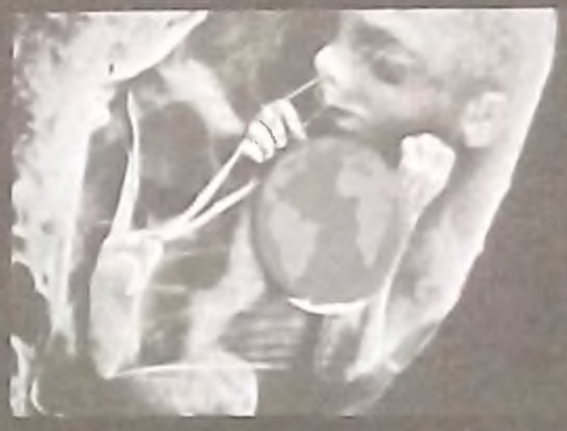















Cafe

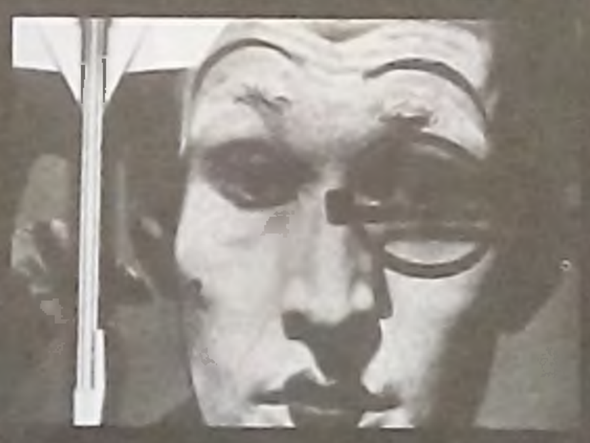














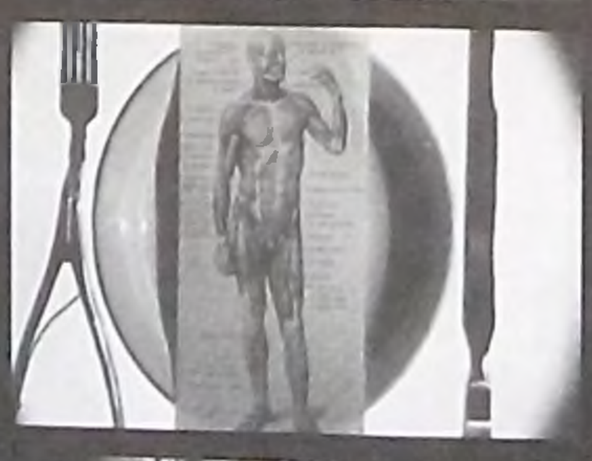


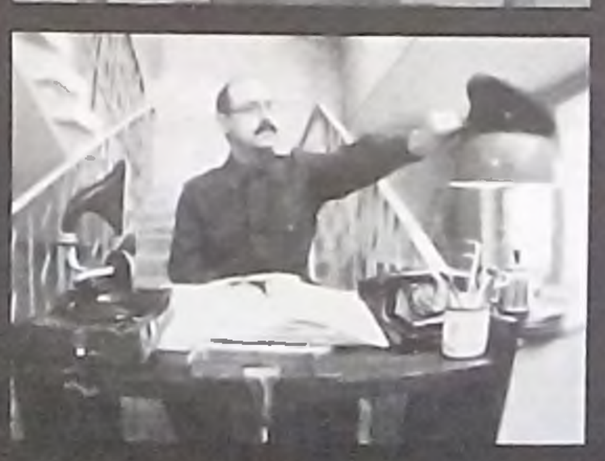


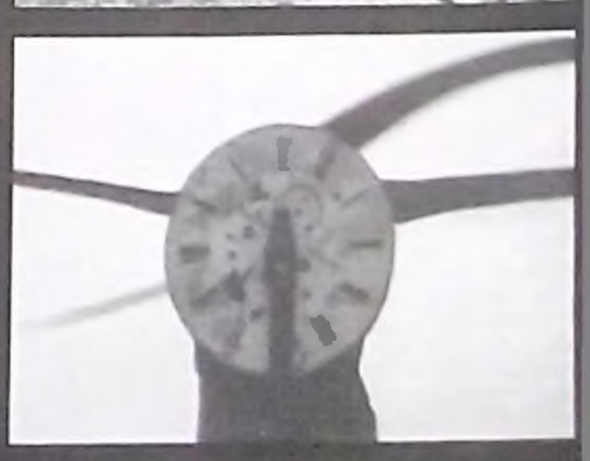



МЫ
РОДИЛИСЬ
В 1ас[illegible] году
22

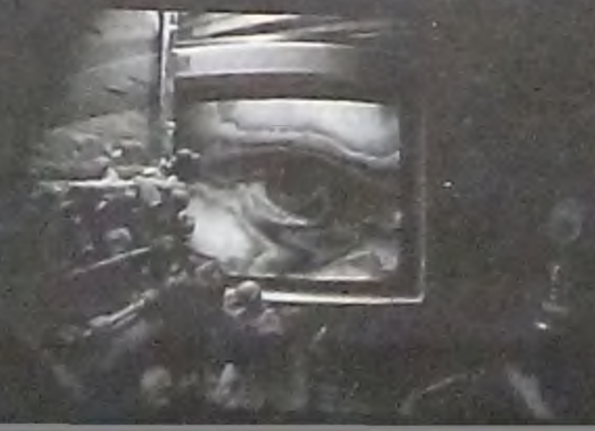
















СМОТРИТЕ
ПРОДОЛЖЕНИЕ

«...КНИГА — НАИБОЛЕЕ МОЩНЫЙ
СГУСТОК ДУХОВНОЙ ЭНЕРГИИ.
КНИГА КАК СВЕЧА...
СВЕЧА ОЧЕНЬ ИНТИМНА, ТРОГАТЕЛЬНА.
НАВЕРНОЕ ТАК ЖЕ, КАК САМА ЖИЗНЬ.
КРОШЕЧНЫЙ, МАЛЕНЬКИЙ СГУСТОК
ТРЕПЕЩУЩЕЙ МАТЕРИИ В ОГРОМНОМ
ОБЪЕМЕ ХОЛОДА...»

Книга посвящена жизни и творчеству одного из самых талантливых и оригинальных режиссеров отечественного кинематографа. Его фильмы, к сожалению еще мало знакомые широкому зрителю, лишь очень условно можно причислить к научно-популярному кино. В 70-е годы они будили воображение ученых, в особенности биофизиков, генетиков и футурологов. А в 90-е он стал победителем многих фестивалей.

В книгу вошли статьи, письма, интервью, тезисы выступлений, архивные документы, которые помогают восстановить творческую историю фильмов. Книга заинтересует тех, кто любит экранное искусство и готов вместе с известными кинематографистами и литераторами разгадывать тайны кобринского кино.

Это издание может занять достойное место и в мемуарной литературе. В ней много воспоминаний друзей и учеников. Владимир Михайлович Кобрин был подлинным мастером, любимым учителем, и эта книга прежде всего человеческий документ. Сам ее герой более всего ценил теплоту этого мира и человечность – критерий, которому художник в своих работах не изменял никогда.

Благодарим

Федеральное агентство по делам культуры
и кинематографии РФ,

Фонд некоммерческих программ «Династия»,

лично С. С. Кротова,

а также коллег, учеников, друзей

за поддержку в издании этой книги

ББК 85.53
К55В

Над книгой работали:
Андрей Герасимов – составитель
Михаил Камионский – составитель
Алла Романенко – составитель

Оксана Алдошина
Наталья Баскакова
Алена Еременко
Светлана и Григорий Манасевич
Валерий Иванов
Андрей Топунов
Татьяна Щедрина
Николай Широкий

Ирина Ракитина – редактор

Художественное оформление:
Антон Граник
Алексей Кобрин
Алексей Колесников
Владимир Кромин
Нормунд Лацис

Архивные материалы предоставлены
Ольгой Сургучевой и Мариной Беляниной

а также:
Игорем Беккером, Максимом Граником, Инной Казанджан,
Ириной Новиковой, Сергеем Рахомяги

В книге использованы материалы статей, интервью и телепередач:
Елены Болдыревой, Андрея Герасимова, Елены Ермаковой,
Николая Землякова, Ольги Кривошеевой, Ирины Любарской,
Льва Николаева, Дмитрия Островского, Луизы Тележко, А. Угорского,
Ольги Шервуд, Тезисы к международной конференции
«Ребенок в культурном пространстве»

© А. Герасимов, М. Камионский, А. Романенко, составление, 2005
© РОФ «Фонд Юрия Норштейна», 2005
© Издательство «МПК-СЕРВИС», 2005

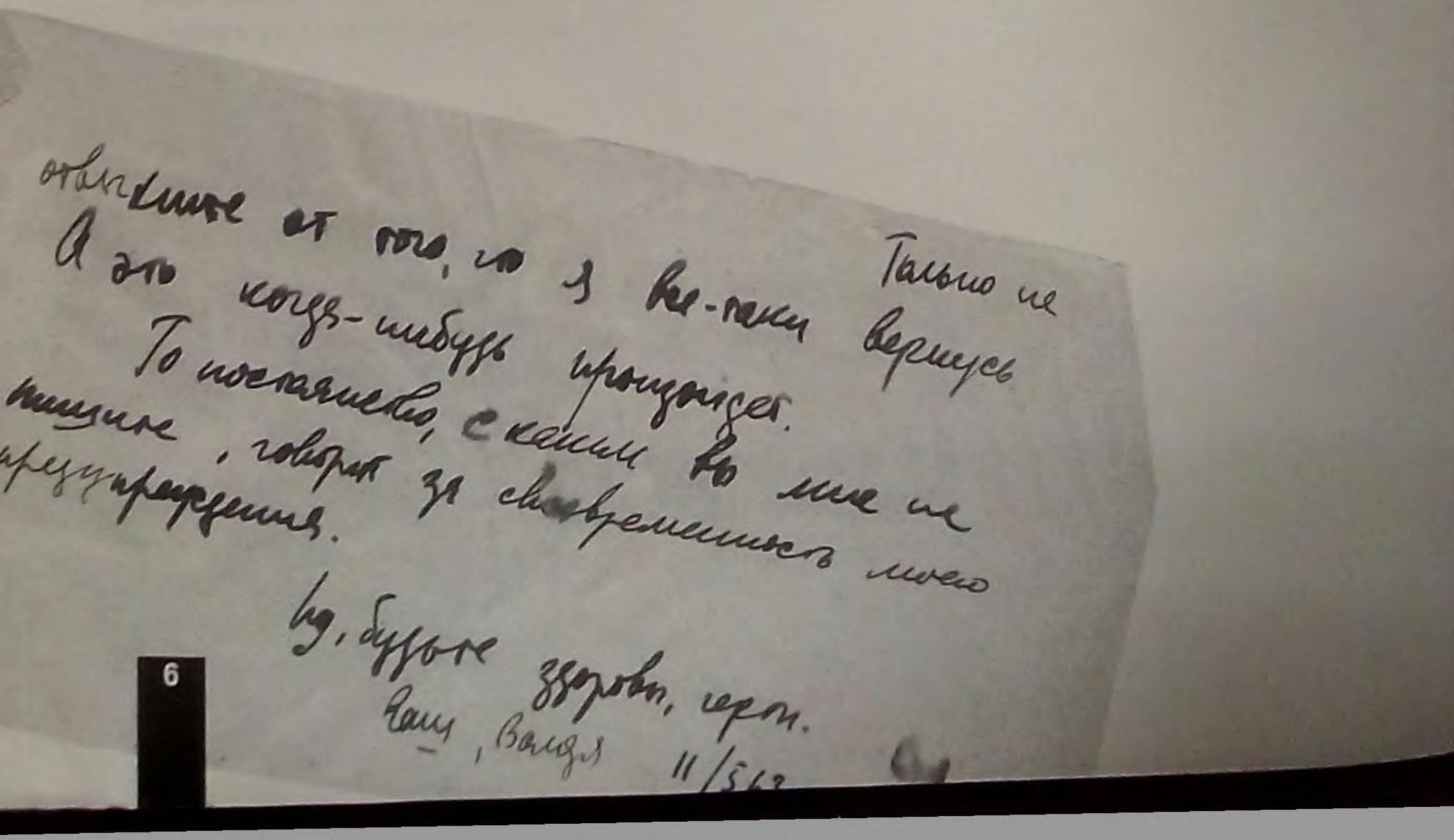
ISBN 5-902914-01-9



КОБРИН...

РОФ «Фонд Юрия Норштейна»
Издательство «МПК-Сервис»
2005

Кто вы, мистер Кобрин?


Только не отвлекайте от того, что я вам сейчас скажу.
А это когда-нибудь произойдет.
То письмо, с каким вы ко мне не пишите, говорит за своевременность моего предупреждения.
Ну, будьте здоровы, серж.
Ваш, Валя 11/5 62

Людей, которые заинтересуются этой книгой, будет немного. В основном в этот «клуб избранных» войдут люди, лично знавшие Владимира Михайловича Кобрина; вторая часть – люди, навсегда встревоженные созданным им языком, системой образов, особым мышлением. Вопросами, которые он задавал. Ответами, которых он ждал от нас. Однако в этом клубе уж точно не будет людей равнодушных к этим самым вопросам и ответам. К Кобрину.

Кобрин, как известно, не «заводил архивов». Собранные в книге материалы – это только часть сохранившегося рабочего материала, документов, писем, тезисов возможных будущих статей.

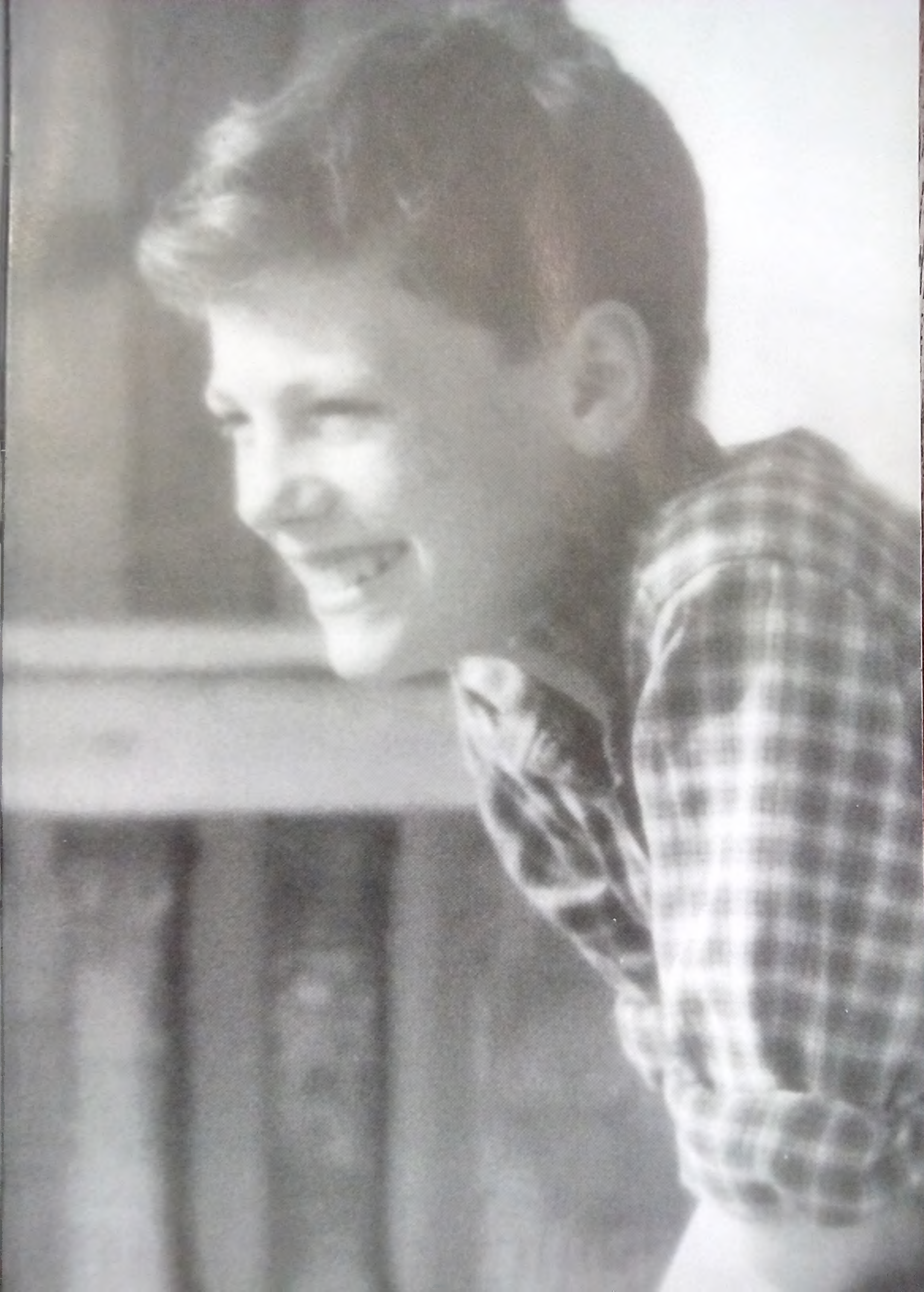
Писать и читать о Кобрине есть смысл прежде всего тому, кто настроен на самостоятельное исследование и жизненного материала, и творческой индивидуальности, кто готов стать сорежиссером этой книги.

Пока же мы бьемся над тайной этого явления – Владимир Кобрин. Кто он в первую очередь? Художник, показавший нам нас же пугающе непохожими на наши представления о себе? Мыслитель, открывший неведомые доселе реальности, связи и законы? Философ, осознавший нравственные основы любого творчества, любой деятельности? Учитель с большой буквы, который в первую очередь сажал ученика за стол, потом уж – за компьютер? Ведь Кобрин растил таким вот учительским путем, своим отношением к жизни, к ремеслу, самою жизнью, и для кого-то эта его сторона загадочнее и важнее, чем все его фильмы, вместе взятые. Или Володя Кобрин – харизматичный мужчина, которого любили женщины, поклонник 72-го портвейна и скабрезных анекдотов? Кто он в первую очередь?

И вопрос, и ответ для каждого из нас индивидуальны, чтобы не сказать – интимны. Поэтому в книге есть и архивные материалы, и статьи Кобрина и о нем, и воспоминания людей близких и просто неравнодушных к Кобрину. Не оставляет все же нелепая надежда, что из какого-то кобринского словца, пометы на полях, малосущественной детали в описании съемок вдруг выпрыгнет разгадка, какой-то тайный смысл, и вдруг станет ослепительно ясно, как он смог прожить так, как прожил, снимать так, как снимал, учить так, как учил, и открыть то, что открыл...

Надеемся, что разнообразие вошедших в книгу материалов позволит любому, взявшему ее в руки хоть немного приблизиться к ответам на свои вопросы к Владимиру Кобрину.

В ПОИСКАХ ФАНТОМА



Где я встречусь с Робинзоном Крузо?

Владимир Кобрин

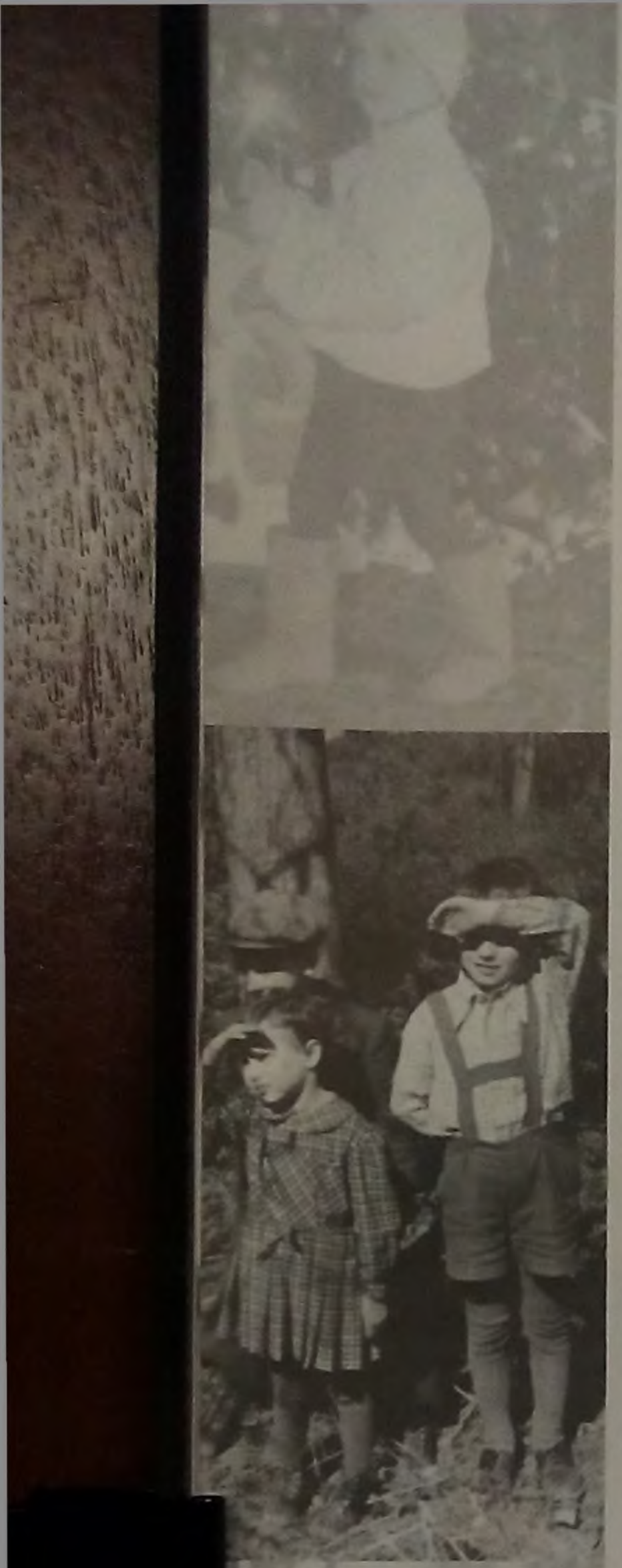
Владимир Кобрин

Где я встречаюсь с Робинзоном Крузо?

Передо мной на столе стоял детский проектор для пленочных слайдов. На простынном экране кадр за кадром неравными шагами перемещался засмотренный «до дыр» эпизод из игрового фильма о Робинзоне Крузо – там, где несчастный Робинзон обнаруживает на земле след человека... Я отчетливо помню чувство почти духоты от невозможности разгадать смысл чередования подозрительно одинаковых кадриков вдоль многометровой целлулоидной ленты, найденной мною на послевоенной берлинской помойке...

...Шел 1947 год, и мне – пять лет. К тому времени мои отношения с кинематографом были вполне конфликтны. Редкие посещения гарнизонного клуба, где по субботам демонст-





рировались кинофильмы (я рос в семье советского офицера), заканчивались одним и тем же...

Отец, верный традициям и нормам социалистического реализма, настойчиво требовал от меня после каждого киносеанса внятного пересказа фильма. И я в который раз замолкал перед непостижимой загадкой сюжета и идеи, и это тем более комично, что речь шла о незамысловатом ура-патриотическом кинобоевике под названием «Небесный тихоход». Фильм этот мне пришлось тогда посмотреть около десяти раз подряд – по какой-то причине армейский кинопрокат плохо справлялся со своими обязанностями, тем более удивительна была моя тупость перед бесхитростными коллизиями этого грубоватого и по-детски смешного фильма о веселой войне, о верной любви, о глупых и коварных врагах и умных и хороших «своих».

...Итак, я сидел перед диапроектором и руками переводил кинопленку про Робинзона Крузо в оптическом фокусе светового конуса, пытаясь разгадать клонированный секрет кино, никак не предполагая, что судьба не случайно дала мне в пользование испорченный проектор с выломанной фильмовой рамкой. Стоило пленку выпустить из рук, и она мгновенно выходила из фокуса и сворачивалась в серпантин.

То ли нервное напряжение, вызванное неизбежной кропотливостью перемещения от кадра к кадру, то ли детский стыд от мысли, что никогда не разгадать мне взрослой тайны «Небесного тихохода», только непонятным для меня образом моя правая (как я теперь сказал бы – «грейферная») рука неожиданно сделала несколько судорожных рывков вниз, не выпуская из пальцев злополучной пленки... И я с восторгом и ужасом увидел, как Робинзон на экране слегка поднял руку...

С тех пор прошло ровно пятьдесят лет, я, как все, учился в школе, как немногие – окончил институт кинематографии (испытывая непреодолимую робость перед теорией и практикой сюжета и идеи – не рискнул поступать на кинорежиссуру) и в 1967 году получил диплом кинооператора. В промежутке между вторым и третьим курсами киноинститута, как многие, – три года служил в армии, часто вспоминал «Небесный тихоход» и к двадцати пяти годам окончательно понял, что веселой войны не бывает, что самый большой враг человека – это он сам, что «свои» такие же разные, как и «чужие», и что любовь тоже бывает разной и она все равно – любовь.

И еще я понял, что единственным сюжетом кино является движение от одного кадрика к другому, а идеей – страстная вера в мужество сознания, способного ассоциировать это движение как движение времени, мысли и чувства...

В 1977 году я – вновь начинающий (на этот раз – режиссер т.н. научно-популярного и образовательного кино) оказался среди участников всесоюзного кинофестиваля. И впервые в жизни увидел не на экране, а в жизни актера, сыгравшего заглавную роль в судьбоносном для меня фильме «Небесный тихоход». Собственно говоря, я увидел его не столько в жизни, сколько в лифте, куда я вошел, чтобы спуститься на первый этаж нашей гостиницы... Мы поздоровались... Он – потому что привык к всенародному узнаванию, я – потому что действительно был знаком с ним с раннего детства... Он был стар, горек и слегка пьян... Мы молча опускались вниз. Где-то не доезжая до первого этажа лифт вновь остановился, и в него вошла группа фестивальной молодежи, они шутили, смеялись и никого не замечали вокруг...

Потом они вышли, и мы вновь остались вдвоем... Он посмотрел на закрытые двери лифта и знакомым с детства голосом произнес слово, знакомое с детства: «г-о-в-н-о»...

...Мы вышли на площадь перед рижской гостиницей...

Передо мной лежал город, ставший теперь заграницей... Тогда это вообразить было просто невозможно... Небесный Тихоход ушел, не попрощавшись, в одну сторону, я – в другую... Больше мы никогда не встречались...

В 1997 году я продолжаю (или скорее пытаюсь) снимать кино прямо у себя дома, где рядом со мной мои друзья по бывшему кино и технология, построенная нашими общими усилиями... и чем-то похожая на тот полуисправный диапроектор из далекого детства...

Круг почти замкнулся, осталось совсем немного вопросов, и один из них – как и где я встречусь с Робинзоном Крузо, если я почти не выхожу из дома...





Вася

15.7.63.

Эта картинка - по
ги две хороших новост
Мам море, солнце и ви
тамины. Читал, и бу
ду. Гоня писать не
хочу идти на занятия
напиду об тебе письмо
17.7.63 Коля и получил.
и люби Оба письма

Он делал кинематографию

Андрей Хржановский



Андрей Хржановский

Он делал кинематографию

Когда-то Всеволод Пудовкин сказал о своем учителе Льве Владимировиче Кулешове (он был также и моим учителем): «Мы делаем фильмы, Кулешов делает кинематографию». Эти слова в полной мере можно отнести и к Владимиру Кобрину.

Его роль в развитии новых возможностей киноязыка можно сравнить также с ролью Велимира Хлебникова в разработке русского поэтического слова.

Но если влияние Хлебникова признавали многие поэты начала прошлого столетия и, в частности, такой гигант среди них, как Маяковский, то влияние Кобрина внешне выглядело не столь очевидным в силу ряда причин.

Во-первых, по причине нашей дикости, лени и необразованности. Достижения Кобрина и поныне малоизвестны даже в узкопрофессиональных кругах.

Во-вторых, я думаю, его работы умышленно замалчиваются теми, кто предвидит от их публикации разоблачение собственной мнимой значительности: если они будут широко демонстрироваться на телеэкране, всем станет очевидна вторичность усилий многих из тех, кто процветает ныне на ниве компьютерной графики.

В-третьих, В.Кобрин был на редкость скромным человеком.

Скромным, даже аскетичным в житейском плане был и В.Хлебников, но его артистический склад, а также общий азарт авангардной эпохи способствовали утверждению имиджа Председателя Земного Шара.

Я впервые увидел работы Кобрина в Музее кино – месте, где его по-настоящему любили и могли оценить (месте, добавлю в скобках, которое в нынешней ситуации продажности всего на свете является, может быть, единственным, где еще господствуют интересы искусства и просвещения вопреки инстинкту наживы).

Скажу по совести, я понял далеко не все из того, что увидел.

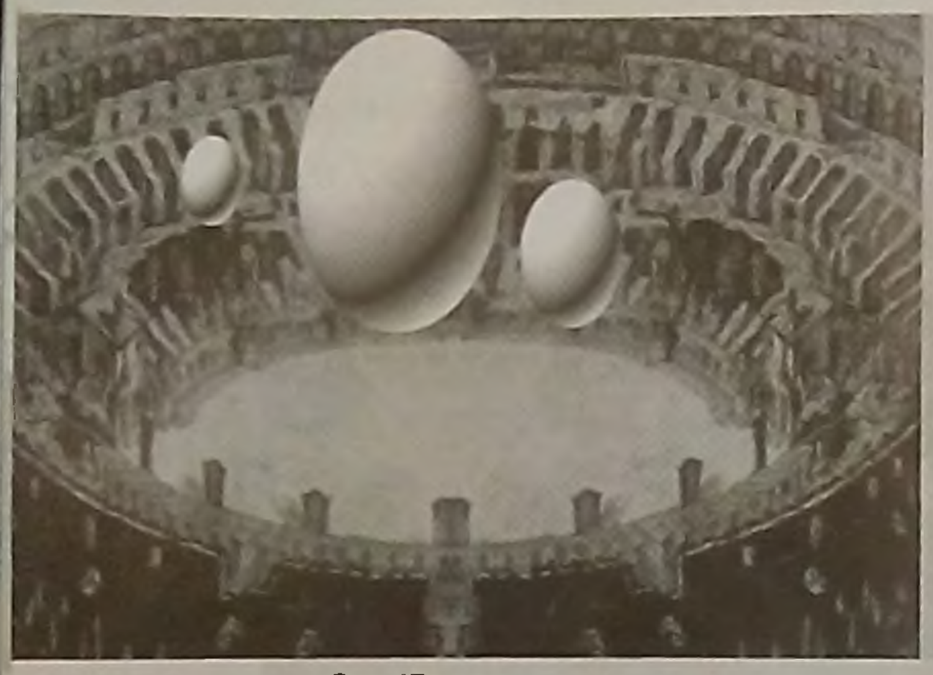
А из того, что понял, далеко не все принял. Но это не помешало главному в моем восприятии кобринских работ: ощущению того, что ты имеешь дело с открытием, до которого, возможно, в настоящее время еще и не дорос.

Дальнейшее развитие зрителя зависело уже не только от автора, но и от встречных усилий с его, зрителя, стороны.

Возникало волнующее чувство перспективы, перед вами приоткрывалась дверь в неведомые сферы не только в плане

интеллекта: зрелище поражало еще и завораживающей, абсолютно новаторской эстетикой, которая выстраивалась отнюдь не произвольно и поверхностно. Нет, она была предопределена новым содержанием, впервые предъявленным с экрана.

В.Кобрин обладал очень своеобразным юмором, что очевидно для всякого, кто смотрел его фильмы. Больше всего в







«GraviDance»

этих фильмах меня лично поражает естественность их происхождения и развития, органичность формообразования – казалось бы, «абсолютно из ничего», как сказано в заглавии одного из фильмов.

Их трудно, а, может быть, просто невозможно пересказать, что уже является похвалой, ибо это означает, что автор шагнул дальше простой задачи изложения фабулы, что разветвления сюжета, разрастающиеся у вас на глазах гроздья метафор ведут его, а вслед за ним и зрителя, в какие-то заповедные области нашего сознания и психики. Ощущение такое, что ты уже где-то видел подобное – не в смысле эффекта «deja vu», а в смысле радостной встречи с собственной тайной, которую ты так хорошо спрятал, что уже и позабыл к ней дорогу. Как в «Сказке» Пастернака:

«...то она, то он
силятся очнуться
и впадают в сон...»

Сон, увиденный наяву, – вот потаенная мечта кинематографиста. Вот о чем думал и говорил Феллини, вникая в открытия Юнга, которого современники, по убеждению режиссера, явно «проморгали».

Фильмы В.Кобрина хочется пересматривать на видео – не из-за мелочного желания разглядеть подробности, но, нако-

нец, поквитаться с природой, которая не позволяет нам «откручивать» и пускать вспять наиболее захватывающие наши сны.

Как профессионал Кобрин не потакает зрителю. Наоборот, он добивается полной его мобилизации, как правило, благодаря высокому темпу и постоянному напору, с которым разворачивается экранное действие.



Надо сказать, что достижению этого эффекта во многом способствует труд постоянной кобринской команды, среди которой хотелось бы выделить труд операторов В.Иванова и М.Камионского, композитора Е.Кадимского – их вклад в совместную работу огромен: многообразие движущихся форм нуждается в многообразии приемов их подачи, а музыка, столь богатая в своих построениях – от иронических комментариев к хаосу и безверию до астральных высот и сложнейшей полифонии, – придает всему произведению цельность и завершенность.

Фильмы Кобрина, несмотря на сложность формы, производят впечатление доверительной беседы автора не только со зрителями, но и с теми единомышленниками, с которыми он ведет постоянный диалог в своем воображении.

«...Пока я с Байроном курил,
пока я пил с Эдгаром По...»

– так определял поэт обстоятельства времени в своем случае. Так вот, в кобринской «курилке» сквозь клубы дыма мы различаем Леонардо да Винчи и Дюрера, Баха и Чаплина, «таможенника» Руссо и Магрита, С.Дали и Я.Шванкмайера, З.Рыбчинского, Э.Уорхолла, М.Эшера, С.Параджанова, братьев Люмьер и строителей Кёльнского собора (здесь речь идет о тех, кто прямо процитирован), а также многих, многих других...

В.Кобрин ищет «братьев по разуму не в космосе, а на земле – пока еще есть время», – как говорится в одном из его фильмов... Пока сморщившееся за много тысячелетий яблоко, выпавшее из рук прародительницы Евы, катается и катается себе по тарелочке с голубой каемочкой...

Пока у Гитлера, извергающего из пасти своих двойников, не иссякнет инерция самовоспроизведения... (Да, это действительно последствие того, что выглядело столь же невинно, как «кормление бэби» в одноименном фильме братьев Люмьер.)

Я думаю, когда-нибудь, много десятилетий, а может быть, столетий спустя на фильмы В.Кобрина будут смотреть так, как мы смотрим на шедевры наскальной живописи. В этих творениях первых гениев мы чтим начало нового этапа в развитии человечества.

Это первые шаги искусства... Далее, пропуская многие тысячелетия и факты, на следующее место в предполагаемой последовательности я помещаю «человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Это, если хотите, новая точка отсчета новой эры... И вот – В.Кобрин, «человек с компьютером», без сомнения, первый homo sapiens, свободно и творчески осмысливший давний «раскат импровизаций» на новом инструменте. (Фантастическая находка В.Кобрина: некоторые сцены, сделанные с помощью этой новейшей на сегодняшний день технологии, он искусственно «состарил», покрыв их «дождем», то есть царапинами по якобы выцветшей поверхности, имитирующими солидный срок существования, приближающий их к первым немым фильмам.)

Как всякий большой художник, В.Кобрин сумел процесс делания фильма (работы над фильмом) сделать частью независимой от нас жизни – до того естественно материя его фильмов перетекает из одного качества, одного состояния в другое, меняя роль статиста, а то и главного героя на роль окружающей среды.

И когда катушка с пленкой выкатывается от самого горизонта, где она заслоняет солнце, прямо на зрителя, словно колесо от чичиковской брички, задумавшее доехать безостановочно аж до самой Казани, мы всей подноготной чувствуем величие деталей, их сопоставимость с космосом. Этими соотношениями – огня и воды, муравья и Вселенной, воображения и реальности – фильмы В.Кобрина не просто наполнены, они ими дышат, беспрестанно «качая маятник громад...»

Кони несутся на фоне быстро бегущих облаков, отталкиваясь от внешней стороны колесного обода. Может, они-то, эти

кони, на самом деле и приводят колесо в движение. Сколько их, «лошадиных сил», задействовано в вечном, как сама жизнь, процессе? Что это – эмблема кобринской студии или символ России, где «кони все скачут и скачут, а избы горят и горят...»?

И что это за естественное чудо, когда конус-навершие деревянной колокольни, отделившись от основания, разворачивается в воздухе и берет курс туда, где ожидают «караваны ракет», выплескивая при этом из полого «хвоста», как из сопла ракеты, языки пламени?..

Это ли замышлял homo sapiens, в плавках и кроссовках появляющийся в разных точках планеты и ее окрестностей, то сокращаясь (но при этом не лишаясь симметрии) до некоего знака с признаками биологического существования, то размножаясь до небольшой стайки физкультурников сталинской эпохи, «готовых к труду и обороне»? (В этом ироничном, но и жутковатом образе слышится комментарий режиссера к актуальной теме клонирования.)

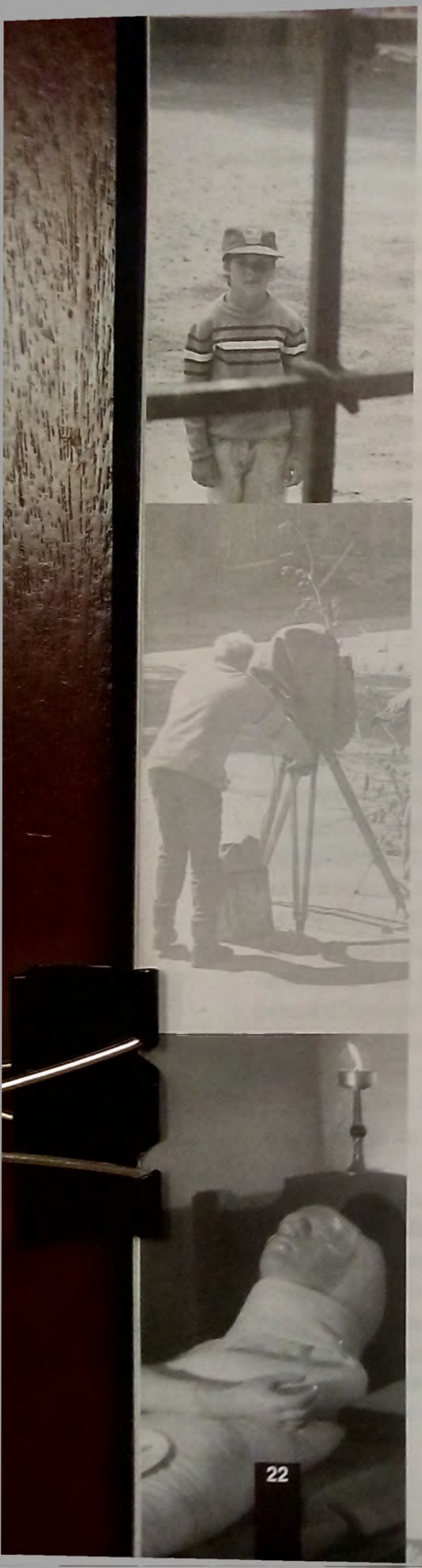
Имя исполнителя роли «Homo Sapiens» – Иван Иваныч Барабаш. Почти как «Иван Иваныч Самовар» у Хармса, и это совпадение, я уверен, не случайно: виртуальный мир, построенный Кобриным, был предвосхищен обэриутами как искусственно созданная зона свободы.

Зона – искусственная, а свобода – самая что ни на есть натуральная и единственная, перед которой бессильны любые запреты и любые виды остракизма, ибо речь идет о свободе духа.

Я понял это, когда уже в свои 30 лет за фильм «Стеклянная гармоника» был сослан для прохождения воинской службы на самый крайний Запад, в бывшую Восточную Пруссию. Топча кирзовыми сапогами в течение двух лет песок и пыль, перемешанные с отнюдь не трансцендентальным прахом наших солдат и потомков местного жителя – Иммануила Канта, я пережил также минуты высокого, как балтийское небо, восторга, связанного с неповторимостью этих мгновений, где свежесть впечатлений произрастала из исконной тоски арсеналов, пакгаузов, причалов и подъездных путей закрытого города Балтийска (бывшего Пилау).

Чаще всего это ощущение идеальной свободы возникало в ситуациях полнейшей несвободы внешней, например, во время движения в пешем строю или в походной колонне бронетранспортеров.

Не скрою, что, панорамируя взглядом по окружающему пейзажу, я зачастую смотрел на него сквозь воображаемый визир кинокамеры. То же самое я делал в Севастополе, когда наш эшелон грузился на десантные корабли и когда громада



«мосто» БДК, минуя Артиллерийскую бухту, бесшумно скользила мимо развалин Херсонеса. Видимо, есть в этих берегах, в самом ветре, словно повторяющем их изгибы, какая-то не мне одному явленная свобода.

Не знаю, какая сила – притяжения или чего-либо другого – заставила В.Кобрина снимать в своих фильмах именно эти места – Балтийск, Херсонес, Севастополь...

Вот только Фрэнка Синатру мне не транслировали в шлемофон, забитый треском, матом и скрежетом сцеплений.

Спасибо В.Кобрину – он озвучил эти пейзажи голосом свободного гражданина свободной страны, чтобы окончательно вывести их из-под влияния тяжелого прошлого и не менее печального настоящего...

Это же чувство свободы – а значит, ответственности – вызывало у Володи тревогу за будущее. «Блатная мораль», «зэковское сознание», укоренившееся в нашем обществе, порождали убеждение, что «дети вырастут шакалами». «Бизнес по-советски кончится тем, что эти же дети в подворотнях удушат этих бизнесменов». Ибо «образование было устроено в расчете на дебила». Так говорил Володя незадолго до смерти. Он был умен, проницателен, честен, блестяще владел не только кинематографической, но и вербальной формой высказывания. И, как всякий гений, не раз выказывал себя как «парадоксов друг».

«У нас интимное делается публично, а публичное – интимно». Или: «...клип тоже может быть интеллигентным, а не похабным...»

В словесных и кинематографических парадоксах В.Кобрин развивал традиции клоунады как направления, наиболее адекватного принципам свободы. Недаром в его последних фильмах появляются визуальные и музыкальные образы цирка (Колизея), Чаплина...

Я думаю, это единственный случай в практике познавательного кинематографа, когда, пусть оставаясь за кадром, действие выстраивает и манипулирует (чуть не сказал: жонглирует) всеми объектами и понятиями настоящий клоун, каковым, без сомнения, являлся в своем деле Владимир Кобрин. Посмотрите, как кобринские фильмы похожи на то, что сказал Ф.Феллини: «Клоун воплощает в себе черты фантастического существа, раскрывающего иррациональную сторону человеческой личности, ее инстинктивное начало и ту малую толику бунтарства и протеста против установленного свыше порядка, которая есть в каждом из нас. Он – зеркало, в котором человек видит свое гротескное... отражение...».

Однажды в Музее кино я присутствовал на лекции В.Коб-

На съемках фильма «Последний сон Анатолия Васильевича»

рина и был поражен его способностью говорить доходчиво и убедительно о вещах весьма сложных.

Я подошел к нему, чтобы выразить свое восхищение, и был необычайно смущен, услышав в ответ его признание в любви к моим скромным работам. В его устах эта похвала казалась мне и чрезмерной, и незаслуженной, так же, как и Специальный приз за вклад в развитие киноязыка, врученный мне, как и Володе Кобрину, на «Фестивале нестыдного кино» в Заречном: я прекрасно отдавал себе отчет в том, что мои работы – по крайней мере, с точки зрения технической, – дилетантский лепет по сравнению с тем прорывом в области новых технологий и связанного с ними нового типа мышления, с прорывом, который совершил в кино В.Кобрин.

Там же, в Заречном, – это было в начале девяностых, когда самым популярным и гарантированно безвредным напитком был разведенный по вкусу спирт «Royal», – мы с Володей составили свой узкий круг «роялистов» не только в смысле приверженности напитку (этот-то круг был весьма широк), но и – общим мечтам о том будущем, в котором находилось место и совместным проектам, и объединенной мастерской...

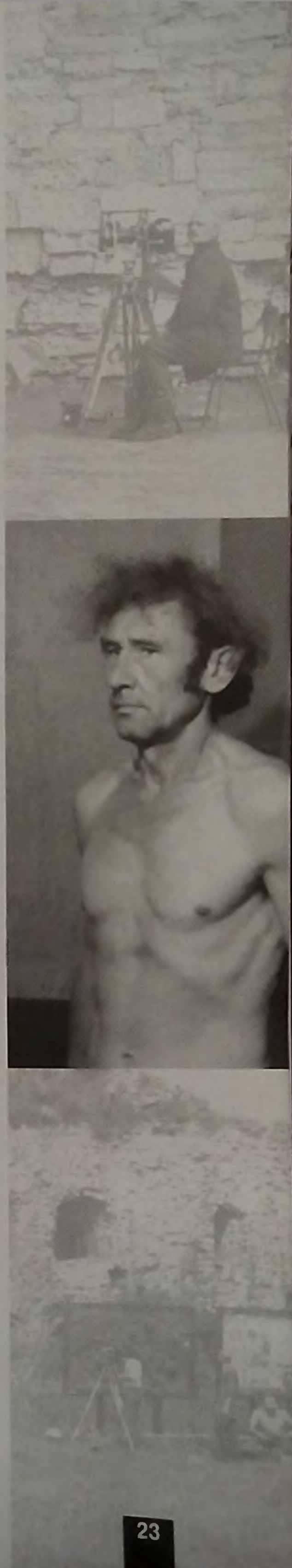
Никогда не забуду блеска ума, обаяния, какого-то заговорщицкого лукавства во взгляде моего собеседника. В своей неизменной куртке защитного цвета, с довольно крупными чертами обветренного лица он походил на путешественника, лишь минутой раньше оставившего за порогом лыжи, на которых он только что достиг Северного полюса и вот вернулся обратно, – этакий Фритьоф Нансен, Руал Амундсен и Георгий Седов наших детских романтических мечтаний о подвигах и открытиях.

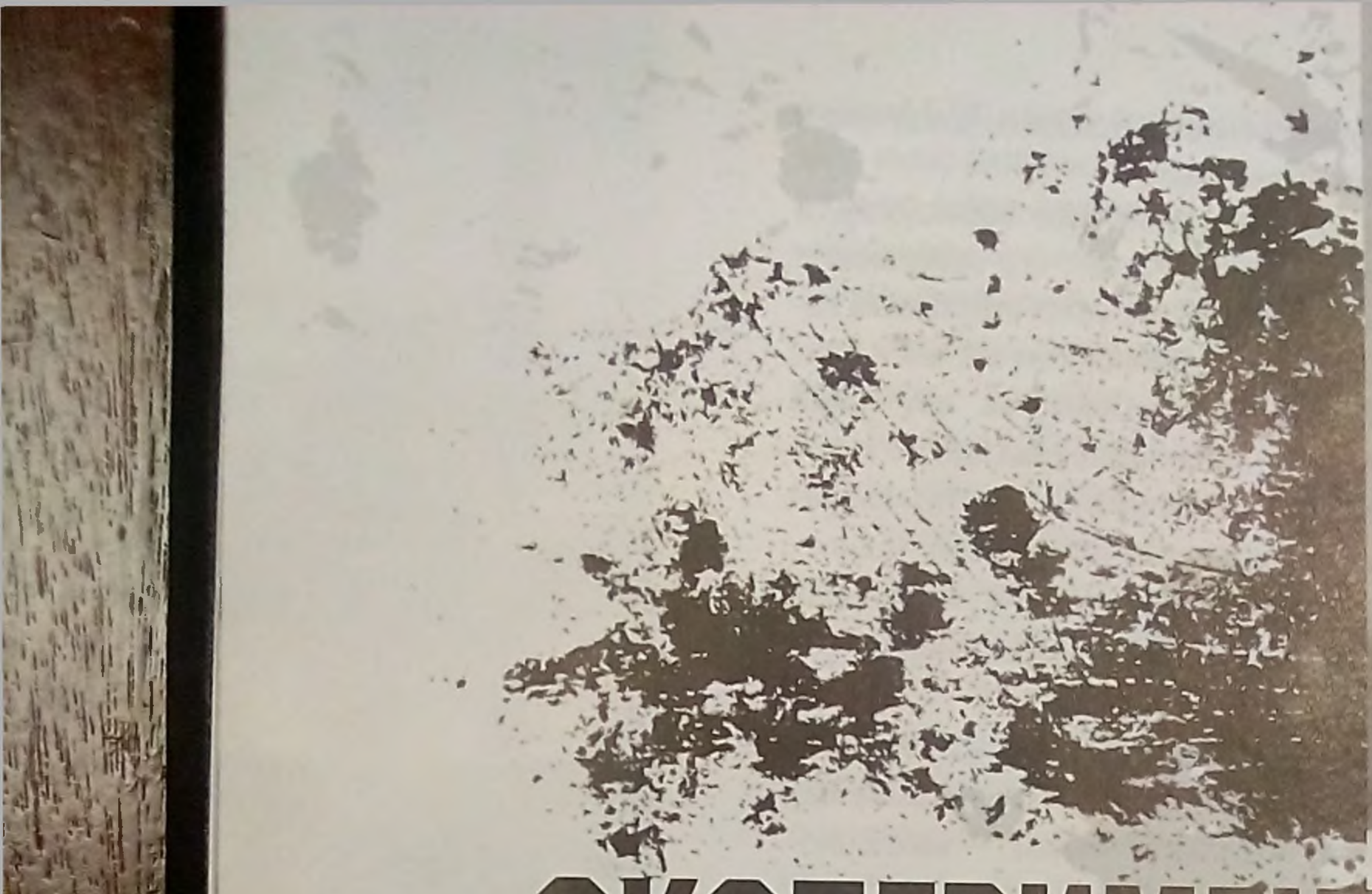
Он и был человеком подвига и открытий.

Бесконечно жаль, что из-за вечной нашей российской несуразности В.Кобрин ушел из жизни так и не узнанный и не оцененный по достоинству современниками, включая коллег.

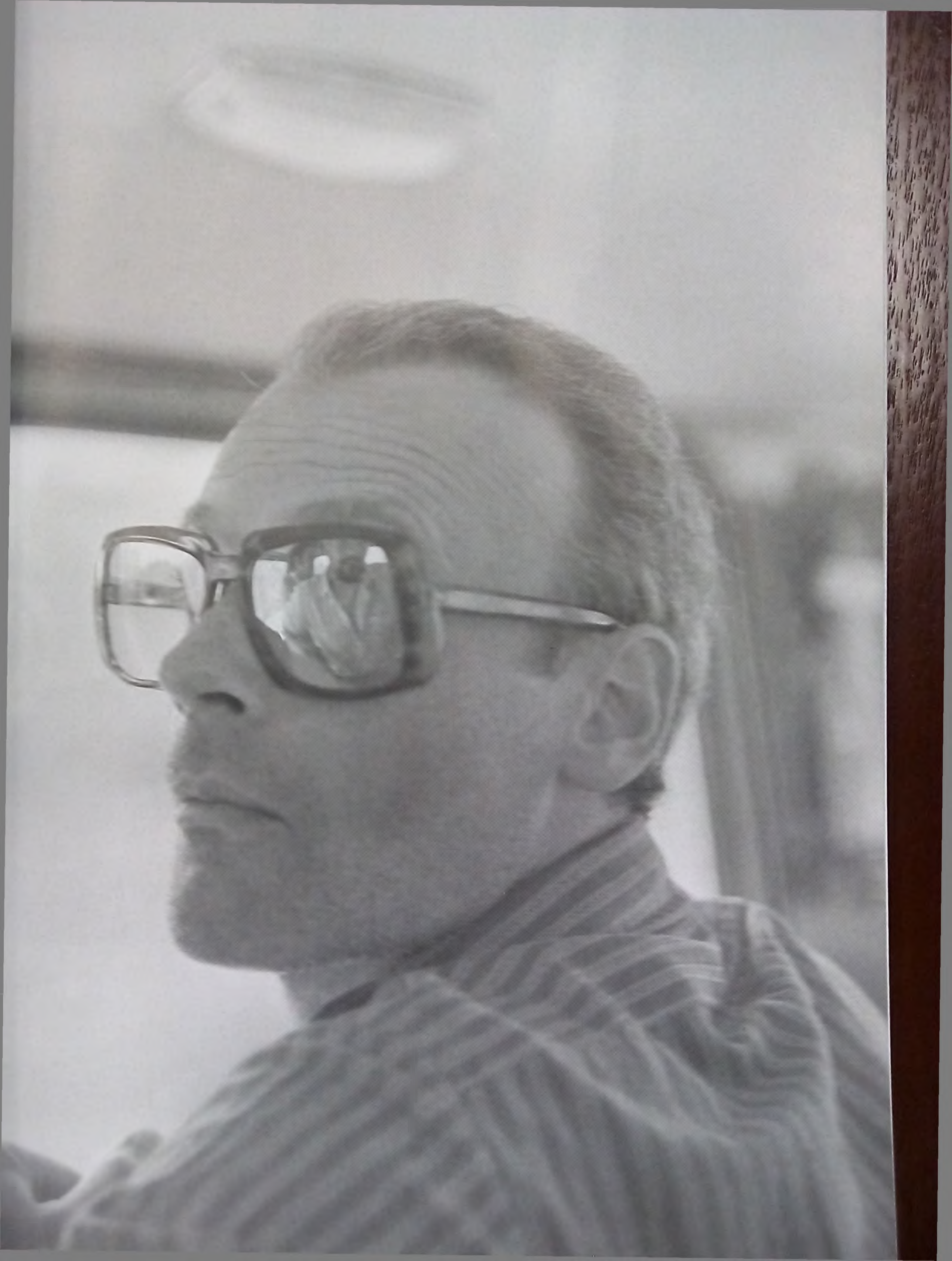
Его невостребованность, находящаяся в столь обидном противоречии с его уникальным даром, переживалась мной и при жизни Володи. И я, где только мог, высказывался в том духе, что кинематографисты подобного уровня (для того, чтобы их счесть, хватило бы пальцев одной руки) должны иметь заслуженное признание со стороны тех, кто ведает «раздачей слонов» всех мастей...

И я верю, что время его триумфа еще придет. Формула юной Марины Цветаевой: «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед», – окажется пророческой и в отношении экранного и педагогического наследия великого новатора и первопроходца Владимира Кобрина.





ЭКСПЕРИМЕНТ НА ОБОЧИНЕ



Образ и мысль

Галина Ризниченко

Галина Ризниченко

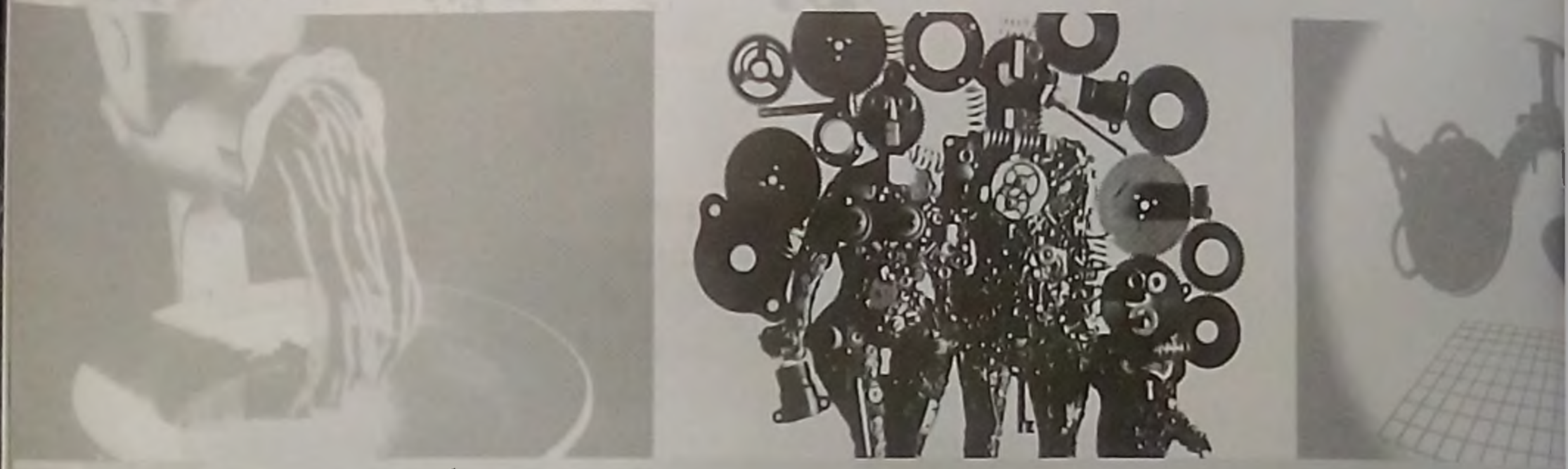
Образ и мысль

80-е годы, как мы теперь понимаем, были годами расцвета российской биофизики. И по счастливому стечению обстоятельств именно в эти годы Владимир Кобрин делал фильмы серии «Биофизика». С 1985 года ежегодно собирались школы-конференции, на которые съезжались заведующие кафедр и преподаватели биофизики со всего Советского Союза, читали лекции ведущие ученые Академии наук. На этих встречах непременно демонстрировались очередные новые серии фильма В.Кобрина, с нетерпением ожидаемые всеми участниками. Научным консультантом этих фильмов был член-корреспондент РАН, заведующий кафедрой биофизики биологического факультета МГУ профессор Андрей Борисович Рубин.

Он и предложил мне писать сценарии для сериала. Предполагалось делать фильмы по отдельным разделам биофизики. Мы придумали 10 тем, которые в основном соответствовали разделам учебного курса: «Предмет и задачи биофизики», «Кинетика биологических процессов», «Термодинамика биологических процессов», «Регуляция биологических систем», «Молекулярная биофизика», «Кинетика ферментативного катализа» и т.п. Предполагалось делать 2 фильма в год, и в основном этот план выполнялся. Один или два раза Володя был занят другими съемками, и делался только один фильм в год. Таким образом, наше творческое сотрудничество растянулось примерно на семь лет.

Для меня сочинение сценариев для учебных фильмов было совершенно непонятным занятием. Было ясно, что на экране можно показать труднодоступные эксперименты, ускоренную, замедленную, увеличенную съемку – то есть фактическую, экспериментальную сторону биофизики. Но как представить в кино теоретические идеи, модели живого, которые увлекали меня в науке более всего?

Однако было интересно попробовать, и вот зимой 1982 года я впервые появилась на студии «Центрнаучфильм». Меня поразили огромные длинные коридоры с бесконечными дверями. Володя Кобрин работал за дверью с надписью «С.Иванов, В.Иванов». Сергей и Валерий и еще Михаил Камионский были его операторами в большинстве фильмов по биофизике.



«Первичные фотобиологические процессы»

Тогда я впервые увидела Володю – тонкого, изящного, галантного, окруженного преданной группой. Меня сразу же повели в маленький зал и показали сделанные В.Кобриным незадолго до этого фильмы «Механика» и «Квантовая механика».

Это были его ранние учебные фильмы. Сочетание дискретного и непрерывного в квантово-механическом описании мира особенно поражало и захватывало Володю. Кинодискретный кадр и непрерывное изображение на экране близко воплощали квантово-механический дуализм волны-частицы. Думаю, все, кто видел фильм «Квантовая механика», запомнили дискретно-непрерывный бег лошади.

Посмотрев эти фильмы, я поняла: да, с Кобриным будет интересно работать. Потому что он обладал совершенно уникальным даром – в образах выражать идеи. Недаром в фильме «Регуляция» столь многозначительно-любовно цитируются слова Норберта Винера: «Математические узоры часто оказываются долговечнее, чем творения природы, потому что они сотканы из идей...».

Кинематографический талант Владимира Кобрина общепризнан. Неожиданные образы, умение строить кадр, расплетать сюжет, острый монтаж, музыкальный ряд, сложные концы – во всем этом он был мастер. На годовых показах студии фильмы Кобрина разительно выделялись из серой массы богатством своих возможностей. Меня удивляло, почему он не работает в игровом кино, которое смотрят массовый зритель и

профессионалы. Нашу биофизику могут увидеть сотни, может быть, тысячи человек, но ведь не миллионы. На вопрос Володя отвечал: «Все игровое кино построено на психологии отношений: он сказал, она сказала. Мне это не интересно». Его занимало другое. Как устроен мир? В чем основа мироздания? Что такое пространство и время? Где грань живого и неживо-



го? В чем сходство и различие процессов в живой и неживой природе? Будучи человеком искусства, он имел онтологическое мышление. Он строил свой мир, в который входили не только люди, но все мироздание, для которого человечество – лишь малая часть. И наши фильмы по биофизике были попыткой построения такого мира.

На студии Володя мог спокойно экспериментировать. У него была прекрасная творческая группа: операторы, мультипликаторы, директора картин, инженеры по звукозаписи – все работали как единый творческий организм и вкладывали в работу всю душу. Они понимали, что работают с гением, и просто любили его, а он понимал и любил их.

Идеи и образы теснились в голове Володи и выплескивались в фильмы. Наши многочасовые беседы во многом состояли в том, что мы пытались выстроить эти образы в систему, совместимую с представлениями современной науки. Володя принадлежал к тем людям, которые строят свой мир. И проблемы биофизики – междисциплинарной быстро развивающейся области науки, в которой изучаются специфика живого, возникновение жизни, механизмы, лежащие в основе жизнедеятельности на разных уровнях организации, – живо интересовали Володю. Научные идеи и факты давали ему строительный материал, из которого он строил свой образный мир.

Но как только образы выходили «в свет», Володя становился чрезвычайно щепетильным и ответственным за свое де-

тище. Все, что появлялось на экране, должно было быть абсолютно безупречным с точки зрения техники, художественного вкуса, логики. Он не жалел на это ни труда, ни времени своего и своей группы, и добивался совершенства. Каждый из его образов – своеобразных «действующих лиц» фильма (а их за 20 минут фильма бывало десятки, иногда сотни) – мог



впоследствии жить своей жизнью. Вероятно, поэтому они разлетелись по всему миру.

Работа по каждому фильму начиналась с того, что я писала нечто вроде философско-научного эссе на тему фильма. Потом мы вместе делали из этого написанный по форме сценарий – видеоряд, дикторский текст, который сдавался комиссии. Потом начинались собственно съемки, и то, что получалось, соответствовало первоначально представленному сценарию лишь в основных идеях. Как в любом творчестве, материал начинал жить своей жизнью и развиваться в соответствии со своей логикой. Дело творца – предоставить ему для этого средства. Пишущему человеку – записать, режиссеру – воплотить в образе и звуке.

Жизнь понятий и идей, которую воплощал В.Кобрин, была ни на что не похожа. Последние его фильмы 90-х – компьютерные, здесь технические возможности значительно шире. Фильмы по биофизике сделаны в докомпьютерную эру, они были страшно трудоемкие. Здесь много мультипликации, техники «кукольных фильмов», специальных постановок.

Фильмы Кобрина смотрели с удовольствием и взрослые специалисты-биофизики, и дети. Мой сын был тогда маленьким и, не вникая в биофизический или философский смысл, называл их по именам особенно запомнившихся «героев»: «Введение» – про курицу, «Термодинамика» – про паровоз, «Регуляция» – про обезьяну, «Кинетика ферментативного катализа» –

про муравьев, «Молекулярная динамика» – про скелеты. Герои фильмов жили своей жизнью, их судьбы переплетались, и получалась волнующая жизнь идей – как в платоновской пещере.

Почти все фильмы Кобрина имеют не только естественнонаучный и онтологический смысл – они полны гуманистического и гражданского звучания. Эта гражданская позиция особен-









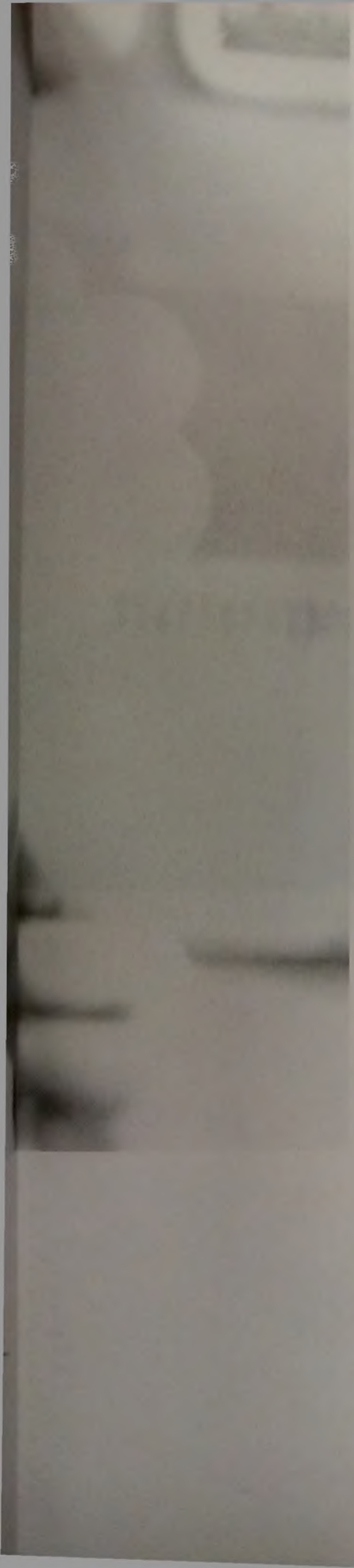
но вызывала недовольство приемной комиссии чиновников Минвуза. На приемных комиссиях всегда большую солидарность проявляли наши коллеги-биофизики. Говорил свое веское слово А.Б.Рубин. Профессора Ольга Романовна Кольс и Сергей Иванович Аксенов, честно говоря, не всегда согласные с художественной трактовкой научных биофизических представлений, тем не менее всегда отстаивали перед чиновниками право фильмов на демонстрацию. Они проявляли корпоративную солидарность, которой сейчас нам так часто не хватает.

Фильмы Кобрина по биофизике широко демонстрировались во многих университетах: неоднократно в МГУ, Физтехе, Педагогическом университете в Москве, в Ташкенте, Душанбе, Харькове, Красноярске, Баку, Уфе, Воронеже и других городах. Всюду, где я читала лекции, я возила металлические коробки с фильмами. И всюду бывало обсуждение. Конечно, самую большую аудиторию предоставило фильмам по биофизике телевидение. Отдельные серии и весь сериал неоднократно показывал Л.Николаев в своей популярной в 80-е годы передаче «Под знаком Пи».

Когда я приезжала в последний раз в квартиру-студию Володи смотреть его фильмы, он сказал, что хотел бы снова работать вместе – вернуться к науке, к размышлению об основах жизни. Компьютерные технологии открывают для этого совсем новые возможности.

Андрей Герасимов

Он задал вектор движения



Андрей Герасимов

Он задал вектор движения

Это был, по-моему, год 77-й, когда Кобрин начал работать как режиссер. И уже первые его картины стали подвергаться безумной критике: что это? что за выпендреж? ничего не понятно! Причем реагировали так в основном редакторы студии, хотя и многие режиссеры не отставали от них. Кто такой? Из операторов. Да еще мультипликатор...

Мультипликация Кобрина была, по большей части, не рисованая. Изображение складывалось из предметов. Это была совершенно новая вещь.

И еще меня тогда поразила абсолютная симметричность. В кадре Кобрина всегда есть центр. И я вижу в этом пристрастии к симметрии некоторую внутреннюю личностную устойчивость. Какие бы его не терзали конфликты, сомнения, она сохранялась. Видно, было что-то внутри, на чем он стоял.

Я был тогда художественным руководителем объединения «Учебный фильм» и приходилось защищать его перед всеми. И по долгу службы тоже, поскольку я возил картины сдавать заказчикам и, конечно, не хотелось иметь каких-либо поправок. Привезли – сдали. Но фильмы Кобрина вызывали целые бури неприятия, возмущения. Приходилось преодолевать. Я тоже, признаться, не сразу воспринял это кино. Не знал его языка. Скорее почувствовал, что в этом есть очень важное зерно. Потом понял, что мы уже старые по сравнению со студентами, для которых это все делалось. Для них этот язык был естественен. Тогда ведь начиналась клиповая эпоха. Царство электронных, компьютерных изображений... Стали складываться новые принципы в кино.



Центрнаучфильм

Я сам оканчивал мастерскую «учебного фильма». Это был первый такой набор во ВГИКе, экспериментальный. Кинопрофессию нам преподавал не Альтшулер, который вел мастерскую, а Лев Владимирович Кулешов. И актерское мастерство у нас было. Мы получили очень хорошее образование. И хотелось приложить кинематографическую культуру к тому предмету, которым предстояло заниматься. Учебное кино воспринималось тогда чисто функционально, как кинолекция. Идет текст, а под него снимаются иллюстрации. Вот вам пять минут, фрагмент – лягушка дергает лапкой, например. Какое это кино?! Не кино. Это техническое средство обучения. Заказывался фильм на 20–30 минут. Но в подтексте было: вы нам снимите фильм, сделайте надписи к эпизодам, а мы потом разрежем фильм на фрагменты. Иногда это впрямую говорилось, иногда подавалось в скрытой форме. И мы против этого, естественно, восставали, потому что это была какая-то бездарная трата и государственных денег, и нашего труда...

Мы пытались преодолеть стереотип учебного фильма. Лекцию ведь прочитают и без нас, а вот показать то, чего нельзя увидеть в классе, что требует некоего эмоционального отношения человека к изучаемому предмету...

И вот эти принципы мы начали реализовывать. Устраивали в школах экспериментальные просмотры. Видели, что дети воспринимают, запоминают, и постепенно удалось завоевать эту сферу.

Но мы еще соблюдали некий баланс: вот учебная, обучающая сторона, а вот эмоционально-образная. А Кобрин, видимо, решил: да нет, ну какие здесь вообще могут быть лекции?

Как-то Кобрин мне говорит: «Можешь прочитать закадровый текст? Надоели мне эти дикторы. У них голоса государственные...» (Тогда в Госкино существовал утвержденный список из 18 дикторов, которых следовало использовать в научно-популярных, документальных и учебных кинофильмах.)

Я говорю: «Давай попробуем ...» Пошел в аппаратную, стал читать. «О, – говорит, – это то, что надо. У тебя тембр, интонации не стандартные...»

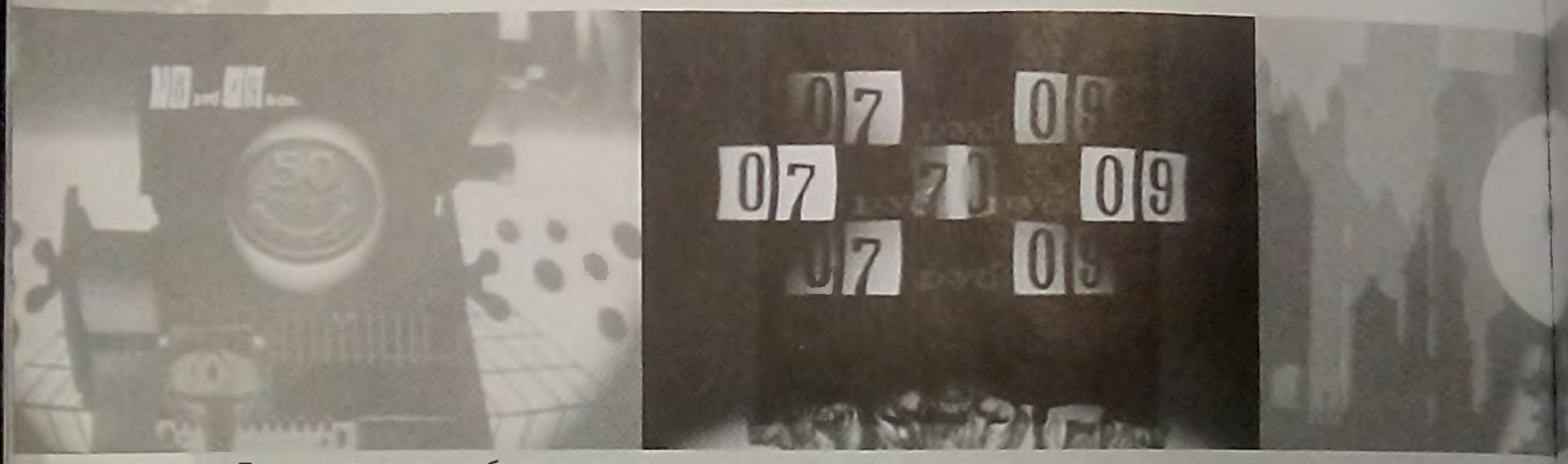
Замечаний он почти не делал. Максимум, говорил: тут покороче, поджать, а тут может быть попротяжнее.

Видимо, получилось. Я ведь по первому образованию инженер и очень легко понимал то, что он давал мне читать. Официальные дикторы искусственно интонируют, как они обучены, выделяют конец фразы, в середине подъем... Произносят, но часто половину слов или даже содержание фразы не улавливают. А ведь чтение текста – это закадровая роль. У меня был такой опыт со Смоктуновским. Я пригласил его читать текст в научно-популярном фильме про топологию в математике. Поначалу он испугался, сказал, что ничего не понимает. Тогда я предложил сыграть роль профессора, члена-корреспондента, который говорит в десять раз меньше, чем знает. И он это сыграл.

От диктора этого добиться невозможно. Диктор может быть замечательный, искусный, но он все-таки диктор. И Володю это не устраивало, потому что, если при его изображении да еще и такое формальное чтение, лучше не читать. Тем более текстов у него было немного. Не было сплошного рассказа, а лишь какие-то смысловые фрагменты.

Поэтому он и обратился ко мне и, видимо, у нас это с ним стало получаться. Потом он даже шутил: «Вот пришел «человек-голос»...». Так он меня называл. Я ведь учился в музыкальной школе. У нас был обязательный хор, и я был среди девочек единственным мальчиком с первым сопрано. По-

том, когда сломался голос, естественным образом у меня появился баритональный бас. Я с удовольствием у Володи озвучивал, потому что здесь можно и нужно было выразить мысль. Прочитаю и спрашиваю: «Устраивает? Хочешь по-другому?» – «Давай». Прочитал. «Нет, – говорит, – в первый раз было лучше».



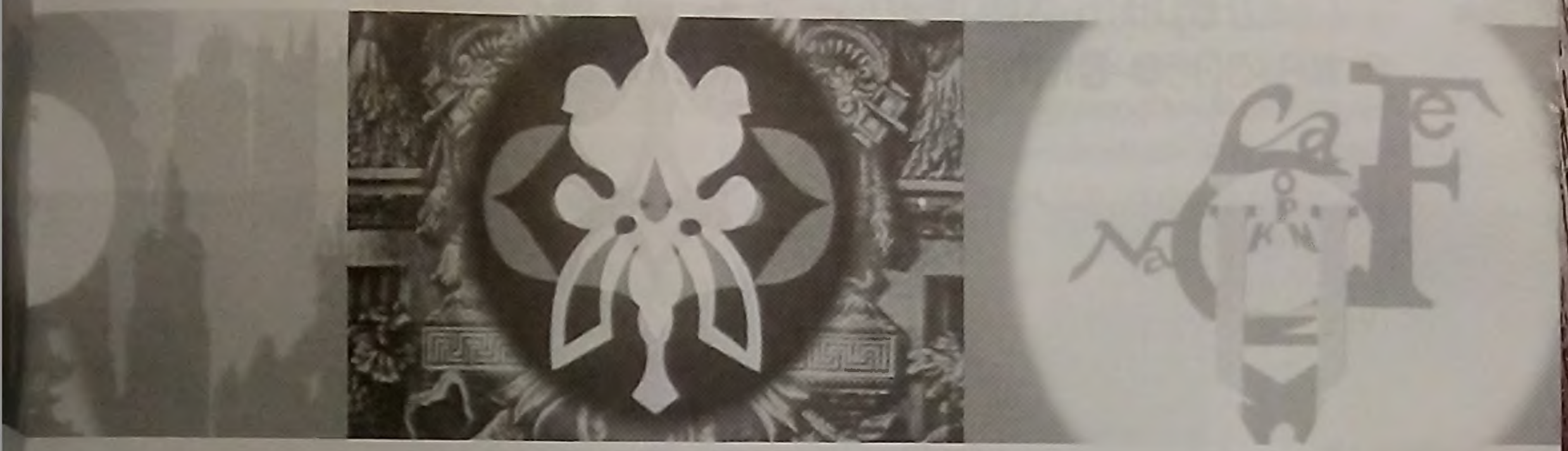
«Перенос электрона в биологических системах»

Мы с ним вообще озорничали. Он придумал картину с текстом на эсперанто. «Прочитаешь?» Я прочитал. Вместе послушали... Я говорю: «Мне не очень нравится. Очень искусственно, язык искусственный. Давай лучше сделаем по-другому. Я тебе на русском прочитаю. Только так. Ты напечатай весь текст, все слова наоборот, и я прочитаю эту абракадабру. Запишем, а потом запустим пленку в обратную сторону». Ему же нужна была речь сумасшедшего. Мы думали, что будут узнаваться русские слова, но интонация и произношение будут странные. На следующий день я читал все это безобразие. Пустили пленку наоборот. Казалось бы, ну хоть какие-то слова должны быть понятны. Но – ни одного слова! Оказывается, если я прочитаю «абырвалг», «главрыба» не получится. Вот ведь фокус! Потом он сделал какой-то другой текст, по-моему, на итальянском языке. И сверху наложили голос переводчика. То есть речь как бы на итальянском, а сверху – русский перевод, как переводные картинки. И перевод читал я.

Кобрин стал говорить о любой науке с более широких позиций, нежели сам научный предмет, с выходом на философскую позицию, которая мгновенно превращала какой-нибудь там транспорт веществ в мембранах клетки чуть ли не в социальное действо, рождала смысловые аналогии.

Например, биологическая клетка, в ней есть мембрана, через нее так или иначе проникают вещества, ферменты, существуют своя биохимия, биофизика. Но Володя это даже чи-

сто изобразительно выводил на другой уровень. Клетку он изображал как крепость круглых очертаний. Ферменты выглядели ключиками, которые должны были подходить к воротам крепости. И слова за кадром были о том, что требуется свобода передвижения этих ферментов и поиска их друг другом; о том, что это некое сообщество, которое должно жить по сво-



им собственным внутренним правилам и параметрам – свободным, не зарегулированным. Доходило до того, что в кадре появлялись символы тоталитаризма, авторитаризма.

Кобрин принес в кино как раз то, чего всегда не хватало нашему образованию – вот этой философичности, которая соединяет все предметы друг с другом, то есть воссоздает общую картину мира, единую, а не разорванную на «дисциплины».

Он подавал материал иногда манифестационным образом, его фильмы выглядели яркой заявкой какого-то совершенно нового типа киноискусства. Это не значило, что все должны были делать кино так. Но Кобрин задал вектор движения.

Он всегда жаловался, что «давят», но сам мог этому сопротивляться и в любой ситуации оставался независимым. И в его учениках это хуже-лучше, но живет. Главное, что они поняли: есть принципы, отношение к работе. Нельзя ничего делать «левой ногой». Работа требует максимальной отдачи. Все надо делать честно. Не нарушать никаких нравственных, этических норм.

Недавно один его ученик мне признался: «Вы знаете, самое интересное, во мне как бы живет второй Кобрин, с которым я в диалоге, когда работаю, и он не дает мне делать то, чего не следовало бы». Вот этому Кобрин, безусловно, учил. Как и тому, как через сугубо учебный, научный эпизод выйти на более широкое понимание вещей. Он воспитывал, прежде всего, своей внутренней свободой.

Владимир Кобрин

Протереть зеркало,
в которое смотрится человечество...



Владимир Кобрин

Протереть зеркало, в которое смотрится человечество…

Кино – «волшебно» по своей сути. Это его свойство во многом утрачено… А разве не «чудо» – застывший звук в изгибах микроскопической канавки граммофонной пластинки? И у того и у другого есть «коммуникативная» сторона, призванная для общения между людьми, для передачи самой разной информации (и ее хранения). Но есть и другое: нечто, взывающее к нашей детской памяти, к чувству сопричастности к магии циркового фокуса, без которого, как мне кажется, невозможно полноценное становление личности человека. Я не думаю, что это своего рода «детская болезнь». Ведь не случайно творчески одаренные взрослые люди несут этот импульс «детскости» всю жизнь. Применительно к языку киноискусства и проблеме восприятия этого языка в кино можно сказать, что сегодняшнему кинематографу не хватает именно непосредственности восприятия, а без этого важного или основного даже свойства никакие благие или в высшей степени передовые идеи не найдут на экране полноценного воплощения.

Применительно к задачам учебного кинематографа я бы добавил, что любое кино, как и любое искусство, – учебное по своей сути. Однако если воспитательная роль кино – «обучение нравственности», то задача учебного кинематографа – воспитание нравственного интеллекта.

И если сравнивать учебное и научно-популярное кино, то разница лишь в том, что первое – для ограниченного или строго рассчитанного круга зрителей. Фильм, обращенный к профессионалу, ученому или инженеру, может быть сухо информативным, а фильм, рассчитанный на психологию учащегося, неизбежно сталкивается с проблемой формирования установок. И здесь без игры, без интриги не обойтись.

Выбор тематики произошел для меня вполне естественно. Просто на протяжении сравнительно долгого времени все темы, имевшие определенные или даже принципиальные трудности для кинематографической реализации, по понятным причинам встречали неудовольствие со стороны моих коллег на студии. Как правило, это темы, связанные с абстрактными понятиями и образами. В начале своего режиссерского пути я терпеливо ждал, когда от той или иной темы по



очереди отказывались мои товарищи. А сейчас, видимо, сложилась ситуация, при которой подобная тематика «традиционно» стала моей. По крайней мере, мне хотелось бы так думать.

Хочу привести слова С.Эйзенштейна, сказанные им в 1930 году в Париже, в Сорбонне (цитирую по книге Б.Балаша «Дух фильма». М., 1935, с.93):

«Мы достигли величайшей задачи нашего искусства – снимать в кадрах абстрактные идеи, конкретизируя их тем или иным путем... Непосредственно в кадре или комбинации кадров мы ищем средство возбуждать эмоциональные реакции, рассчитанные заранее. Это движение эмоций будит мысли. От кадра к ощущению, от ощущения к тезису. Таков путь».

Чем не программа современного учебного кино? Тем более что учебное кино неизбежно будет становиться все более «интеллектуальным» (по терминологии С.Эйзенштейна). Хотя бы потому, что «интеллектуализируется» сам характер современного знания. Это одна сторона проблемы. Другая связана с процессом отрыва крайне формализованного языка науки от чувственно-осязаемого мира человека. Примером может служить квантовая механика.

Быть может, именно поэтому я всячески стараюсь этот разрыв заполнить предметным миром, опирающимся на фундамент нашей эстетической культуры: античность, Ренессанс и т.д. Отсюда и система образов. То есть образы привычные, но живут они в мире непривычных измерений. Мне кажется, что именно такой подход дает возможность почувствовать некий шарм этой новой, по сути, «вероятностной» и во многом не поддающейся античной ясности картины мира.

Кинематограф не случайно так болезненно переживал приход звука. Кстати, с тех пор он так никогда и не стал «кинослушалищем». Его зрелищная природа остается главной и поныне. Разумеется, я не имею в виду отдельные фильмы, где звучащее слово оказывается доминантой. Но это скорее исключение из общего правила. Вся изобразительно-монтажная структура киноязыка совсем не параллельна языку речевому. Кино гораздо более емко и ассоциативно, по крайней мере, в сравнении с фонетикой языка. В этом смысле оно гораздо ближе к иероглифам. Письмена Древнего Египта, несомненно, разновидность киноязыка.

Именно поэтому нет никакого противоречия между миром абстрактных понятий и попыткой их кинематографического воплощения на экране. Более того, описательный подход к реализации подобной задачи в принципе обречен на неудачу. Я совершенно сознательно пытаюсь строить фильм как некое

взаимодействие знаков второй сигнальной системы – языка, формализованных понятий, определений и т.д., – и как бы «третьей» сигнальной системы – интеллектуальной интуиции, прозрения. Таким образом, абстракцию, конечно, нельзя показать, а вот «прикоснуться» к ней чувством можно.

Мне кажется, что, по крайней мере сейчас, существует некая альтернатива показу фильмов на большом экране и по телевидению. Практически любой фильм может быть показан на малом экране. Тем не менее это не означает, что на фильм не воздействует специфика телевизионной демонстрации.

Кинофильм – это форма фиксирования. Он есть некая пространственно-временная данность, зафиксированная на пленке. Природа телеизображения во многом определяется элементом сиюминутности, импровизационности. Даже если речь идет о программе, уже записанной на видео. Именно поэтому нам так нравятся программы с элементами импровизации, неожиданности. Поэтому для фильмов, образная структура которых органично связана с природой кинематографа (монтаж, острый ракурс, метафоричность языка и, наконец, просто зрелищность), демонстрация по телевидению чревата утратой многих качеств.

С другой стороны, телевизионная демонстрация, как мне кажется, во многих случаях сообщает фильму интимность, доверительность. Я уже не говорю о том общеизвестном факте, как многомиллионность зрительской аудитории. Это я знаю по себе. Когда меня что-либо поражает на телеэкране, мысль о том, что это поразительное одновременно проявило себя перед огромным числом людей, взывает к каким-то, прямо скажем, античным «социокультурным» ассоциациям (греческий театр и т.д.). Мне этот момент кажется весьма важным, так как современному человеку не хватает понимания своей общности с человечеством.

Когда незадолго до смерти американского режиссера Д.У.Гриффита спросили, что в своей жизни он хотел бы «прожить иначе», 70-летний, по сути всеми забытый (ушедший из кинематографа лет за 20 до этого) Гриффит ответил, что догадайся он в свое время запатентовать если не все придуманное им для кинематографа, но хотя бы только «изобретение» крупного плана, детали как выразительного средства кино, то на склоне лет он был бы миллионером.

Изобретение в искусстве, а точнее – в языке искусства, тема не новая и применительно к кинематографу вряд ли специфическая. Однако именно кино, столь органично сотканное из техники и искусства, предоставляет возможность



для проявления чисто изобретательского импульса в разработке киноязыка.

Это методологическая сторона вопроса. Есть и другая: в чем и где искусство черпает изобретательские идеи совершенствования самого себя? В полной мере я не могу считать себя «изобретателем» некоего «метода получения киноизоб-



«Предмет и задачи биофизики»

ражения с помощью бегущего луча». Хотя бы потому, что задолго до меня его многократно «изобрели» в самых разных областях человеческой практики: трассирующие пули в баллистике, идея сканирующего луча в технике телевидения, съемка движущегося источника света в художественной фотографии, фиксация треков элементарных частиц в научной фотографии...

Кто из мальчишек устоит перед магией огненной спирали, образованной вращением электрического фонарика, привязанного за веревочку, когда в кромешной тьме, как живое существо, упруго пульсирует «восьмерка»? Привычные предметы вокруг приобретают новое и таинственное свойство. Тени от предметов расплываются, смешиваются друг с другом. Видимо, я оказался тем самым мальчишкой...

Так что, возвращаясь к «изобретению» Д.У.Гриффитом крупного плана для кинематографа, не мешает вспомнить о крупном плане в портретной живописи, о крупном плане солирующего музыкального инструмента в оркестре и т.д. Тем не менее, или даже вопреки всему кинематограф вынужден был совершенно заново осмыслить все эти особенности и возможности в общей структуре языка кино.

По аналогии можно построить некую модель осмысления уже известных методов и приемов техники применительно к принципиально новым задачам выразительности. Мне кажется, что один из эпизодов фильма «Физические основы кванто-

вой теории», где речь шла о соотношении неопределенностей, невозможно было бы решить иначе, как с помощью пластики движущегося светового следа.

Я глубоко убежден, что подобно тому, как неделимы проблемы мира, скажем, проблема экологии, столь же и принципиально неделимы проблемы эстетики. Ведь эстети-

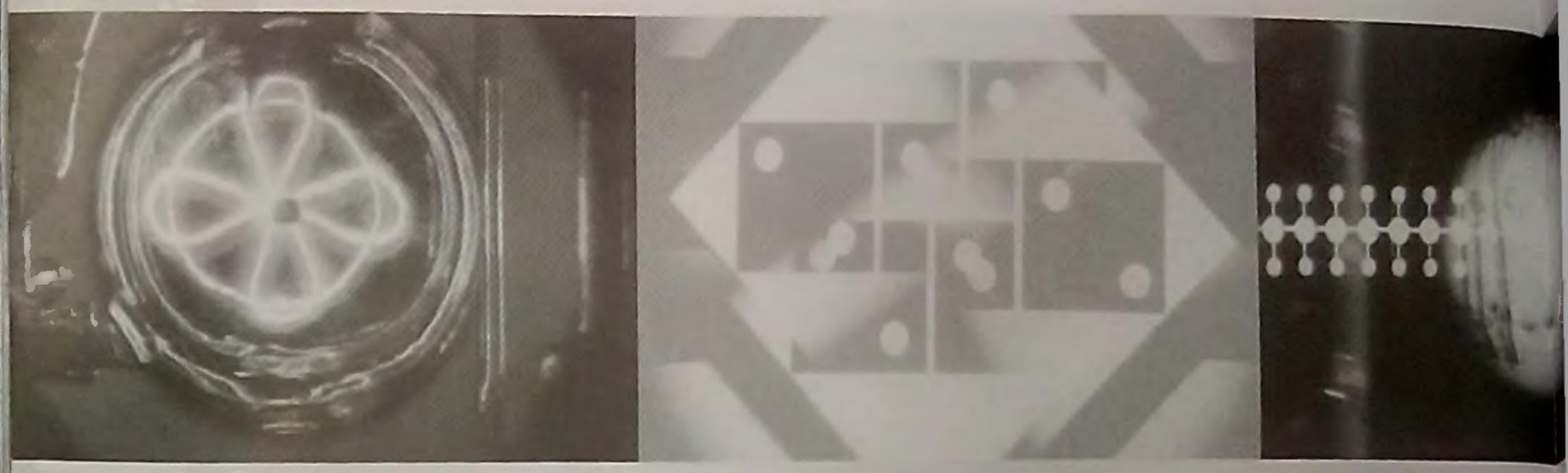


ка современного искусства определяется не столько предметным миром (вещи, костюмы, интерьер – приметы конкретного времени), сколько принципиально новым строем мышления. Как бы мы ни отделяли область «чистого» знания от сферы привычного человеческого чувствования, мы, тем не менее, живем в мире, где системы и знаки образов поневоле восходят (или скорее происходят) из «понятийного» круга современных представлений о мире, космосе, о себе в этом мире. Все это я говорю к тому, что технический прием, имеющий, казалось бы, узкое, прикладное значение, постепенно перерос его и, как мне кажется, в некоторых моих картинах пытается обрести свойства более общей эстетической выразительности.

В известной степени мне удалось этот прием «технологизировать». Теперь в ряде случаев это след, оставляемый светящейся лампочкой, двигающейся с помощью механического пантографа. Я всерьез мечтаю о системе электронного кодирования траекторий движения (формирования) световой точки. Это дало бы поразительные возможности в области создания «световой мультипликации».

Примерно то же можно сказать все-таки об эстетике, а не технике многократных экспозиций в процессе формирования «синтетического» изображения в моих фильмах. Наверное, каждый из нас хотя бы раз в жизни был заворожен и очарован странным изображением, случайно, по ошибке по-

лученным наложением друг на друга совершенно разных по сюжету кадров... Таким образом, речь скорее могла бы идти о контрапунктном подходе к стилистике многоэкспозиционного изображения. В ряде случаев мы «упаковывали» в кадр до 20–30 экспозиций. Подобный метод не без основания может показаться технологическим мазохизмом, если бы ре-



«Высокомолекулярные соединения»

зультат не окупал столь огромных усилий. Кстати, этот принцип синтеза весьма охотно используют при записи музыки. И если настаивать на слове «изобретение» применительно к подобному методу, то пафос новизны, по-видимому, заключен в попытке представить процесс получения киноизображения как способ своеобразной оркестровки по солирующим партиям, группам и т.д.

И все-таки история кинематографа представляет совершенно особую пищу для рассуждения о соотношении техники и искусства (по сути – художника и материала, с которым он работает).

По-видимому, кинематограф долгое время испытывал некий комплекс неполноценности по отношению к традиционным видам творчества: театру, музыке, литературе и т.д. И корень этого комплекса, несомненно, был связан с репродукционной природой техники кино. Достаточно вспомнить аналогичную ситуацию становления искусства фотографии: от попыток подражать настоящей живописи до осознания своей собственной фотоспецифики.

Быть может, поэтому вопрос художественно-технического новаторства применительно к кино – тема актуальная еще на долгие годы. Причем с одной стороны – это своего рода техническая экспансия (цвет, звук, стерео, видеоэкран, кругорама, сфероэкран), с другой – почти возврат к историческим истокам техники художественного творчества.

Попробуйте снять зеленую листву на фоне синего, именно синего, а не голубого неба, а затем подвергнуть снятый материал засветке, скажем, красным светом. В результате на экране на фоне ярко-пурпурного неба оживут желтые (с полутонами и модуляциями красного) листья. Манипулируя всеми возможными вариациями сочетаний экспозиций через крас-



ный, синий и зеленый зональные фильтры, можно добиться любой цветовой гаммы. Таким способом «цветосинтеза» можно снимать как натурные, так и мультипликационные кадры. Многоэкспозиционный метод создает именно «цветосинтез», тогда как метод цветоделения предполагает экспонирование на три цветоделенные пленки и получение конечного изображения на четвертой пленке совмещением цветов. Мы же пользуемся бесконтратипным методом. Окончательное изображение получается методом многократного экспонирования объекта (как мультипликационного, так и натуры) через зональные фильтры. Причем основой для таких кадров являются контрастные черно-белые заготовки: прорезные трафареты, композиции и т.п.

К сожалению, на нашей студии парк современной техники оставляет желать много лучшего, особенно если оператор ставит перед собой неординарные задачи. Возьмем, к примеру, наш несерийный мультстанок. Он был собран на студии 40 лет назад и впоследствии в зависимости от художественно-технических задач оснащался дополнительным оборудованием; прожеговый стол, фронтпроектор, электронное управление системой камера–фронтпроектор–рирпроектор, дистанционное управление механикой рирпроектора ППУ-35 и т.д. Так вот, у нашего мультстанка нет многоярусной системы. При желании ее можно сделать, но мы добиваемся многоярусного эффекта, используя метод многократного экспони-

рования, который в первую очередь дает возможность свободно обращаться с цветом кадра, а также управлять масштабом и глубиной кадра, изменять перспективу, соединять в одном кадре объекты, снятые в разное время. Но многоэкспозиционный способ одновременно дает и еще одно преимущество – возможность отказаться от использования плохих красителей – и компенсирует недостатки негативно-позитивной отечественной пленки, с которой на студии просто катастрофическое положение.

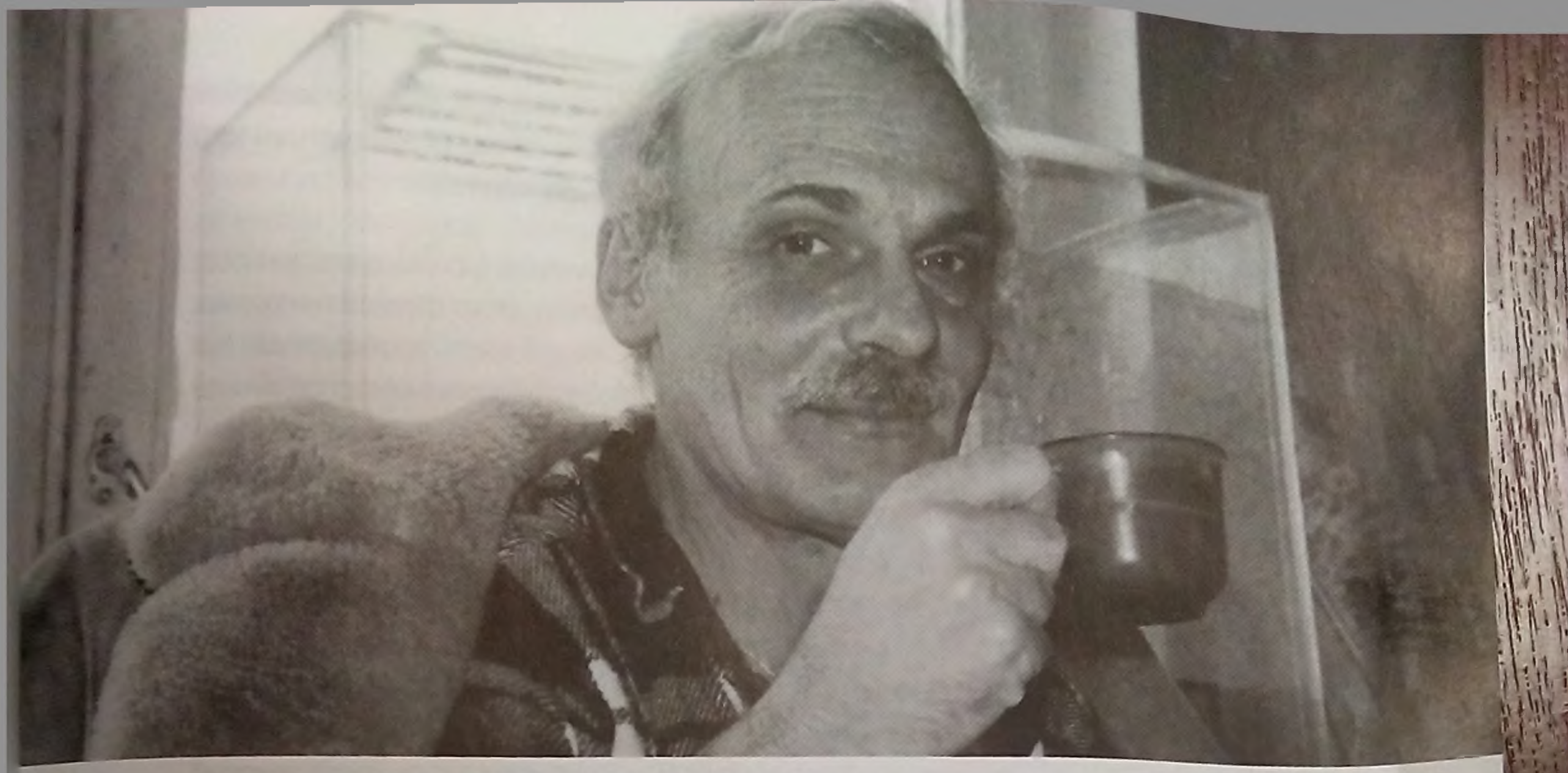
Умышленный отказ от всех контратипных методов вызван желанием держать в своих руках всю технологию и не обращаться к побочным средствам, таким, как трюкмашина. И во-вторых, я убежден, что на современном уровне контратипный способ не обеспечивает такого высокого качества, как при работе с негативом. Например, в фильме «Особенности кинетики биологических процессов» есть эпизоды с летающими в интерьере шарами, когда они входят в реальные световые отношения с окружающими предметами. При контратипном методе решение такой задачи потребовало бы огромных физических и материальных затрат. На предметы интерьера пришлось бы искусственно наносить тени, световые блики и т.д. Мы же обошлись многоэкспозиционным методом. Наш шар стал жить естественной жизнью в искусственной, созданной нами среде.

Но даже в нашем «цветосинтезе» авторство принадлежит самому принципу получения трехцветного киноизображения. В каком-то смысле это возврат к методу, применявшемуся на заре цветного кинематографа в студии У.Диснея, к методу «Техниколор».

Мне кажется, что здесь уместно еще раз сказать о взаимодействии техники и искусства в общей проблеме эстетики кино.

То, что в начале 30-х годов было элементарным или обязательным техническим приемом (съемка тремя разными камерами на три разные цветоделенные пленки), вдруг повернулось принципиально новой гранью изобразительного языка кино. Нечто подобное произошло и в технике живописи. Живопись как комплекс технических приемов невозможна без живописного мазка – единичного носителя информации. Однако примерно лишь 100 лет назад выявленный живописный мазок стал сутью принципиально новой эстетической концепции импрессионизма. Я думаю, подобные примеры, и не только в живописи, можно было бы приводить бесконечно.

Теперь мне очень хочется сказать, что когда я говорю «наша технология», «наш прием», то я не только умышленно стираю свое авторство. Я хочу, чтобы стало понятно – речь на



самом деле идет о большом коллективе моих товарищей по работе. Это и кинооператоры, и художники, и техники, без которых была бы совершенно немыслима та работа, которую нам приходится выполнять, снимая наши картины по заранее написанным «партитурам», где приходится синхронизировать многие узловые точки «киноорКестровки». Эта реплика – не просто дань естественного уважения к моим товарищам, но и признание коллективного статуса кинопроизводства вообще и такого, как наше, в частности.

Для нормальной работы нужна современная электронная техника, которая дает возможность манипулировать изображением, его цветом, пластикой, темпом, вести комбинированные съемки с покадровой записью изображения, использовать такие методы, как блуждающая маска, двойная экспозиция, рапид, цейтрафер и т.д. Причем качество изображения не должно уступать игровому кинематографу.

Существует расхожее мнение, что «кино все может». Имеются в виду его трюковые и прочие возможности. Тем более «может все» мультипликация. Тем не менее, природа «мультправды» чрезвычайно хрупка. Мне кажется, что эта природа в первую очередь связана с проблемой так называемой фантастической реальности. И я думаю, что, разрабатывая стилистику фантастической реальности, мультипликация достигает максимума своего КПД.

Если это весьма спорное утверждение считать моей творческой программой, то естественно предположить, что я так или иначе пытаюсь реализовать ее в своих картинах.



Именно поэтому предметы и образы в этих фильмах живут как бы самостоятельно, образуя некий условный предметный мир со своими законами пластики превращений.

XX век был достаточно переменчив в своих сверхценностных идеях. Кинематограф – детище этого столетия – возник как зрелище. Слово в определенной мере противоречит его природе, особенно звучащее слово. «Чистое» кино, подлинный фильм, по-моему, смотрится даже с выключенной фонограммой. Такое торжество визуальности – очень важный итог развития человеческой культуры. Если возникновение языка было одним из главных этапов в становлении гомо сапиенс, то появление кинематографа стало своего рода постмодернистским актом по отношению к прежней языковой культуре. Я не думаю, что грядет новая эра, которая полностью перечеркнет вербальную культуру, но несомненно, что в нынешнем формировании и развитии принципиально иных типов коммуникаций повинна и психоделическая природа кинематографа, лежащая в иной плоскости, чем словесная выразительность.

Существующее жанрово-видовое разделение кино на документальное, мультипликационное и игровое совершенно не отражает подлинную его природу. Ведь любой фильм неизбежно становится документом. И так же в основе любого фильма лежит игра – неважно, осуществляется она на съемочной площадке или в иной части жизненного пространства, включая нашу мысль и фантазию. При этом не только живой человек, но и кукла, и любой предмет могут с равным успехом и равной претензией на так называемую «правду поведения» играть и действовать на экране. Поэтому отнесение фильма к одному из этих видов мало о чем говорит.

Кинематограф, которым я занимаюсь, можно назвать психоделическим кукольным действом, персонажи которого – живые и неживые – ведут себя по законам некоего космического театра. Пусть это не покажется заумью или претензией на глубокомысленность. Художник, по-моему, – это тот человек, который призван замкнуть собой пространство между землей и космосом. Иначе ему не следует называться художником. Поэтому я вижу задачу режиссера в том, чтобы протереть зеркало, в которое смотрится человек и человечество в целом, и показать, что этот мир, этот «спектакль» без Бога, то есть без той точки, куда сходятся все наши кукольные нити, бессмыслен и не достоин ни симпатии, ни сожаления.

Эту идею я пытаюсь осуществить всю жизнь. Пока в наибольшей степени она выражена в фильме «Гомо Парадоксум-3».

«Последний сон Анатолия Васильевича»

В Оберхаузене в этом году была показана другая работа – «Последний сон Анатолия Васильевича», где исследуется некое промежуточное состояние между человеком и нечеловеком: недочеловек, лишенный божественной искры. В этих и других фильмах я пытаюсь показать аномалии, которые называют хроническими болезнями человечества: страсть к потребительству, бесплодное истечение времени, косность некоторых социальных «норм» жизни. Показать, чтобы преодолеть.

На мой взгляд, на становлении психоделического поля кинематографа сильно сказался комплекс идей и образов, возникший в такой, казалось бы, далекой от искусства области, как теоретическая физика. Конечно, я не утверждаю, что физические модели сформировали вкусы и пристрастия кинозрителя, но все же в нашем веке возник принципиально новый взгляд на мироустройство. Даже на уровне массового сознания мир предстал перед людьми фатально состоящим из отдельных частиц, принципиально парадоксальным. Потребовались интеллектуальное мужество и большая интуиция, чтобы увидеть в очередном парадоксе жизни смысл и надежду. И в этом новом для человеческого сознания периоде кинематограф занял очень важное место. Как ни странно, но, на мой взгляд, рядом с ним можно поставить джазовую музыку. Ведь именно джаз приучил людей к внешней и эмоциональной раскованности и вместе с этим привил вкус и уважение к импровизационному мышлению. В известной мере и современные демократические тенденции в нашем обществе начинались с джаза. Примечательно, что джаз был под идеологическим запретом и у Гитлера, и у Сталина. По тем же причинам вчерашние чиновники, выступавшие за расово-культурную «чистоту» нашей страны, так яростно сопротивлялись рок-культуре. Рок, несомненно, на своем уровне несет мысль если не о свободе, то по крайней мере об освобождении.

Культура, как всякий организм, развивается в противодействии: стремление оградить от «растления» традиционно табуированные ценности, законы и правила всегда сопровождается бесконечными посягательствами на эти запреты – тем, что не очень точно принято называть авангардом или, более осторожно, экспериментом. И только взаимодействие этих исключающих друг друга тенденций может обеспечить культуре шанс жить и развиваться.

Если современным огромным сообществам суждено будущее без угрозы впасть в тяжелые формы шизофрении и паранойи, то им неизбежно придется решать не только задачи обобществления, но и проблему сохранения единичных, лич-





ных, интимных ареалов духовной неприкосновенности. В связи с этим общество в целях собственной жизнеспособности обязано предоставить каждому возможность того или иного варианта творческого осуществления.

Причин моего прихода на «Центрнаучфильм» две. Одна – грубая, связанная с тем, что, вырастая в неправдивое время, в неправдивой стране, каждый нормальный человек стремился в меру своих сил выбрать такое место, где не нужно уж очень торговать собой. Таких людей было много. Они не выбрали себе неведомые любимые профессии и дела, сознательно ушли от них. Кто куда. Одни в истопники, другие в дворники. В этом был некий сознательный акт пассивного мужества. Конечно, рядом жили и другие, которые пытались отстаивать свои убеждения.

Когда я пришел работать на студию, учебное кино находилось на уровне Люмьеровского кинематографа. Оно едва-едва становилось озвученным.

Мне показалось, что вот здесь-то можно начать дело с самого начала и довести его до конца, до декаданса, в котором это кино нынче и находится. Да-да, это – декаданс, модерн, эклектика с попыткой выработать свой собственный стиль. Но интерес, который наконец возник, доказывает: я был прав тогда, потому что в этой крошечной модели отразилось не только состояние кинематографа, но и всей нашей жизни, когда человек абсолютно закованный пытается эту закованность эстетизировать. Тем не менее, чутких людей это сегодня трогает.

К сожалению, из всего, что наработано, не возникло ни школы, ни направления, ни стиля, то есть того, чему можно было бы следовать сознательно. А некий ареал, что возник, вдруг оказался вакуумом. Поэтому, когда началась «перестройка», подошли как-то не очень умные люди и сказали: «Ну, Володька, теперь тебе лафа, тем, что ты наработал, можно жить до пенсии». Я перепугался.

Как это ни парадоксально, но все, что мы делаем, делается для себя, исходя из предположения, что где-то есть люди, которые похожи на нас, таким образом, автоматически это кому-то нужно. Как только человек начинает делать для какого-то проката, он тут же, изменяя самому себе, рискует изменить и прокату.

Конечно, существовали картины изначально функциональные. Они были литературно записаны кем-то другим, и приходилось относиться к тексту с обязательным вниманием.

Но и в этом случае я старался его сломать. Без этого невозможно. Я всегда искал в теме что-то важное для себя и пытался об этом говорить.

На Би-Би-Си в свое время была замечательная программа под названием «Что бы вы взяли с собой на необитаемый остров?» Речь шла только об одном музыкальном номере. С этим вопросом обращались к разным людям. И меня поразило: чем более глубок человек (а там было много, очень много разных людей), тем более непонятную для себя вещь он хотел взять с собой. Не ясную сегодня, помогающую, а какую-то вещь,надежду дающую, что есть возможность докопаться до самого себя, до неясного еще. Видимо, это было мудро. В этом, наверное, и есть назначение человека – расшифровывать постоянно свой путь, самого себя, окружающих. Поэтому то, что я нескладно, может быть, пытаюсь делать, и есть обращение к этой способности расшифровывать.

Обычно дураки все же приходят и задают вопрос: «А что вы хотели этим сказать?» Или: «А что означает вот это и это?» Да я сам не знаю! Если теряю надежду на то, что способен дальше расшифровывать картину, она перестает меня интересовать.

Лет пятнадцать тому назад я наблюдал удивительное. Дело было в террариуме. Там сидела змея, а рядом с ней сидела лягушка. Лягушка оказалась мудрее всех, кого я знал. Она так выбрала точку рядом со змеей, что только та повернет голову направо, сразу и лягушка направо, змея налево – и лягушка налево. И постепенно так приучила змею к себе, что та жрала других лягушек, а эту не трогала. Такая вот замечательная лягушка. Я с ней познакомился, когда она была уже огромная и толстая, сидела на кочке и позволяла себе иногда царапать змею лапкой.

Я никогда не мог понять: как связать науку эстетику с той реальной жизнью, в которой мы живем.

Нельзя же то уникальное, что вдруг возникло в жизни, решить какими-то банальными способами. А ведь в лучшем случае возникает просто новая эстетика. Но ведь самые искренние проявления, какой-то крик души всегда безобразны, неэстетичны. Когда человек сдерживает свой голос и думает о его тембре, то, наверное, это неискренне. А вот когда человек плачет от горя, он не думает о том, как он выглядит.

Современная жизнь – это сплошная экстремальная точка. Любопытно, что если пытаемся решить в своей жизни нормальные проблемы, то это невозможно. Тут можно решить ненормальные проблемы. Запросто. Можно стать знаменитым, можно стать богатым, можно стать преуспевающим, можно



получить власть. Все можно сделать. Для этого есть технология, она работает. А вот если ты, не приведи Господь, влюбился, то ты в тупике. Наше общество совершенно не рассчитано на нормальные человеческие проявления. Оно рассчитано для чего-то другого.

Я бы хотел научиться отказываться от норм эстетики.

Когда-то, полгода назад, я думал, что моя главная человеческая задача заключается в том, чтобы примерно так, как я иду, дойти до пенсии, а потом уйти – то ли детские игрушки резать, то ли картошку выращивать. И думал об этом всерьез. Мне казалось, что бури этого мира уже не мои. Что я сижу в своей норе и никогда уже не вылезу. А сейчас – сейчас я думаю иначе. Я хочу, чтобы проснулось во мне то, чего никогда не было, – жуткое желание жить, и, конечно, очень хотелось бы натянуть «им» нос. Я интуитивно понимаю, что это такое странное дурачество, ну как в шестом классе. Я «их» всегда дурачил, но сейчас хочу одурачить еще сильнее, не знаю еще точно – как.

Очень мне понравилось, как в эпоху застоя кто-то пытался защитить наши эксперименты. Он объяснял, что ничего страшного в этом нет, что это не подрывает режим, что это просто так – попытка на мгновение выбить стул из-под юноши, а также из-под девушки. Чтобы человек, оказываясь в состоянии неустойчивого равновесия, сам искал себе опору.

Если это действительно так, то замечательно, потому что мы понимаем эстетику как эстетику удобного сидения. Ну, например, как вам нравится такое расхожее утверждение – «Да, добро без зла не существует, и потому зло должно быть так же охраняемо, как и добро, и давайте теперь смиренно жить, потому что если для меня несчастье, значит, для кого-то счастье»? Это подлая точка зрения.

Все расчеты жизненного пути как пути к какому-то катарсису, после которого будет освобождение, – это глупость. На самом деле подлинная драматургия жизни в том, чтобы переживать этот катарсис ежесекундно. И теперь я точно знаю, что не было момента сотворения мира. Гениальное предвидение или намек Библии в том, что это происходит каждую секунду. Каждую секунду мы возникаем, и каждую секунду мы гибнем. Только существуя в созвучии с этим и можно по-настоящему жить, а остальное – это не жизнь. Это не жизнь, а лягушачье существование. Потому что можно привыкнуть к змее, можно даже приучить ее, только однажды ты понимаешь, что сам себе не нужен. Даже змее не нужен. Как тот белый мышонок, ко-

торого не ели кошки потому, что боялись – а вдруг от белого живот заболит, он же очень переживал. Видимо, жить нужно так, чтобы тебя хотели съесть, и протестовать против этого. А мы все приручали режим к тому, чтобы он нас не хватал.

Где-то в середине 80-х, когда я еще компьютера в глаза не видел, до меня дошел забавный слух: говорили, что у меня потрясающая компьютерная киномастерская. На самом же деле я впервые нажал на клавиатуру, когда мне стукнул полтинник. Но все же те слухи отчасти были справедливы. Еще работая в очень жестких условиях «Центрнаучфильма», мы очень жестко все рассчитывали, словно придумывали «алгоритмы» – иными словами, то, чем отличается компьютерная логика. Режиссер цифрового кино должен обладать иным типом сознания – он должен быть более аккуратным в своем мышлении. Не зажатым, а аккуратным. Я это понял, когда работал на детском компьютере, на «бейсике»: мне нужно было сделать какую-то «фигнюшечку», а она не выходила. И я осознал, что если не смогу сформулировать то, чего хочу, то никогда ничего не добьюсь. Умение для себя формулировать, чего ты хочешь, и есть системное сознание... Но оно развивалось задолго до компьютеров. Я уверен, что Леонардо да Винчи блистательно показал пример системного сознания.

...В искусстве, куда ни глянь – везде архетипы. Мы от них просто не можем уйти, не можем не изобразить. Мое время было временем попытки создания новых архетипов. И эта попытка удалась. Всякая научно-естественная ахинея, конечно, отравила жизнь, превратила ее в ерунду. Но и современная масс-культура направлена на то, чтобы единственной ценностью бытия стало молодое, упругое, спортивное тело. Все, что существует в масс-культуре, подчинено этой идее. И, конечно же, западная цивилизация, показавшая нам технологию удовлетворения наиболее пошлого уровня ментальных интересов, запросов и вожделений, блистательно это сделала. В рамках этой культуры я внедряю в сознание определенные штампы и критерии, которые позволяют мне покупать именно то, что мне предлагается.

Предметом искусства оказывается лишь то, что как будто бы из мертвого превращено в живое. Только это. А живое – это то, что, имея тенденцию к смерти, может ее преодолеть. Именно поэтому изображение на картинке – живое, оно преодолевает смерть через то, что сегодня кажется этим, а завтра другим. Таким образом оно живет...





«Шаги в никуда»

Дмитрий Островский

Будет ли у кино второе столетие?

Опрос «Киноведческих записок»

Кобрин: Невозможно ответить на этот вопрос, не уточнив сначала – что такое кино, или какое кино мы имеем в виду.

Островский: Тогда скажите, у какого кино будет второе столетие или переформулируйте этот вопрос на свое усмотрение.

К: Поскольку я болен теми же проблемами, что и все остальные, я бы связал этот вопрос с проблемой тоталитаризма и вообще – с тоталитарной темой в массовом сознании. Я думаю, что кино возникло на вершине, при переходе от XIX века к XX, когда эти тоталитарные идеи начали технологизироваться. И кино – это, конечно, мощный инструмент тоталитарного сознания. Кино оказалось в роли своеобразного пылесоса, в котором человечество вдруг ощутило потребность.

О: Иначе говоря, если будет второе столетие у тоталитарного сознания – оно будет и у кино?

К: Совершенно верно. А если нет, то кино, конечно же, уйдет безвозвратно. Кино, помимо своей мифологии, было основано на некоем соборном чувстве, на совместном пребывании людей, глядящих в одну точку. Это могло быть только тогда, когда массовое сознание структурировалось определенным образом.

О: То есть, существование кино, по вашему, проблема метафизическая?

К: И культурологическая тоже. Хотя, конечно, в этом была мощная метафизика. Сегодня, глядя на те фильмы, которые в свое время электризовали миллионы людей, просто разводишь руками – как это могло быть?

О: А если перевести это в плоскость технологии?

К: С технологией проблема другая. Я думаю, что пленка как носитель, она не только не умрет, но, по-видимому, будет развиваться как технологическая идея, как сумма каких-то фо-



«Homo Paradoksum-2»

тографических откровений. Или же ей на смену придет какой-то другой материал, но несущий в себе ту же идею.

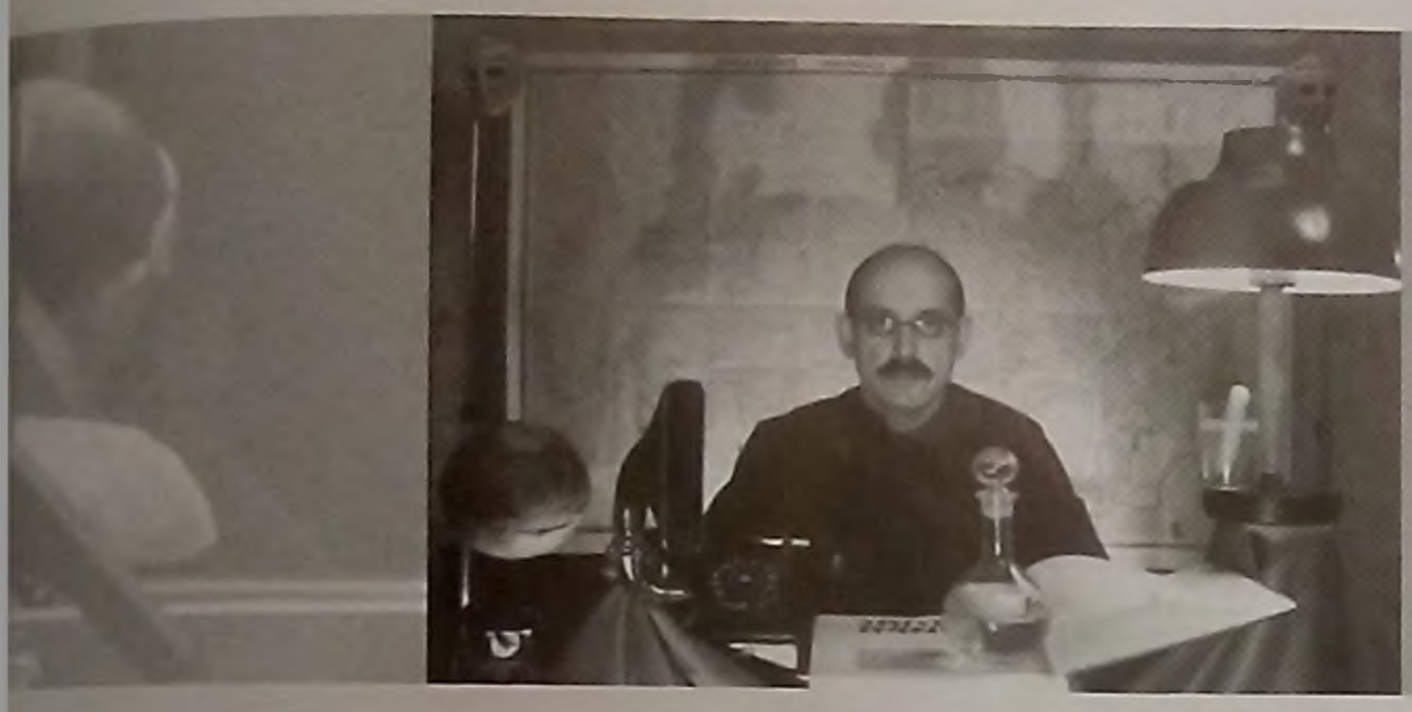
Кино очень болезненно отреагировало на «свободу», вобрало в себя что-то худшее, стало показывать то, что нельзя глядеть. А это уже проблема этики – можно ли на это глядеть. Кино всегда спасала именно этическая постановка проблемы – на что можно глядеть вместе. И поэтому кино умирает сегодня без позора. Вот телевидение, наверное, умерло бы с позором, а кино – без. Кино не запятнало себя, или запятнало, но не больше чем карусель, на которой можно и водку пить, и девушек любить – карусель в этом не виновата. Кино выполнило свою роль – ту роль, которую ему навязали временные обстоятельства.

О: Но все-таки кино, по-вашему, умирает, и происходит это потому, что люди перестали нуждаться в этом массовом пылесосе?

К: Ну да. Можно привести в пример какие-нибудь римские бани... Только император мог мыться в одиночку, а в основном это же было массовое действо. И кино было такой же баней, обязательно коллективной. Человек, который позволял себе смотреть кино дома, на проекторе, как правило противопоставлял себя государству. Я знаю людей, которые пострадали из-за этого – этого делать было нельзя.

О: Одним словом, кинематограф был ритуалом.

К: Социальным ритуалом. А поскольку все было нормировано, то люди смотрели на экран и причесывались, как там было показано, одевались, как было показано, и пытались судьбу свою выстроить так, как там было показано.





О: Ну хорошо, но ведь ритуал не исчезает бесследно, он переходит в другие какие-то ритуалы. Если человек перестает молиться одному богу, он должен молиться другому...

К: Даже можно еще заострить эту проблему и сказать, что старые боги становятся новыми демонами, и не превратится ли кино в такого демона. Я легко могу себе представить ситуацию, когда молодые люди собираются в каких-то катакомбах и смотрят изображение на 8-мм пленке, ностальгируя на «зернах», эмульсии и т.п. Но прежние «храмы» запустели уже, конечно, навсегда. То единодушие, в котором мы все жили, и которое многим давало иллюзию собственной полноценности, оно разрушилось, общество распалось на очень маленькие группки, и поэтому кино не нужно... Я не смотрю телевизор вообще, никогда. Потому что меня возмущает одна-единственная вещь: в тот момент, когда я его гляжу, его смотрит вся страна. А я не хочу смотреть что-то вместе со всеми. Это каприз, но я хочу ему следовать и имею на это полное право. Есть люди, которые специально записывают что-то на видеокассете, чтобы посмотреть в другое время, и тогда это напряжение уходит куда-то.

КОБРИНСКОЕ КИНО





Кино, рассчитанное на иные пространства души

Ольга Горностаева



Ольга Горностаева

Кино, рассчитанное на иные пространства души

Пересказывать жутковатые видения-кадры учебных фильмов В.Кобрина можно бесконечно. Тот, кто их видел, помнит, что это магическое зрелище. Зрелище, не выразимое словами.

Буквальные расшифровки каких-то кадров возможны. Их логический смысл не искажает научного содержания. Круговой светящийся след фонарика можно, скажем, «перевести» как свет и бесконечность познания, но в то же время это и ограниченность знания... «Материальный» след «временного» свечения. Но сколько их, вариантов прочтения одного только единственного кадра!

Конечно, если выписать на бумагу все подряд, один за другим символы каждого кадра с их расшифровками, то окажется, что буквально каждое научное понятие абсолютно точно переведено на изобразительный язык. И в этом несомненная авторская добросовестность по отношению к исходной задаче. Но, как говорил Лотман, художественный текст всегда меньше по объему, чем соответствующий ему информативно текст нехудожественный. Прямое следование научному изложению предмета не входит и не может входить в задачи художника. Кобрин не объясняет, не растолковывает. Он всегда дает прямой суггестивный ход к явлениям. Глядя на поток невероятно многозначных зримых образов, загипнотизированный каким-то космическим, вселенским ритмом, зритель впадает в необъяснимый транс. Он слушает об Эйнштейне, о Нильсе Боре, о постоянной Планка, о переходах электронов с уровня на уровень внутри атома, о том, что такое свет в физике, а в душе его нарастают необъяснимые смятение и восторг.

Кобрин честно пересказывает нам основы дарвинизма и все научные формулировки, содержащие определения человека. Но мы чувствуем, что возможны варианты, что автор играет определениями, а порой и просто дурачит зрителя.

Да, мы произошли от обезьяны и во многом ею же и остались. Да, мы разумны только в известных пределах и с помощью этого своего разума рубим, так сказать, сук... Все это у Кобрина сказано довольно насмешливо и зло. Тут как раз и проявляет себя вполне новый кобринский язык. Все те же



На съемках фильма «1991=ТУТ»

символы, мифологемы, привести которые к понятию можно лишь подробно выписывая из всяческих энциклопедий древнейшие архетипические их значения. Но в фильме «Гомо Парадоксум» мифологемы и символы оказываются включенными в какой-то новый ритм... Музыки? Пляски? А может быть, ритуального действа?

– А надо бы чаще к Причастию ходить, – говорит Кобрин. – Нас ведь всех бесы искушают. Искусство – оно само по себе главное искушение-то и есть! Вот ты – художник, пишешь полотно. Портрет, натюрморт или еще того хуже – пейзаж. Ты погляди, на какое искушение ты провоцируешь людей! Дальше ведь его – полотно это самое – отдашь, подаришь, продашь. Дальше начнут его воровать, перепродавать... Вот и подумай, имеешь ли ты право на это? Не как художник, а как человек перед Богом? Вводить людей вот в такое искушение? Своей прекрасной кистью...

Поэтому стараюсь, чтобы мои поступки были на расстоянии моей вытянутой руки. А дальше ведь и благие деяния могут быть вывернуты и обращены во зло...

Есть, конечно, и сатанизм в искусстве. Но это когда художник исповедует Сатану. Тогда, что бы он ни делал, будет сатанизм.

Надо бы все додумывать, чтобы понять в конце концов: кому он, ты, я служит, служишь, служу... Там, на небе, – все определенно, на дне – тоже конкретно вполне. А мы всегда

между. Постоянные эти хождения – «я часть той силы, что вечно хочет зла, но сотворяет благо». Или наоборот...

Известно суждение, что, мол, если нет тени, то нет и света. И возникает мысль, а давай-ка я-то вот и буду эту саму тень людям показывать... Иногда это большие выгоды сулит...

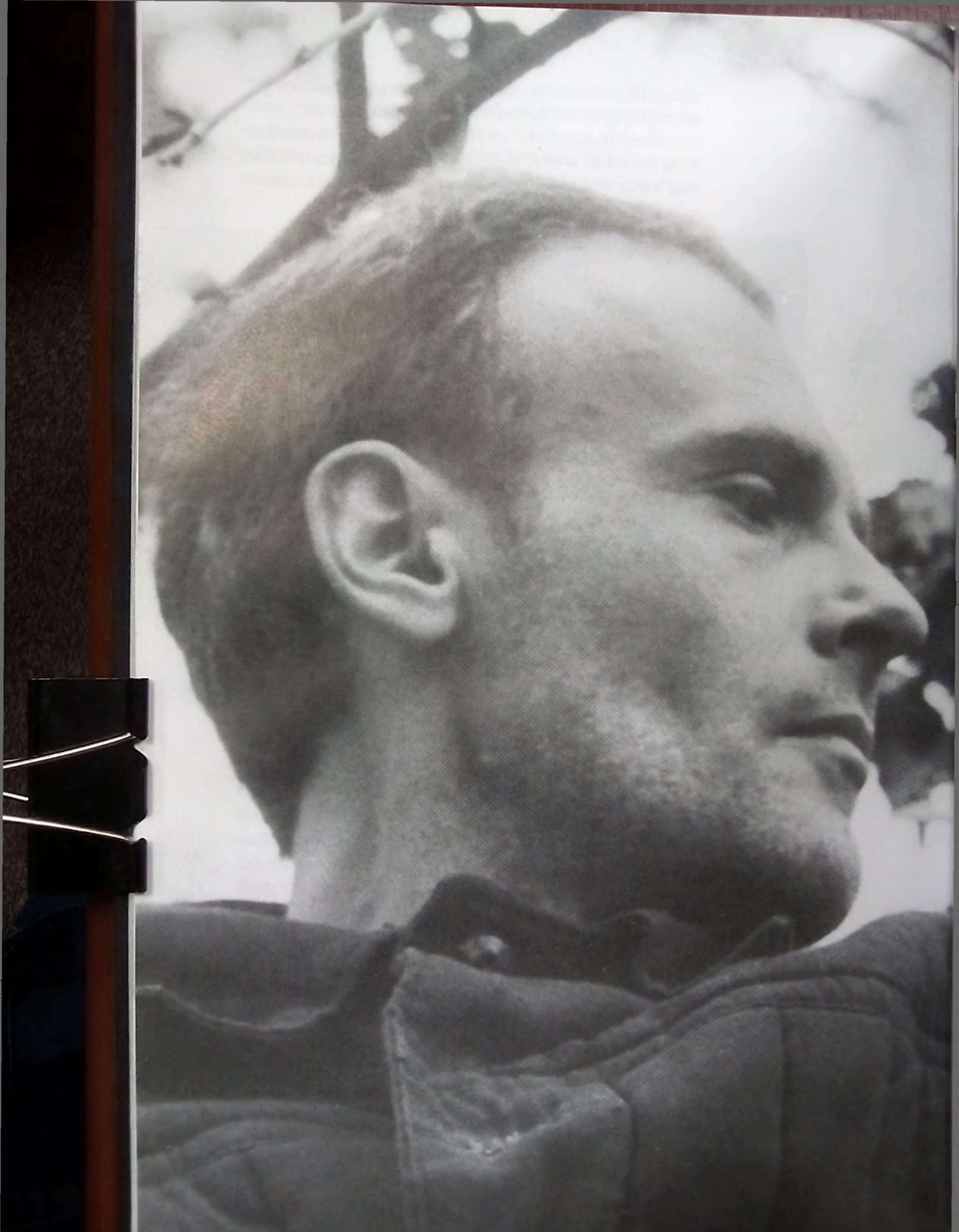


Но если вступил в сговор с темными духами – они тебя дальше уж и потянут. Нельзя за бесчестно вырученные деньги чем-то таким – супер! – дооснастить студию и снять потом какой-то светлый фильм. Не получится.

Один случай совсем уж... Как из святоотеческих писаний... Ужасный день. Беспросветный. День смерти моей дочки пятилетней... Приходят люди, ничего о нашем горе не знающие. Очень-очень богатые. Фотографии приносят совершенно фантастические... Знаешь, съемка в каких-то там липтонных лучах, все такое... Словом, духи там темные вот эти самые или привидения, как там их еще называют. Причем явно ведь чувствую – не фальсификация, гениальный прорыв... Вот только куда?

Сулят они мне огромнейшие деньги и просят всего лишь в обычной своей роли выступить – то есть быть режиссером и оператором фильма вот об этой самой чертовщине всякой. Честно скажу: растерялся. Изображение, манящее необычайно, да и деньги... А они грамотно так излагают: понимаем-де, что первая реакция верующего человека всегда на такие снимки резко негативная, но потом, если оставить их у себя, вглядываться, подождать, все проходит, даже, наоборот, что-то начинает открываться и притягивать. Мы подумали-подумали и отказались все-таки...

С тех пор я почему-то абсолютно уверен, что никакие колдовские и ведьминские передачи, которых теперь столько на нашем телевидении развелось, никогда мне никаких роликов или заставок не закажут. Я просто чувствую, что под защитой...



А подтверждение было не так давно и смешно даже. Самый старший из моих детей, сын, с женой развелся. И эта бывшая его жена вместе с моей, тоже бывшей, конечно, отправились к какой-то не то гадалке, не то ворожее... Ну, возвращать нас, понимаешь, накликивать или как там у них это называется: любовная магия, да? Так эта тетка, специалистка то есть, так прямо и сказала, что Вова, мол, под защитой, и вернуть его своими способами она отказывается!

И вот вопрос: как прожить так, чтобы эту защиту с тебя не сняли, как не предать своего ангела-хранителя?.. Я не знаю... Зато я четко понимаю, что если работаешь, а силы откуда-то берутся на преодоление всяких трудностей, неудач, если при всем отчаянном нищенстве вокруг что-то все-таки есть, кому-то даже удается помогать и кое-что приобретать для нашего общего дела, а главное, если все невзгоды, неудачи, неприятности мгновенно забываются – значит, это все дается... оттуда... Правильно все говорят: «Бог не по силам креста не дает».

Ты знаешь, сейчас столько народу приходит ко мне бесноватого какого-то. Гнать – не умею. Просто жду. Если проработав здесь, посмотрев, послушав, все равно продолжает липнуть – значит, не безнадежен, когда-нибудь свой путь к спасению почувствует. Ну, а если уходит... Ну что ж! Значит, тянет чернота... Что я могу сделать? Я же не священник, не проповедник и уж тем более не пророк. Просто стараюсь почувствовать все время: нет ли противоречия между образом цели и образом действия... Наверное, это главная ось православия.

В будущее кино я верю. Верю, что кино никогда не умрет, как искусство соборное. Люди должны идти куда-то специально, целенаправленно, а не ждать покорно то, что им телевизор прямо в койку подаст. И должны платить за билет. Искусство – оно, конечно, ничего не должно стоить, но все равно и волевого усилия, и платы за вход требует!

А видак... Это когда мы вожделели американский образ жизни, когда мы жвачки не видели, то думали, что она заменяет завтрак, обед и ужин. Оказалось, что ее все же выплевывать надо. Вот то же самое и видаки. Вначале их называли видики, но это детское, восхищенное прозвище не прижилось. Слова случайно не возникают. Он действительно видак – как стульчак, как... Уничижительно. Когда-нибудь смотреть его будет так же неприлично, как журнал с сомнительными картинками рассматривать... Хочется порой, интересно, но непристойно.

Так что кино выживет, как выжил, на той же, кстати, соборности, театр. Выживет как вид особого искусства, обра-

щенного в какие-то, только ему доступные пространства души... Правда, изменится оно при этом совершенно кардинально.

Ведь вдумайся: на чем сто лет просуществовало великое, со всеми его достижениями в области идей, образов, смыслов, искусство кино? На гениальном для своего времени, но



«Групповой портрет в натюрморте»

до крайности простеньком по механике изобретении. Мне недавно из Гарварда пришло приглашение – прочитать цикл лекций. А на бланке схематичное изображение грейферно-обтюраторного узла, того самого, что есть «техническая основа» всего кинематографа. И смешная мысль мелькнула: мы могли бы такое механическое устройство за один день сделать. Конечно, какое-нибудь очень примитивное, корявое, но сделали бы – из наших железок.

Компьютер совсем другое дело. Невероятно сложная штука. В домашней мастерской ни за день, ни за год не сделать. Но на этой-то сложнейшей электронике мы делаем сегодня все те же движущиеся фотографии. Это ведь бред! Что-то, что было дико трудно на пленке – совмещения всякие, симметрические раздвоения, размножения, прочие трюки, – конечно, получается, ему это раз плюнуть, но и сотой, даже тысячной доли своей технической мощи компьютер при этом не расходует. Ему нужны задачи другого уровня. Со слишком простыми он даже мучается иногда, как с фотокартинкой. Значит, ему нужна другая – не обычная фотография.

Каждый школьник может понять и объяснить фотохимический принцип. Но попробуй залезть поглубже... Я где-то читал, что у фирмы «Кодак» было специальное стадо бычков, не то целая ферма... Может, и сейчас есть. Зачем? Затем, что в основе эмульсии желатин. Понимаешь? Кровь жертвенных животных...

Но главная мистика для меня даже не в этом. Оказывается, когда под действием световых лучей зерна серебра видоизменяются, они как бы прорастают в разные стороны щупальцами. Знаешь, на что становятся похожими? Да-да! На нейроны мозга! И так мозговая ткань превращается как бы в

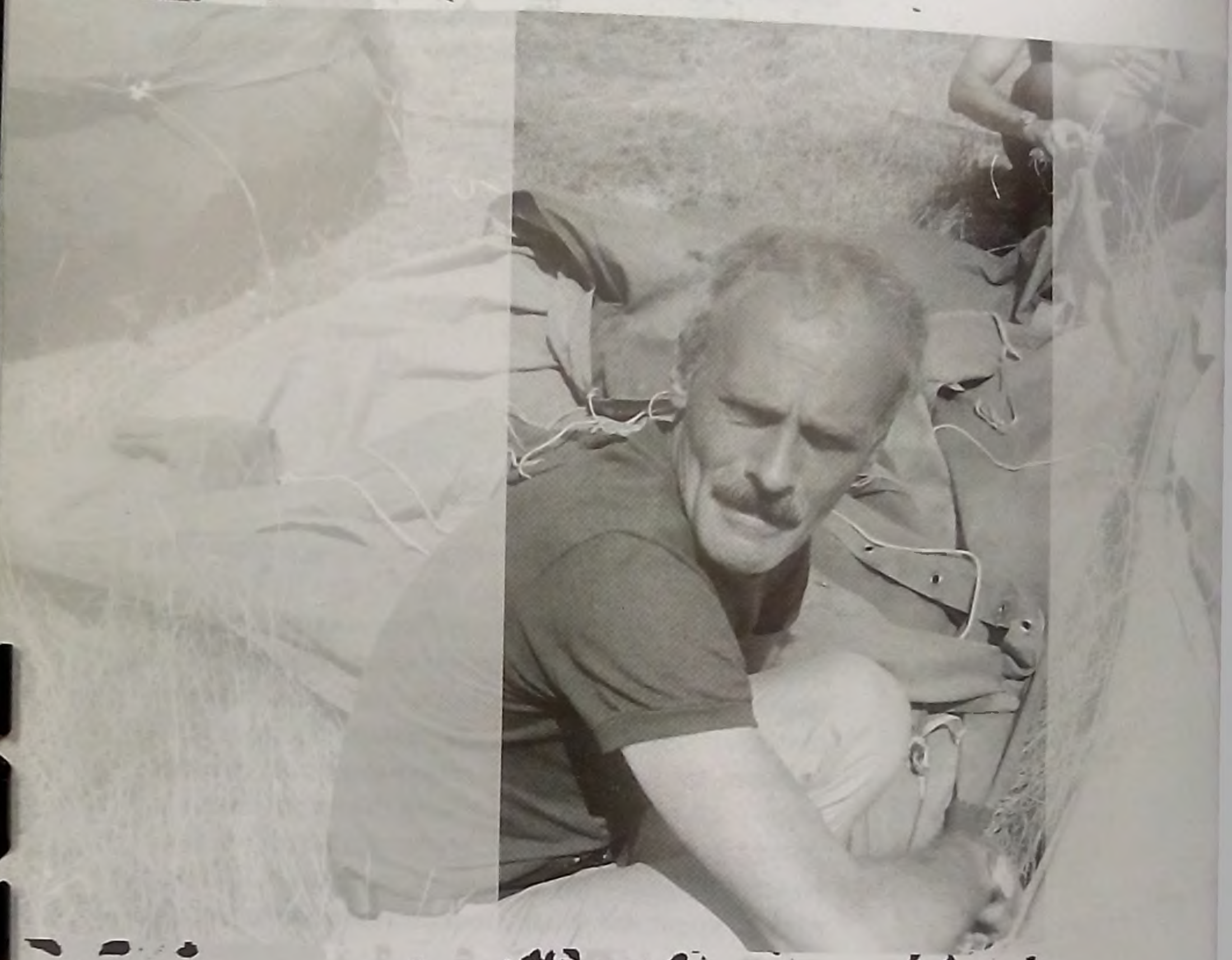


поле – поле информации. Наше несовершенное зрение считывает лишь какую-то ее часть.

Вот я и думаю, если бы все это бешеное количество феритиков-магнитиков, которое в компьютере, задействовать по тому же принципу? Представим себе, что не какое-то вполне счисляемое, очень ограниченное количество зерен фотоэмульсии, как на пленке, а безумное количество элементов электронной памяти картинку создает. Жуть, да? Но она же, такая картинка, становится факторальной... То есть – голографический принцип – каждый элемент, каждая часть такой картинки содержит всю полноту информации о целом, всю картинку целиком...

Если я до этого додумался, значит, скоро, очень скоро такой принцип компьютерного изображения не просто изобретут, а начнут внедрять. Появится иное изображение, а значит, и принципиально новое кино. Иное физически, химически, технически, а главное, иное по содержанию, по смыслу кино будет, на иные какие-то пространства души рассчитанное... Туда, где все – до дна, где все – предельно ясно...

Можно с ума сойти, какая будет ответственность у художника за такую картинку, за такое кино! Даже страшно пока думать... Может, не доживем? Хотя готовиться все-таки надо...



Леонид Тарнорудер

Несколько авторских ремарок, очень субъективных

Леонид Тарнорудер

Несколько авторских ремарок, очень субъективных

Мне повезло – я писал для Володи Кобрина.

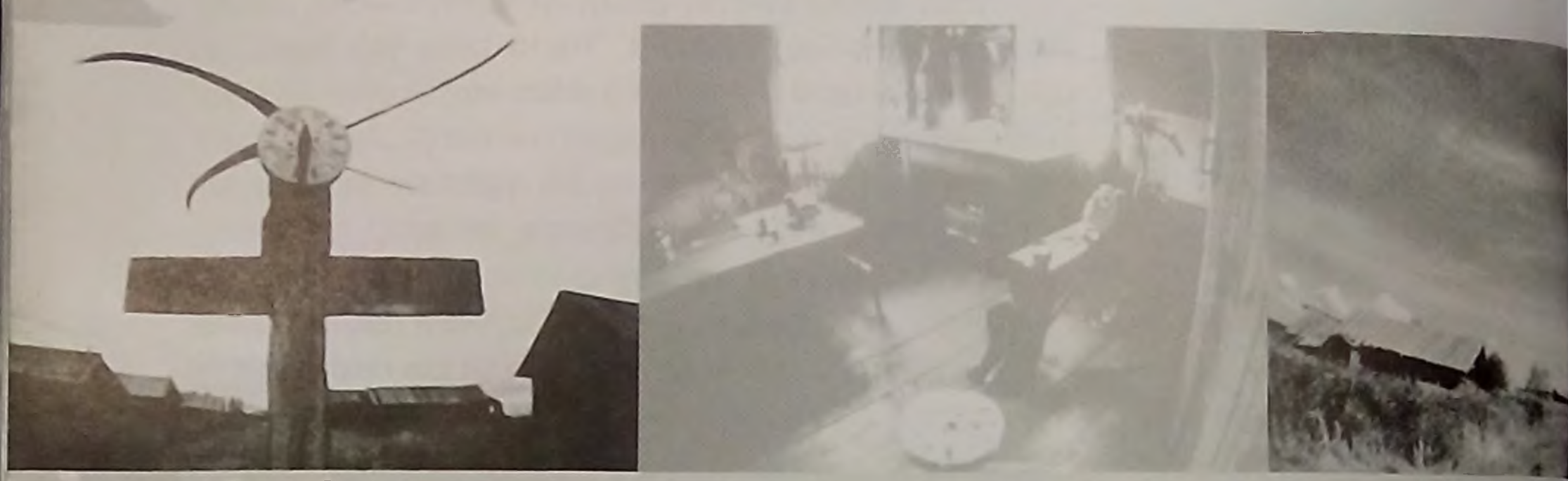
Только вывела рука эту фразу, тут же звучание ее показалось подозрительно знакомым. Что-то такое уже было... а, вспомнил, это такой слоган был в «Мальчике Мотле»: «Мне хорошо – я сирота» (старинный еврейский юмор). Ладно, зачеркивать не стану, пусть думают, что это сработало подсознание. Хотя и так ясно, что с уходом Кобрина я, как автор, определенно осиротел. Но мне от этого, конечно же, вовсе не хорошо...

Тут вот еще какая вещь: когда я сочинял тексты к фильмам других режиссеров, я все равно писал для него. В нашем деле главное – найти интонацию. И в наиболее трудных случаях я представлял себе, что должен рассказать очередную историю именно Кобрину. Помогало почти безотказно.

Володя всегда притягивал людей. Обаянием личным, обаянием таланта. Меня «притянуло», когда началось сотрудничество с режиссерами из его ближайшего окружения: Валовым, Дитковским, Меньшиковым... Это был кружок, сложившийся во времена ранние, «дорежиссерские». Сейчас вспомнилось, что первая мысль попробовать что-то сделать вместе, как ни странно, возникла у самого Кобрина: «Хочу показать тебе изображение без всяких объяснений, а ты напишешь, как подскажет фантазия». Так, из любопытства, что получится, в приватном порядке. Могло получиться занятно, и я, разумеется, согласился. Жаль, за нехваткой времени идея осталась нереализованной.

Мало у кого были такие живые, умные, выразительные глаза. Сейчас вообще мало людей с настоящим живым взглядом, хотя бы поэтому его нельзя было не выделить из общего ряда. А еще в нем всегда чувствовался мощный эмоциональный заряд. Который естественным образом аккумулировался во всех его лентах. Когда смотришь их на видео, это ощущается меньше, когда на кинопленке – больше. Я сам это почувствовал далеко не сразу. Просто однажды в коридоре студии мы столкнулись с Мишей Камионским, который только что получил из лаборатории отпечатанную копию и нес ее на просмотр в эталонный зал. Это было уже к вечеру, я и пообедать-то не успел, не оставалось никаких сил. Но Миша попросил пойти с ним, и я пошел. И представьте, к исходу первой части бук-

вально ожил, стало легче дышать, и энергия откуда-то появилась. Потом я поспрашивал кое-кого из людей, к Кобрину неравнодушных, чувствуют ли они что-то подобное. Ничего вразумительного не услышал. Но однажды от весьма энергичной девушки (и, кстати, неплохого режиссера) услышал, что она-то энергетику чувствует, но только с обратным знаком. То



«Present Continuous»

есть просмотр кобринских фильмов не прибавляет ей сил, а отнимает. С чего бы это?

Мне тогда приходилось писать для разных объединений (это я возвращаюсь к первому периоду сближения с Кобриным). На «Наупе» – почти для всех, за исключением учебного. Я и сам в него отнюдь не стремился из-за того, что «авторских» там платили вдвое меньше. Кстати, и постановочных (т.е. «авторских» для режиссера, оператора и др.) тоже. Кобрину такая дискриминация была, по-моему, почти безразлична, но денег же хронически не хватало! Сам он заведомо ничего не стал бы предпринимать для пополнения домашнего бюджета, так что комбинация по выводу его на нормальный уровень постановочных была разработана без него. Увы, в той схеме я был не автором, а исполнителем (вернее, «автором» в обычном, студийном понимании этого слова), но придумал все кто-то другой. Кажется, авторство принадлежало Славе Валову, ныне покойному, прекрасному и тонкому режиссеру, которому Володя посвятил один из своих последних фильмов.

Дело происходило так. В плане объединения «Прогресс» на 1989 год значился фильм под названием «Существует ли будущее?». Писать сценарий надлежало мне, а снимать фильм – режиссеру Святославу Валову. Помню, с какими муками выдумывал я всяческие «образные символы» времени (для изобразительного ряда). Слава спокойно дождался первого варианта сценария, внимательно его прочел и... вернул мне обратно.

Мол, все хорошо, но ему это будет тяжело, плохо себя чувствует, а пусть фильм снимет Володя Кобрин. (У Славы действительно шла тогда черная полоса, он так из нее и не выбрался.) Вообще-то приглашать режиссеров из других объединений было не принято, и пришлось проводить соответствующую предварительную работу от дирекции до худсовета, но все со-



гласились – и с этого момента Кобрин получил возможность снимать «общеэкранные» фильмы. Название для первого из них, как и для многих других, он сам же и придумал: «Present Continious». Сейчас это уже классическое, хрестоматийное кобринское кино...

...а тогда! После съемок, после того, как снятый материал был «подложен» и группа его отсмотрела, Лена Мясникова, наш редактор, первым попросила высказаться меня («автора, автора!»). И хотя я совершенно не представлял, как все это может быть смонтировано, тем не менее с апломбом заявил, что здесь, в общем, есть четкая линия, есть идея, есть три типа времени и что-то там еще. А Кобрин на меня смотрел с совершенно неописуемым сарказмом.

Помню состояние внутренней паники при мысли о том, что к этому изображению придется ведь изобретать какой-то текст! (И не забавы ради, как в свое время предлагал Володя.)

Правда, пока он мучился в монтажной, у меня было время «собраться». О том же, как Кобрин монтировал фильмы, надо слагать особую песню, и не мне, а тем, кто сидел в это время с ним рядом. Вот, кажется, все уже склеилось и сошлось, остается только убрать несколько лишних метров. Наутро режиссер приходит в монтажную, все разрывает на мелкие кусочки и начинает склеивать заново. Опять все сходится, получается стройно и динамично. Наутро Кобрин входит в монтажную... и повторяет всю процедуру сначала. Потом, с



переходом на компьютерный монтаж, это не выглядело столь эффектно и драматично, как в те времена, когда он сидел, весь опутанный пленкой.

Подобная манера монтажа отнюдь не означает, что Кобрин достигал желаемого результата простым перебором вариантов, «методом тыка». Мне кажется, он всегда точно знал, чего добивается, – и в выборе натуры, и в построении каждого кадра. Он все заранее придумывал и «видел» внутренним зрением. А потом последовательно приближался к увиденному. При монтаже отснятого материала этого достичь сложнее, отсюда и варианты. Кстати, Валера Иванов и Миша Камионский, его операторы, как раз потому и проработали с ним рядом до конца, что хорошо умели понимать, чего он добивается. А словами содержание кобринских кадров пересказать, как сами понимаете, невозможно...

Однако какие-то слова к «Present Continious» следовало придумать – и с этим мы мучились оба. Поначалу ведь я по «научпоповской привычке» пытался втиснуть туда какие-то рассуждения о природе времени, какие-то умные фразы. На

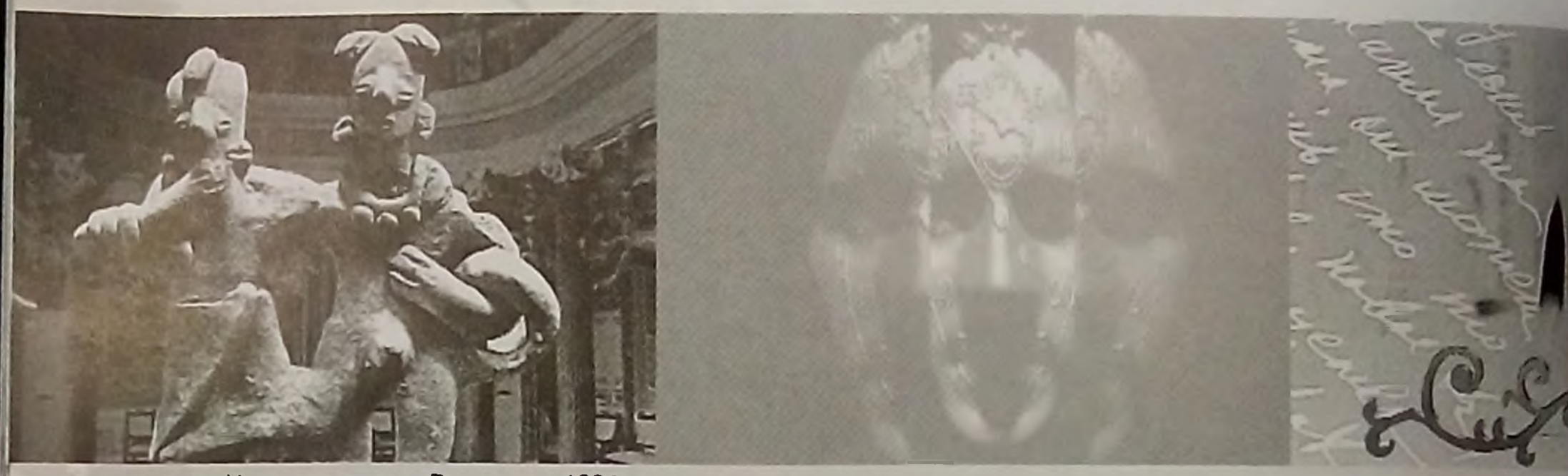
изображение не ложилось ничего! Потом вдруг сочинилась такая фраза: «Однажды в детстве отец сказал мне, что времени не существует, что его придумал один астроном, и его за это посадили в тюрьму». Когда эту фразу прочел Кобрин, он сразу подхватил: «...И правильно сделали!». Так, перебрасываясь словами, с криками и стихом мы и сложили закадровый текст. Потом за «астронома, посаженного в тюрьму» меня долго ругал один энтузиаст науки. Он решил, что в этом фильме (или этим фильмом) мы с Кобриным опорочили светлую память астрофизика Козырева, набравшись к тому же наглости указать в титрах, что картина посвящена ему. Так ведь Козырев действительно сидел в тюрьме, и вскоре несколько необычные обстоятельства его жизни стали широко известны.

Помню, как ругался энтузиаст на вечере в Доме ученых (там существовал Клуб любителей научно-популярного кино). На демонстрацию картины звали Кобрина, но он перепоручил это дело мне. Перед показом полагалось выступить, объяснить, что это кино необычное, особый язык, особое образное мышление и все такое. А мне было интересно, как все-таки может воспринять такое кино неподготовленный зритель (хотя и не совсем же с улицы!). И ничего я им объяснять не стал, было сказано только, что вот посмотрите, а потом поговорим. Начался показ – и буквально через пять минут народ ка-а-ак побежал из зала! Откровенно говоря, я такого не ожидал и чувствовал себя ужасно. К титрам «Конец фильма» в зале осталось чуть больше трети из хваленого клуба. Потом зажегся свет. Начался разговор. Ругался не только энтузиаст, но и другие. Впрочем, кое-кому из зрителей кино понравилось, только и они в основном спрашивали, почему фильм называется «Present Continious»? «Потому, – отвечал я тогда, – что в нем показано, как наше настоящее будет выглядеть, если станет продолженным».

Потом Кобрин как-то уговорил меня выступить в другом клубе, в кинотеатре на Смоленской (это было уже много позже «Present'a» и с более поздними фильмами). Вот там атмосфера была совершенно другая, собрались люди, понимающие и любящие кобринское кино, какие-то лица в зале мне показались знакомыми, все остальные – очень симпатичными. Забавно, что и там оказался случайно забредший прохожий, но ему все чрезвычайно понравилось. Когда началось обсуждение, он встал и громко об этом сообщил.

И еще об одном мероприятии, куда меня отрядил Володя Кобрин. Я просто обязан о нем рассказать. Это была церемония вручения «Ники». На ней полагалось присутствовать в строгом черном костюме, а из всей нашей группы таковой оказался

лишь у меня (вполне, надо признаться, случайно). Сам Кобрин к тому времени подобных «тусовок» всячески избегал. Мне тоже было не с руки: конец года, «на выходе» сразу несколько фильмов, но поручение Кобрина – это святое. Честное слово, я никак не ожидал, что киноакадемики ему присудят «Нику», что они поставят кобринские откровения выше традиционного «на-



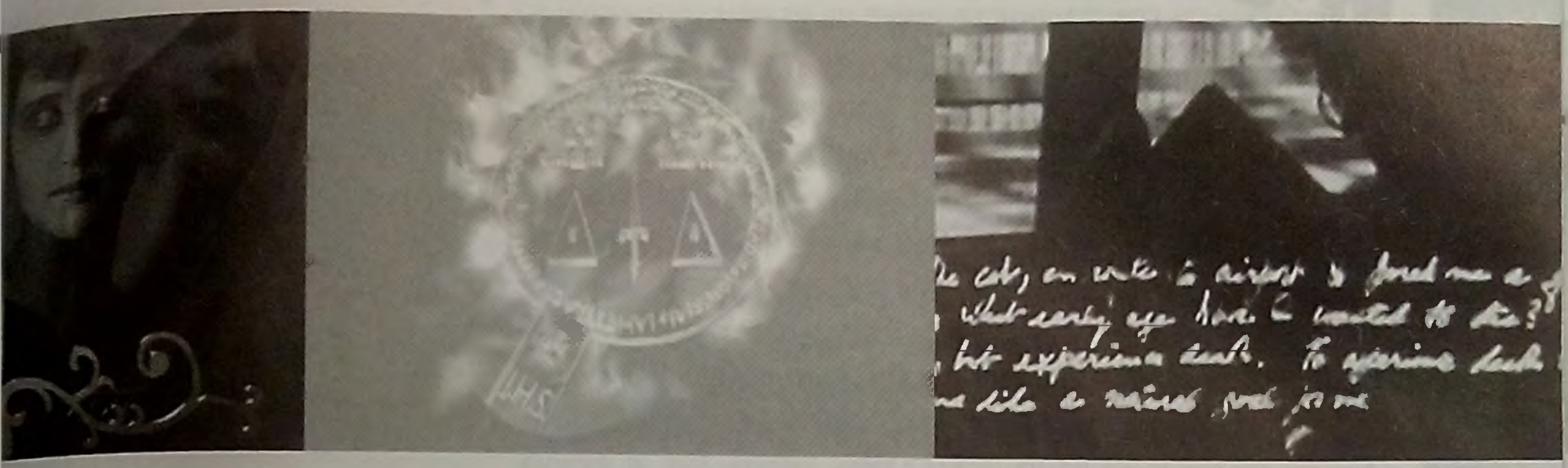
Цикл программ «Век кино», 1994 г.

учпопа», который в номинации тоже присутствовал. Я давно был приучен, что на худсоветах нас всегда поносят за непонятные выкрутасы, за преступную трату народных денег «неизвестно на что». А тут, значит, зовут на сцену приз получать.

Пока шел, пока спотыкался о кабели телекамер, все думал, надо ли объяснять публике, кто такой Кобрин и почему я тут возник вместо него. Публика же, ясное дело, собралась именно «тусовочная», с преобладанием «новых русских», и собственно кино мало кого там вообще волновало. «Нет, – думаю про себя, – если в зале десять человек знают, кто такой Кобрин, то им и так все понятно. А кто не знает, тем я ничего и не объясню». Взял приз, раз дают, радостно прокричал в микрофон «Большое спасибо!» и с тем (да еще с чеком на тысячу долларов) пошел на отведенное место. Причем, оказалось, что смыться оттуда пораньше никак невозможно, и домой я добрался только часа в два ночи. Но Кобрину позвонил, полагая, что он, скорее всего, еще не ложился.

Ей-богу, я не ожидал, что буду первым, кто сообщит ему про «Нику» (телевизора же тогда он не смотрел вообще). Но по его реакции легко было понять, что для него это тоже неожиданность. Во всяком случае, первой фразой, которую я услышал в ответ, было: «Да ты что?!» Тут же я ему выложил еще и про тысячу долларов. Им Володя сразу нашел применение: «Ну, слушай, это очень кстати! Мы теперь сможем отдать самые срочные долги».

Долги висели на кобринской студии постоянно. Знаю, что многие «киноавангардисты» до сих пор весьма неплохо существуют на деньги спонсоров. Володя же добывал свой хлеб сам в поте лица, разве что кое-какую технику для студии ему время от времени дарили разные люди. Но ничего конкретного об этом сказать не могу, рост «технической ос-



нащенности», конечно же, происходил без моего участия.

А с «Никой» я до него добрался только в середине следующего дня, потому что с утра был занят на другой картине. И вот меня постепенно начинают раздирать сомнения: а не правильнее ли было в Доме кино все-таки произнести некое «похвальное слово» о Кобрине? Ему самому претензии на популярность были, как всем известно, абсолютно чужды, но вдруг кому-то из группы показалось, что я решил этак слегка «потянуть одеяло на себя»? К счастью, ничего подобного не было, и зря я себя накручивал. Самому факту получения «Ники» группа, по-моему, особого значения не придала. Немного похохмили по этому поводу, и все. Коля Широкий, направляясь от компьютера в туалет, на ходу выдал экспромт:

«Щас схожу попикаю
И приду за «Никою».

Ни отметить, ни как-то обсудить событие тогда просто не было времени, потому что приходилось работать, не отходя от «конвейера». Примерно год с небольшим Кобрин без передышки выдавал своего рода киноновеллы для телевизионной передачи «Век кино» – с осени 94-го до осени 95-го года. Получалось, по-моему, очень интересно, для телевидения был придуман, собственно, новый жанр: «видеофантазия на тему фильма». Передачу помогали делать прекрасные киноведы,

прежде всего Кирилл Разлогов. И все было бы хорошо, только вот «хозяином» над нами стал некий бизнесмен-прокатчик по фамилии Рузин, снаружи вроде бы не без признаков интеллигентности, а по сути натуральный «кидала». Ну какой степенью порядочности надо было обладать, чтобы захотеть наживаться на Кобрине? Этот захотел. Кобринские «видеофантазии» ему понадобились, чтобы в элегантной упаковке продавать картины (сначала он где-то покупал права на их демонстрацию) на первый канал. Володя разорвал с ним договор (вполне кабальный) только тогда, когда «хозяин» решил платить ему еще раза в два меньше. То есть жадный оказался, сил нет...

Гонка с этими выпусками «Века кино» была сумасшедшая, впрочем, с передачами, стоящими в сетке вещания, всегда так. Со сдачей мастер-кассеты нельзя опоздать ни на час. Много крови, много песен... Что касается «песен», то с текстами я, вот как на духу, ни разу Кобрина не подвел. Иногда он просматривал их перед «озвучкой», иногда не успевал... Вносил ли он какие-то изменения? Очень редко. Тут, я думаю, проявлялось еще одно очень важное его качество: он всегда признавал творческую «автономию» других. Признавал их право выражать себя так, как они хотят, ведь и сам более всего дорожил именно этим правом. И все, кто с ним работал, пользовались, так сказать, широкими правами и свободами. Но как-то так получалось, что всякое «самовыражение» оператора, художника, композитора, текстовика, становясь единым целым, превращалось в настоящее кобринское кино.

Так вот пишешь привычно: «кобринское кино» – и полагаешь при этом, будто читателю и зрителю достаточно понятно, о чем идет речь. Но вот в последнее время мне нередко говорят о необходимости как-то объяснить, что оно собой представляет, что это за явление в киноискусстве. Думаю, что задача сия должна быть предложена, скорее, профессиональным киноведам. Однако попытаюсь...

Есть мудрость, которая выше ума. Есть язык, который выше человеческой речи. Я имею в виду вещи, недоступные прямому истолкованию или «переводу», то есть сведению к понятиям обиходным (или хотя бы объяснимым). Тем не менее мы чувствуем, что это именно язык – но только иной, «невербальный», надсознательный. А коль скоро мы это чувствуем, то и ведем себя, как люди, слышащие речь не на родном, но вроде бы знакомом по фонетике языке. Как русский человек – при звуках вообще славянской речи. Выхватываем отдельные слова, обрывки фраз... Но совершенно упускаем при этом саму нить – а с ней и смысл разговора.

Я это к тому, что нельзя смотреть фильмы Кобрина, стараясь расшифровать каждый кадр: «а что он хотел этим сказать?», «а этим?». Он, кстати, очень не любил, когда к нему приставали с такими вопросами. Я однажды участвовал в интервью, которое он давал одной из прибалтийских телепрограмм. Тогда журналистка, конечно же, спросила: «А что вы хотели сказать фильмом (...)?» (Не помню уж, каким, но это детали.) Кобрин, не выпуская изо рта сигареты, кивнул в мою сторону: «Над этим я как-то не думаю. У меня есть автор, и он мне потом объясняет, что я хотел этим сказать». Если бы меня попросили подтвердить эти слова, я бы, наверное, подтвердил. Но, честно говоря, никогда в жизни не пытался заняться объяснением кобринских фильмов.

И вам не советую. А советую во время просмотра просто «отдаться течению». Будут возникать какие-то ассоциации, какие-то свои воспоминания – и в состоянии, близком к медитации, вам, быть может, что-то такое и откроется. А может быть, и нет...

Вот Ольга, верная его сподвижница и подруга, написала, что он в последние годы мало читал. И это легко понять. Язык так называемой художественной литературы скорее всего начал казаться ему чересчур однозначным. Именно в противовес «литературности», уже невыносимой для тонкого слуха, он и прибегал, по-моему, к «низкому» стилю, позволял себе упрощать сюжеты и комментарии к фильмам. О «Гомо Парадоксумах» я говорить не могу и не стану (их Володя делал с другим сценаристом), но вот «Абсолютно из ничего» явно носит печать нарочитого снижения жанра, усталости, этакой «мениппеи».

И опять не могу не вспомнить, что на вопрос журналистки об этой картине: «Почему вы дали фильму такое название?» – Кобрин отвечал вполне в своем духе: «Да просто нам так урезали смету, что фильм пришлось делать абсолютно из ничего». Если это имеет значение, могу уточнить, что название мы взяли из гегелевской «Философии религии»: «Бог творит абсолютно из ничего, так как нет ничего, что Ему бы предшествовало».

Тут сам собой образуется провокационный вопрос, который я с удовольствием и воспроизвожу: «А из чего творил Володя Кобрин?». Ну, это же совсем просто: из времени и пространства, из четырех стихий, из снов и реальностей. Обратная покадровая съемка позволила ему не просто обращать время вспять, но разрывать связи причин и следствий. Из пепла возгорается пламя, из пламени рождается страница... Чем тщательнее моется Анатолий Васильевич, тем чернее становится... Но это, в общем, пустое занятие – пересказывать



кобринские кадры, и не стану я этого делать. Тем более что в книге, насколько я знаю, должно быть много-много кадров из разных картин.

Можно только догадываться о смысле тех или иных «знаков», монтажных фраз... Чтобы было легче с этим примириться, представьте себе, что Кобрину однажды открылись истины... ну, будем считать, универсальные и выходящие за пределы человеческого понимания. Как если бы он побывал в параллельном пространстве и «оттуда» увидел суть происходящего «здесь». А так как словами этого не передашь, он начал изобретать иной способ сообщения истин.

Такое уже было – примерно две тысячи лет назад. Один учитель пытался объяснить ученикам, что есть Царствие Небесное. И что же он говорил? То оно подобно закваске, то горчичному зерну. То купцу, ищущему хороших жемчужин, то неводу, закинутому в море. «...Говорил народу притчами и без притчи не говорил им». Потому что ни на одном языке мира нет слов для описания Царствия Небесного. Ученикам казалось, что они понимают – так и нам иногда кажется, что мы понимаем...

Вполне возможно, что Кобрин во всех своих фильмах объяснял одно и то же, как бы предъявляя «предмет» с разных сторон: героического и низменного, серьезного и смешного, сиюминутного и вечного. Живые манекены и мертвые воды, небесные знамения и земная грязь... «И другую притчу сказал Он им». Но и эта притча все о том же, о том же самом.

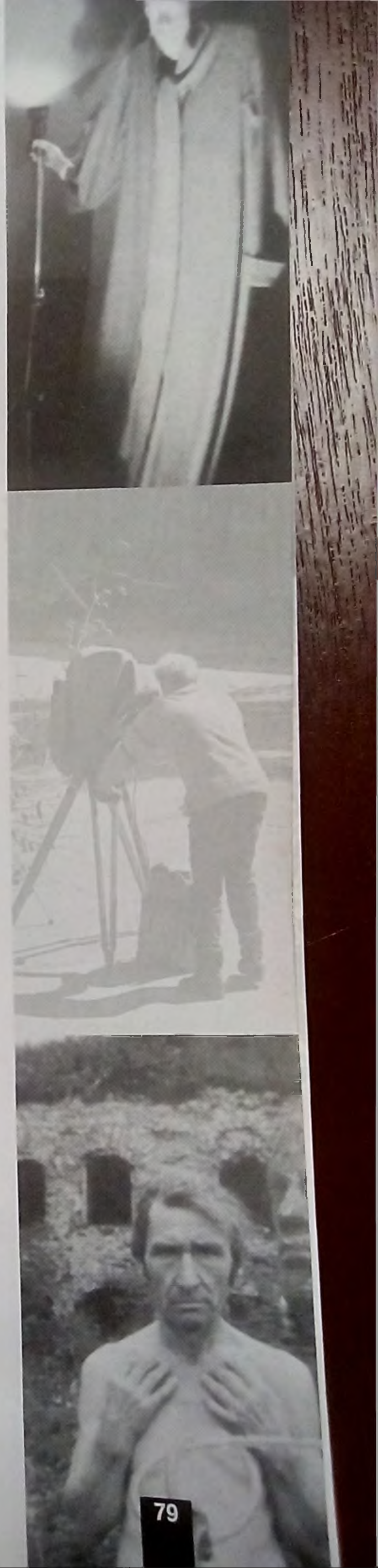
Вот потому-то Кобрин с великой осторожностью относился к словам, которым надлежало сосуществовать с его изображением. Любые слова создают иллюзию, будто они могут что-то объяснить. В нашем случае они только затемняли смысл собственно «притчи». Но если разговор переходил в чисто практическую плоскость, как в случае с видеоновеллами для «Века кино», – изображение соединялось со словами почти без сопротивления. Кобрин и здесь «играл» образами и смыслами, но уже земными, понятными, вполне переводимыми в слова. И мне как бы предоставлялась возможность «отыгрываться», закрывать текстом и собственно кобринское изображение, и цитаты из представляемого фильма. При этом Володя, наблюдая за мной со стороны, был, по своему обыкновению, ироничен и снисходителен.

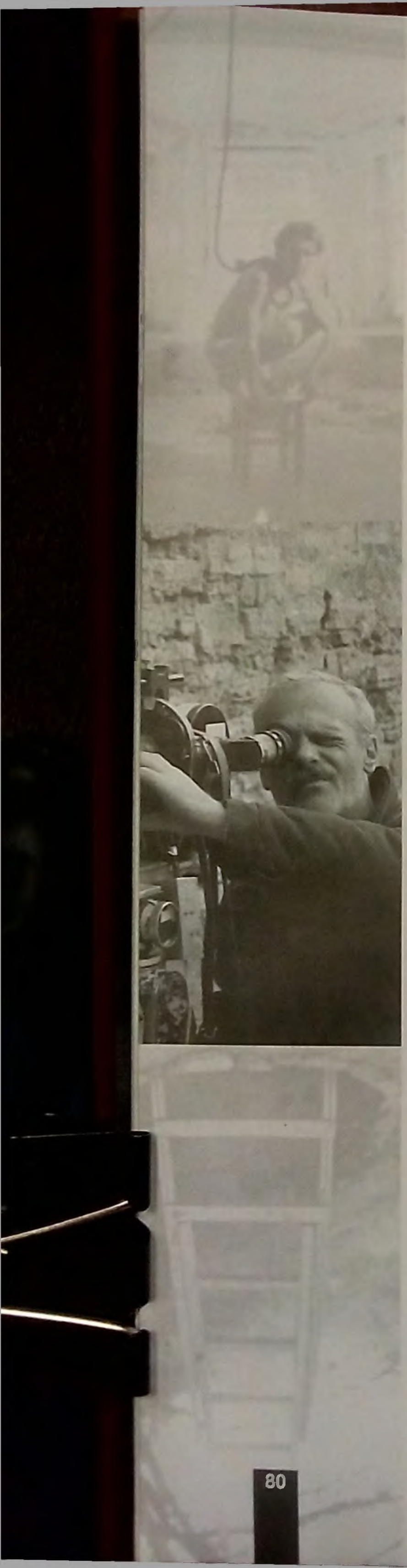
Я запомнил только один случай, когда он настоял на поправке к тексту, это было в передаче, посвященной Эйзенштейну. Из справки, подготовленной научным консультантом, а такие справки нам давали очень толковые киноведы, следо-

вало, что у Сергея Михайловича был свой счастливый месяц – январь. Удачи, победы, награды чаще всего выпадали на январские дни. Это и стало некой «сюжетной линией» сначала видеоряда, а затем и текста. Закончить же рассказ я предложил фразой: «А вот умер он в феврале». Володя чуть подумал и дописал: «1948 года». Мне это показалось необязательным, начал сопротивляться, но был сломлен и согласился. В самом деле, пусть народ знает... Но только прочесть дату следовало через «люфт-паузу», следовало выделить точку интонационно! А диктор прочел подряд – и получилось, что мы просто сообщили год смерти. Вся игра игралась даром. Не помню точно, но, кажется, именно после этого случая мы стали «дикторское» прочтение чередовать с «авторским» – чтобы не ошибаться с интонацией.

А еще с тех пор мы стали проще относиться к проблеме соединения кобринского изобразительного ряда с дикторским текстом. Тогда как одно время это казалось вообще невозможным. Например, для «Последнего сна Анатолия Васильевича» (первого полнометражного!) было сначала написано страниц десять. Когда началась «подкладка» текста, он стал катастрофически «худеть»: изображение, будучи сопоставлено с какими-то словами (хоть пустыми, хоть глубокомысленными), сразу теряло обаяние и многоплановость, многоуровневость. «Мысль изреченная есть ложь». Страницы перечеркивались крест-накрест, фразы улетали, как листья с осеннего дерева. Наконец осталась только одна, которую Володя придумал еще до того, как начал монтировать (не буду здесь ее приводить, хотя помню наизусть). Долго пытались мы «приложить» ее то к одному эпизоду, то другому. В итоге отказались и от нее, осталась одна музыка и шумы. После первого студийного просмотра картины одна сценаристка (наша общая с Кобриным добрая приятельница) сказала мне: «Леня, этот дикторский текст – твоя самая большая творческая удача!». У нас в кино товарищи по цеху всегда найдут для тебя теплые, вдохновляющие слова.

И потом, когда Кобрин делал свои «фирменные», стержневые картины, он крайне скупо допускал туда дикторский текст. Причем, получив какие-то варианты от автора, то ли полностью их перекраивал, то ли писал сам. Так произошло, например, на фильме «Групповой портрет в натюрморте», отмеченном «Никой». В другой раз, показав мне «немой вариант» картины «Абсолютно из ничего», он сразу же дал и листочек с текстом. То есть, моя работа была сделана за меня, и мы как бы поменялись ролями: я предложил внести в текст какие-то правки, Володя согласился – и все, можно «звучать».





А сценарии! Добрая студийная традиция категорически не допускала, чтобы автор ограничивался одним вариантом сценария. Два – это минимум, это знак особого благоволения редактора и художественного руководителя. Но – внимание! – не в том случае, когда сценарий писался для Кобрина. Любой человек (даже директор студии) понимал, что Володя все равно снимет по-своему, без каких бы то ни было вариантов! То же самое относилось и к официальным «сдачам-приемкам» картин: какой худсовет мог требовать поправок, сокращений, более точного монтажа? В последние годы, впрочем, наш замечательный худрук Витя Юрловский прибывал вместе с редактором прямо к Володе домой (а это и была студия Кобрина), кошек сгоняли со стульев, садились, смотрели кино – и Витя объявлял, что «немой вариант» или же готовый фильм принят. При этом он еще обязательно мне говорил: «Я считаю, что фильм снят точно по сценарию» (дежурная шутка редактора, обязанного написать заключение на картину).

С точки зрения самого Кобрина, литературный сценарий ему был нужен (ну, исключая пользу практическую, как повод для запуска в производство и как шаблон для изготовления сценария режиссерского) не в качестве информации к размышлению или «точки опоры», а скорее в качестве площадки, от которой он мог бы оттолкнуться. И лететь. Хотя бы в совершенно противоположную сторону.

И потому я мог не опасаться, что Кобрин «завернет» мне сценарий. Опасался я того, что было для меня пострашнее: что Кобрин останется холоден, что сценарий его не тронет. Но он всегда находил какие-то одобрительные слова, много ли автору надо для счастья? «Мне нравится, что ты совершенно не думаешь об изобразительном ряде», – сказал он мне по поводу одного из сценариев. Хорош бы я был, если бы взялся придумывать изобразительный ряд для Кобрина!

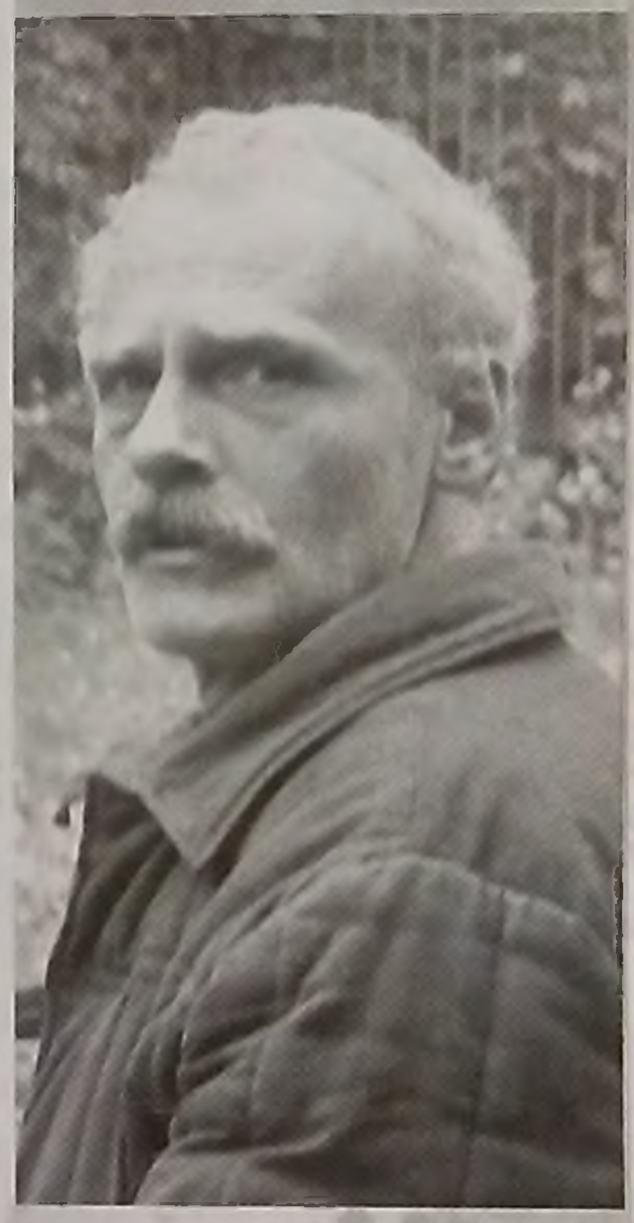
Прочтя «Третью реальность», он этак азартно воскликнул: «Ну, я точно знал, что в конце должно будет прозвучать что-то такое, обязательно!» А прозвучала там реплика: «Генрих Гейне, кретин!» (На протяжении сценария герой мучился, не зная автора стихов, которые принужден был заучивать наизусть.)

Собственно, этот фильм был «с секретом», может быть, он и вырос из некоего «секрета», из истории, однажды рассказанной Кобриным. Участвовал в ней его дядя, известный историк Владимир Борисович Кобрин, которого я знал и который, как мне мечталось, был бы наилучшим научным консультантом фильма об Иване Грозном. Но Владимира Борисовича, увы, не стало еще до того, как он мог увидеть заявку на сценарий (и

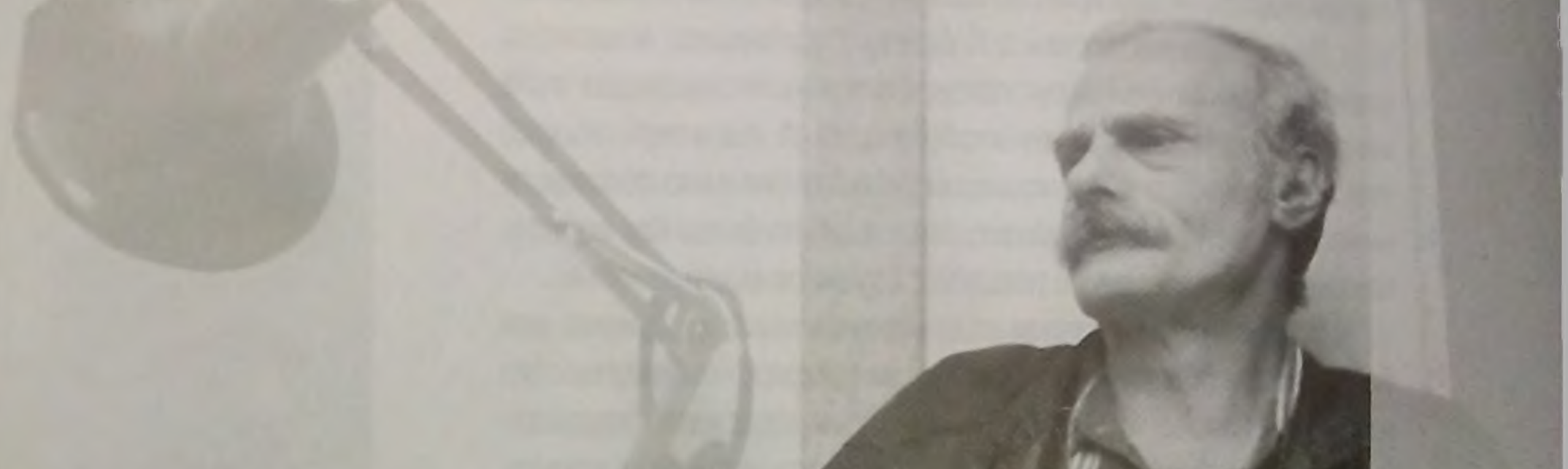
лишь совсем недавно был снят в дорогом моему сердцу просветительском жанре фильм «Царь Иван Грозный»). Так вот, по словам Володи, дядя его прилично музицировал и однажды что-то такое исполнил в его присутствии на пианино, от чего племянник впал в совершенный восторг. «Чья это музыка, кто написал?» – слабым голосом спросил он. «Это я написал, дурак», – холодно ответил дядя. (Было это давно, Володя не вышел еще из мальчишек.) А мотивчик ему запомнился... И вскоре вдруг он слышит его по радио. Застыв, естественно, на месте, Володя благоговейно дослушал музыку до конца, после чего радио объявило: «Мы исполняли сонату Шумана». Мораль: любая ерунда может пригодиться для литературного сценария.

В каких-то вещах мы с Кобриным совпадали, в каких-то расходились. Вот он вдруг признается мне, что ощущает себя машиной по производству изображения. А я в ответ говорю, что давно считаю себя машиной по изготовлению текстов, и ничего особенного в этом нет, так и должно быть. Как известно, схожесть симптомов помогает бороться с депрессией...

Признаюсь, я пытался подталкивать его к созданию, как бы это сказать, произведений классического, «высокого» стиля. К использованию созданного им киноязыка для экранизации, допустим, «Розы мира» Даниила Андреева. Или, к примеру, «Шестипсалмия». А Кобрин отнекивался, он и разговора на эту тему поддерживать не хотел. И надо же, совсем недавно увидел я «по ящику» что-то вроде экранизированного псалма, но на современный лад и с явными попытками подражать кобринской стилистике. Так это выглядело фальшиво, так назидательно! И до меня дошло, что Кобрин не зря остерегался подобных попыток – чувствовал, к чему могут они привести.



Как у каждого большого художника, его религиозность была не расхожей и общепринятой, а глубоко выстраданной и очень личной. С одной стороны, он понимал, вернее, знал, что для чего-то избран. А с другой – вовсе не был уверен, что исполняет именно то, для чего избран. Мучился от невозможности проникновения в высший замысел, от осознания каких-то своих несовершенств. Что можно было на это сказать? Я-то давно затвердил для себя несколько удобных, утешительных формулировок, которые, как мне казалось, должны помочь и ему. «Не мучайся, Господь милостив, Он есть Любовь, Он прощает нам все грехи наши, помнит состав наш и знает, что мы – персть». Слыша это, Кобрин кивал, соглашался, но вроде бы не очень уверенно, с некоторым сомнением. Вернее, так мне казалось тогда; на самом же деле это не было сомнением, просто он больше знал.



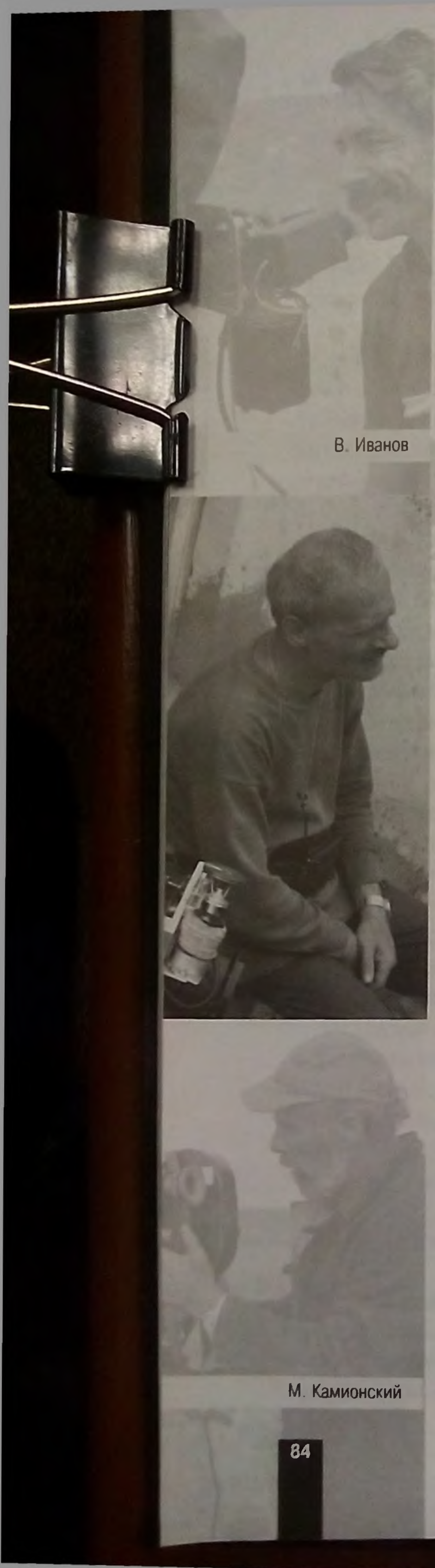
Вопросы Владимиру Кобрину, заданные Сабиной Хэнеген, искусствоведом

С.Х.: Как Вы пришли к экспериментальному фильму, и в каких условиях можно делать сегодня в Москве экспериментальное кино?

В.К.: Получив образование во ВГИКе, я твердо понял, что для работы на обычном киноконвейере моей смелости и моей энергии недостаточно. Поэтому я сознательно решил выбрать себе в кино экологическую нишу, именно пользующуюся тогда самым незначительным престижем и потому, во всяком случае, для обученного оператора, наиболее свободную от государственной опеки. Хотя и там идеологическая ситуация была не идеальна. Условия, в которых сегодня приходится делать фильмы, экспериментальны, как никогда. Можно даже предположить, что в этой ситуации кино должно прекратить существование, в первую очередь из-за недостатка средств для его производства, что ведет к разрушению уникальных технологий, растрате способностей и исчезновению независимых киностудий. Кроме того, уже давно резко упал общественный интерес именно к экспериментальному фильму. Хотя, вспоминая время 15 лет тому назад, когда я дебютировал как режиссер (а до того имел восьмилетний опыт оператора и артиста), тогдашняя ситуация кажется едва ли чем отличающейся от сегодняшней. Общество всегда острее воспринимало экспериментальный фильм. Малейшая попытка поворота от норм социалистического реализма расценивалась как выражение духовной независимости. И, возможно, такой жест даже больше значил для тех, кто наблюдал его со стороны, чем для тех, кто его делал. Мне никогда не приходило в голову называть себя диссидентом. Но все же могу сказать, что отрицание тогдашних фундаментальных ценностей было принципиальным вектором, вдоль которого в течение 15 лет шли кинематографические эксперименты, которые сейчас обычно связывают с моим именем.

С.Х.: Как возникла Ваша творческая группа и каковы формы Вашего сотрудничества?

В.К.: Естественно, нам с самого начала было ясно, что такая работа над фильмами не обещает ни больших доходов, ни государственных наград, ни особого общественного признания. Поэтому у нас могли объединиться лишь люди, не только



В. Иванов

М. Камионский

не питавшие прагматических иллюзий в связи с нашими экспериментами, но и имевшие живой, во многом юношеский романтический интерес, и сохранившие его в течение всех 15 лет. Конечно, со временем возникло духовное и эстетическое родство и – если не пугает это слово – общий образ мыслей. Я верю, что нас объединяет нечто, связанное с духовными ценностями, которые мы принимаем. Причем я далек от того, чтобы видеть в нашей группе модель «духовного братства». То, насколько мы различны, думается, в конечном счете сказалось на том, что почти все фильмы, появлению которых каждый из нас так или иначе способствовал, нашли резонанс. Я рассматриваю успех фильмов как результат, зависящий в равной мере от всех участников; то есть как от артиста, так и от оператора и от ассистентов, помогающих материализовать намерения режиссера. Я говорю это не только чтобы выразить признательность и уважение моим друзьям-коллегам, но в большей мере еще и для того, чтобы показать кино как неизбежно коллективное предприятие. Во всяком случае, для меня более интересно сотрудничать с другими, даже если было бы можно работать одному. И теперь, когда я пытаюсь сформулировать свои мысли, я вижу перед собой лица моих коллег. При всех различиях по возрасту, темпераменту, социальному положению, политическим склонностям и духовной ориентации они предстают перед моими глазами как какая-то микрочастица общественного разума или, скорее, почти идеального разума, так как никто из моих друзей не разделяет экстремизм, часто превращающий окружающее нас общество в сумасшедший дом.

С.Х.: Какой культурной традиции (кино, музыки, литературы, философии) Вы следуете в Вашем творчестве?

В.К.: Феномен «советского человека» в основе своей связан с тем, что споры с историей всегда вращаются вокруг 1917 года: как для рассматривающих эту дату в качестве начала собственной истории, так и для тех, кто видит ее как начало гибели мира. Прежде всего поэтому психология «советского человека» является глубоко провинциальной. Я не исключение. В свои 52 года я с удивлением открываю, что технический путь, который прошли я и мои товарищи, в целом повторяет эксперименты Жоржа Мельеса, а также многие из экспериментов Мак-Ларена и вообще путь трюкового кино во всем мире. Как всегда, в истории культуры это был феномен отдельной замкнутой, отграниченной культуры, культуры резервации. Она росла, как дерево с обрезанными по ширине корнями, росла изнутри. Мое тщеславие нисколько не будет

уязвлено, если критики приведут примеры того, что все, что мы сделали, уже давно сделано до нас. Наоборот, я рад этому, так как это показывает мне, что нельзя помешать определенному духовному и культурному развитию, что оно может снова возродиться в сердце любого человека. Я мог без труда назвать имена мастеров, вклад которых в культуру кино я особенно чту. Но все же я не хотел бы нескромно причислить себя к этому кругу. Единственное имя, которое в этой связи я мог бы назвать, это легендарный Чаплин. Его, по моему мнению, никто не превзошел и не превзойдет, так как в сути его творчества невероятное богатство представлений сплавлено в неповторимую, выстроенную картину.

С.Х.: Существует ли для Вас феномен «советское кино», и каково Ваше отношение к научно-популярному кино, из которого Вы вышли?

В.К.: Если существует феномен «советского общества», или «психологии советского человека», или вообще «гомо советикуса», то, несомненно, есть и феномен «советского кино». Что его по существу отличает, это то, что его можно рассматривать как крайнее выражение идеализма. В такой же большой степени, в какой «советский человек» подчеркивал основные ценности объективной реальности так называемых объективных закономерностей, в такой же мере он исключает неизбежные социальные, политические, духовные и биологические отклонения. Он создал общество, которое молится не только этой «объективной реальности», но также опасным методам и экспериментам, с помощью которых определяется эта «объективная реальность» в целом и в частностях. Немаловажную роль при формировании «советского сознания» играла «советская наука». Будучи связанной с научно-техническим прогрессом, она, с одной стороны, пробуждала чрезмерные социальные ожидания. С другой стороны, она элиминировала себя как науку, когда естественно-научный критерий человек-универсум применила к отношению индивидуум и государство-партия. Поэтому использовать понятие «советская наука» так же бессмысленно, как и «советская геометрия» или «советская биология». Основой и главной идеей советского «естественно-научного» мировоззрения является то, что вершина длившейся миллионы лет эволюции жизни на Земле выражена в триумфе «гомо советикуса». Научно-популярное кино в Советском Союзе должно было служить этой сверхидее. И неудивительно, что деятели искусства, чьи интересы выпадали из общепринятых представлений номенклатуры, были наиболее подозрительны в идеологическом и художественном



отношении. Справедливости ради нужно сказать, что научно-популярное кино всегда было очень любимо публикой. С наступлением культурной революции 20-х и 30-х годов с помощью государства распространялись иллюзии, что познание мира элементарно и что всякое научное усилие вознаграждается, если только оно совпадает с идеями, идущими сверху. Вероятно, поэтому для меня и моих друзей было очень важно внести именно в научно-популярный фильм неопределенность, некоторую таинственность и в результате вместо этакого «советского порно» делать многозначное эротичное кино. Само собой разумеется, что на этом пути было много сопротивления... но все же очень важной была следующая точка зрения, а именно: окружающий нас мир намного сложнее, чем все те застывшие модели, которые мы должны были представлять.

С.Х.: Что Вы понимаете под «трюком»?

В.К.: Меня всегда очень привлекало изобретательство, не только в кино, но и в литературе, в цирке и т.д. Я убежден в том, что трюк лишает человека высокомерного взгляда на искусство как на дело реальных отношений тем, что привносит здоровую ноту парадоксов в повседневную обыденность жизни. Любой, какой угодно трюк является крохотным нарушением нормы «здравого человеческого смысла» и пространственно-временной повседневности. В трюке открывается много детского, наивного, романтического. В этом заложена надежда и позитивная трагика жизни. Как у Чаплина.

С.Х.: Актуальны ли для Вас в Вашем творчестве эсхатологические мотивы и почему?

В.К.: Я уже немного говорил об этом, размышляя о сфере тайн, которые предостерегают человека от духовного высокомерия, от космического эгоцентризма, от попыток очеловечивания природы и всемирных законов. Тем не менее я не могу признать себя сторонником какой-либо из наблюдаемых сегодня конкретных религиозных доктрин.

С.Х.: Что значит для Вас понятие «язык кино»?

В.К.: По-видимому, язык вообще, отвлекаясь от очевидных коммуникативных функций, связан с передачей смысла. Что касается языка искусства, то он, кроме того, располагает волнующим свойством простираться во времени. Так обстоит дело с «языком музыки», «языком литературы» и т.д. Искусство, архитектура, скульптура и т.д. являются парадоксами в том смысле, что их существование во времени не ограничивается художественными рамками, в которых они проектировались, но проходит в русле их культурного контекста. Исходя из этой перспективы, кино проявляется как выражение времени, как временной

На съемках

текст. Поскольку современность образует его синтаксис, кино способно воздействовать на нас и тоже влиять на течение нашего человеческого и культурного времени, так же как и на так называемое объективное время. Спустя 100 лет со дня изобретения кинематографа общая масса нашего законсервированного культурного времени сильно возросла. Пространство и время культуры, в которых живет сегодняшний человек, стали намного больше. И не только из-за Чаплина. Кино изменило многое в поведении людей, в их облике и мировоззрении. Оно превратило фиктивные стандарты в стандарты, повседневно действующие. Это очень интересно, но, к сожалению, другая тема. Единственно, что я хотел бы добавить: на мой взгляд было бы продуктивнее определять семантические понятия «киноязыка» в соответствии с категориями времени и биологии.

С.Х.: Не смогли бы Вы описать технику, разработанную Вами при создании фильмов?

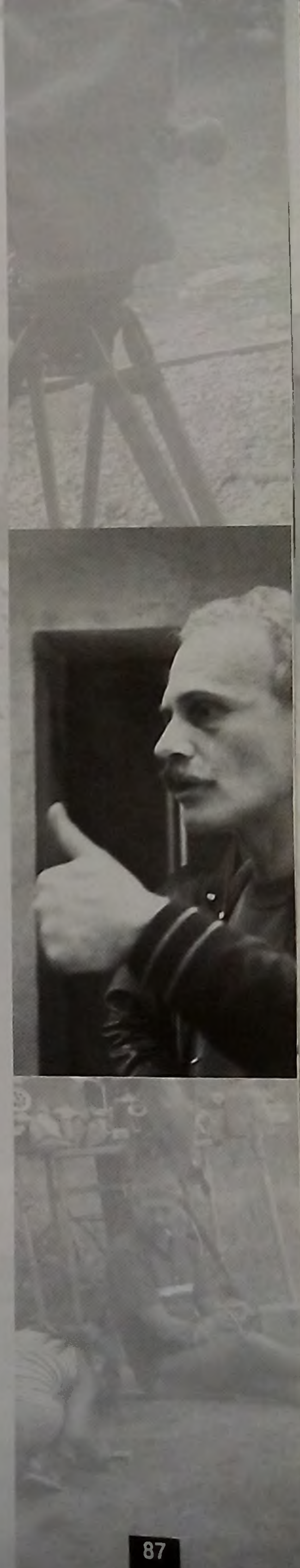
В.К.: Так как мы вынужденно занимали нижнее место в советском киноконвейере, мы использовали самое простое оборудование, которое иногда даже приходилось вылавливать из тонн мусора. Таким образом, руки многих моих коллег на чистом энтузиазме и вопреки социалистической бесхозяйственности собрали уникальный арсенал кинооборудования (оптического, механического и электронного). Удивительно не это, а то, что на основании результатов нас обвиняли в том, что в нашем распоряжении была самая современная и рафинированная техника.

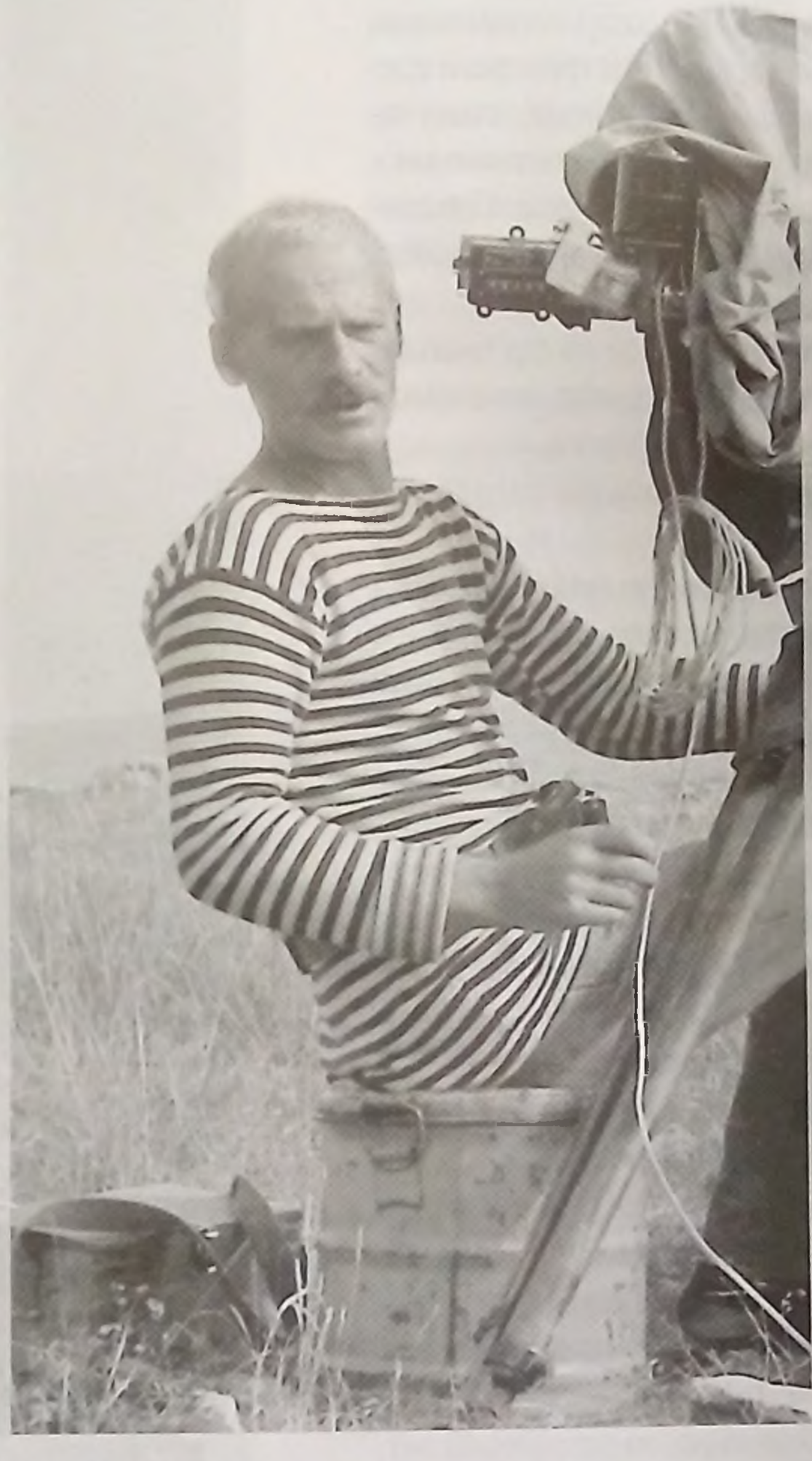
С.Х.: Как Вам видятся взаимоотношения этики и эстетики в художественном произведении?

В.К.: Я думаю, что не только в наше время, но всегда человек является человеком, потому что он существо этическое. Эстетика, как мне кажется, является, прежде всего, прикладной этикой. Подобно отношениям дизайна и искусства.

С.Х.: Есть ли еще вопрос, на который Вы охотно ответили бы?

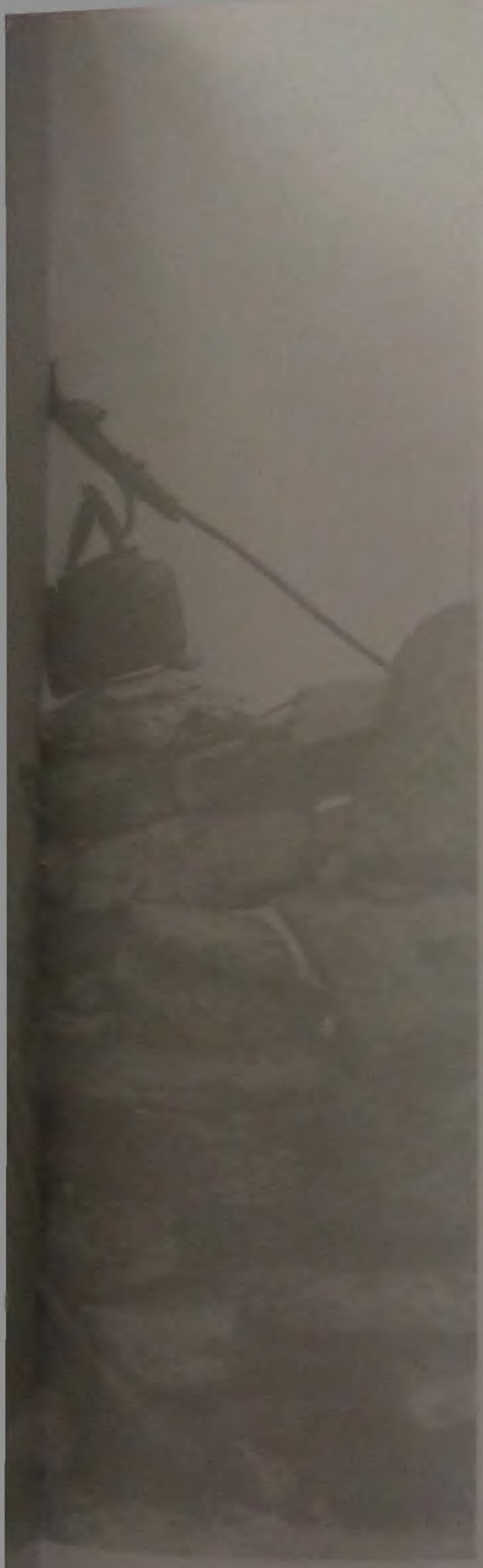
В.К.: С тех пор как я околдован кино, то есть уже 45 лет, я всегда хотел знать, что бы я делал, если бы на свете не было кино?..





Владимир Кобрин

«А смыслы на самом деле очень простые...»



Владимир Кобрин

А мысли на самом деле очень простые...

Для меня кино (и я думаю, что это недостаток и слабость) – альтернатива жизни. Мне кино-то делать интереснее, чем жить. Для меня жизнь осязаема только, когда мы делаем кино. Кино – это жизнь во всех ее параметрах: смысл, цели, события, итоги, результаты... Вот сделали картину, вроде бы недавно, и интерес к ней внутренний уже пропал. О чем-то другом хочется думать... Как будто бы жизнь, вот кусок жизни уже прошел, уже оторвалось, отлетело...

Вообще, на самом деле, счастливый человек – это тот, кто естественно делает то, что ему естественно. Вопрос «зачем?»... Я даже не знаю, как ответить. Нравится. С моей точки зрения это самый убедительный аргумент. Мне это нравится, и оказывается, что это параллельно нравится еще кому-то...

У меня в моей жизни в итоге было больше зрителей, чем при жизни было зрителей у Леонардо да Винчи. Только правильно поймите меня, это у каждого из нас. Мне, например, нравится мысль, что я не пребываю в постоянном пьянстве, а только когда телевидение приезжает... Я работаю, и мне эта мысль симпатична. Мне вообще симпатична мысль, когда из беспорядка можно сделать порядок, в любом виде.

Да нет, я определенно счастливый человек, причем счастливый в самом невероятном смысле этого слова. Вот приди сегодня кто-то и скажи: «Вот и все, через три минуты тебя не будет», – я все равно счастливый человек. Я счастливый человек в прошлом, то есть в каждый момент настоящего.

В фильме меня не интересует время – вот такое, биологическое. Меня интересует время эпическое. А когда снимаешь покадрово, время сжимается. Ну, по крайней мере вектор в ту сторону направлен. И любая чепуха становится массивной, весомой. И очень легко видеть разницу между живым и неживым. Неживое статично, живое трепещет. Я создаю единое временное поле.

Что является предельно неделимым элементом компьютерного изображения? Но таким, с которым ты еще можешь работать? С графическим зерном на пленке, можно было бы еще сказать – фотозерном в кинокадре, я работать не могу, я не могу сказать оператору: «Подвинь его правее». Я могу свет подправить, но это будет другой кадр. А тут? Пик-

сель – единичная точка. Вот у этого экрана 340 или 320 пикселей по высоте и сколько-то по ширине. И вот каждую эту точечку я могу сдвигать по желанию, перекрашивать и так далее. Это предельно неделимая единица компьютерного изображения. Полпикселя быть не может по правилам этой игры. Но пиксель, он полностью утрачивает связь с тем изображением, из которого он вынут. И поэтому один и тот же пиксель может быть элементом и рубашки, и моей лысины. С кинокадром такой фокус не произойдет.

Непонятно по одному кадрику, это начало плана или конец плана? В какую сторону он двигался? Это я к чему? С моей точки зрения, кино есть искусство, вид не пространственных, а временных превращений. На самом деле, конечно, и пространственных, но это несущественно. Временных, как ничто другое... А тут можно говорить о потрясающе любопытном механизме появления кинокадров вообще. Ведь в кинопроекции традиционной, в кинотеатре, кадрик появляется и исчезает. Происходит мощная работа сознания. За 1/48 секунды, именно 48-ю, надо впитать и понять, осознать: он же появляется и исчезает навсегда. И тут тебе – ба-бах – и предъявляют другой кадр. И хорошо, если ты способен оценить это как вектор, как движение времени. Рука немножко сдвинулась, и там другой совершенно кадр. Был Валерка, а стал – Коля.

Есть люди, это, в основном, болезнь чиновников, которые не видят кино в его монтажной природе. Они говорят: мы не понимаем, как это у вас вот это склеено с этим, какая связь? Ну, слаба, видимо, душа, а не головка все-таки. Я думал о том, почему же телевизионное изображение такое как бы блеклое, излучение слабое у него. Ну неужели только потому, что на телевизионном экране меньше вот этих пресловутых ячеек, пикселей, чем в кино? Ну, сделали телевидение высокой четкости. Это, конечно, аттракцион. Потрясающий, судя по реакции людей. Но чуда-то не произошло в области эстетики и не произойдет. А кино продолжает быть удивительным чудом. И вот тогда-то и пришла в голову не без помощи хороших людей такая мысль, что, по-видимому, кино, в связи с определением кинокадра как кванта, – это как бы временная колбаса, нарезанная ломтиками. Каждый ломтик продолжает хранить качество колбасы. А временная природа телевизионного и компьютерного изображения – это фарш временной.

И поэтому признаки временные – разные... Другое дело – телевидение. Самое интересное, если поставить камеру в углу и снимать, например, как тетки торгуют луком. Ничего вро-

де не происходит, а поразительно. Я живу в реальной линейной временной структуре. И поэтому, когда совершают над видеоизображением насилие, как в кино, редко происходит выигрыш.

Уже привыкли к этому, но это – не путь. А мы придумали путь, который линейность временную не рвет. Это так называемый палимпсест. Ну, скажем, в истории иконописи и даже живописи это известно в европейской истории, когда записывали старое полотно новым или реставрировали. И в кино это было. Убирали Хрущева, еще кого-то ставили. Или наоборот. Это типичный пример палимпсеста. Мы берем и записываем 3-х минутный один какой-то план. Один-единственный план. Мы его готовим тщательно, пытаясь от него получить трехминутной достаточности. Ведь это же было бы замечательно, если бы я умел так снять сигаретную коробку, чтобы все разрыдались, глядя на нее на экране. Мы готовим этот план. А когда смотрим, то видно, что уже на 5-й секунде его актуальность пропала. Ну нет уже актуальности никакой. И мы поверх этого изображения вписываем другое. Но возникает любопытный вопрос: мы уничтожаем предыдущее или нет? Я утверждаю, что нет. И не только с точки зрения криминалистики, которая, возможно, через 100 лет научится считывать записанные слои на магнитофонной ленте. Я его не уничтожаю по другой причине, ибо то, что лежит сверху, несет признаки либо параллельные, либо перпендикулярные тому, что она уничтожила. Я же не любой кадр запишу, а тот, который в контрапункте с той точкой, где актуальность предыдущего пропала. И вот так, накладывая одно на другое, я создаю этот пирог. Создаю единое временное поле. И я утверждаю, что в этом есть смысл.

Иными словами, я работаю как скульптор. Вот ты – скульптор – купил камень. И ходишь годами, тебе страшно что-то отсечь, ты же, по правилам, обратно не приклеишь. Вот типичный пример видеоструктуры. Она хранит в себе память, прямо или опосредованно, о многих-многих изобразительных ходах, которых внутри уже как бы нет, но они лежат на поверхности в виде итога.

В ообще, складывается такое впечатление, что как кто-то с микрофоном подойдет, жаловаться начинают – этого нет, того нет... А что есть? Энтузиазм есть... И есть еще годы жизни, которые, увы, истекают.

По поводу фильма «Презент Континиус» наши коллеги сказали, что они такого рода фильмы не могут делать по той простой причине, что у них нет такого арсенала технических

средств. Странные немцы, они даже не предполагали, что мы делаем это на веревочках и булавочках.

Это не пессимизм, не утверждение того, что обязательно будет... Это предостережение от того, что не должно быть. Я думаю, что мы, хоть скромно, но продолжаем как-то этический пафос Апокалипсиса, откровения евангельского, которое не столько предрекает конец света, сколько напоминает, что этот конец происходит ежесекундно, единовременно, и человек в силах уйти от него...

Мы находимся в ситуации дикости, вот той самой первобытной дикости, когда надо устанавливать заново культурные, этические нормы, надо заново все начинать. И, к сожалению, путь от дикости к цивилизации, он обязательно идет через фазу варварства... Мы, по-видимому, в нее только входим, только вступаем.

И это не просто страдания по дисциплинированному социуму, не только вожделение сильной руки, которая, с одной стороны, оторвала бы всех, кто слева, кто справа, а с другой – дала бы каждому из людей возможность жить, не принимая самому никаких решений. Как в казарме, по некоему уставу... Это все должно было бы кого-то и очень пугать, если нас хоть немножко интересует проблема нашего выживания, выживания наших детей...

Можно плясать на пепелище и радоваться тому, что это произошло. А можно все-таки это пепелище ощущать как боль. И я бы хотел, чтобы наши фильмы были хотя бы частью этой боли, которую мы обязаны испытывать, если мы люди нормальные. Даже когда фонограммы наших фильмов сопровождаются речами душевно больных. Ибо, как сказал один писатель, каждый сумасшедший болен своим временем... В этом смысле мы сумасшедшие, которые больны своим временем.

Человек многое может сделать, если он не безумен. Безумие в моей, если можно так сказать, концепции, это – добровольно. Путь к нему доброволен.

Абсурдизм, он, несомненно, замешан на реалиях. И только в этих случаях может себя как-то проявлять. К несчастью, сама жизнь столь абсурдна, что никакие абсурдистские выдумки не могут ее переплюнуть. В этом я много раз убеждался.

Ребята, мы даже не на краю пропасти, а летим в нее. И проблема только в том, когда же мы ударимся оземь... И тем не менее мы продолжаем утверждать, что все это не так. Погляди на нас марсианин, он бы расхохотался.



В. Кобрин, О. Сургучева, Н. Широкий

...Творческая свобода имеет отношение только к художникам, а в любом художественном движении художников очень мало. Вряд ли больше 5%. Остальное – это люди, которые пытаются решить социальные проблемы, а не духовные. Ведь не всякий, кто пишет – писатель. Настоящий художник никогда не будет этим заниматься – ему это как бы не интересно. Ну какой смысл художнику идти в политику, например? ...Только из-за того, что он разочаровался в искусстве? В своем в частности? Или политик, который пошел вдруг в балет... Это же невозможный случай. А невозможный потому, что танцевать вроде бы надо уметь. А вот обратный путь как будто бы возможен, потому что политикам не надо уметь. Вот и вся разгадка...

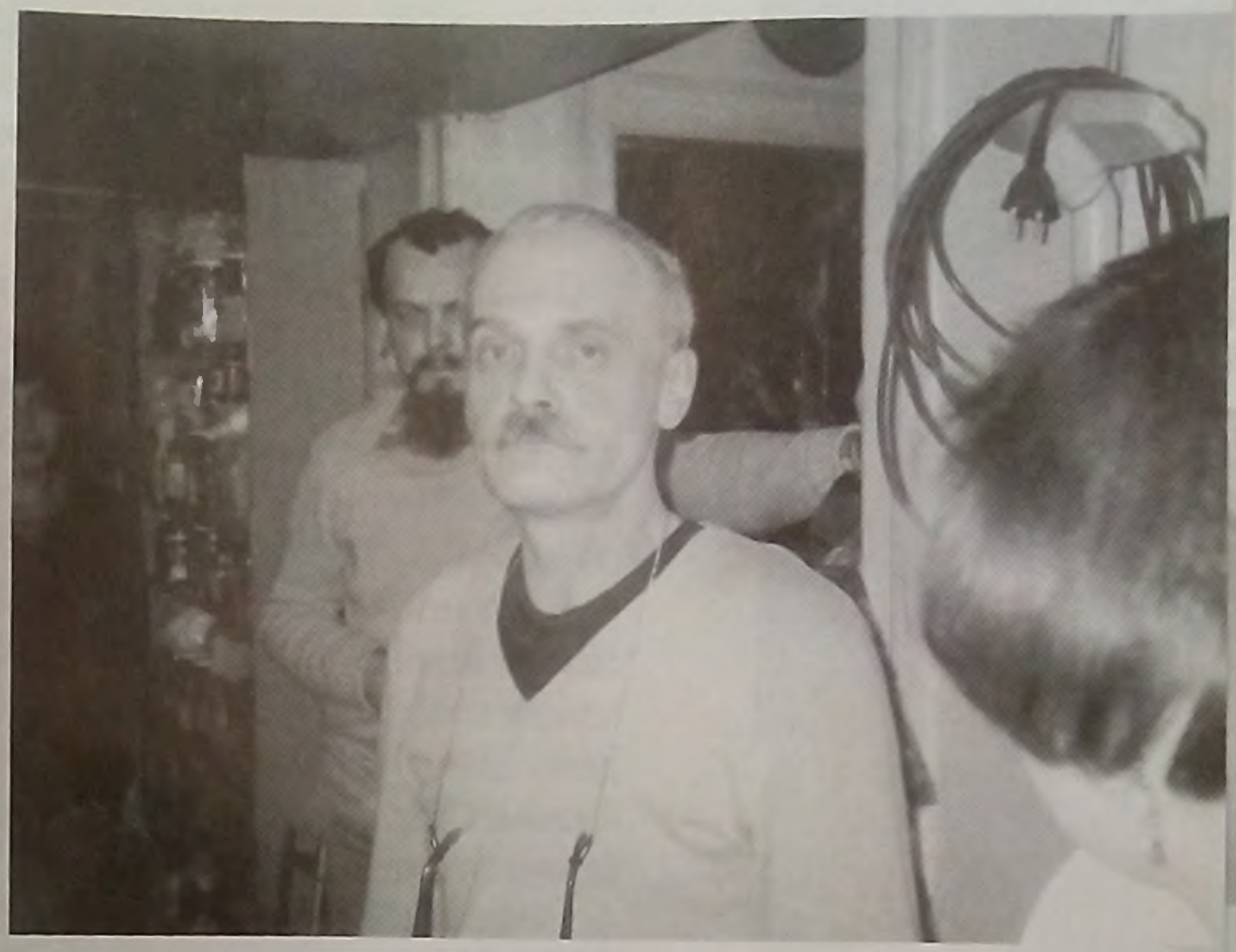
Свобода слова... Какого слова? Бранного? Ведь не написано: свобода художественного слова. Потому что эта свобода никому не нужна, а нужна свобода бранного слова... Сегодня можно материться на экране, а можно в трамвае. И даже эстетизировать это...

Для меня эти пять лет в моей жизни ничего не изменили, то есть разрыв между тем, что я хотел бы и что я могу, остался в тех же пропорциях. Другое дело, я могу позволить себе больше, но я и хочу больше. Поэтому для меня ничего не изменилось. Помню, ко мне подошел один парень: «Ну, старик, твое время пришло. Вот теперь-то ты...» и т.д. Я говорю: «Дурак ты. Мое время никогда не придет. Вернее, оно всегда со мной, мое время. Потому что то, что я имею в виду, как бы невыразимо... Понимаешь? Невыразимо в принципе. Мы как бы питекантропы, мы, люди... А есть нечто большее... И вот этот масштаб изменяется от возраста, а не от идеологии».

Пожилые люди всегда немного лишенцы. Особенно в такой системе уродливой, как наша. Потому что вся идеология на том и построена, что пока ты живешь и получаешь эти допинги жизни, ты человек, а потом от тебя как бы купоны отстригают – все меньше и меньше...

Я не очень понимаю в психологии, но, по-видимому, агрессия – это всегда преддверие апатии. Апатия – это реакция. Автореакция на агрессию. Это как бы фазы одного и того же процесса... Прошлое время еще давало иллюзию будущего. Оно было каменноугольное, железобетонное, но оно было реальное и зримое. С точки зрения физики возникала как бы картина времени.

Ведь будущего в определенном смысле нет. Оно еще не наступило, оно только подходит... И идеологии только манипулируют этими моделями будущего, моделями того, чего еще



нет. И когда сегодня вдруг обнаружилось, что вот такого железобетонного будущего нет и быть не может, а есть будущее, которое вытекает из настоящего, то оказалось, что люди не готовы, по сути, своими руками это будущее делать. Не в будущем делать будущее, а в данную минуту. Люди не готовы к этому, не хотят. По той же самой причине проще поднять руку, чем этой же самой рукой что-то делать. Ведь убивать-то проще, чем рожать. Разрушать проще, чем делать.

Меня поражает другое: удивительная обезьянья настойчивость, такая нелепая, ну, как у упрямых детей бывает, с какой мы утверждаем, что все, что нас окружает, и есть единственная данность.

Как это ни удивительно, но продуктивнее идея, что мир, в котором мы живем, иллюзорен в другом смысле. Мир, в котором мы живем, адекватен мужеству нашей фантазии. Мы сами придумываем себе кошмары. И вот кошмар толпы – это страшно, потому что толпа – сила звериная. Кошмар одиночества, наверное, очень страшная вещь, но это интимная вещь, где ты сам несешь ответственность за себя, за свой страх. А вот когда толпа пребывает в кошмаре, она становится как ядерная боеголовка. Она убивает и виновных, и безвинных. Вот почему любые формы политической деятельности, оформленные в таком виде, всегда кончаются глупостью или гадостью. И по-другому быть не может. Хотя можно сказать,



что это рефлексия на эпоху марксизма-дарвинизма. Но с другой стороны: отчего же наша молодежь сегодня так аполитична? Не то чтоб надоело, а просто стало ясно, что таким образом ничего не может быть путного.

Я думаю, что вообще началось-то все гораздо раньше, во времена так называемого Возрождения. Сначала был написан изумительный, идеальный портрет человека, а все остальное – превращение этого портрета в карикатуру. Нас оболванили по поводу так называемого Средневековья. Какое оно было мракобесное и так далее. Костры зажглись в Раннем Возрождении, а вовсе не в Средневековье. Ренессанс во многом повинен. Ренессанс, по сути, подарил нам иллюзию оптической перспективы. До него люди видели иначе... «Мировидели» иначе. Такая идея, как идея баллистической ракеты, во времена Средневековья была бы аморальна. Так же как аморально стрелять в слуг.

Возрождение изменяло этику. Да, многое изменилось. Вообще такая перспектива, как у кинообъектива, это довольно пагубная вещь. Мир, вообще, стал иллюзорным по сути, как это ни парадоксально. В Средние века он не был иллюзорным, потому что его иллюзии очень прочно, видимо, были связаны с природой человеческой психики. Невероятная выпуклость настоящего мгновения...

Все остальные пытались предлагать какие-то модели, как всегда, хитроумные и, как всегда, противоречивые. Потому что истинные модели всегда противоречивы – закон природы... И именно простейшие, тараканьи идеи находят отклик. Ну не парадокс ли это? И в 17-м году было так же. Большевики сказали: война дворцам, мир хижинам... Но если бы хоть один их них задал вопрос: каким образом? Каким образом можно поделить общенациональный продукт поровну.? И что из этого будет... Ну хоть бы один поинтересовался, а которые поинтересовались, их тут же пристукнули. И опять повторяется та же история, то есть побеждает демагогия.

Как долго большевики боролись с идеализмом, солипсизмом и прочими делами, и кто мог подумать, что возникла нация крайних идеалистов... Крайних, реакционных идеалистов. Люди, чье сознание в словах, а не в понятиях, в звуках, а не в смыслах... И сегодня тот, кто умеет жонглировать словами наиболее убедительно, он и побеждает.

Россия по тому, как она организовалась, – это коммунальная страна. Тут все на коммунальном уровне – и рабство, и свобода. Обязательно толпой, обязательно все вместе, и

На съемках

обязательно с бранью. А на самом деле – свобода, демократия (все остальное – пустые слова) – это очень интимное дело. А поскольку люди, наши современники, как мне показалось, не умеют быть во внутренней тишине, все время пытаются ее разрушить, то выходит, что мы пытаемся коллективно разрушить то самое коллективное зло, которое и было. В то время как уничтожать его надо бы только на уровне интимном. Природа доброго, она примерно как волшебство, она не требует коллективной акции.

И когда Россию пытаются строить сообща, то это притязания либо на лубочную картинку в итоге, либо на очередное уродство и извращение...

Природа сама наказывает. Бог наказывает... Ведь никто из нас еще ни разу в жизни не умер. И едва ли для нас открыто, что происходит в это мгновение. Поэтому рано говорить о том, что еще произойдет с этим человеком и с каждым из нас. И каково ему придется. И на какие вопросы ему необходимо ответить. Даже если это будут вопросы самому себе...

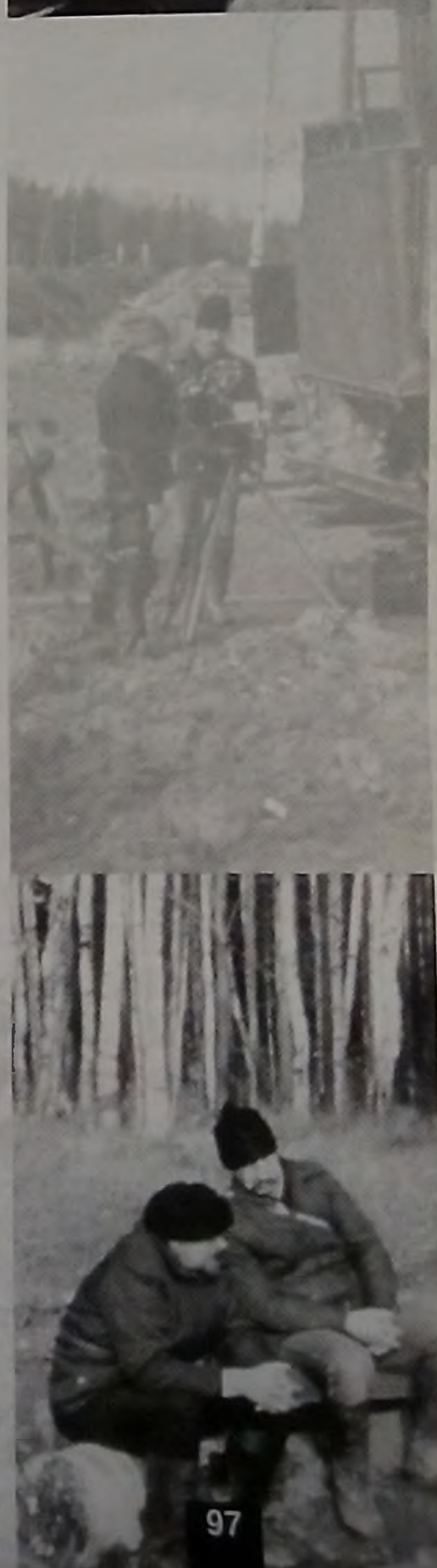
Естественно-научная доктрина строится на том, что это событие грязноватое и о нем лучше не говорить, и мы делаем вид, как будто бы этого нету. А это одна из величайших тайн и, конечно, соразмерна тайне рождения... Я думаю, что самая главная тайна любой культуры – она и заключена в этом. Если бы каждый человек хоть на мгновение осознал бы, что впереди его ждет именно это событие, у него рука не поднялась бы на другого человека.

Это издержки материализма – не думать о смерти... Я же не ищу смерти, я думаю о ней. Думаю, как ее избежать. И волшебство искусства есть способ ухода от нее. Я против смерти. Но нельзя о ней забывать. Нельзя делать вид, что ее нет.

У меня есть такое подозрение (я же ересью занимаюсь, строго говоря), что на землю возвращаются те, кто не может от нее оторваться. И для меня размышление о смерти – это размышление именно об этом: приду ли я еще один раз или уйду отсюда навсегда. И я вижу, что с годами я привязываюсь к этой мысли все больше и больше, хотя мне когда-то казалось, что этого будет все меньше и меньше. И когда я думаю о том, что мне, допустим, предстоит еще раз тут прожить, я не понимаю: радостно это или печально. И зачем? Ну не для того же, чтобы каждый день пить компот. Вот это для меня есть поле размышлений о смерти.

Возникает проблема – можно ли ее услышать? Может ли она открыться... И возникает иллюзия, что – да, конечно.





Но чтобы это произошло, ты должен быть равен этой тайне. А ведь мы же не всегда ей равны и поэтому понимаем ее в меру своего бессилия.

Помню, когда я был почти как мои ребята-студенты, шел на студию. Вышел из троллейбуса. А за мной тащится старушка с сумками. Дело было зимой. Я помог ей выйти и немножко



На съемках

поддержал на скользкой поверхности. Она поблагодарила и вдруг поворачивается и спрашивает: «Молодой человек, а что вы такой сумрачный?». Я стал подыскивать для объяснения слова... И вдруг она говорит: «Вы знаете, мне вот почти девяносто, и, конечно, вы со мной не согласитесь, – ибо по вашему для меня уже все прошло, – а в моей жизни осталось самое интересное событие! Вы понимаете, что я имею в виду?». И ушла.

Даже если мне сегодня назначат Государственную премию, я, к сожалению, не могу сказать, что я был диссидентом. Ничего подобного. Весь пафос моей деятельности был направлен против дураков. А поскольку дураки обладают удивительной иллюзией, что дураки – все, кроме них, то особых тревог у нас не было. Иногда доходило до историй скорей комических. Например, во время сдачи одной картины, образовательной. В ней рассказывалось о поведении каких-то биологических молекул, и моделировалось это поведение с помощью игры в регби, где есть такая позиция, когда игроки все вместе собираются и движутся такой общей массой. Было высказано такое критическое мнение: мы же с вами знаем, что спортивная жизнь коррумпирована, и у людей может возникнуть ошибочное представление, что жизнь молекул тоже коррумпирована. Поэтому можно ли от этой аналогии отказаться? Вот такие вещи были, но ведь это все апология идиотизма.

У меня вообще ощущение, что в мире никакой политики нет, как нет и никакой социологии, а есть область психиатрии. А в нашей стране – психопатология. И вот в этом аспекте меня все это всегда интересовало. И дурак – это, конечно, не политическое явление, не социальное...

На самом деле проблема не в том, что нас обижали или





не обижали... Это же такие частные дела... Проблема в том, что установка высшего образования базировалась на убеждении, что образование должно быть сориентировано на дебила... В итоге на дебила. На человека не умеющего принимать решения, на человека не умеющего создавать новые идеи и на человека, который подчиняется воле большинства. Но таков дебил, если он не агрессивен.

Я хотел бы спокойно жить в России. А вот считай год уже, как не выхожу на улицу. Не потому, что я боюсь. И не потому, что мне противно.

Я сижу сиднем, и у меня нет никакого ощущения, что я под домашним арестом. Это не мой город... уже. Мои ровесники стали умирать... А многие уехали отсюда навсегда.. А чужие лица мне не кажутся знакомыми...

Почему не уехал? Во многом, иллюзии... Была такая идиотская иллюзия, что я здесь нужен больше, чем вот это все нужно мне. Такая чисто российская иллюзия. Что вот вроде бы я сын своего народа, что я несу ответственность за то, что здесь происходит. Во многом пустая иллюзия, конечно, но она меня грела. Мне казалось, что я не могу оставить клан, которому я принадлежу... У меня же есть круг, к которому я принадлежу. И я не имею права его оставить. А с собой унести его, на себе – у меня нет сил. Но если бы теоретически у меня была возможность унести отсюда всех, кто

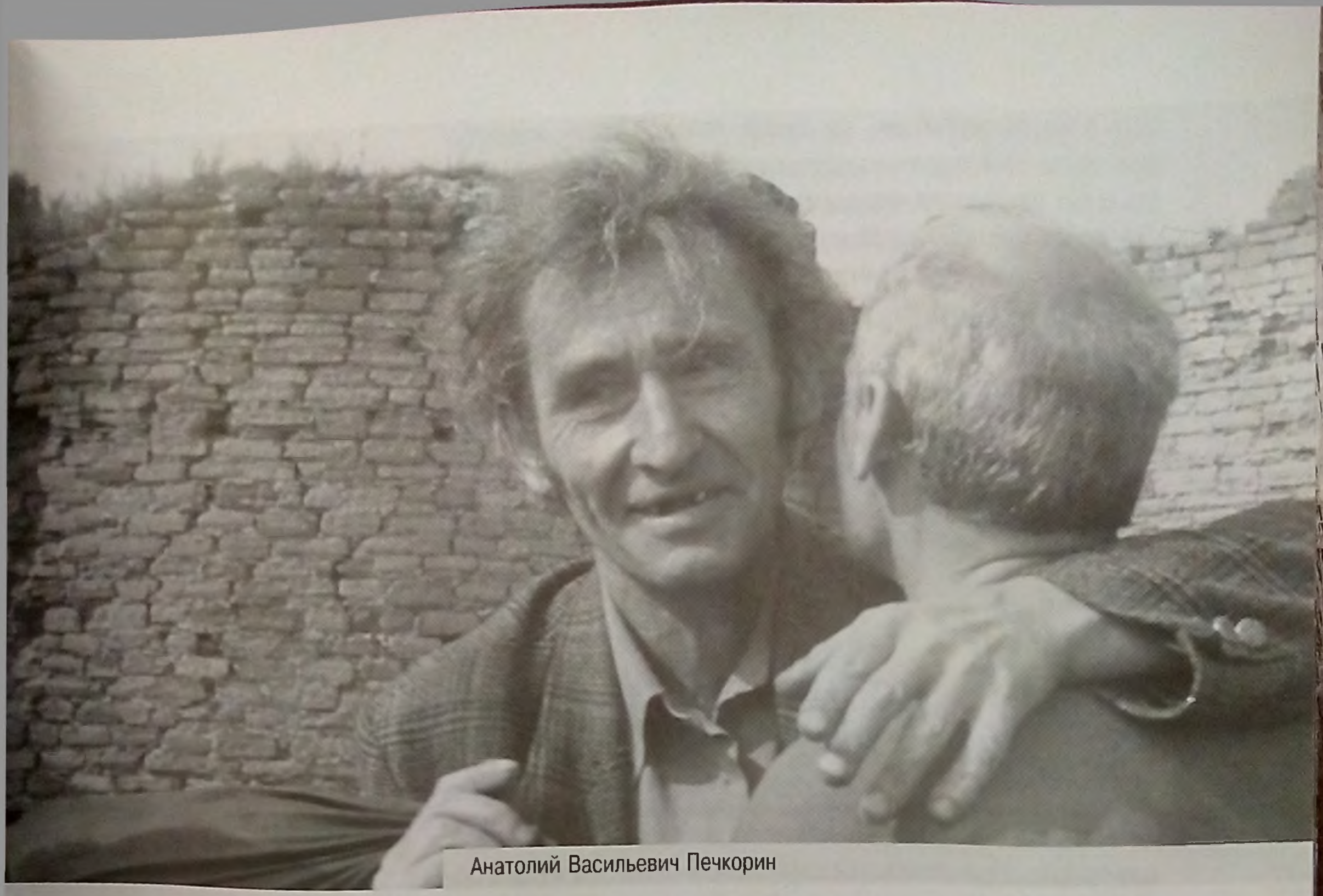
мне дорог, – включая недоброжелателей, обратите внимание, – я бы, конечно, предложил им эту возможность, чтобы попытаться сделать Россию заново. Но уже без экстремизма. Россия – это же другое совершенно. Это не то, к чему «лапотники» зовут: жить в рубленых домах и избах. Вроде бы в этом спасение... Да ложь это. Хотя бы потому, что это в итоге кончается антисемитизмом. А хорошая идея не может гадостью кончаться, значит, плохая идея. Россия – это другое... Об этом Галич пел: «Значит, все это наврано. Лишь бы в рифму, да в лад».

Определение России, наверное, во многом все-таки эзотерическое. Это не для политической программы. Это интимное определение и ни в коей мере не общественное. И когда Россию пытаются строить сообща, то это притязание либо на лубочную картинку в итоге, либо на очередное уродство и извращение. Россия очень интимна. Я не знаю, может, каждому сознанию свойственна любовь. Вот Томас Манн. Как он о Рейне пишет. Он, конечно, любит Рейн, любит свою родину. Но он еще испытывает стыд и горечь за то, что там произошло... А вот сегодняшние этого стыда не испытывают, как будто это не они, а кто-то до них. Как будто это мой дедушка сделал, а я, извините, ни при чем.

Как выясняется, украсть даже вовсе не грех. А если молодцевато, то и здорово. Это, видимо, часть национального сознания. А кто несет ответственность? Уж, конечно, не евреи, потому что это было задолго до их появления в России. Думаю, что и не варяги, а вот тот тип государственности, который возник с самого начала. Он построил такую модель оппозиции индивидуального сознания общественному, при которой человек всегда был как бы внутри государственной системы в положении, вроде бы, зэка. Поэтому должен был вести себя как зэк. Это неизбежность. Отсюда и удаль воровская.

Дом каждого советского человека был наполнен предметами, украденными на производстве. Тоже мне новость! Карандаш и бумага – это все ерунда, это в счет не идет. Так это было и невозможно по-другому в стране, где проблема купить карандаш или бумагу. Ну, а где ее брать-то? Если я, к примеру, писатель...

А массовое сознание поощряло. Как в пословице: «хорошему вору все в пору». Тоже очень русское. Попробуй переведи на английский. Да они не поймут, о чем речь идет. Общественное сознание наше – зэковское. Тип отношений – зэковский. Есть свои паханы, шестерки, стукачи, бугры, мужики, придурки... Все именно так. А срок? Это как нанаец сказал:



Анатолий Васильевич Печкорин

«Хорошо живем, но долго...» И срок такой же... По российски-то как отходят от жизни? «Ну вот, – говорят, – отмаялся, отмучился...»

Герой фильма «Последний сон Анатолия Васильевича» – собирательный образ такого уголовного сознания, в котором мы все пребываем. Все до единого. Мы же с детства живем так или иначе в блатной среде. Уровень блата – это уже кому как повезло. Но вот это сознание уголовное, уголовное право, вернее, уголовное бесправие, блатное мышление, блатная мораль, блатной язык, иерархия ценностей, по сути, тоже блатная – вот это все, применительно к нашей ситуации, мы назвали «Анатолием Васильевичем». Хотя Анатолий Васильевич не блатной человек, несомненно. Человек, который поразил нас и честностью, и трудолюбием. Причем огромным трудолюбием.

Нас же столько лет учили, что граждане должны быть достойны своей Родины, и ни один идиот не сказал, что Родина должна быть достойна своих граждан. Вот я всю свою жизнь прожил на Родине, недостойной своих граждан. Она с ними обращалась, как с падалью. Еще же на моей памяти – «нет незаменимых», «винтики-колесики» и так далее... Это же отсюда: «Много вас тут таких умных, ишь чего...», – как любили гово-

рить в нашем мультцехе, на нашей, почти бывшей, киностудии, когда там художники-мультипликаторы пытались отстоять свою творческую независимость. Им говорили: «Вы – художники?! Художники в Манеже висят...» Это откуда? Лексика и фразеология? Это же оттуда... И оттуда же проглатывание всего этого. Вот не дать пощечину, а проглотить.



На съемках

Это просто дурдом, в котором разжаловали главврача, санитарок... Ну и теперь мы сами добровольно выбираем того, кто будет делать нам уколы. А так – все то же самое. Потому что если кого-то к койке не привязать, вроде и на душе не спокойно. Вроде уже не дурдом. А если не дурдом, то там уже в конце квартала не будет нового завоза лекарств. Значит, все-таки дурдом. Нет, нет, ребята, дурдом, но без главврача...

Мессию ждем. Ждем, ждем... Придет в калошах, в пальто. Хлеб принесет и скажет заодно, как его растить надо.

Крайняя точка зрения, как сказали бы в эпоху марксизма-дарвинизма, идеалистическая, что есть некая (она инфернальная, конечно) сила... Она вне людей. Она через людей себя осуществляет, но она вне их. Некая такая сила – ОНО. Наступает момент, когда люди, как магнитные опилки, сцепляются для того, чтобы совершить очередное злодеяние или идиотизм. В каждом человеке это ОНО...

Дома я во внутренней тишине. Не внешней, а внутренней. Здесь, как в спортивной команде, стены помогают. Хотя это, конечно, смешно: в такой крохотной квартирке пытаться сделать студию. Но здесь по коридору не ходят люди, которые помочь ничем не могут и не хотят, а с тебя требуют. Метраж, то, се, пятое, десятое.

Они даже не эксплуататоры. Они приводные ремни. Функционеры. А некоторые гордятся этим. «Я по-человечески тебя люблю, – как мне говорил мой старшина, – ты человек хороший, а дать тебе нечего». Вот примерно так – «а дать тебе нечего».

Я не испуган. Я раздосадован. Студия потеряла уникальных людей. Я не себя имею в виду и не свою компанию. Потеряли уникальную структуру, где люди так дополняли друг друга. Этого нет. Вот умер Святослав Борисович Валов, и студия как бы вдвое поглупела после этого. А кто всерьез к нему относился? Он был замечательным режиссером. Очень сложным. Им не пришло даже в голову хоть как-то вспомнить о нем. Нельзя так с людьми обращаться. Нельзя. Когда мы по-собачьи хороним, это означает, что и нас похоронят по-собачьи. Культура, быть может, только для этого и нужна. Культура есть, конечно же, институт уважения к смерти. По крайней мере, уважения. И когда это есть, тогда есть и уважение к жизни. В этом никакого парадокса нет. Когда мы вышвыриваем людей – на пенсию, в безработицу, – мы сами себе подписываем точно такой же вексель, с нами будет так же.



Кино умерло как феномен. Киноконвейер государственный умер. Тот, к которому ты был пристегнут, и который тебя, как эскалатор, вывозил в «народные». А сегодня самому надо все эти проблемы решать для себя.

Монитор имеет каждый. И вот я в телогрейке проверяю качество изображения. Мне платят пособие – 66%. Но почему с меня не требуют работы на 66%? Да я готов, я не могу быть ненужным. Это оскорбительно.

Беда поколению, если оно попадает в яму. Но даже с этой точки зрения та яма, в которой мы оказались, она ничто по сравнению с той ямой, которая была в какие-то другие годы. Мы живы и голодных нет. Это ложь. Есть неуверенность в перспективе. И это пугает дико.

И вот поэтому я хотел, чтобы наша картина была посвящена не столько безумию, сколько все-таки надежде на излечение от него, надежде, что однажды проснешься... Мы привыкли, что реальность представлена в одном каменноугольном варианте. А реальностей много: у тебя – твоя, а у меня – своя. Они частично соприкасаются, и вот в этой соприкасающейся области только и можно делать эти социально-общественные процедуры. Остальное – это очень интимно. А у нас все перемешано: у нас интимное делают публично, а публичное делают интимно. Ну, полный бред...

Это опять же советская близорукость. Вот вроде бы дальнозоркость – коммунизм, а на самом деле близорукость. Говорят: «я хочу изучить пласты жизни». Да не изучай, съезди на трамвае от Кировской до Зацепы. И все поймешь. Не надо изучать. Жизнь системна. И не бывает конфликтных оазисов. А если бывают, то тоже в законе этой системы. А сегодня оазисы где? Где льют рекой шампанское. Но это же нездоровое, это – во время чумы. А так везде одинаково, примерно одинаково. Везде ощущение выкинутости, ненужности. Поговори с кем-нибудь о культуре, и человек тут же отводит глаза: мол, какая культура?! Где колбасу взять?

Вот это моя декларация. Ребятам я говорю: мы готовы делать любую работу, только если она в корне не несет в себе подлую идею. Любую, к которой мы готовы, конечно.

Как может быть просветительство и образование в стране, где нет детей? Как будто бы нет детей. Детей нет даже по телевидению. Есть политиканы, есть припадочные, а детей нет. Нет проблем детей. А эти же дети вырастут шакалами и их же сожрут потом. Об этом никто не думает. Бизнес по-советски кончится тем, что подросшие дети потом удавят сегодняшних бизнесменов в подворотнях. Деньги надо бы вкладывать в детей, в образование, в культуру. Чтобы не утонуть потом...

Мне приятно думать, что среди людей, с которыми мне хорошо, дураков нет. Дураков вот в этом самом уникальном, советско-историческом аспекте. Ведь дураки, они же несут и черты исторические, не только национальные. Дураки они как-то выпадают из круга тех, к кому мне хотелось бы обращаться. Пусть они не обижаются, поскольку у них всегда есть возможность ответить мне тем же. Мне кажется, что вообще





В. Кобрин с дочерью Марьяной

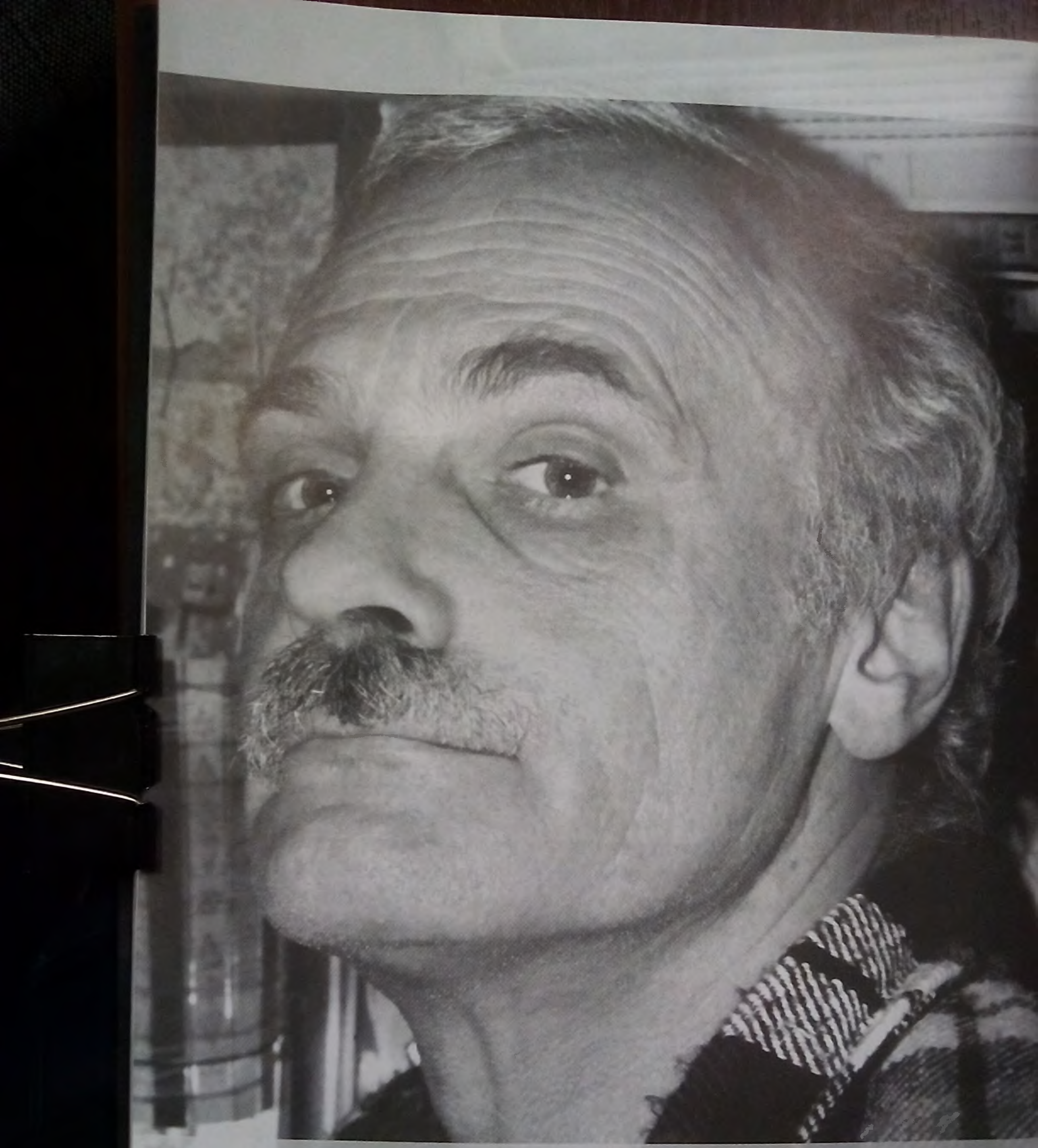
художник, любой, не только в кино, обращается все-таки к предполагаемому себе. Потому что в противном случае начинается некое заигрывание, которое добром не кончится.

Как бы я ни презирал советское время, я его люблю, потому что любовь опять-таки бывает вопреки. Я люблю это время. Оно мое, я в нем вырос. И я никогда от него не откажусь. И помирать (не знаю когда) я все равно буду советским. Это иллюзия, что я могу перестать быть им. Я буду таким же бредовым, как и был. Но я убежден – по биофизике, что называется (я остаюсь биофизиком-любителем), – жизнь обречена на совершенствование. Мы выживем, если не потеряем окончательно стыд и мужество. А главное – стыд.

Не надо верить словам, надо докапываться до смыслов. А смыслы на самом деле очень простые. На самом деле здоровому человеку не так много от жизни надо. Ему, конечно, нужна семья. Ему, конечно, нужны дети и внуки. И ему нужно вот это внутреннее чувство достоинства. На самом деле человек очень стыдливое животное. Собственно история человечества и времени по Библии началась именно с этого. Библия же не случайная книга. История культуры не запоминает ничего лишнего. И история человечества началась со стыда. И когда исчезает чувство стыда, исчезает человек.

* * *

Сегодня для меня кино – не самое главное. Самое главное – это жизнь и мои близкие. Но я продолжаю (или пытаюсь) снимать кино прямо у себя дома, где рядом со мной мои друзья по бывшему кино и технология, построенная нашими общими усилиями и чем-то похожая на тот полуисправный диапроектор из далекого детства. Круг почти замкнулся, осталось совсем немного вопросов.



Визуальные письма тем, кто нам родной

Владимир Кобрин

Владимир Кобрин

Визуальные письма тем, кто нам родной

Первоначально была идея «теленедельки». Передачи о том, что за эту неделю в истории кино произошло: кто родился, умер, развелся. И, будучи литературно очень выразительной, она оказалась очень трудной в реализации. Что часто бывает в кино... А как «довесок» была идея маленьких эссе перед каждым фильмом. В какой-то такой – не очень понятно, какой – визуальной идеологии.

Есть огромная компания консультантов, они приносят материал по конкретному фильму – что за кино, кто сделал, зачем это нужно было и в каком контексте происходило. Есть мы, пытающиеся в этом поле найти некие опоры для компьютерного видеоарта. Есть композитор и звукорежиссер Евгений Кадимский. И, наконец, есть наш сценарист Леонид Тарнорудер, очень важный человек (тот, кстати, в чьи руки «Нику» отдавали), который находит очень любопытные словесные ассоциации сделанному. То есть процесс идет наоборот: сначала кино, а к нему – сценарий. А поскольку эти эссе делаются не на пустом месте, а по поводу уже готового кино, изнутри вот той реальности – моей, ребят эмоциональной реальности, – то, конечно, возникает кино про кино. Иногда выходит лучше, иногда хуже. Будь побольше времени... А пока огорчений и радости примерно поровну.

За первые два с половиной месяца мы сделали около двух часов изображения. Совсем недурно. В довольно негожих обстоятельствах. Наша технология, она выглядит занимательно, а на самом деле она варварская. Ущербная.

Не хватает аппаратуры. Имеющаяся не очень подогнана друг к другу – ну, как одежда не по телу. И все время приходится применять какие-то остроумные ходы, чтобы как-то это связать. Но именно поэтому каждая вещь почти штучная.

То есть, если бы у меня сегодня не было никакой работы, я бы такую обузу себе пожелал бы...

Была идея: сегодня показывать фильм с маленьким анонсом, а через три дня – нашу передачу дать как послесловие. За два-три дня у зрителей уже какое-то отношение к картине вырабатывается. А вы его ломаете – или, наоборот, укрепляете. Такая игра... Я думаю, мы должны были бы помогать этому эффекту «послесвечения», которое в искусстве вообще самое главное.

Много лет назад было правило на киностудиях: все остатки фильмов сдавать в фильмотеку. Не сдашь – зарплату не получишь. Очень действенно! И все где-то хранилось и в журнал записано было. Однажды нам что-то понадобилось, мы пошли, нам кинули журнал такой большой, мы стали перелистывать... батюшки! Мое имя, название фильма, а потом – «уничтожить». И в скобках: «Слишком заумно»... Мы поняли, что все сгорает, и стали хитрить – не сдавать срезку. Накопилось много за годы-то.

Дикое варварство – уничтожать кинопленку. Ни один сантиметр снятого нельзя уничтожать. К тому же бывает, что изнутри какого-то фильма кадр кажется непригодным. Он не вписывается в ту довольно жесткую и, как правило, пошлую конструкцию, которую ты пытаешься реализовать. И потому отбраковывается. Как цыплята не того роста, не того цвета глаз. Проходит полгода, и ты случайно видишь тот же кадр... Боже мой! Ты же переступил через изумительную вещь! Она просто не пошлая была – она не годилась для твоего замысла. А замысел всегда пошл. Обязательно.

Это как дерево. У дерева же нет как бы середины. Оно тем и замечательно, что в нем есть надежда на другое дерево. А вот если это было одно-единственное дерево и никогда другим не будет, тогда это дрова. Пусть даже инкрустированные дрова.

Мы смотрим кино. Много разговариваем про это на кухне. Как сказал Вендерс, все сюжеты – об одном и том же. О смерти или о любви. Нет, правда. В кино, оказывается, ничего не было сделано такого, чего нет в душе. Почему «совковый человек» и был таким (а был, я думаю, все-таки)? Потому что центр ценностей с помощью каких-то манипуляций, не знаю – каких, был вынесен наружу. Им мог стать, например, телевизор. Или – радиоточка. Или – газета. А на самом деле это не по-божески: центр-то все равно – в душе... И когда обнаружилось, что надо вот в таком, как наш, темпе работать, стало ясно, что привычно работать уже невозможно. Сначала надо поглядеть кино. Потом обсудить сценарный план. Его апробировать. Потом написать сам сценарий. Снять по нему какой-то материал. Подвергнуть его селекции. Смонтировать. Озвучить... Никакого времени не хватит. Но оказалось – ничего подобного и не нужно. Нужно просто окунуться в самого себя.

Кино на самом деле, кстати, точно так же, как и компьютер, – порождение тоталитарного века. По своему принципу – оптика, механика – оно могло возникнуть и раньше. Но раньше не возникали эти гипертоталитарные идеи. И кино как ге-



В. Кобрин и В. Иванов

ниальный способ обобщения эмоций, когда по всей огромной территории страны в одно и то же время люди приходят в заплеванные залы и смотрят одну и ту же сказку. Никакого телевизора еще не было. И все смеются или рыдают.

И со смертью тоталитарных идей, видимо, кино тоже уходит. В какую-то иную ипостась. Оно перестает быть средством обобщения. Ведь кино важно смотреть в зале, когда рядом люди, которые видят то же, что и ты. Почему так действуют какие-то такие... сомнительного рода эпизоды? Один, может, и глядел бы, а так – ощущение общего стыда. Такой как бы античный театр, вывернутый наизнанку.

А сегодня, с гибелью тоталитарных идей, благодаря интимизации человеческого существования как-то трудно вообразить, кто ходит в кино. Его смотрят по телеку. А по телеку – это не кино, репортаж о нем. Кино – это огромный экран. Это – плоскость, которая похожа иногда на грязную простыню, иногда – на оштукатуренную стенку. Эта плоскость впитала в себя каким-то краешком и Феллини, и ты это чувствуешь. Вот это очень важно в кино – экран всегда один и тот же. А в телевизоре вообще нет понятия экрана. Аквариум какой-то. Мне телевизор неинтересен. И ощущение, простите, что единственная такая, полуинтеллигентная, программа – та, которую мы делаем. Остальные все лают. Лают, хрюкают и танцуют.



Грустно, что я никогда не сниму тот фильм, на который и в мечтах покуситься не могу. Меня же обвиняли в компьютеризме тогда, когда я даже слова такого не знал. Мое же кино тоже было порождением такого... посттоталитарного сознания. А я всегда мечтал сделать фильм о любви. Теперь я понимаю, что ничего в этом не понимал...

Что будет завтра?.. Когда-то, это было давно, мне все снилось, что я уезжаю навсегда. А потом понял, что никогда никуда не уеду. Вот и думаю теперь, что будет. Например, со мной. Мне не очень-то нужно «хорошо жить». Что будет с моими детьми? С моими друзьями? От чего это зависит? Прежде мне казалось, что, совершая какие-то поступки, нужно иметь внутреннее мужество. А поскольку я в «статистике» посерединке, то это означает, что такие же, как я, имеют мужество на такие же поступки. Последняя надежда была: если я могу, может быть, не все отупели от идиотизма окружающего...

Многие годы нам дурили голову: «монтажный стол – он только в казенном доме может стоять». Оказалось, может и в маленькой квартирке. И снять кино можно не только на казенной студии... Ведь кроме передач мы много и кино сделали. Настоящего, на кинопленке, практически не выходя отсюда. На этой кухне, с этими кошками... И вот эта простая мысль о возможности работать иначе меня, как любого советского государственного человека, – мы же государственные люди, как крестьяне крепостные, – она меня поразила вначале. А вкалываем мы примерно как Эдисон. Без выходных. Когда уже без четверти шесть смотришь на часы, а оторваться невозможно. На обед зовут – ребята не могут оторваться. Представляете, какое счастье!

Кто-то сказал замечательно, что литература – это письмо, отправленное через время. Примерно так и есть: тот, кого тебе нравится читать, как бы тебе это писал. На этом иллюзия литературы и построена. Даже неохота, чтобы кто-то через плечо у тебя читал... Видимо, то, что мы делаем, – тоже письма. Визуальные письма – тем, кто нам родной. Я иногда прямо вижу: вот это бы он отметил. Это письма тем, кто нам дорог. Такой жанр. Эпистолярное кино. Потому что... ну, не можем же мы сделать фильм лучше Вендерса. Бессмысленно и стараться. Но можем – «около». Чье-то поле и наше поле соединяются, и – чудо происходит. Такое нечасто получается, но когда получается, я выхожу, курю, и нервно в башке: как же это могло быть? За два дня?.. Мне всегда говорили: не обольщайся на свой счет, ты занимаешься конструированием, переставляешь кубики. Придет кто-то другой, переставит, и все

На съемках фильма «1991=ТУТ»

останется по-прежнему. И постепенно у меня возникла мысль, что то, чем мы заняты, мало имеет отношения к открытой эмоции. Лишь в каком-то ином состоянии может существовать такая игра чувственного ума. Но вдруг, когда начинает щемить сердце... я думаю: врете! Я тоже живой. Я тоже чувствую. То есть такой идет процесс оттаивания. Как у Андерсена в «Снежной Королеве». Надо было много лет собирать какие-то кристаллики, чтобы они растаяли и превратились в воду... Хотя все это пропадает в эфире.

Попробуй когда-нибудь написать письмо в никуда. И бросить его в почтовый ящик. Письмо в никуда... Но Господь мудрее. Господь мудрее, и что-то во всем этом есть.

...Когда первоклассный музыкант идет играть в ресторан – это, конечно, поражение. Личное. И культуры.

Не хватает последней малости, как всегда у нас в России. Не хватает канала какого-то. Специального. Как это должно быть в цивилизованной стране. Канала, в который я мог бы врубиться в любое время дня и ночи, потому что там сидят мои едино... умышленники. Вот там они. Зачем мне что-то выбирать и выискивать. Вот крутится перед «Веком кино» какой-то «Лототрон». Я не против, я понимаю, что должно быть место на земле, где можно играть в «Лототрон». Но после заряда, который идет отсюда, трудно переориентироваться. «Похохотали-похохотали, а теперь давайте-ка поговорим о серьезном». Да не хочу!

Поэтому организация такого канала была бы очень важна. Канала для того (я не знаю, что такое интеллигентный человек – все перемешалось), кому, может, хотелось бы быть интеллигентным человеком. Почему нет? Канал, где другая лексика. Другая фразеология. Другой набор ценностей... А пока – отголоски тех времен, когда говорили: элитарно – не элитарно... Но если даже картошка может быть элитной, то почему художник – нет?.. Хотя, с моей точки зрения, человек вообще – элитное существо. Не потому, что есть какая-то пирамида, Ламарк или Дарвин... а потому, что человек способен – способен! – себя вообразить таким или захотеть быть таким. Захотеть быть чем-то с вершиной, упирающейся в небо. А не из-за того, что он ходит на двух ногах и умеет штаны на себя надевать. И искусство, я думаю, любые его формы... ну, записка с надеждой: это могло бы быть так. Ведь даже если правы оголтелые материалисты и у нас одна-единственная жизнь, кроме которой ничего не будет (я с этим не согласен), – то тем более человек должен быть... ну как бы очень щепетилен. Раз одна-единственная – тем более щепетилен.





В. Кобрин с сыном Осей

Юрий Звонков

Способ существования живых существ

Кобрин говорил о Диснее: «Если бы его фильмы увидели марсиане, они, скорее всего, не поняли бы сюжета и перипетий, но наверняка догадались бы, что речь идет о некой форме жизни, о неизвестном им способе существования живых существ». Это же можно сказать и о его фильмах. С той лишь разницей, что мы не марсиане и нам понятно, что живые существа – мы сами (даже в том случае, если главные актеры в фильме – ложки и вилки). Что же касается способа существования, то это вопрос честности по отношению к самим себе. Фильмы Кобрина, на мой взгляд, предельно понятны и реалистичны. Исключение составляют те тайны, которые он не захотел нам открыть. А возможно, посчитал, что эти тайны раскрыть невозможно – либо человек причастен к ним, либо ему этого не дано.

Я помню, как в период работы над телевизионным циклом «Век кино» меня шокировала, чуть ли не оскорбила одна из программ. Кобрин сказал мне тогда: «А с чего ты взял, что искусство должно быть комфортным?» Его фильмы не комфортны – они дергают, тормошат, заставляют что-то делать с собой, со своими мыслями, со своим внутренним миром. (Один из поступающих на курс Кобрина написал в экзаменационной работе после просмотра «Гомо Ппарадоксума»: «Когда я смотрел этот фильм, я спотел».) А вот делать фильмы он хотел в комфортной обстановке. В том смысле, что пытался окружить себя людьми, с которыми комфортно работать, создать свою студию, чтобы не зависеть от разного рода «производственных необходимостей».

У него был не такой уж мягкий характер. Не всегда было все просто. Бывали, конечно, и споры, и разногласия. Он всегда отстаивал свою позицию, если считал вопрос принципи-

альным. Он бывал чем-то недоволен. Правда, все это бывало редко. Невероятно редко, если учесть, с каким количеством людей и проблем он сталкивался ежедневно и ежечасно. От общения с Владимиром Михайловичем ты получал огромный заряд энергии, невероятное ощущение свободы.

Цикл программ «Век кино» существовал около года. Целый год студия выдавала около 30 минут изображения в неделю. И это помимо фильмов, снятых для «Центрнаучфильма», роликов для Музея войны на Поклонной горе и многого другого. А еще были дети, были 16 кошек, было множество людей, каждый день приходивших в дом, рассчитывающих на свою долю внимания и всегда получавших ее. Кто-то, в том числе и сам Кобрин, иногда называл работу над программой «топкой печи инкрустированными дровами». Возможно, это было и так. «Дрова» инкрустировали сутками с редкими перерывами на еду и сон. Но, кроме труда и, естественно, усталости, была и радость после каждой законченной работы. Ее обсуждали, о ней неоднократно вспоминали, что-то найденное использовали потом и в телевизионной работе, и в студийных фильмах. Так что сравнение с «топкой» не совсем верно, потому что в результате осталась не только зола.

«GraviDance» менее дискомфортен, чем другие фильмы. Возможно, он лиричнее, утонченнее. Возможно, так кажется, потому что это последний фильм. Я его увидел, когда Владимира Михайловича уже не было. Поэтому для меня он за пределами оценок мастерства, техники, эксперимента. Наверное, об этом лучше смогут судить люди, которые не были знакомы с Владимиром Михайловичем лично. Могу судить по личному опыту. Для меня все фильмы Кобрина четко делятся на те, что я видел, не будучи знаком с ним, и на те, которые были сняты уже после того, как я стал бывать в его доме. При этом Кобрин никогда не объяснял свои фильмы. Когда он заканчивал очередную работу, он показывал ее всем приходящим в дом. Чаще всего индивидуально – усаживал человека перед телевизором, гасил свет и включал изображение. А сам стоял в дверях, так что его было не видно, только чувствовалось, что он здесь, рядом.

Первым фильмом, который я посмотрел таким образом, был «Групповой портрет в натюрморте». Фильм не только поразил, но и напугал меня. Там есть кадр с желтым звездным небом. Было такое почти забытое впечатление детства. Если несильно нажать пальцами на закрытые веки, то увидишь поразительное золотисто-желтое пространство, насыщенное

маленькими точечками звезд. В этом было что-то очень личное. И вдруг я увидел это на экране. И все происходящее на экране стало вдруг тоже очень личным. Объяснений не требовалось, даже вопросов никаких не возникало.

То есть вопросы, конечно, были – как это сделано? Как вообще возможно это сделать без Силиконовой долины и голливудской сметы? Но это все было потом. А затем я получил и ответы на все эти вопросы. «Век кино» делался в маленькой тесной комнате, на четырех компьютерах, которые уже тогда не были пределом технического совершенства. Композиции выстраивались перед полупрофессиональной видеокамерой. Фильмы переснимались с экрана монитора на кинопленку вручную. Спасали фантазия, четкость мысли, продуманность решения. Кобрин рассказывал, как он монтировал свой первый фильм: без конца переставляя кадры. А потом посмотрел готовую работу и понял, что кадры можно поставить в любой последовательности, результат будет тот же. Не знаю, сколько в этом рассказе метафоры. Кобрин вообще любил удивлять, заинтриговывать своими рассказами. Его иногда даже можно было заподозрить в противоречии самому себе. Но это в беседах на кухне, и никогда – в работе. На моей памяти он очень редко – почти никогда – ничего не переделывал. Невозможно себе представить, что можно убрать или переставить какой-либо из кадров его фильмов. «GraviDance» в этом смысле не отличается от остальных его работ.

Обращение к христианской символике было и раньше. В «GraviDance» оно стало более отчетливым. Кобринским фильмам часто мешали слова. Они сужали пространство и узурпировали смысл фильма. В «GraviDance» слова – титры на английском, который Кобрин, насколько я помню, знал, мягко говоря, так себе. Даже название фильма невозможно буквально перевести на русский. Это вообще большое заблуждение, что мы научились понимать слова. И беда даже не в том, что не понимаем, а в том, что уверены, что поняли. Точнее, в том, что мы принимаем наши слова за то самое евангельское Слово. Считаем, что можем различать добро и зло. Жизнь нам представляется конечной, от отчаянья творим зло или впадаем в безрассудство. Все это было бы нравоучением, если бы не несло утешения – нужно просто отказаться от претензий на обладание Словом и вернуть украденное яблоко. Владимир Михайлович как будто хотел напомнить нам о том, что жизнь вечна. Он как будто созвал нас в гости, включил изображение, а сам стоит где-то на пороге, его не видно, но чувствуешь – он рядом.

МАСТЕР





Владимир Кобрин

Я УЧИЛ ИХ ВЫЖИВАТЬ

На съемках фильма «Шаги в никуда»

Владимир Кобрин

Я учил их выживать

Я-то вообще считаю, что независимо от того, верит человек в Бога, не верит, эта жизнь дана каждому из нас однажды и больше такой попытки не будет, и, по-моему, это дико, что мы живем такой жизнью и ничего не хотим в ней исправить. Мало сказать, что это не разумно, не экономно, как угодно... То, что мы не можем, вернее – не хотим ничего изменить, по-моему, это абсурд. Просто абсурд...

Мне страшно глядеть на ребят, которые пришли ко мне, потому что я понимаю, что и тот мир кино, в который им предстоит войти через некоторое время, он тоже чудовищно абсурден. Он может быть еще более абсурден, чем тот мир, в котором вырос я. Потому что, может быть, это глупо и по-стариковски звучит, но вот когда я был молодым, ей-богу, там были какие-то попытки духовного самоопределения. Сегодня, как это ни парадоксально, их все меньше и меньше, потому что все поставлено на денежный поток. И что будут делать эти ребята – едва ли я могу вообразить.

Думаю и то, что я в некотором смысле педагог – это тоже достаточно абсурдистская ситуация. Был человек, я имею в виду себя, городским сумасшедшим, по крайней мере, выступал в этой роли. Пинали... А теперь, видите ли, педагог. Но так вышло, и вряд ли я приложил к этому большие усилия. Видимо, время к этому как-то подвело...

Мне всегда говорили: старик, ты не нужен своему народу. А когда объявили набор в школу-студию Кобрина, это еще в Советском Союзе было, то пришло около трехсот молодых людей со всех его точек. Дети этого народа. «Ни фига себе!» – подумал. А то уж привык, что как в мультфильме – белый мышонок, которого и кошка не рвет, говорит: еще отравишься тобой. Я думал: что ж такое, всех едят, а меня – нет? Наверное, я отравленный.

И вот пришли ребята. Их первоначально было около 300 человек, как это ни удивительно, это была возможность убедиться в том, что меня обманывали, говоря о том, что я не нужен. 300 молодых людей, приехавших из самых разных точек, со всего Советского Союза. Была отобрана примерно половина для предварительного конкурса. В итоге, так или иначе, было набрано 30 человек...

Первый тур во ВГИКе проходил в спортивном зале. Огромный зал, весь уставленный столами. Жаль, никто с камерой не

пришел. Писали сочинение. А на втором туре должны были руками свои идеи выразить – из бумаги, ножницами – или склеить. Изумление полное. Сидят... Все немножко как детдомовские, забывшие про семью, про клан. Разные – и рыженькие, и косенькие, и курносенькие, всякие. С Украины, из Молдавии, Грузии. Бог знает кто. Такое торжество интернационализма. Я





«Шаги в никуда»

ходил тогда и думал: вот как же так? Денег-то всего на десять человек. Имею ли я право... Рулетка вроде грех. Ходил и думал: ну ладно, на это-то я право имею. Ведь я кинооператор по образованию, а они – завтрашние режиссеры. И я должен выбрать того, кто, допустим, будет при мне режиссером. Вот с кем бы я хотел работать. Так же бывало на студии, в производственном отделе... Вдруг оказалось, что это верно. Вот с этим человеком я бы точно не смог работать. Иногда мог объяснить, почему, иногда – нет... Но встречались и такие милые, симпатичные люди. Они и оказались со мной рядышком.

Главным доводом тех, кто пытался меня отговорить от руководства школой-студией, было: это слишком серьезное дело, чтобы заниматься им в промежутках между фильмами. Конечно, работая в школе, я буду продолжать снимать кино, и залогом нашего сосуществования со студентами должна стать взаимная потребность друг в друге: не только их во мне, но и моя в них. Для меня это учительство-ученичество не просто почва, окультуриванию которой я готов отдать часть своей жизни, но и надежда на то, что ее всходами я сам захотел бы и смог бы воспользоваться. В идеале я думал о совместной работе.

Эти ребята принадлежат к поколению, которое постепенно забывает чувство страха, неотделимое от советского человека долгие годы. Именно поэтому они, в хорошем смысле слова, не

ведают границ между «можно» и «нельзя». Они самой природой нацелены на творчество и не заботятся о том, насколько оно будет синхронизировано с социальными штампами и авторитетами. Это видно в их прозе, рисунках. А то, что начало, синтезирующее их способности, они находят в феномене кино, для меня, как для кинорежиссера, факт обнадеживающий.







Проблема-то в чем? Лодка рассчитана на 10 посадочных мест. Ну, еще двух можно втиснуть куда-то. А желающих больше. И вот эта ситуация деда Мазая и огромного количества зайцев и половодья, она, конечно же, очень нервировала. Вроде бы никуда не деться от технологии, это же во многом технология лотерейного отбора, никуда не денешься. Другое дело, что, когда за бортом оказалось много ребят, которых просто жаль было лишаться, я пообещал, что найду способ их оставить. И он обнаружился. Конечно же, я имею в виду людей, которые дали миллион. Это фирма, которая дала своих направленцев, скажем так, – четырех, пятерых, – а остальные все были ребята, не прошедшие конкурс. И даже те, которые проходили экзамен во ВГИКе, среди них были срезавшиеся. Приходилось ходить в ректорат, в комиссию и настаивать на том, что эти люди нам нужны. И в этом случае то, что я не педагог, очень сильно мне помогло, поскольку я абсолютный неофит в этом деле, ничего в этом не понимаю (и поэтому считайте меня полным идиотом, но вот я настаиваю.)

Мы с самого начала договорились с ребятами, что никакой попытки с моей стороны сделать из них каких-то таких крошечных Кобриных-карликов или, наоборот, Кобриных-великанов нет и не будет. И, по счастью, ребята собрались очень разные и очень самобытные, умеющие хранить свой творческий суверенитет. Скорее, дело было в другом: в том,



что, как мне кажется, сегодняшнее художественное пространство могут осваивать люди, у которых развиты обе половины сознания. То есть обладающие художественной интуицией, с одной стороны, и, конечно же, владеющие интеллектом. Это не моя мысль, и она не новая, несомненно, но могут быть только две профессии в искусстве, невозможные без участия интеллекта – это архитектор, ибо если архитектор не умен, его дом рухнет, и, конечно же, кинорежиссер. Таких примеров, когда на наших глазах рушится кинопроизведение оттого, что режиссер, ну, мягко говоря, глуп, мы знаем очень много. И я думаю, ребята это в полной мере понимают.

Сейчас ребята лукавее, хитрее, жестче. В прошлом были романтичными. Они приходили из социализма, как в спасение, а новые – с желанием лучше, ловчее «встроиться» в сегодняшнюю жизнь. Прежде не было ни одного, кто бы хотел «встроиться» в социализм, там люди бежали от него, иногда прямо об этом говорили. А иногда я просто чувствовал, что больше в этой духоте они жить не могут...

Режиссуре научить невозможно, это особый способ существования, способность к особому мышлению, и когда я ее не обнаруживаю, это огорчает. При всем том, что студенты очень не похожи друг на друга, у нас обязательно должны быть какие-то общие «генные фрагменты», иначе мы будем несовместимы, мы будем «болеть» рядом друг с другом. Я играю в эту игру и пытаюсь определить, есть ли эти фрагменты. Все хорошо, кроме одного: после окончания ВГИКа нет гарантированного места в жизни. По-видимому, ребята себя немножко обманывают, полагая, что за пять лет, пока они будут учиться, у нас в кино что-то изменится.

Поскольку я себе так представляю кинематограф будущего – пленки вообще никакой не будет, ребята занимались первое время тем, что рисовали фильмы на бумаге, не в том смысле, что делали раскадровку... Помните, как в детстве: такие книжечки... Ребята рисовали картинки... Ну и плюс к этому занимались еще тем, что царапали гвоздиком изображения прямо на пленке. Даже если вдруг пленочное производство вообще прекратится, то всегда можно будет на помойке достать некоторое количество метров засвеченной пленки... Да-да, именно это они и делали, и, кстати, довольно любопытный результат получился. В школе мы протестовали против рутины народного образования, разрисовывая учебники и тетрадки. На самом же деле это выдумка очень давняя, и, как

выяснилось, эта выдумка ровесница книге. Видимо, люди, как только научились делать страницы, так стали тут же на них что-то рисовать. Штуковина эта так увлекла ребят, что многие до сих пор не могут никак отойти – продолжают вплетать эти «рисованные книжки» в какие-то свои работы.

Я думаю, что вообще научить можно только тому, что пошло изначально. Например, на сколько пуговиц застегивать пиджак, где этот пиджак купить, как его украсть. А вот есть вещи, которые не поддаются обучению. Я показываю им свой способ выживания. Что-то им симпатично, что-то – нет.

Я даже не могу считать, что это имеет ко мне отношение. Потому что придумать такое невозможно. Это фантастика. Фантастика! Появление ребят... Этих двух мастерских... Первая была на деньги казахской фирмы – «Катарсис». Деньги кончились, ребята разбрелись, но многие работают – кто с трудом, кто полегче. А вторая мастерская – пополам: ВГИК и Фонд Ролана Быкова. Это под крышей его центра была школа-студия...

Да они уже «ходят»... ничего. Клипы делают всякие, смешные и страшные... Я им сразу сказал – а их очень много явилось: а куда вы пришли? Никакого кино не будет... Они мне не поверили. Нет, нет, нет! – орали они. Я говорил: привыкайте к компьютеру, он хотя бы скрасит вам одиночество. «Нет, нет, нет! Инструмент дьявола!» А теперь... постепенно, постепенно. А мы-то из-за ребят все это тут и затеяли. Мне очень хотелось им показать... преподать такой урок. Бывает практический урок: «как выживать в жизни». И они, глядя на нас, пробуют себя. Молодцы. Это не режиссеры-белоручки, как когда-то было. А то – вгиковские сюда ходили, с бантиками... Наши – работяги. Многие – операторы, очень хорошие кинооператоры. Это – особая статья: режиссер, который понимает в операторском деле. Кто бы видел лицо традиционного режиссера, когда в камере открывается крышка, а там пленка набита. В каком он ужасе... А наши... Конечно, они знают цену труду. Мои операторы занимались с ними, много сил отдали. Был единственный, по-моему, в своем роде эксперимент: уже на первом курсе они делали работу – крохотную, но сами. Вторую уже снимали самостоятельно, стоя возле камеры. Поэтому не пропадут, я думаю.

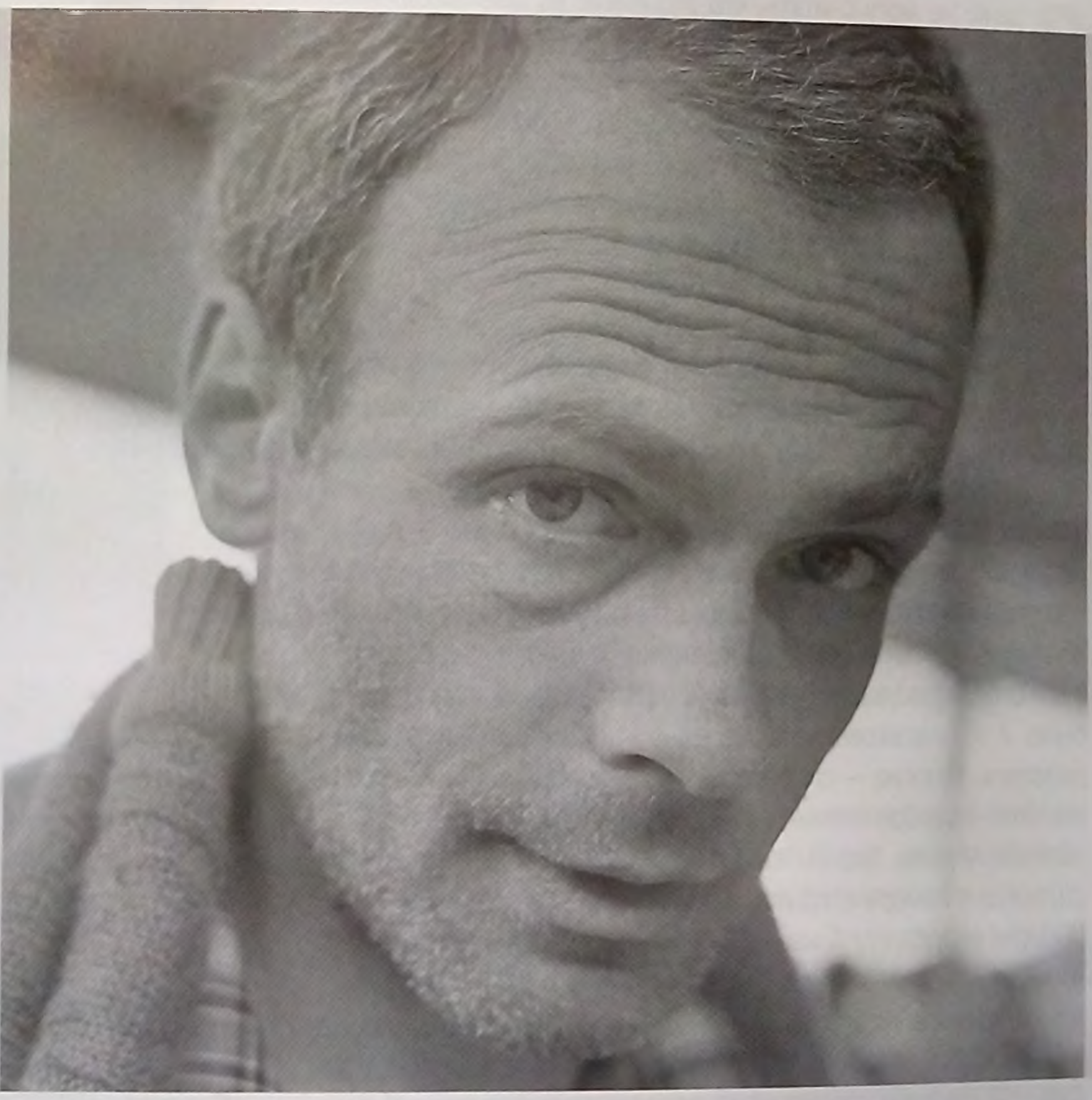
Все время рядом какие-то молодые люди приблудные... Если б я знал, что так моя жизнь повернется, конечно, я бы готовился.





Ирина Новикова

Мастер-студия на Чистых прудах



Ирина Новикова

Мастер-студия на Чистых прудах

Много лет жизнь моей семьи связана с именем Кобрина. Моя дочь училась в последней мастерской Кобрина, которую он не успел довести. Помню, как Кобрин, еще студентом, впервые пришел на учебную студию с книжкой аппликаций, похожей на фантастическую сказку. Я стала администратором его студенческого фильма и работала с ним на нескольких его уже профессиональных картинах.

Он был большой оригинал. Первая же его просьба меня ошеломила. Надо было найти камень, похожий на Вавилонскую башню, рыцарей, но крошечных, как детские солдатики, и все в таком же роде.

Мы ехали поездом на съемки в Прибалтику. В наше купе набились дети со всего вагона. Я рисовала Золушку, а он – орнаменты.

Он был необычайно впечатлительным человеком, остро реагировал на все. Не выносил грубость; видя жестокость, мог потерять сознание. Но никогда не оставил бы в беде слабых.

Еще шел первый материал, а он уже просил: нельзя ли отодвинуть срок сдачи? Он работал с утра до ночи. Я присутствовала на съемках его фильма «Биопотенциалы». Когда я увидела, во что превратилось на экране то, что буквально только что было перед камерой, то заплакала. Кобрин очень удивлялся и спрашивал: «Что с ней?», а я была потрясена настоящей магией, экранным чудом.

Прошло много лет. В 1990 году Ролан Быков предложил Кобрину набрать себе студентов. Кобрин позвонил мне: не соглашусь ли я стать директором школы-студии? Могла ли я раздумывать? Дали небольшое объявление по телевидению. Допустили к конкурсу 238 человек, выдержали его только 12.

Так 17 мая при Центре развития кино и телевидения для детей и юношества совместно со ВГИКом была открыта школа-студия Кобрина. Занятия проходили необычно. Мастер не читал академических лекций, а беседовал со студентами о событиях, прочитанных книгах, искусстве, о профессии кинорежиссера, чаще всего на примерах из собственной жизни. Кроме того, студенты принимали участие в съемках его фильмов.

Студенты обеих мастерских были дружны между собой. И объединяло их больше, чем уважение, благодарность или даже любовь к своему педагогу, то, что называется «служением», словом, почти утраченным современной интеллигенцией. И до сих пор они с гордостью называют себя «кобринцами».

ШКОЛА-СТУДИЯ

КОНСТАНТИНА



Владимир Кобрин

Напутствие

...Тогда, летом девяносто первого года, нас было более трехсот. Со всех концов тогдашнего Советского Союза. Из Прибалтики и Дальнего Востока, из Средней Азии и Закавказья, с Украины и Белоруссии, из Молдавии и Сибири, Урала и Поволжья... Из больших городов и неведомых поселков. Триста молодых людей, помешанных на волшебстве кинематографа и страстно желающих овладеть его мистическими и профессиональными тайнами.

В прохладном половодье «горбачевской» оттепели начала девяностых Детский Фонд Ролана Быкова всем нам казался землей обетованной, а бетонные берега Чистых прудов вытягивались за розовые горизонты фантазии в бесконечные дали сбывающейся мечты.

Мы были молоды, и нам казалось, что мы многое способны предугадать. К примеру, мы знали, что всех трехсот гостеприимный дом Ролана Быкова и ВГИК «не вытянут». Мы заранее готовили себя к горечи расставания и наивно думали, что это наши последние потери на пути к «взрослому» кино.

Мы смирились с тем, что нас осталось тринадцать... а потом – двенадцать... Мы медленно, но привыкли к тому, что многие из нас теперь друг для друга – иностранные граждане. Мы ко многому старались привыкнуть за эти годы, и только одна привычка так и не дается до сих пор: мы никак не можем и не хотим смириться с мыслью, что то самое волшебное кино, которому мы присягали на верность, куда-то подевалось, в чем-то растворилось и исчезло навсегда...

Я от всей души желаю вам никогда не смириться с этой мыслью. Я верю, что вы на долгие годы сохраните чувство бла-

годарности тем, кто отдал вам часть своей любви к чуду кино.

Я хочу верить, что те искры доброты и тепла, какими вы были окружены во ВГИКе, в доме Ролана Быкова и в стенах нашей школы-студии, вы не просто присвоите себе (хоть это было бы и по праву), а постараетесь отдать тем, кто будет в этом нуждаться.

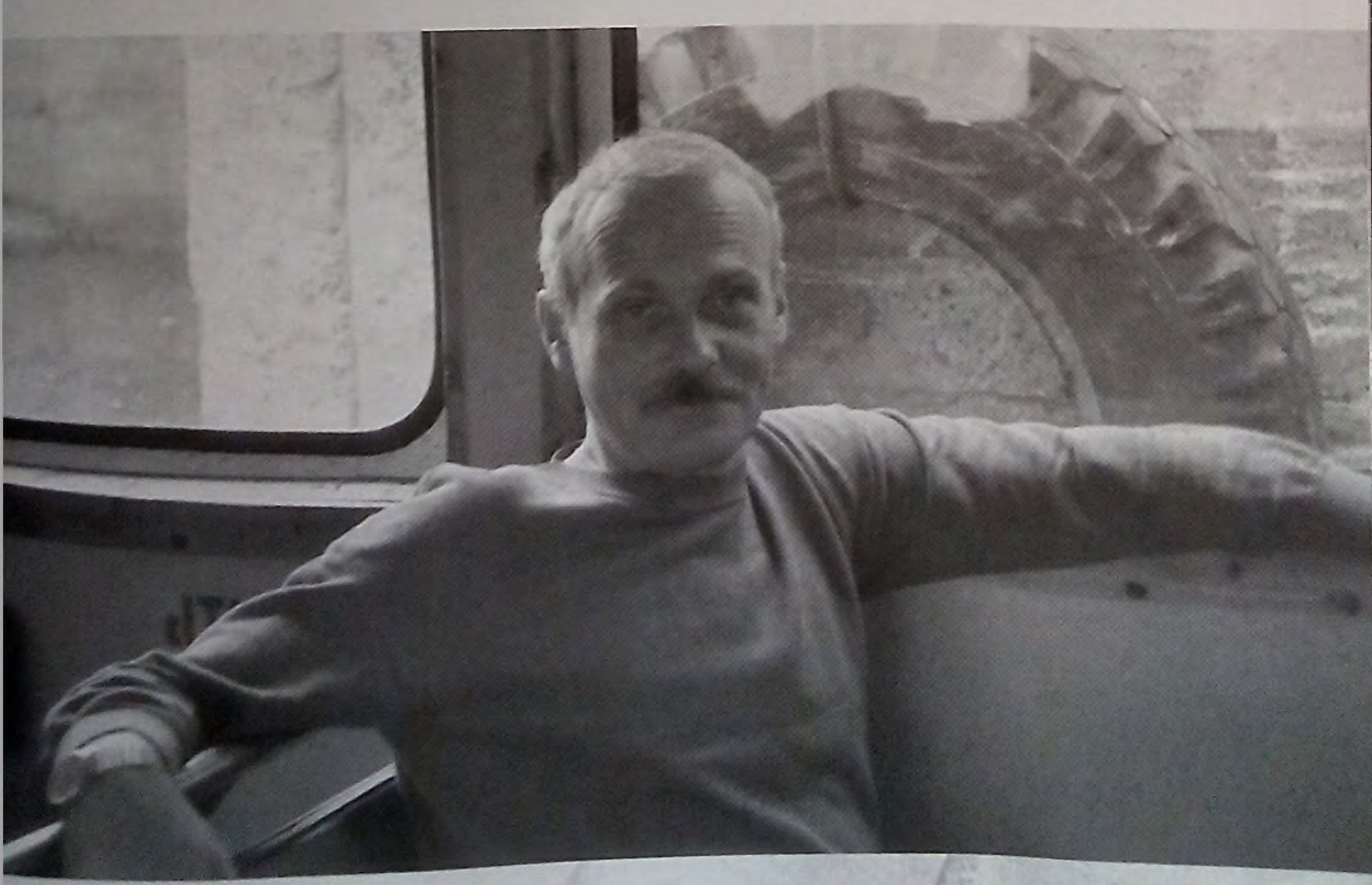
Я люблю вас и горжусь вами за то, что (и это не только мое мнение) вы возвращаете кинематографу то самое «чувство кино», которое отличает произведение киноискусства от склеенных кусков экспонированного целлулоида. Я желаю вам долгого и счастливого творческого пути, сознавая при этом, что счастье в творчестве почти всегда сопряжено с печалями. Никогда не забывайте, что истинному художнику всегда трудно. Во все времена у всех народов. Если только художник – истинный.

Так всегда было, так – есть, и, кто знает, – может, так оно и должно быть.

Храни вас Господь от обид, разочарований и уныния!

Милые мои дети навсегда...

Ваш Владимир Михайлович



Ролан Быков



Студенты и преподаватели

Дорогие друзья! Золотые мои кобринцы! Вот уже у вас в кармане и дипломы. Мир кино принимает вас сегодня не очень любезно, но это всего-навсего обстоятельства, с которыми вы, дай бог, разберетесь. Уверен.

Сегодня я счастлив: мы все-таки сделали это. Спасибо замечательному Владимиру Кобрину, человеку-чудо, талантливому мастеру, искателю, умеющему видеть и открывать новое. Я придумал, что он должен вас учить по многим причинам, но главное – это то, что его творчество, раздумья, поиски – все устремлено в будущее, а вы, и это объективно, художники двадцать первого века. Спасибо великомученице Ирине Святой и всем вашим педагогам-наставникам. Спасибо ВГИКу. Я счастлив, что ваш коллектив, собравшись еще в СССР, без потерь пришел к финишу, несмотря на всю суверенизацию. Я счастлив, что вы талантливы и получили хорошую школу. Только не верьте, что наше кино кончилось. То, что идет в массовом прокате, в основном макулатура и мертвечина. Это выдуманное кино для выдуманного человека. В кино сегодня слишком много людей неталантливых и непрофессиональных. Они не впереди, они обольщаются, у них просто часы спешат. Живите по точному времени, не отставайте и не тужьтесь до красноты. Будьте счастливы, несмотря ни на что. Простите, если что было не так. Я вас люблю.

Ваш Ролан Быков

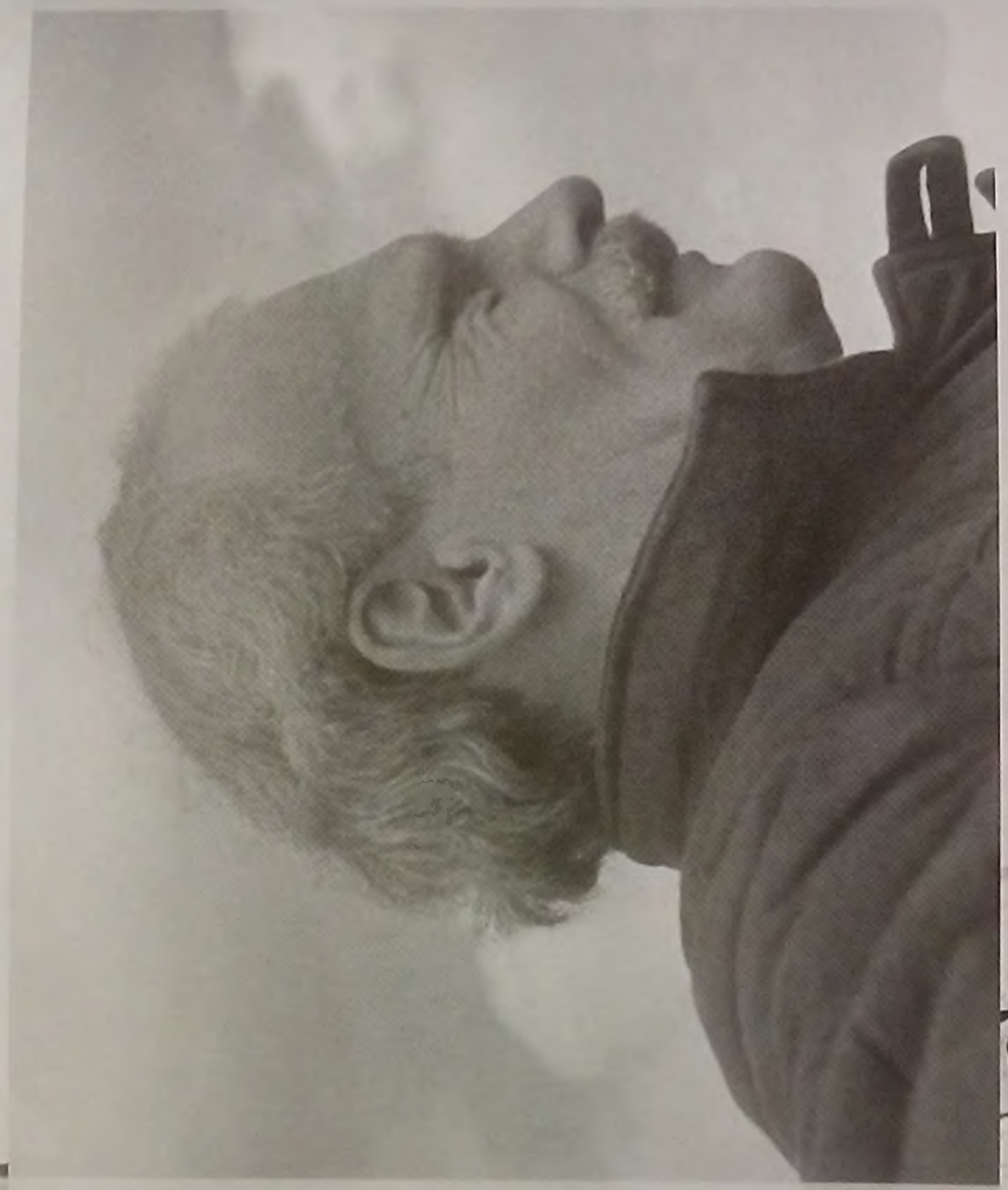


МАСТЕРСКАЯ РЕЖИССУРЫ ТРЮКОВОГО КИНО И КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ


K3

Михаил Моаро

Мои первые впечатления



Михаил Модро

Мои первые впечатления

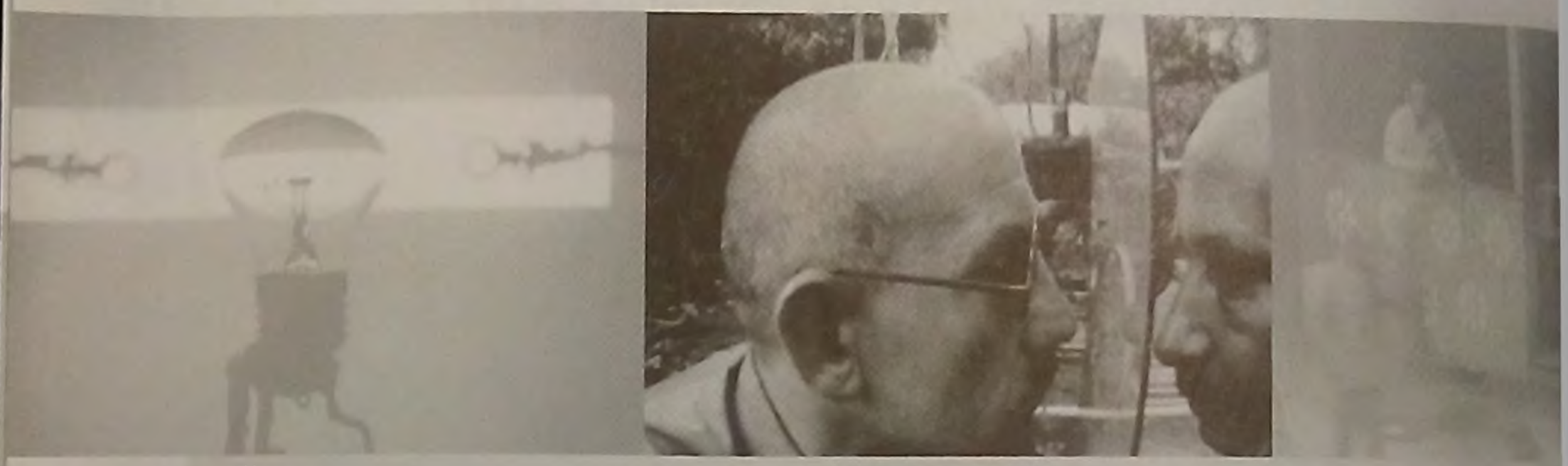
В коридорах было шумно и людно. Молодые люди и девушки с пакетами, с сумками, папками, листочками стояли и ждали. «...Кобрин, Кобрин, Кобрин...», – то и дело слышалось отовсюду. Фамилия мне ни о чем не говорила, я слышал ее впервые.

«Если вы идете в режиссуру только для того, чтобы соблазнять девушек, то я подскажу вам тысячу других способов, как это сделать, не прибегая к столь опасной профессии», – говорил группе абитуриентов какой-то невысокий человек.

Там хмурые леса стоят в своей рванине.
Уйдя из точки «А», там поезд на равнине
Стремится в точку «Б». Которой нет в помине.

Войдя в кабинет, где принимали работы на конкурс, я вновь увидел этого человека. Улыбающийся, седой, напоминающий капитана небольшого рыбацкого судна (хотя сравнение это возникло, может быть, от цвета глаз), он все время шутил и, так как был одет почти по походному, никак не соответствовал образу режиссера, мастера, педагога (в моем понимании). Окружающие звали его Володя, и поэтому я решил не придавать большого значения этому человеку.

Стоя посреди кабинета с работами неопределенного жанра, я рассказывал о некоторых фактах своей биографии. Надев очки, незнакомец подошел ко мне, выбрал одну из работ и сказал: «Ну конечно, а как же...», чем окончательно заинтриговал.



«Шаги в никуда»

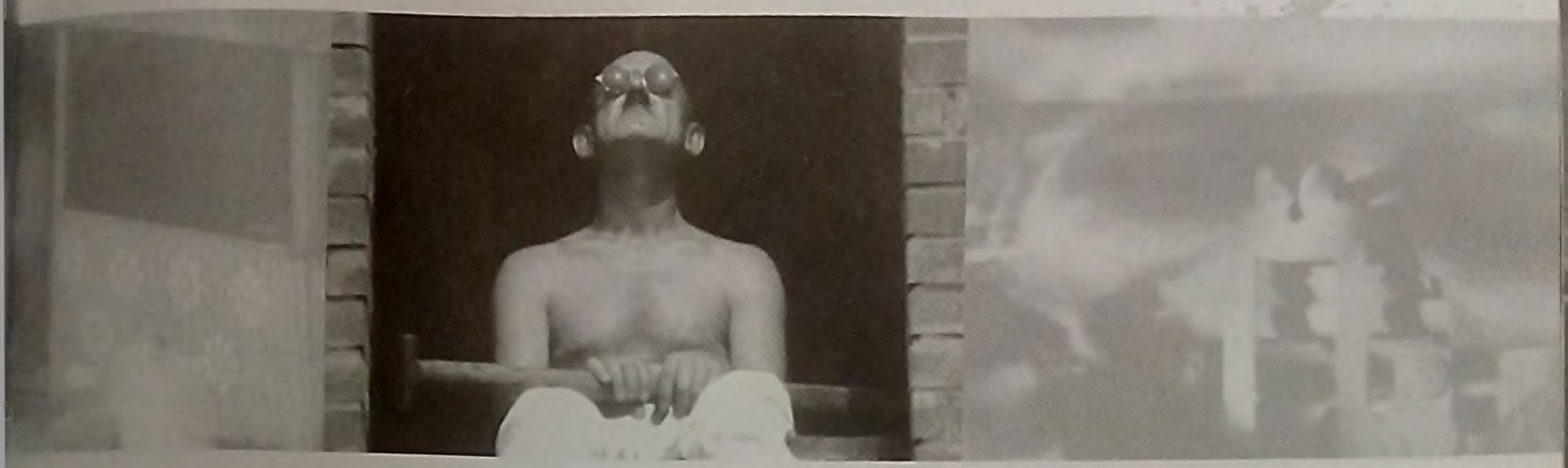
От дождевой струи там плохо спичке серной.
Там говорят «свои» в дверях с усмешкой скверной.
У рыбьей чешуи в воде там цвет консервный.

На одном из туров абитуриенты писали рецензии на фильм своего будущего Мастера «Последний сон Анатолия Васильевича». Оценивали это задание по пятибалльной системе. Я получил «два» и автоматически должен был выбыть из борьбы, но произошло следующее: Мастер написал некий список абитуриентов, состоящий из одиннадцати человек, которые так же, как и я, получили двойки, и подал его в ректорат с просьбой разрешить этим людям продолжить творческий конкурс. Руководство приемной комиссии или другое вышестоящее руководство сначала не решалось пойти на уступки, и тогда Мастер сказал: «Если невозможно оставить тех людей, которые мне необходимы, то какой смысл моего здесь существования как руководителя курса?» Об этом он сказал и нам, тем одиннадцати, которые все еще не могли поверить в происходящее до конца, тем самым как бы вписав себя в этот список под номером 12.

Разрешение было получено. Творческий конкурс продолжался.

Из живописи в детстве мне больше всего запомнились обои. Рельефные рисунки, небывалые цветы, райские пти-

цы, лабиринты крестиков-черточек и другие, бог весть какие нелепости составляли тогда образный мир первого круга моего детского воображения. Прошло время, и я научился их клеить. Теперь все чаще приходится сдирать... И там, под самым первым слоем, ликующие, проступают «органы печати» далеких лет.



«Мы все – «совки», – часто повторял Владимир Михайлович нам, студентам, и был прав, потому что слишком много еще тех газет под самым первым слоем. Значение этой фразы я начал ощущать позднее, когда стал прикасаться к какой-либо самостоятельной работе: «Вот, кажется, уже свободно паришь над землей, как вдруг понимаешь, что ты всего лишь бумажный змей... «Совки» – мы все», – шутил Владимир Михайлович и улыбался своей пренастоящей улыбкой, которую не забыть.

Сейчас мне кажется, что я помню каждую встречу с ним, каждый разговор, каждое слово, и, наверное, все оттого, что Владимир Михайлович никогда не делал ничего формально. Для него не было формальной беседы, формального поступка, формальной вежливости. «Главное – это мера искренности», – говорил он и в большинстве своем полностью соответствовал своим словам.

Однажды, после долгого отсутствия в Москве, я вновь приехал в Свиблово.

Дверь была не заперта, и, входя, я услышал голос Галича:

Облака плывут в Абакан,
Не спеша плывут, как в кино...

Владимир Михайлович сидел на своем месте и слушал. Мне не хотелось отвлекать его, и поэтому я присел неподале-

ку и тоже стал слушать. Так прошло минут десять, после чего он выключил диск и, увидев меня, спросил, отчего я такой «трагический». А я... Ну, наверное, я уже плыл в Абакан. Позже на кухне, по своей инициативе он говорил о непростой ситуации, которая сложилась в моей семье. Я почувствовал участие и поддержку и, конечно же, был благодарен за то отно-







«Шаги в никуда»

шение, не то чтобы ко мне, а к тому, что меня тревожило.

Этот эпизод не исключение. Таких «кухонных» разговоров было очень много и, наверное, они запомнились не только мне.

В 1992 году в г. Электроугли вместе со своей группой и с большой группой студентов он работал над фильмом «Шаги в никуда». Кадр готовили долго и к съемкам приступили только в сумерки. Работала камера, и все молча следили за действием, как вдруг... откуда-то из-за кустов появились двое подвыпивших мужичков, которые, не понимая, в чем дело, стали пробираться в самую гущу событий. Я уже закусывал губы и ожидал остановки мотора, но произошло следующее: увидев их, Владимир Михайлович нисколько не удивился, более того, он подозвал их поближе, показал то, что происходило в кадре, и что-то кратко объяснил. Они закрыли рты и молча стояли до конца смены. В тот вечер я сделал вывод, что Владимир Михайлович очень бережно относится к рабочему процессу и еще более бережно – к людям, которые «не понимают, в чем дело».

Я много раз слышал, что кино Владимира Кобрина – это абстрактное искусство, что в его фильмах много непонятного и загадочного, что только будущее поколение будет способно понять и оценить его. Думаю, что это не так. Думаю, что он невероятно современен и понятен, и те, кто этого не видит, быть

может, утратили на время чувство реальности. Для меня фильмы Владимира Михайловича Кобрина – это несколько песен о любви, а эта тема и есть сама суть жизни.

У Мастера были большие голубые глаза. Он часто курил и мог говорить, не выпуская сигарету изо рта. Но отдельно







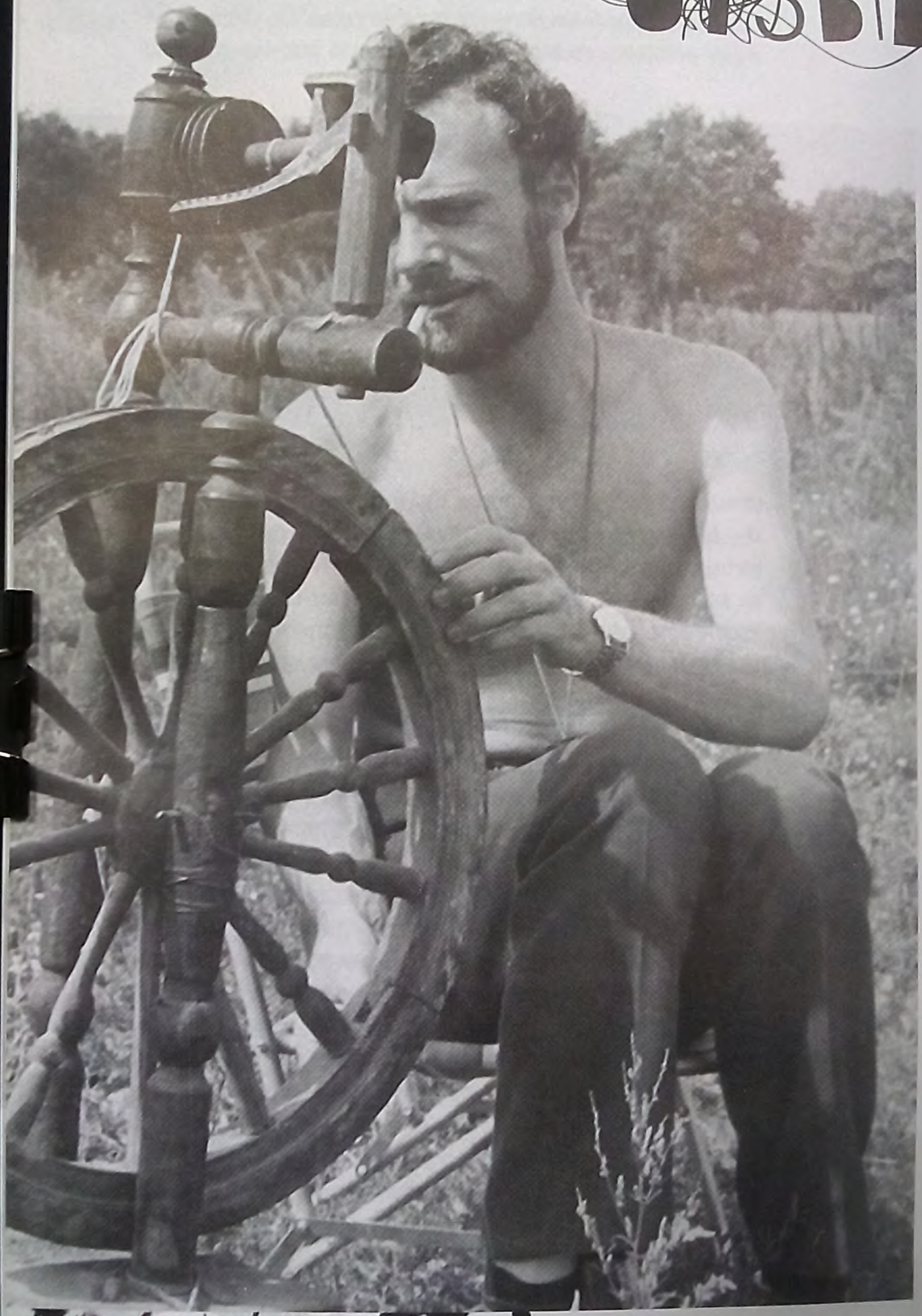
стоило бы сказать о его руках. Что бы ни делал Мастер руками, они всегда были удивительно точными, верными. Жесты не были широкими, но всегда – выразительны и ясны. Эти руки всегда знали, что такое работа, поэтому были живыми и просто красивыми. На занятиях по мастерству я часто подолгу смотрел на эти руки, точнее – просто попадал под их влияние. Они были невероятно убедительными, и атмосфера доверия возникала с первых минут общения. Так же я заметил два характерных момента, связанных с руками: первый – это рука, подпирающая подбородок (если Мастер сидел за столом), второй – рука, держащая очки за дужку, которую он то и дело прислонял к губам.

Я вырос в тех краях. Я говорил «закурим»
Их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.
Привык к свинцу небес и айвазовским бурям.

Открывая загадку Мастера, я всегда буду вспоминать именно первые, казалось бы, ничем не примечательные встречи.

В одной своей пьесе Жан Кокто говорил: «Сделайте вид, что вы плачете, потому что поэт только делает вид, что он умер».

ОТЗЫВ



ОТЗЫВ

на дипломную работу студента мастерской режиссуры
трюкового кино и компьютерной графики МАГДИЧА А.В.
(дипломный фильм, снятый на собственные деньги)
«ТРАГИТУРГИЯ»

Тогда, в 91-м году, Андрей поразил меня своей «кинолюбительской» работой. В ней почти все было «не по правилам». Многое – киносамодельное. И вместе с тем – его любительское видео, переснятое с 16-миллиметровой пленки, обладало совершенно фантастической притягательностью и завораживало с первого кадра и до последнего.

Я не взялся бы словами описать сюжет или содержание той работы, как невозможно в словах формализовать тональную и ритмическую структуру музыкального произведения. И все же – сюжет был... Старый, как сам мир. Андрей с экрана говорил о жизни, о смерти и о любви.

Андрей с неистовством полуобразованного варвара из останков знаковых систем и обломков совершенно ему не ведомых культурных традиций собирал свои «по-мало-российски» избыточные и многозначные пластические натюрморты... и добивался в этом удивительной и неожиданной правды.

Последняя работа Андрея подтвердила мое тогдашнее предположение. Речь, конечно, идет о художнике чрезвычайно самобытном и потому с большим трудом вписывающемся в существенную видовую и жанровую топологию.

Кинематографическая лексика Андрея (в его дипломном фильме «Трагитургия») изобилует своего рода отражениями и тенями символов, иероглифов и букв, казалось бы, хорошо известных и знакомых. Удивительно другое – как из обрывков не сопрягающихся значений на экране возникает медитативное смысловое поле, обращающее наше сознание к тому, о чем вроде бы и не идет речь впрямую...

А речь на самом деле идет все о том же... О любви, о жизни и смерти... о добре и зле... В своей дипломной работе Андрей вновь продемонстрировал фанатичную преданность кино «на кинопленке», и одно это заслуживает высочайшего признания в наше замороченно-видеокомпьютерное время. Важнее другое – Андрей в очередной раз доказал свою приверженность жизни, верности и добру...

И дай ему, Господи, на этом пути!

Руководитель мастерской
В.Кобрин

Наталья Макарова

Смерти нет

Наш мир – ветка, привитая на дереве
вечности, время бежит по ней назад,
и «тот свет» – это мы.
Наш мир – надежда вечности на развитие.
В.М.Кобрин

Из нас, студентов, каждый его слова понял по-своему. Эти мысли, трансформированные через наше сознание, и есть куски, осколки цельной мозаики. В этом смысл.

Это был философ, создатель языка. Назвать это искусством – то же, что и называть искусством труды великих литераторов – философов по своей сути. Философия может быть выражена и в живописи, и в скульптуре, и в театре, и тот способ, которым она говорит на сей момент, есть кино. То мистическое чудо кино, которому присягнул, поклонялся и жизнь отдал он.

Кино – язык эпохи.

Кино XX века имело квантовую природу, 24 кадра в секунду, мелькание-мерцание и живую ткань неповторимого от кадра к кадру пленочного зерна.

Кобрин – феномен (порождение, творение, выразитель), подарок нам от XX века. В XXI век он не зря не пошел.

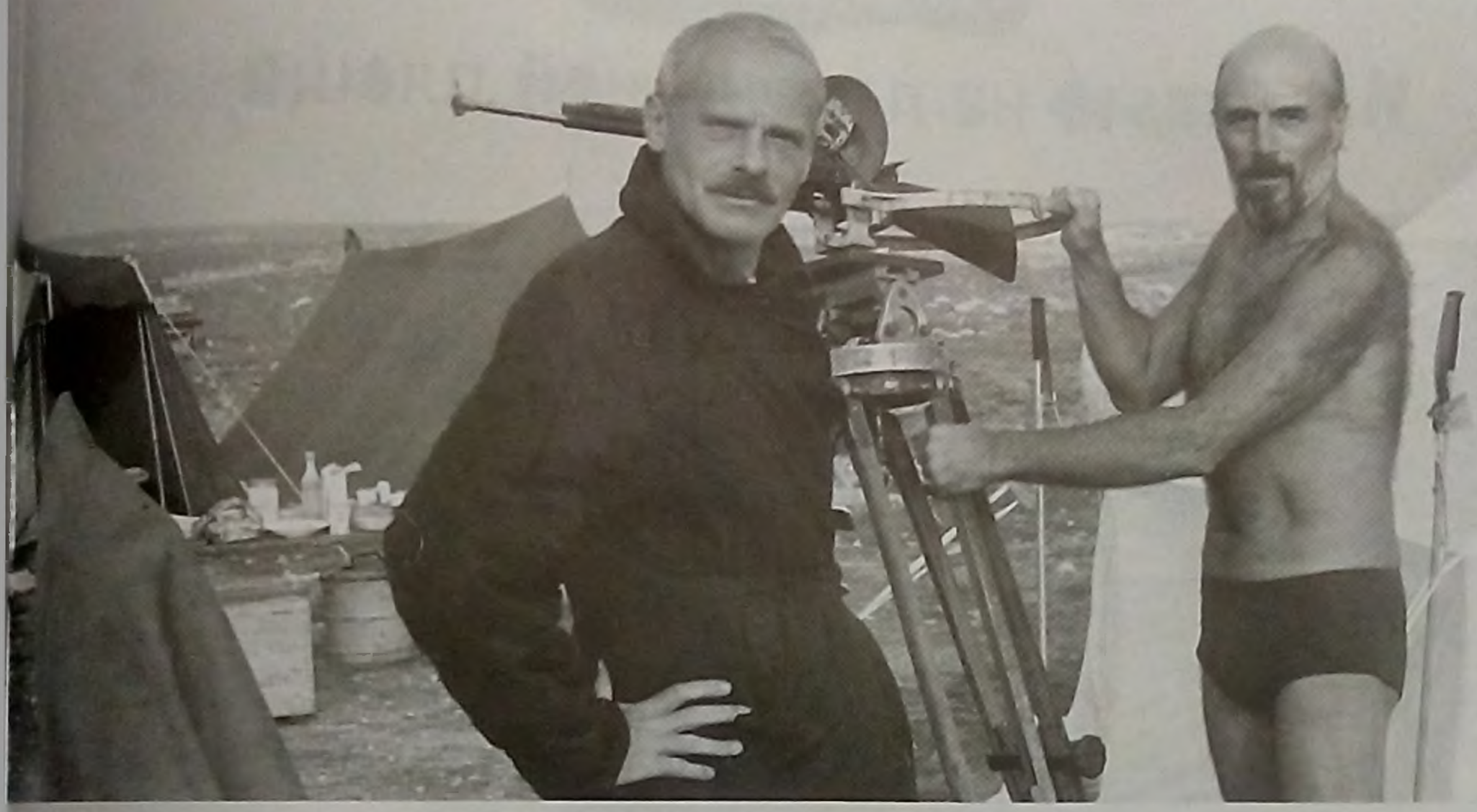
Гений не успевает пережить технику (технологию). Гений фиксирует (замыкает, закрывает) эпоху. Пушкин года не дожил до изобретения фотографии.

Масштаб таланта, измеренный полностью, до отказа, на 1000%, абсолютно задействованными резервами инструментов, техники. Этот язык, специально сформировавший наш ум перед техническим скачком. Это создание обучило людей новому языку эпохи и ушло.

Он просто закончил все, что был должен, и Там, наверху, ему позволили удалиться, вернуться, усталому, и когда

Наталья Макарова

«Смертинет»



дверь отворилась, он тихонько юркнул в щель между мирами и, оказавшись наконец Там, за зеленым стеклом, смеялся, стоя, глядя на нас – оттуда, где время, наконец, течет в нормальную сторону.

А дверь, наверно, находилась где-то в кухне, где в окружении котов-наблюдателей (он говорил, что в действительности все не так, как на самом деле, и что эта блочно-панельная квартира – деревянный дом) мы боялись вызывать духов, оттого, что стоило взяться за пресловутые карандаши, как возник бы в каком-нибудь неведомом формате и затрепетал бы по строкам, и сказал: «Что, страшно?» – и нам оставалось бы лишь гадать, не одна ли это из его технологических шуток?

Ни одна эпоха не имела в себе столько живых мертвецов...
Я имею ввиду изображения, пленки...

Главное – не то, что мы пытаемся сказать потомкам,
а то, что мы говорим предкам.
В.М.Кобрин

Анна Калин

Интервью на лестничной площадке

Анна Калин

Интервью на лестничной площадке

Я должна была взять интервью у руководителей сценарных и режиссерских мастерских. Позвонив Владимиру Михайловичу, перечислила ему все вопросы, в целом они касались ВГИКа, его традиций, особенностей. «Приходите во время экзамена. Мои будут сдавать, по актерскому мастерству...»

Около часа я простояла под дверью аудитории.

До этого я никогда не видела Кобрина, более того, не видела его фильмов, хотя много о нем слышала, поскольку на первом курсе студенты нашей мастерской, которой руководил Ю.Н.Арабов, и студенты мастерской В.М.Кобрина хотели вместе написать сценарий и снять фильм-сказку.

Когда из аудитории стали выходить студенты и преподаватели, я спросила у кого-то: «А где Кобрин?» И очень удивилась, когда мне показали щупленького мужчину в тельняшке. Он был совершенно не похож ни на преподавателя, ни на режиссера, ни на «КОБРИНА».

– Мадам! – выкрикнул он, когда я поприветствовала его, схватил меня за руку и поцеловал ее. – Сегодня ничего не получится.

– А когда? – спросила я.

– Давайте через неделю. Мои сдают режиссуру. Я к вам выскочу часа в два.

Через неделю я стояла под дверью другой аудитории, думая, что снова «ничего не получится», и я буду «ловить этого Кобрина» в сентябре. Но ровно в два часа из аудитории вышел



На съемках фильма «1991=ТУТ»

щупленький мужчина в тельняшке, подошел ко мне и, сказав: «Привет! Пошли», – направился к лестничному пролету. Он достал сигарету, прикурил, затянулся. Заговорил:

– ВГИК – это академический институт, а значит, речь идет о прививке этих ребят к тому стволу кинематографа, который мы считаем основополагающим. Из-за этого все проблемы, ведь кино как института в нашей стране пока нет. Оно наверняка будет. И поэтому замечательно, что сегодня мы как будто бы воспитываем профессионалов для виртуального пространства кинематографа. Это первый нюанс. Второй нюанс состоит в том, что везде учат примерно так: если бы вы пришли в консерваторию, в фортепианный класс, то волей-неволей вам пришлось бы ежедневно играть на фортепьяно, но у нас в кинематографе нет комплекса систематических упражнений, гамм, что ли. Нет этого и у нас, и на Западе. Но на Западе речь идет, видимо, о выживании сильнейшего, а у нас, на мой взгляд, речь идет о выживании сознания вообще, даже не применительно к проблемам кинематографа. Конечно, раньше это противоречие решалось за счет того, что мастера имели возможность много и плодотворно работать. Сегодня производство свернуто – у кого-то из мастеров есть эта возможность, у кого-то такой возможности нет. То есть, мы как будто бы возвращаемся к временам Кулешова, начинаем на бумаге и на пальцах играть в кино. Это замечательно, но это опасно.

– А вы используете какие-нибудь новаторские методы в своей педагогической практике?

– Во-первых, наша мастерская, – продолжал Кобрин, – это мастерская режиссуры кино и компьютерной графики. Имеется в виду, что мы пытаемся делать кино методами цифровых компьютерных технологий. Но речь идет, конечно, о ки-





но, о его языке, о его семантике, и его особенностях. Поэтому в первую очередь я ребят хотел бы приучить к мысли, что кино – это то, что мыслят глазами в большей степени, нежели словами. Хотя ребята учатся уже два года, и ребята разные, кому-то нравится мультипликация, кому-то документальный материал, но, тем не менее, все равно, когда речь идет об отборе изображения, то в первую очередь предпочтение отдается изображению, которое разговаривает со зрителем. Вообще, Россия страна литературная, очень литературная, и вот эта литературная основа сознания, она, конечно, естественно переплескивается и в кино. А кино – это совершенно иного рода язык. Законы этого языка, скорее всего, другие. На мой взгляд, ребята все больше и больше это чувствуют.

А насчет новаторства могу сказать, что я ничего нового своим ребятам не даю. И вообще я не люблю, когда обо мне начинают говорить как об авангардисте, модернисте, постмодернисте. Все это, по-моему, пустые слова. Еще что-нибудь надо?

– Нет, спасибо, все хорошо, – ответила я радостно.

– Пока! – и, затушив сигарету, он исчез.

Через полгода его не стало. Видимо, это его последнее интервью.

Наш разговор продолжался, пока не погасла его сигарета. Сигарета погасла, мужчина в тельняшке исчез. Но остался Кобрин. Владимир Михайлович. Режиссер.

Борис Кринизын

Обыкновенный Кобрин

Борис Криницын

Обыкновенный Кобрин

Впервые я увидел Володю Кобрина в столовой студии научно-популярных фильмов. Я тогда работал с двумя операторами – студентами ВГИКа. Мы сидели за столиком, обедали, и один из них сказал мне: «Вон Кобрин – он гений». Я посмотрел на очередь и попросил уточнить, кто же из них гений. Мне указали на невысокого человека, абсолютно седого, в простой солдатской куртке цвета хаки, которая ему очень шла. В его осанке было действительно что-то военное, он мне почему-то напомнил старого белогвардейского офицера. Это впечатление осталось надолго, мне всегда казалось, что он ближе других к девятнадцатому веку.

Нас познакомил Миша Камионский, оператор, который с ним работал много лет. Миша случайно попал на просмотр моего фильма «Рита и Лена», он ему понравился и он попросил меня показать его Володе Кобрину. Я показал. После просмотра Кобрин долго говорил мне слова, которые, наверное, хотел бы услышать каждый художник о своей работе, и все время испытующе смотрел на меня, проверяя мою реакцию. Я прекрасно понимал ситуацию, когда признанный мастер дает высокую оценку молодому режиссеру. Такие слова долго остаются в памяти и время от времени передаются своим друзьям. Но я на студии был человек новый, к тому времени фильмов его еще не видел и пережить его оценки во всей полноте не мог.

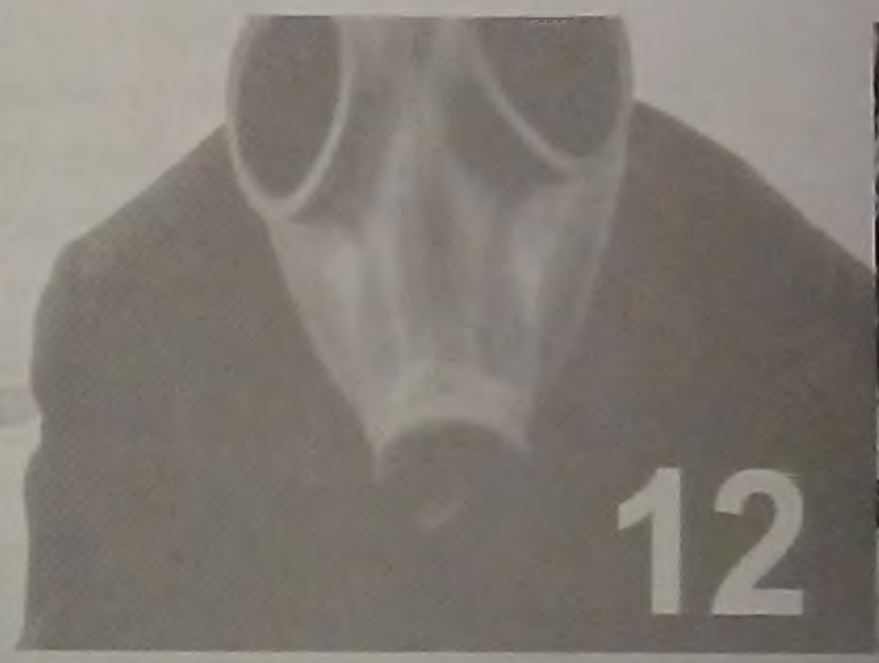
Он с любопытством и удивлением смотрел на меня, не совсем понимая мою реакцию, и в конце концов не выдержал, улыбнулся, взглянул на меня серыми, как осеннее небо, глазами и сказал: «Ну, ты хоть доволен!»

Так началась наша дружба. Оказалось, что мы живем совсем рядом. Время от времени мы возвращались домой вместе: я, Володя и его жена Ольга, которая мне казалась его земным ангелом-хранителем.

В одной из таких поездок мы сговорились, что я буду преподавать на его курсе в институте повышения квалификации. Название предмета звучало весьма внушительно – «Теория и практика киноязыка», но на самом деле на мне лежала подготовительная черновая работа по вспахиванию творческого сознания ребят, и в эту подготовленную почву Владимир Михайлович бросал свои «семена». Но, как в евангельской притче, одни семена падали на каменистую почву, других заглушали тернии, у третьих корни оказались слишком короткими. Только немногие из них дали плод.

Авторитет Кобрина у ребят был высочайший. Они тянулись к нему за некими сверхзнаниями, они думали, что одно прикосновение к ним сделает их великими художниками, откроет последнюю тайну творчества, позволит свободно и легко заговорить на языке образов. Они думали, что он будет их учить грамоте режиссуры и властно руководить творческим процессом.







«Абсолютно из ничего»

Но ничего подобного не происходило – этому он совершенно не учил. Все занятия проходили в форме бесед, порой даже далеких от искусства. Занятия могли происходить в курилке, на лестничной клетке, во время прогулок по коридору.

Никогда не было в привычном понимании учительства – работы над композицией, построения кадра, разбора образа... Но когда он заставал нас за работой над этюдами, его сознание мгновенно экзальтировалось – он не мог спокойно видеть несовершенство на экране и сразу бросался его исправлять. Он говорил, что если человеку скучно часами работать над одним и тем же образом, то в кино ему делать нечего. Он прекрасно понимал, что искусство – по выражению Толстого – начинается там, где начинается чуть-чуть.

Кобрин был в прямом смысле слова «глубокомысленный человек». Мысль очень много значила для него в жизни и в построении образа. Но у него был еще дар точно формулировать свои мысли в словах. Поэтому, общаясь со студентами, он буквально через пять минут брал их полностью в свои руки, ясными, точными формулировками погружал их в свое сознание. У него не было случайных слов, даже в простые фразы или шутки проецировалось его мировоззрение. И ребята загорались, как лампочки, подключаясь к нему как к источнику питания. Но мало кто из них понимал природу этой энергии.

Время от времени он мне жаловался, и мне казалось это искренним: он переживает, что не может снимать «как все».

Взять камеру, выйти на улицу, снять репортаж или августовские туманы.

Но мне всегда казалось, что в этом самоограничении – большая сила воли. Ясное понимание своей цели и своих возможностей. Это умение держать себя в руках я почему-то всегда связывал с одним воспоминанием из его армейской жизни,





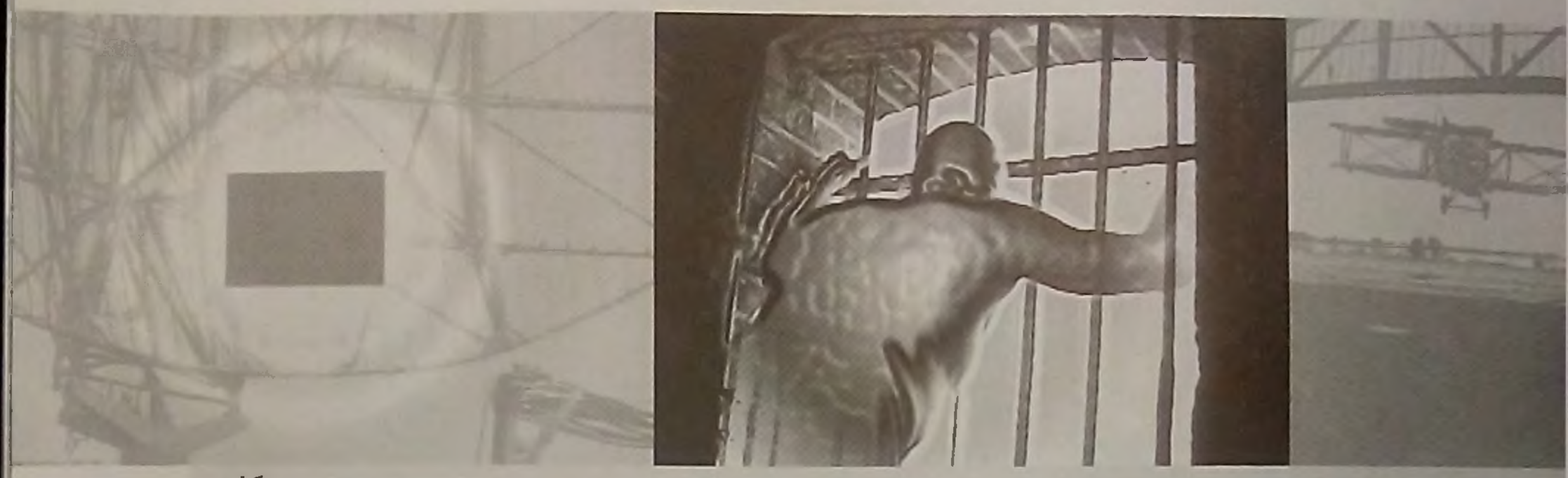


которым он поделился со мной. Когда ему приходило в армию письмо, он его не распечатывал и не читал, а ждал, когда придет следующее, и только после этого доставал из нагрудного кармана предыдущее, которое грело его сердце в течение, может быть, нескольких месяцев, и только тогда распечатывал их и читал. Когда я его спросил, зачем он так поступал, он ответил, чтобы у него всегда был в жизни запас человеческого тепла.

Размышляя о его творчестве, я думал, что он как бы разрушает природу кино. Экран изначально предполагает, чтобы зритель погрузился в другую реальность, в темноте зала забылся, заснул чужим сном.

Кобрин, переводя изображение покадровой съемкой в ускоренное движение, перенося действие в ирреальное время, это растворение в экране разрушает. Он сразу говорит, что спать ты не будешь. Покадровая съемка, которая стала основой изобразительной эстетики Кобрина, максимально обострила реакцию камеры на движение. Камера ловит движение, неуловимое нормальным человеческим зрением. Мир сразу делится на две категории: все, что движется, и все, что неподвижно, замерло. Всякое движение усиливается в несколько раз, становится колючим, нервным и опасным. Всякое активное движение несет в себе катастрофу. Так, наверное, должны воспринимать и оценивать мир звери. Для них все, что движется, либо несет тебе гибель, либо от тебя убегает. Замереть – значит защитить свою жизнь, всякое движение – угроза жизни.

Кобрин помещает нас в жуткую атмосферу выживания, страха за свою жизнь. Этот страх смерти создает напряжение в его работе и не дает покоя. В этом смысле его работы очень современны именно сейчас, может быть, гораздо больше, чем когда они создавались. Сейчас страх за жизнь особенно обострился – мы спрятались за железными дверьми, мало-маль-



«Абсолютно из ничего»

ски состоятельный человек боится пройти по улице без охраны, даже в метро нам постоянно напоминают, что в любой момент может произойти взрыв.

Покадровая съемка не ускоряет движение, она разрушает время. С разрушением времени пропадает смысл человеческой жизни.

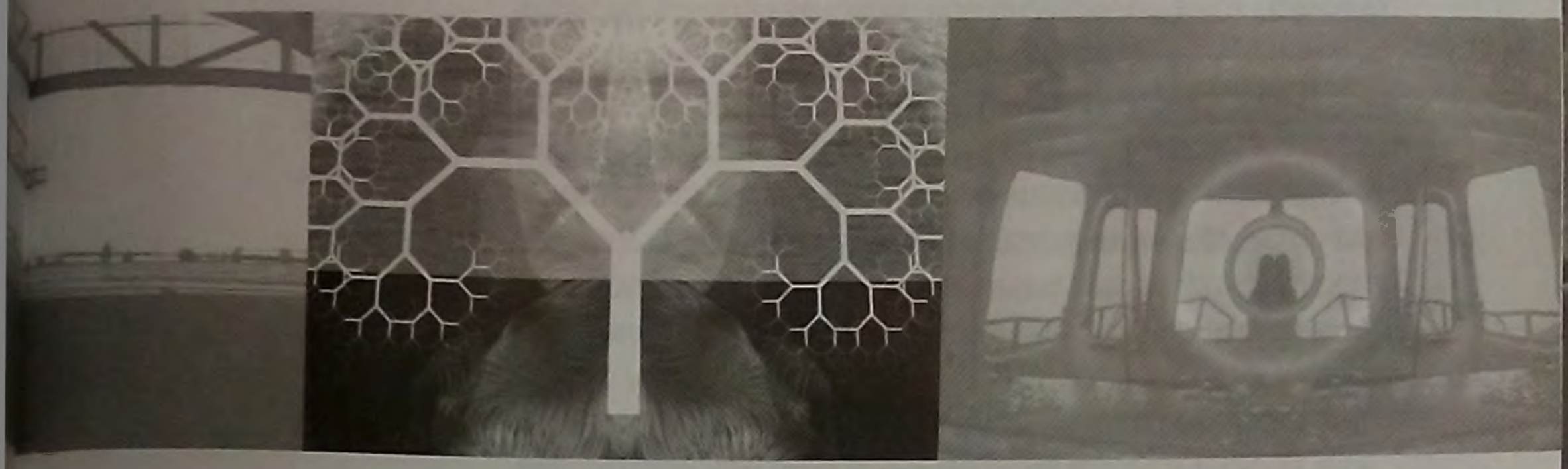
Бегающие человечки у Кобрина выглядят смешными не потому, что они быстро передвигаются, а потому, что, во-первых, они не тратят физических усилий на свое движение, а во-вторых, не тратят усилий духовных, ибо нет нравственного труда. Они лишены духовного смысла в своем существовании. Поэтому мир выглядит как бессмысленная суета.

Напряжение в его произведениях усиливается еще тем, что слово в изображении надламывается, искажается, подменяется другим. Зрительный образ чрезвычайно болезненно реагирует на эту подмену. В нашем сознании происходит крушение понятийных основ, разрушается привычный образ мира. Сущность, смысл остается, а слово, его выражающее, меняется, поэтому сознание оказывается в растерянности, мир сразу становится чужим, непонятным.

В состав каждого изображения входит слово, но в зрительном образе оно имеет сущностное основание. Оно являет собой некий сгусток смысла с размытой неясной периферией. Границы слов уловимы с трудом, они очищены от бытовой конкретности и не окрашены сиюминутностью. Поэтому все-

гда так трудно выразить словом свое зрительное впечатление от произведения живописи.

А в фильмах Кобрина кадр настолько короток, что сознание успевает уловить только некоторые ключевые слова. От этого создается впечатление, что он вообще выбросил слово из экранного изображения.



Эту поэтическую основу слова прекрасно использовал Кобрин. Он добирался до этой сущности слова и пояснял его поэтический смысл тем, что сталкивал слова в своих зрительных образах, как бильярдные шары. Создавалось впечатление, что он хочет разрушить слово или подменить одно другим. Зрительный образ чрезвычайно болезненно реагировал на эту попытку оторвать у него слово или его исказить.

На девять дней после смерти Володи собрались его друзья и говорили, в частности, о его последнем фильме. И был разговор о том, что многое непонятно в этом фильме, хотя он производит впечатление ослепительного творческого остроумия и глубины. Думали, надо ли было ему как-то пояснить ход своих мыслей, надо ли было ввести звучащее слово. Либо вообще не надо понимать его образы, то есть ограничивать словом то эмоциональное состояние, которое рождается в тебе.

Один из его учеников сказал: «Вы знаете, эпоха Слова сейчас уже закончилась, мне все понятно уже без слов». Тогда много говорили о том, что с уходом двадцатого века закончилась и эпоха христианства. Я знал этого студента, и мне показалось, что он хотел сказать именно это, что закончилась эпоха Бога-Слова. Я посмотрел на него и подумал, что бессловесные ведь только животные. Именно «слово» выделяет человека в этом мире. Эпоха Слова не может закончиться.

Другое дело, что это разрушение понятийных основ, так же, как и страх за свою жизнь, стало знаком нашего времени. Уже, например, не знаешь, какое понятие и какой смысл вкладывается, допустим, в слово «любовь».

Когда я пытался проследить, как рождается образ у Володи, то я понял, что вначале были ясные точные словесные формулировки того, чего он хочет добиться. Это так же, как у Пушкина, который часто прозой записывал то, что он хотел выразить стихами.

Затем из мира предметов Володя выбирал те, которые могли быть носителями его мыслей, то есть создавал определенную палитру предметов. Между этими предметами создавал связи, одному ему подвластные, и в этих связях и заключался весь образный смысл. Создание образа заключалось даже не в самих предметах, а в их неожиданных сцеплениях и столкновениях.

Иногда я просил его объяснить мне, как рождается тот или иной образ. Но всегда эти объяснения меня не удовлетворяли. У меня было ощущение, что образ значительнее и глубже его объяснений. И тогда мне стало казаться, что мысль, при всей ее глубине и остроумии, не является главной. За ней есть еще что-то такое, что, несмотря на всю трудность «поймать» образ словом, делает его фильмы столь близкими и необходимыми.

Я бы это «нечто» определил как нравственное томление. Иногда это томление звучало для меня, как тихая мелодия размышления, иногда – как вопль и стон, иногда – как разочарование и сарказм. И этот уровень смысла в его образах, может быть, самый главный. Это совсем не значит, что между этим томлением и мыслью не было диалога. Он был одному ему понятный и зашифрованный в его образах.

По логике его произведений, когда всякое движение не имеет смысла и порождает либо смерть, либо страх смерти, покой – единственное состояние, какое может тебя спасти.

Нравственный покой как защита от смерти, как бессмертие. Но покой как равнодушие – это такая же смерть, только уже духовная. Душа должна проделывать напряженную нравственную работу для обретения этого спасительного покоя.

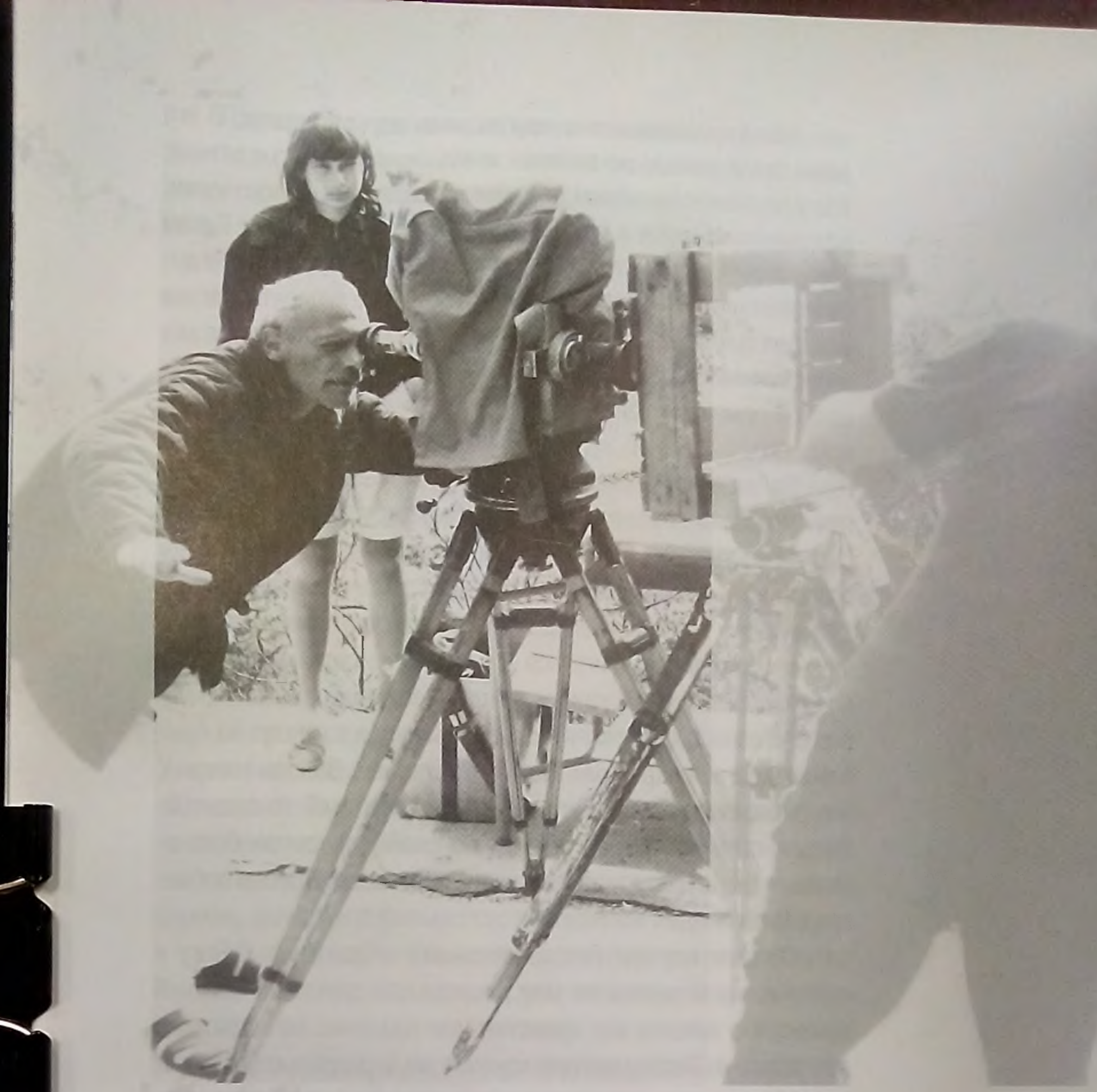
Это не значит, что духовная работа для Володи всегда была прямолинейной. Я думаю, что в этой работе было много путаного и ложного. Поэтому мне и кажется, что это не был ясный путь к цели, со всеми знаниями законов духовной брани, а именно томление, ощущение недосягаемости для нас этого источника жизни. Эта духовная работа не могла не привести к источнику покоя. В одной из молитв Христос назван «начальником Тишины».

Мы часто говорили с ним на темы веры и церкви. В его доме были иконы, он начинал и заканчивал день молитвой. Как у большинства наших интеллигентов старшего поколения, сформировавшихся в эпоху атеизма, его отношения с Богом были сложны и запутаны. Он приводил мне убедительные доказательства как за веру, так и против нее, не зная, что все эти вопросы и ответы проговариваются уже сотни лет. Но все его атеистические размышления я всегда воспринимал полусерьезно. Я помню случай, который он мне рассказал с осязаемой ясностью.

Однажды он достаточно поздно возвращался домой. Вагон метро был почти пустой. В другом конце вагона шумно веселилась компания полупьяных молодых людей. Картина всем нам очень знакомая. Вдруг один из них замечает тихую одинокую фигурку в другом конце вагона, перестает смеяться и начинает угрожающе двигаться в сторону фигурки, не сводя с нее глаз. Володя рассказывал, что он сосредоточился, почувствовал свой крестик на груди, помолился и взглянул на приближающегося парня. Их глаза встретились. Володя говорил, что он ясно чувствовал, что находится под чьей-то защитой. Парень стал постепенно замедлять свой ход, потом остановился, повернулся и медленно вернулся назад. Володя поблагодарил Господа.

О таких случаях бессознательного обращения к Богу в критические моменты он мне рассказывал довольно часто. Я думаю, что именно это нравственное томление не позволяло ему уехать на Запад, где его, конечно же, с радостью бы встретили. Он понимал, что это нанесет сильный удар его творчеству. Когда я его спрашивал, почему он не уезжает, несмотря на все свое раздражение по отношению к русской действительности, он отвечал, что там живут по закону, а тут по благодати, и ты должен отчетливо выбрать, как ты хочешь жить.

Наше мировоззрение, наше творчество, да и наши личности формировались именно в то время, когда храмы были для нас фактически закрыты. Искусство замыкало в себе духовную жизнь, было последней инстанцией истины, правды и любви. Искусство приняло на себя роль пророка и роль судьи. Это время дало целый ряд выдающихся художников, которых мы теперь можем назвать классиками. Классиками в том смысле, что они осуществили связь времен, слились с мощным потоком великой русской культуры, для которой вера в то, что твоя душа является мерилом всех ценностей в жизни, была непоколебима. И я рад и горд тем, что человек, которого я знал и любил, стал с ними в один ряд.



Татьяна Куштевская

Я чающий и говорящий

Татьяна Куштевская

Я чающий и говорящий

В восьмидесятые годы я приводила ежегодно своих студентов-вгиковцев, будущих сценаристов научно-популярного кино, на Центральную студию научно-популярных фильмов на встречу с Владимиром Кобриным. Показывал фильмы, потом ребята расспрашивали его, обсуждали и спорили о его лентах. Он говорил с ними очень откровенно. Обо всем. О том, что, начиная новую работу, надо уметь забывать приобретенный опыт, чтобы новая лента не была похожа на прежнюю.

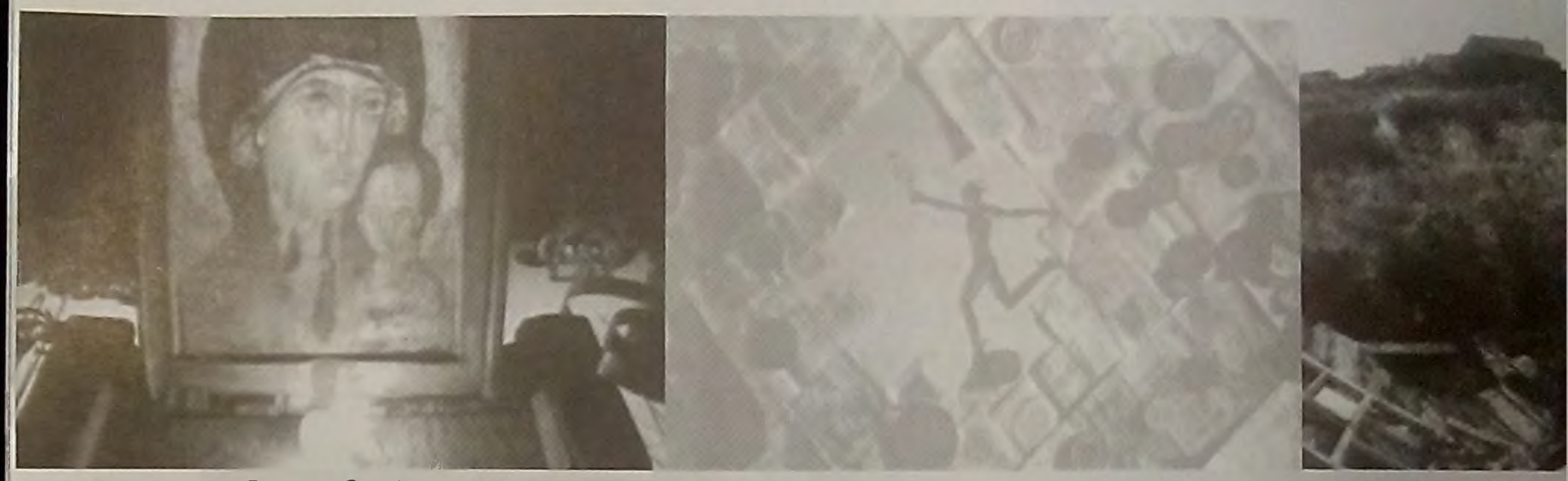
А однажды на чей-то вопрос после просмотра «Презент Континиус»: «Что же вы хотели сказать этим фильмом?», он ответил очень мудро: «Если надо объяснять, то не надо объяснять».

Эти его слова мои студенты потом приводили часто. После просмотра они всегда писали мне письменные работы – рецензии на фильмы Владимира Кобрина. Были среди этих работ и очень интересные – попытки серьезного и глубокого анализа. И так жаль, что я не сохранила эти студенческие машинописные страницы! Зато теперь я храню в большой отдельной папке полсотни откликов моих немецких студентов Эссенской Фольксхохшуле и университета, которые влюблены в творчество В.Кобрина, и ежегодно по их инициативе я вношу в учебный план кобринский Filmabend («Фильмабенд»). Вот отрывки из учебных работ:

«Меня поразили монтаж «Абсолютно из ничего» и особый диалог, возникающий между творцом и зрителем, а также выразительность звука, шумов, пространство и время на экране. Я люблю такие фильмы, которые, являясь очень личными, одновременно интересны и для многих других людей. В фильмах Кобрина есть своя тайна: чем больше он приоткрывает свои мысли, чувства – все, что его тревожит и волнует, тем больше он говорит о каждом из зрителей. Киноязык его и сложен, и одновременно прост для восприятия. Чем серьезнее мысль («кто мы, откуда, куда идем?»), тем простодушнее

и в то же время замысловатее изложение. Так делали гении: Шекспир, Сервантес, Чаплин, Росселини... Вот это мне нравится в фильмах Кобрина».

«Мне запомнился Кобрин по самому первому вечеру, когда мы посмотрели «Групповой портрет в натюрморте». Этот русский режиссер свободно, как никто, сочетает в своих рабо-



«Present Continuous»

тах разные, даже противоположные жанровые особенности... В его особых, философских фильмах-эссе смешное соседствует с драматическим, реальное – с сюрреальным. Гармония и диссонанс тянутся друг к другу, конфликтуют, сопротивляются, – все это балансирует на грани небытия...»

«Однажды я в России услышал выражение «Край непуганых идиотов». Позже я узнал, что эта знаменитая фраза являлась пародией на название очерка М.Пришвина «В краю непуганых птиц», опубликованного в печально известном сборнике о Беломорканале. Как соединить мне мою любовь и интерес к России и к русской культуре с тем чувством горечи, когда я узнал, что Кобрин работает почти в одиночку, многие годы без поддержки, при неблагоприятных условиях? А ведь он один рассказал мне о внутренней жизни русской души, об архетипах, связанных с коллективным бессознательным, больше, чем все русские современные фильмы. Он спасает всех нас – русских, немцев, англичан – всех – от «века-волкодава», напоминая, что можно не только страдать и ныть, а сохранить достоинство, юмор, изобретательность, увлеченность, желание думать, размышлять...

И такой мастер, такой художник так бедствовал! Невероятно и больно».

«Я бы сформулировала так три основные темы, волнующие Владимира Кобрина: коллективная и индивидуальная ответственность; свобода личности и ее границы; прогресс и ил-

люзии. Эти темы сегодня как никогда актуальны. На фестивалях неигрового кино в Оберхаузене и в Оснабюрке фильмы Владимира Кобрина были лучшими. Почему? Да потому, что его фильмы – вызов эпохе, где кто-то за нас уже решил, что нам надо и что есть ценность...»

«Я не принадлежу к поклонникам творчества В.Кобрина,



хотя признаю в его картинах много мыслей, воздуха... Но остается всегда чувство неудовлетворенности и внутреннего беспокойства... Усталая мудрость этого мастера не всегда импонирует мне. Но я бы хотел познакомиться с ним лично. Но он, будучи «по крови домашним сверчком» (по определению Арсения Тарковского, работу о котором я только что закончил), он никогда, говорят, не выезжал из России. А жаль. Интересно было бы услышать его...»

«Я запомню фамилию режиссера – Кобрин, и постараюсь разыскать его фильмы для своей видеотеки, ибо они так адекватны нынешнему времени и состоянию наших умов».

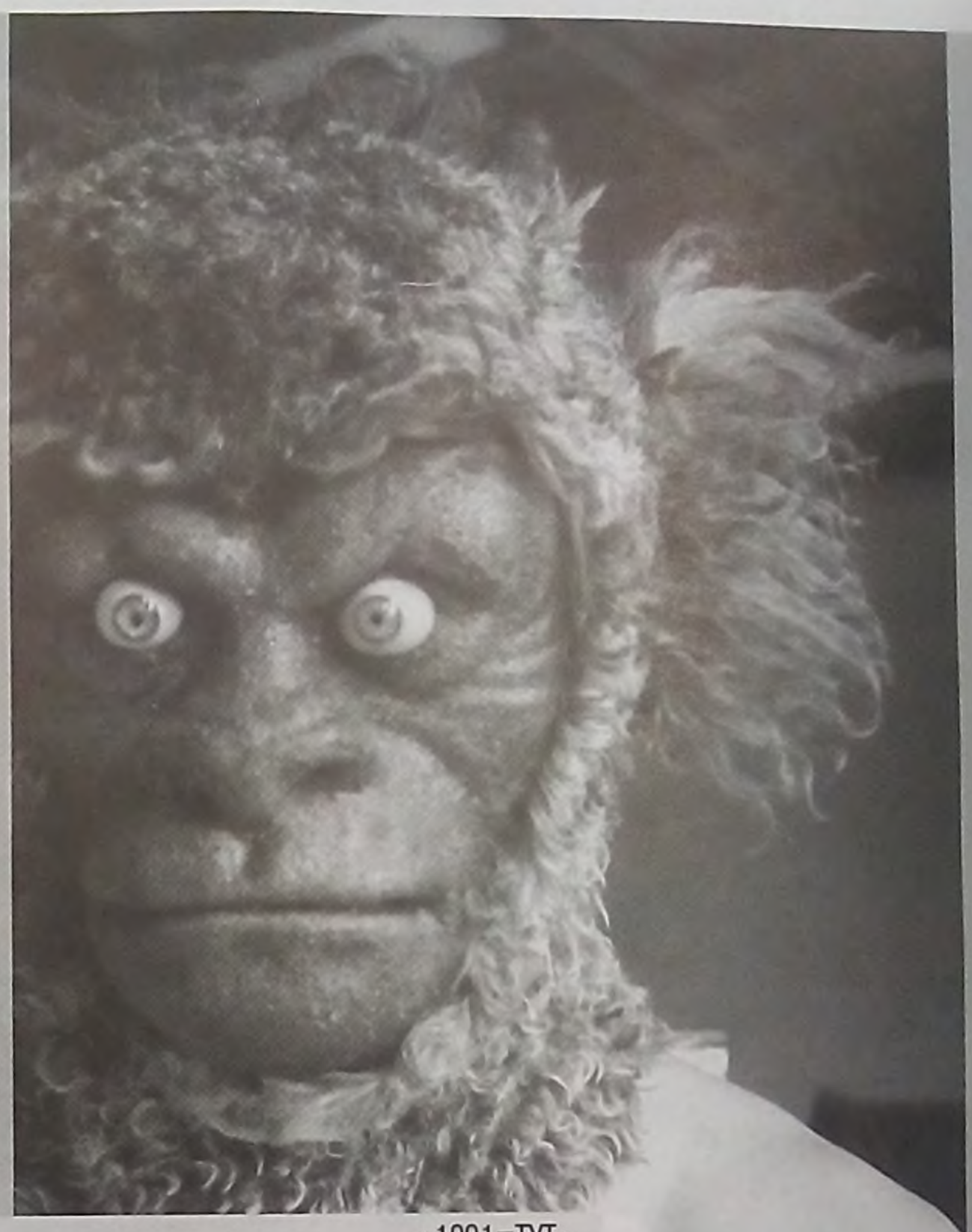
Я никогда, к сожалению, не помнила деталей наших немногих встреч. Но одну недавно вспомнила очень отчетливо, наткнувшись у Ходасевича на строчку «Я чающий и говорящий!». Он однажды прочитал нам, шутя:

Как совладать с судьбою-дурой?
Заладила свое – хоть плачь.
Сосредоточенный и хмурый
Орудует смычком скрипач.

Владимир Кобрин и был тем самым «сосредоточенным и хмурым» скрипачом, который не ублажал наш слух приятными мелодиями, а заставлял нас вслушиваться в звуки своего смычка, рожденные нашим динамичным и жестоким миром.

ТЕЗИСЫ





«1991=ТУТ»

Владимир Кобрин

Они читают и смотрят другие сказки*

Владимир Кобрин

Они читают и смотрят другие сказки

После торжественного провозглашения Чарльзом Дарвином обезьяньего происхождения человека стало совершенно пристойно говорить о себе как о животном, правда, добавляя при этом извинительные и уточняющие прилагательные: социальное животное, этическое, культурное, цивилизованное, магическое и прочее. По-видимому, список прилагательных будет расти: уж больно драматичен конфликт между тем, кем мы мнимся самим себе, и тем, кем в итоге оказываемся. Нам же в контексте сегодняшнего разговора, на мой взгляд, было бы полезно посмотреть на себя в аспекте животного «семантического», говоря проще, знакового. Человек отличается от животного тем, что пользуется не только генетической информацией, но и информацией не наследственной, записанной в знаках.

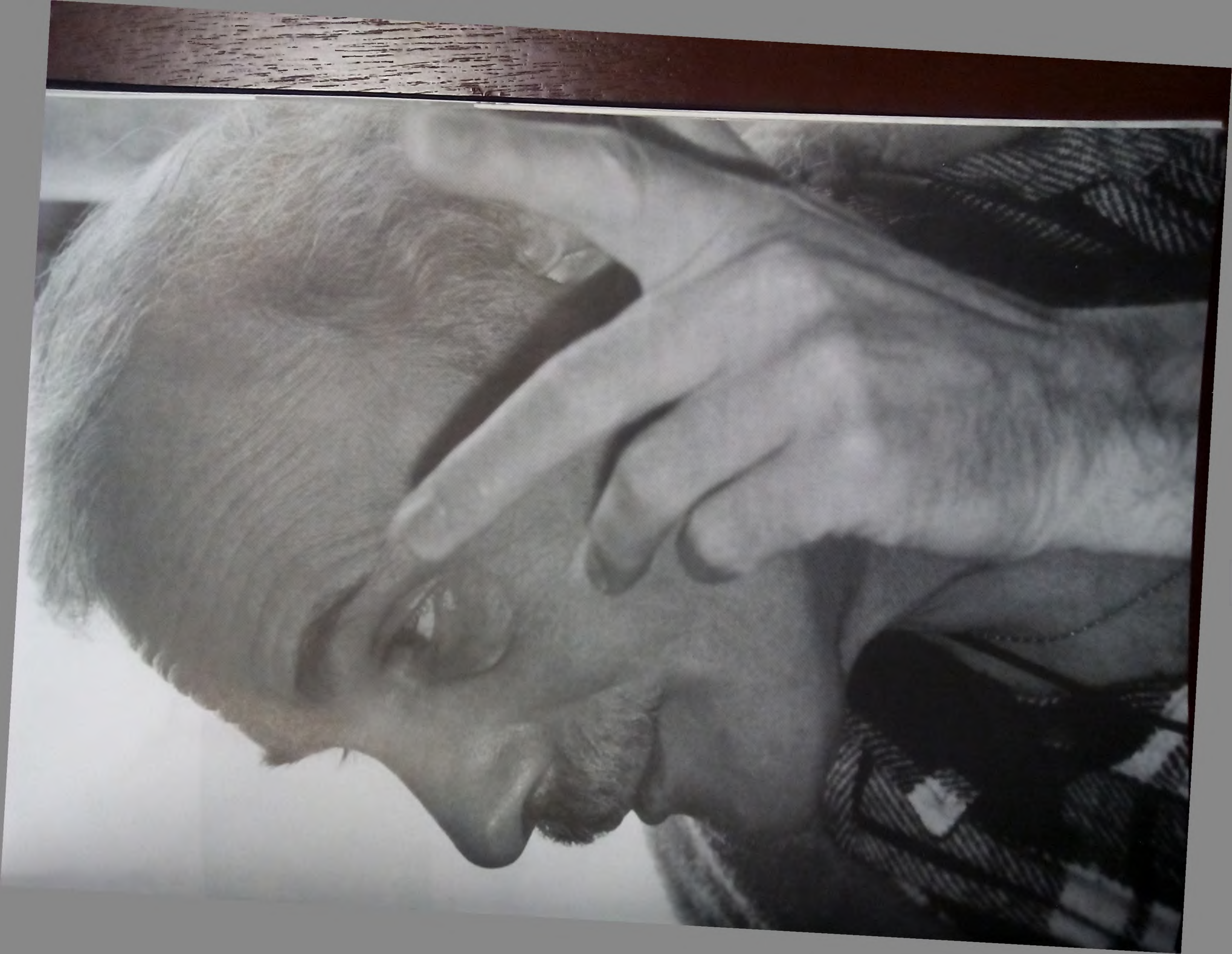
Помните, у китайцев: «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»? Кстати, китайцы – большие мастера управлять знаками, смыслами и социальными процессами. Ведь это именно они умели в самые черные годы своей культурной революции набирать пропагандистские тексты такими комбинациями иероглифов, что иероглифы эти превращались в многосмысловые идеологемы с инвариантным полем понимания и, что важнее, понимания предсказуемого (по социальным группам, территориальным и этническим регионам). Казалось бы, что нам опыт китайских манипуляций с иероглифами? Ведь мы – прямые потомки античного фонетического письма и смыслов, заключенных в словах и рифмах. Только откуда такая тяга в нас к кругам, треугольникам, квадратам, звездам и крестам?.. Вот и выходит, что все мы немного «китайцы»...

С первых лет жизни мы попадаем в знаковую среду. Мы еще не различаем оттенки слов, но уже хорошо чувствуем нюансы жестов и мимических знаков. И если бы нам не очень мешали взрослые, мы со временем отлично умели бы распознавать ложь и правду по выражению лица и характер друг друга по силуэту или походке. В сегодняшних информационных потоках и лавинах как будто трудно различить знаковые доминанты. Много всего мелькает перед глазами и нестерпимо шутит, проникая в сознание и цементируя в нем новейшие штампы отношения к миру и алгоритмы ориентации в нем. И все же эти доминанты есть. Эти знаки все те же, что и тысячу лет назад (только смыслы другие)...

Мать, отец, ребенок... Посмотрите рекламу по телевизору: мать – деловая, активная, мужественная; отец – едва ли не женственный (ну уж больно хорош собой), а дитя, как правило, – идиот. Реальный ребенок, тот, что не внутри телевизора, а перед ним, вынужден по неизбежности ориентировать себя в жизненном пространстве сообразно этому предлагаемому стереотипу. И еще поверить, что жизненный (т.е. финансовый, имущественный, социально-престижный) успех – единственно возможный ключ к счастью. Похоже, проснулся наконец-то Присыпкин, и не в фантастическом будущем, а во вполне реальном... со всеми неизбежными атрибутами красивой жизни, так выпукло выраженной в колбасно-сосисочных и ягодично-генитальных знаках, смыслах и иллюзиях.

Всего за несколько лет коммуно-фашистское ментально-знаковое пространство почти полностью заместилось первобытно-капиталистическим, а противоречие между штампами массового сознания и нормами сознания этического как было, так и есть... Правда, с одним существенным дополнением. У сегодняшнего молодого человека в нашей стране возникает вполне реальная возможность выбора между мироощущением Шарикова (включая этически сомнительную тягу к виртуальной жизни и, по неизбежности, «виртуальной морали») и отношения к жизни как к созидательному труду, сопряженному с правом выбора и ответственности за этот выбор.

Пространство нашего сознания, пространство нашей жизни, пространство нашего без стыда переписанного прошлого и зыбкие миражи будущего – все они щедро наполнены знаками и смыслами... По сути, эти пространства визуальные, и законы их перспектив, к счастью, отличаются от геометрических. Линии их параллелей не сходятся в бесконечности. Именно поэтому события, отдаленные в прошлое



или предполагаемые в будущем, мы и способны иногда пережить как реалии нашей сегодняшней жизни. Именно поэтому и возможно (по крайней мере, еще возможно) говорить о пространстве культуры вопреки тому, что всегда находится кто-то, кто при упоминании о ней кладет палец на предохранитель своего браунинга...



На съемках фильма «1991=ТУТ»

В годы, когда после долгого периода так называемой «холодной войны» наступила временная оттепель в советско-американских отношениях, кто-то из тамошних советологов (предупреждая своих соотечественников от излишних иллюзий в отношении нас тогдашних, а как выяснилось, и теперешних) сказал примерно следующее: «Нам никогда не договориться с русскими... – им в детстве читают другие сказки...»

Советская дипломатия в ответ на это не стала публично предъявлять тома братьев Гримм и Андерсена. И напрасно. В 1962 году этот чисто библиографический аспект разницы (как теперь принято говорить, в менталитетах) чуть было не привел к конфликту в Карибском районе и, возможно, к третьей мировой войне...

О сегодняшнем раскладе сил в массовой культуре говорится так много, что это уже никого не пугает (тем более на фоне замороженных зарплат и вялотекущей шизофрении общественной жизни)... Вот только очень мало времени остается на домашнее чтение детям. И читают они сами то, что с точки зрения элементарных культурных норм относится к разряду макулатуры. Можно долго говорить о «качестве» того квазирусского, на котором это написано или переведено, и качестве того, о чем там написано, что скрыто за лакированным и сомнительно привлекательным обложечным фасадом. Страшнее то, что с каждым днем нам будет все труднее договорить-

ся с нашими детьми – ведь они в детстве читают (и смотрят на экране) другие сказки...

А вдруг все-таки договоримся? Ведь мы тоже не теряем времени даром и читаем такое, что стыдно произнести вслух... А может, уже и не стыдно?

Все сказанное при желании можно отнести к разряду



брюзжания на тему пресловутых «отцов и детей», но только г-н Тургенев оказался прав, и его праправнуки могут это подтвердить. И последнее, но уже из Истории двухтысячелетней давности: «Мы – то, что едим...» Так говорили древние латиняне, а они понимали толк в пище...

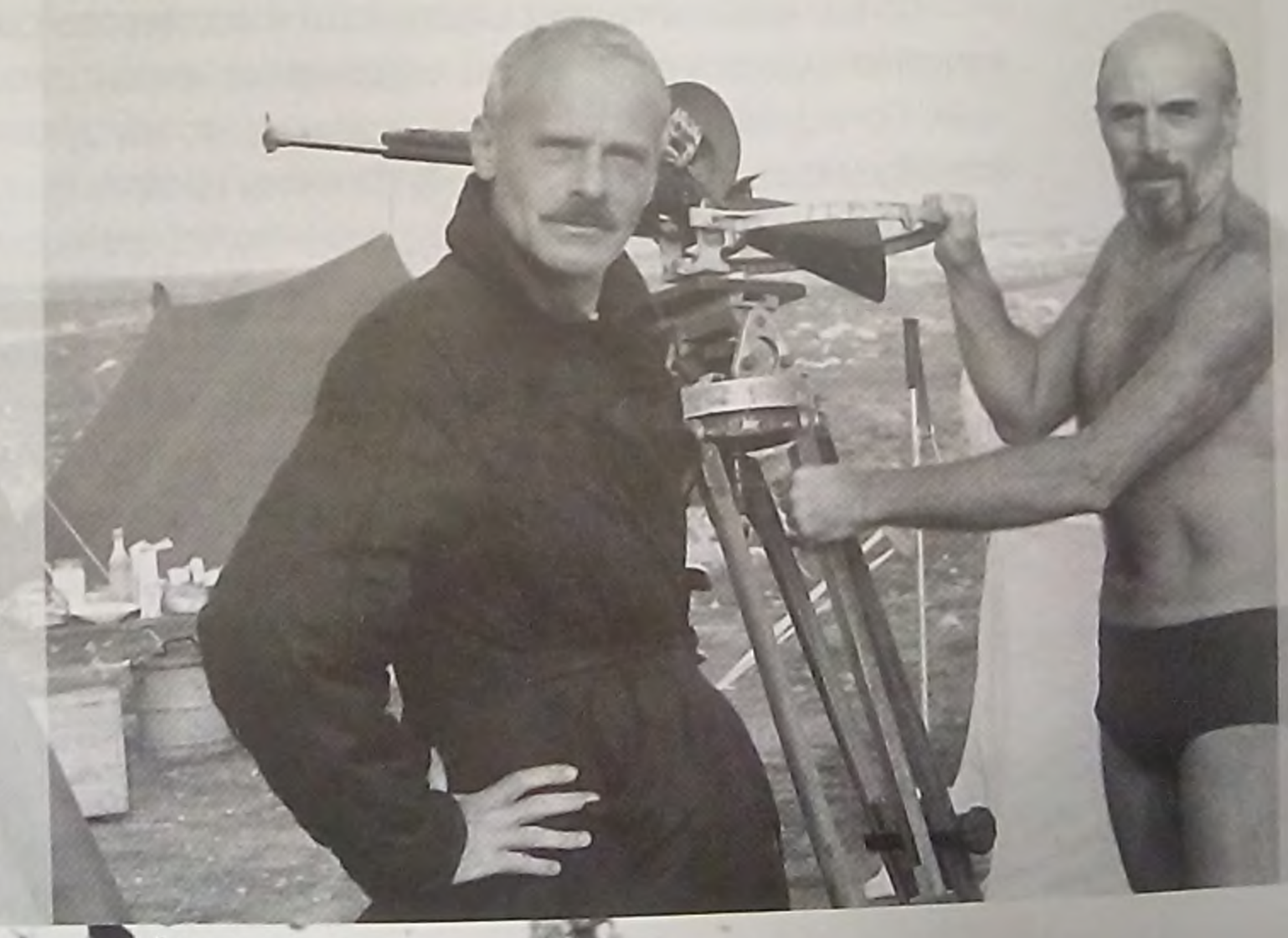
Во все времена во всех европейских и постевропейских культурах существовало точное определение «пищи духовной». По-видимому, совсем не безразлично, что мы духовно усваиваем и во что, таким образом, обречены превратиться.

Вот любопытное наблюдение, сделанное во время совместных игр родителей и детей в рамках одной эвристической программы: на вопрос ведущего, зачем человеку рот, дети отвечают: «Чтобы говорить», а родители: «Чтобы есть»...

Может, имеет смысл прислушаться к детям, чтобы хлеб будущего не оказался слишком горьким... или он горек всегда?..

Владимир Кобрин

Вернуть утраченное чувство контекста культуры



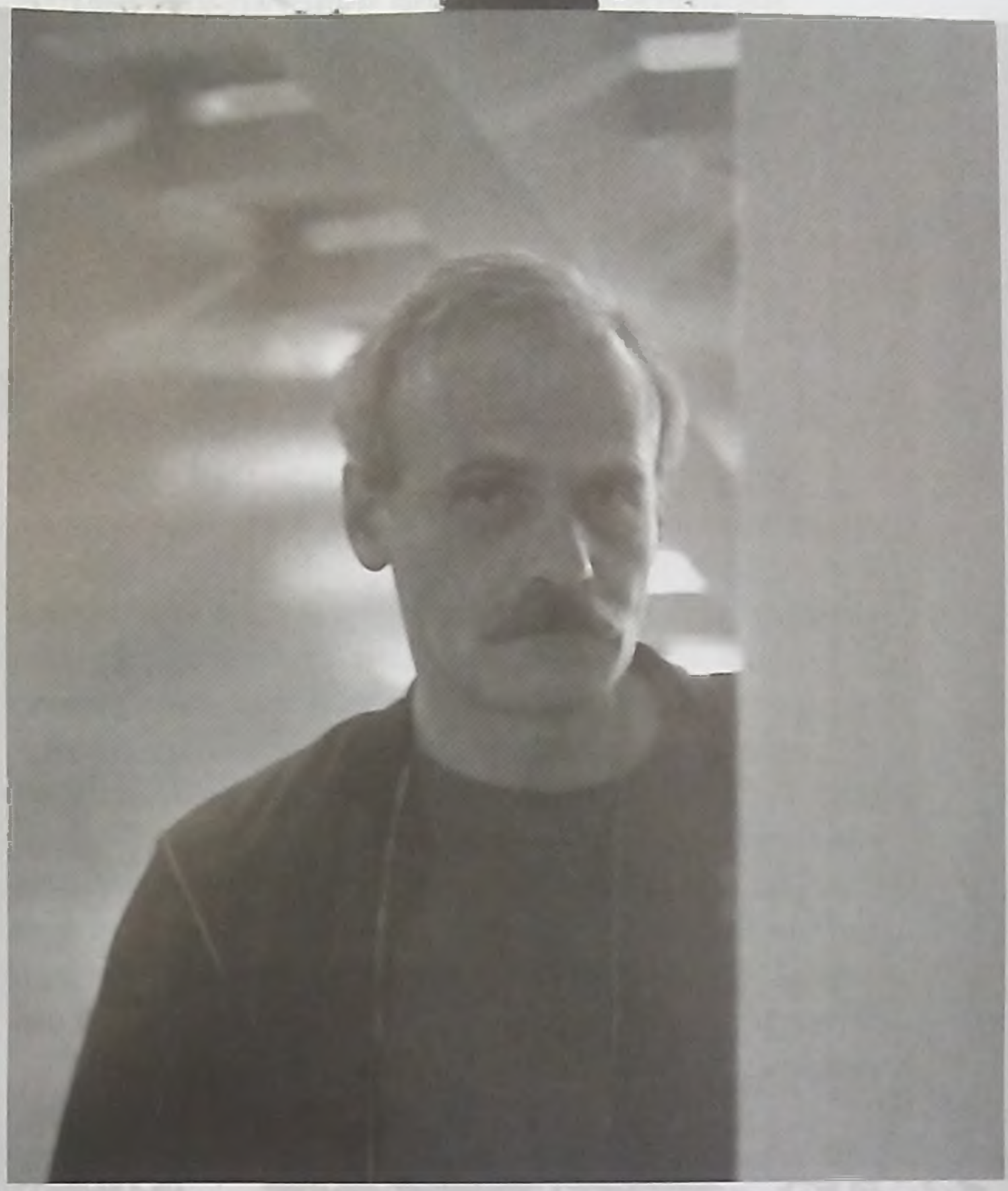
Владимир Кобрин

Вернуть утраченное чувство контекста культуры

...А что хотелось бы? Чтобы в школе в меньшей степени, может быть, изучали закон Ома, который на самом деле тоже замечательный закон, а в большей степени изучали какие-то другие, более ясные вещи. Ну вот, скажем, например, есть такой закон природы, как закон минимального действия. Это означает, что если я сейчас начну выпускать из рук спичечный коробок, то он будет обязательно падать по той наименьшей траектории, которая определяется гравитацией. И я думаю, что этот закон гораздо шире, нежели проявление такой вот элементарной физической схемы.

Физика и математика – они должны стать гуманитарными, они должны, если угодно, опуститься, а на самом деле подняться до того уровня осознания, какой был в античные и ренессансные времена, когда наука и искусство еще не были разделены на эти две конфликтующие ветви.

Эстетика возникла в те самые античные времена, когда человек жил иллюзией, что мир, его проблемы, его ценности неделимы. Поэтому не существовало отдельной науки о живом и неживом. Физика, например, пыталась описать собою все явления окружающего мира. Именно поэтому с помощью геометрических фигур можно было изображать космические идеи. А сегодня мы тупо глядим на эти многогранники и думаем – где тут Венера, а где Сатурн? Сегодняшний человек, утративший способность к отвлеченным идеям, пытается их выразить в конечных единицах красивого. Это стало одним из наиболее болезненных явлений действительности. Истина прекрасна, а красивое – это то, что мы понимаем под прекрасным сегодня. Понимать же мы можем только в контексте времени что ли, только обращаясь назад. А ведь Бахтин утверждал и, видимо, был прав, что опыт культуры направлен даже не в настоящее из будущего, а только из будущего в прошлое. В середине мы и находимся – на этом бесконечном пути.



Владимир Кобрин

Киев способен рождать причастность к тайне мироздания

Владимир Кобрин

Кино способно рождать причастность к тайне мироздания

Лет через тридцать после окончания Второй мировой войны в умиротворенно благополучной Австрии был проведен экстравагантный педагогический эксперимент.

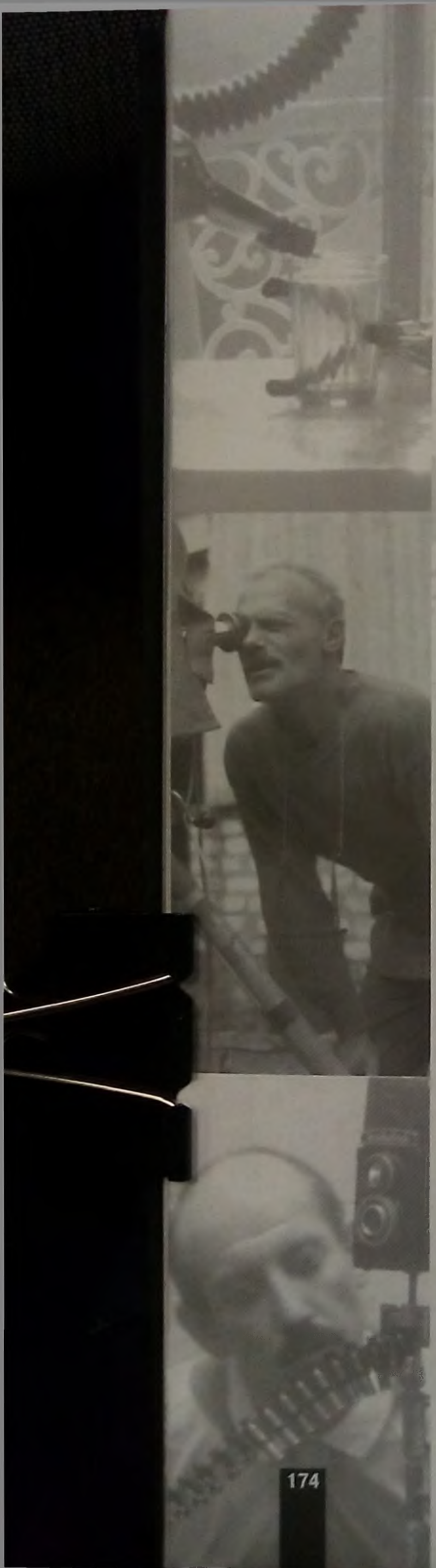
Трудно сказать, какие именно изначальные предположения лежали в основе этого странного и, более того, страшного исследования, но несомненно одно – его инициаторы ни на мгновение не усомнились в том, что цель оправдывает средства. Так вот, немного о средствах...

Прежде всего, это был эксперимент интерактивный, когда его участники анонимны и связаны друг с другом посредством микрофонов и громкоговорителей, установленных в звукоизолированных друг от друга помещениях. Кроме этой вполне безобидной радиоакустической двусторонней связи была там и другая: на сей раз – односторонняя, но об этом чуть позже.

Теперь об участниках. С одной стороны это были учителя начальных классов (они были отобраны из общих списков с помощью обыкновенной лотерейной машины и в той или иной мере выявляли статистическую картину этой профессиональной группы), с другой – ученики начальных классов, отобранные тем же методом случайных чисел.

Пара «учитель–ученик» подбиралась так, чтобы полностью исключить возможность их предыдущего знакомства. Таким образом, ученик абсолютно ничего не знал об экзаменующем его учителе (к тому же находящемся где-то в другой комнате и задающем свои вопросы по микрофону). Педагогическая корректность вопросов строго контролировалась руководителями эксперимента. Экзаменатор точно знал возраст испытуемого и задавал вопросы из курса начальной школы сообразно этому.

Итак, вопрос – ответ, вопрос – ответ, вопрос... Ну, и, конечно, система оценок. Тут мы подходим к самой сути происходящего. Оценке подвергался каждый ответ, причем немедленно. За неправильный ответ полагался штраф. Нечто подобное традиционным гимназическим розгам, только дистанционно и с помощью... электричества. Все продумано с немецкой (австрийской) тщательностью. На столе перед экзаменатором – небольшой пульт дистанционного управления «кнутом и пряником» – с одной-единственной кнопкой наказания



за неправильный ответ. Ответы правильные поощрялись отсутствием электрического удара. Каждый следующий неправильный ответ (независимо от воли экзаменатора) увеличивал силу электроудара, постепенно приближаясь к серьезному болевому пределу.

Учителя, участвующие в экзекуции, по правилам эксперимента знали это, но даже если бы и не знали, легко могли об этом догадаться по возрастающей силе детских воплей, звучащих в громкоговорителе. Кроме того, эти учителя знали и о специальных электрозажимах, закрепленных на запястьях испытуемых учеников. Знали и продолжали настаивать на безусловной справедливости утверждений вроде «семью семь – ...» (чуть было не написал – «сорок семь»)...

Справедливости ради следует сказать, что были педагоги, не пожелавшие участвовать в этом эксперименте. Правда, всего один или двое...

И так, под крики нерадивых школяров, в который раз торжествовали непререкаемые истины, добытые любознательным человечеством нелегкой ценой (включая цену, заплаченную подопытными австрийскими детьми).

Пишу и сомневаюсь в правдивости рассказа. Ведь описание педагогического эксперимента взято мною из советской прессы семидесятых годов. А лгала эта пресса про все на свете. Может, и эта история – пропагандистская ложь. А может, и нет. Что-то есть удручающе знакомое во всей этой процедуре поисков однозначных ответов на однозначные вопросы. И очень похоже на правду то, что за пределом болевого порога наступает бесчувствие. Сколько миллионов людей знакомо с этим явлением на собственном опыте...

И не очень смягчает общую картину происшедшего то обстоятельство, что не было на самом деле никаких детей-недоучек, а вместо них были просто приглашенные профессионалы-звукоподражатели, искусно изображавшие болевые ощущения девчонок и мальчишек. И не было, по счастью, электрических зажимов и электроники, аккуратно увеличивающей силу электрического тока...

Но ведь микрофон и громкоговоритель в комнате экзаменаторов были, и был пульт и кнопка наказания, и были сами экзаменаторы.

И был, если верить той публикации, огромный общественный скандал и огромный конфуз Департамента народного образования. И еще были большие победные торжества практической психологии, приведшей к неоспоримому доказательству садистских наклонностей тогдашних австрийских учителей.

На съемках

И не было лишь одного единственного – осуждения садистского метода этого идиотского эксперимента. Ведь средства полностью окупились общественно полезным результатом.

Этим «виртуальным» школьникам начала семидесятых сегодня за тридцать. Их ровесники уже вовсю заправляют общественной жизнью, и не только в Австрии. И многие из них охотно применяют метод «кнута и пряника», компьютеризируя его до фантастических пределов.

И так хочется найти того единственно виноватого, осуждая и оплевывая которого легко снять вину с себя за все забытые и незабытые болевые пределы.

А может, это четырехсотлетней давности Галилей (тот самый Галилео, что полез на Пизанскую башню, изумившись противоречию между этическим совершенством утверждения Аристотеля и Здравым смыслом). И ведь победил же. И стал основателем методологии естествоиспытания (что-то вроде злосчастного австрийского эксперимента).

Вот и выходит, что этика непрактична и не приносит пользы, а, следовательно, прибыли. И это не так важно, что в одном случае вопят от выдуманной боли выдуманные школьники, а в другом – от неумолимого естествоиспытания корчится вся окружающая нас природа, и наше естество деформируется вместе с ней.

Да не только не виноват несчастный Галилео ни в чем, он как умел, честно до конца дней своих искал выход из противоречия Этики и Объективного опыта. А мы извлекаем пользу из этого противоречия и посмеиваемся над романтической наивностью убеждений и ересей. Хотя и из них научились выколачивать кое-какую практическую выгоду.

Эти пространные и, скорее всего, не очень внятные рассуждения вызваны быстро распространяющимся сегодня убеждением в том, что дальнейшее развитие знания (собственно науки и педагогики в том числе) невозможны без перехода к новому типу мышления. Весьма вероятно, что с наступлением XXI века методология описания и узнавания мира, основанная на формально-логических приемах, на детерминистическом (формально-причинно-следственном и временно-линейном) видении мира, уступит место подходам углубленно иррациональным, обращенным к подсознанию и творческой интуиции.

В числе прочих средств пробуждения подобных навыков можно смело назвать и кино. Кино способно и должно будить фантазию, рождать чувство посвященности, причастности к тайне мироздания.





Владимир Кобрин

Образование без границ

Владимир Кобрин

Образование без границ

...Само утверждение это содержит в себе противоречие, ибо все существующие концепции образовательных методологий в первую очередь построены на определении тех неизбежных пограничных рубежей, которые отражают социальные, профессиональные и культурные нормы общества, без опоры на которые не представляется возможным выработать объективный критерий при оценке как узкопрофессиональной, так и общекультурной эффективности образования, не говоря уж о критериях гражданской состоятельности тех, кто это образование получил...

Современные тенденции «растабуирования» образовательных традиций и школ, с одной стороны, связаны с демократизацией общественной жизни, а с другой – с возникновением огромной группы людей, в той или иной мере свободных от государства и определяющих себя независимо от его социальных и культурных институтов. Любопытно отметить, что всякого рода «свободные академии» легко возникают на универсально-гуманитарных ветвях культурного древа общества и практически отсутствуют там, где речь идет о сохранении профессиональных навыков и технологической культуры. По-видимому, речь идет о некоем инстинкте общественного самосохранения, не позволяющем доверить штурвал пассажирского авиалайнера или рулевое колесо государства дилетанту или выпускнику «свободной академии» соответствующих наук... И так – во всех цивилизованных обществах.

В России, как принято, – многое иначе. И не потому, что за штурвалами самолетов – самоучки, а потому, что сами самолеты сделаны в условиях варварского бескультурья и раболепного догматизма. Никакие реформы и капиталовложения не способны компенсировать тот огромный вред, какой был нанесен народному образованию многодесятилетней теорией и практикой, цинично ориентированной на среднего ученика, среднего студента и среднего специалиста. Политическая демагогия «льстящего» образования полностью размыла сущностно-культурные основы образования, подменив его бескрылой и бездуховной муштрой.

Сегодняшняя культурная ситуация в России представляется катастрофической, особенно в аспектах массовой молодежной культуры. Я далек от мысли, что тайфун можно запретить. Предупредить его последствия и разумно противостоять им еще в наших силах.

Задача 1: Поиск и отбор одаренных от природы детей и подростков и привлечение их к творческой деятельности (кино, видео, мультимедиа). И главное – подготовка на этой основе будущих лидеров культурного обновления. При такой постановке вопроса собственно идеология художественно-педагогической деятельности должна строиться не в рамках любительского кружка с видеокомпьютерным уклоном, но в обяза-



На съемках

тельном порядке предполагает серьезную естественно-научную и гуманитарную подготовку. Не спекулятивное разделение естественных наук на «науки» и «лженауки», не противопоставление комплекса естественно-научных представлений комплексам представлений религиозных, но целенаправленное формирование целостного взгляда на мир и духовно-творческое его освоение. П.де-Шарден, идеи философии «русского космизма», тексты Рамачараки, естественно-научно-религиозные концепции и предвидения Штайнера – это все замечательная питательная среда для создания культурного поля, свободного от любой формы узконаучной или национально-культурной фанаберии, неприязни и агрессии.

Задача 2: Разработка и производство киновидеокомпьютерных фильмов, тематика и содержание которых перекрывало бы те самые до недавних времен запретные и разделительные культурные территории, отрывающие математику от живописи, науку от искусства и логику от чувства.

Задача 3: Создание технологически дееспособной и творчески мобильной структуры на базе современных мультимедийных видео- и аудиоаппаратных и программных средств.

Задача 4: Привлечение к руководящей творческой и технологической деятельности в рамках вышеизложенных задач молодых людей, чей духовный потенциал, уровень творческой и технической подготовки и истинно «культурный» энтузиазм способствовали бы естественному формированию миролюбивой и разнообразно совместимой среды творческого обитания и деятельности.





Задача 5: Разработка и постоянное производство видеокомпьютерного научно-методического фильма, отражающего этапы, противоречия, проблемы и удачи всего круга педагогическо-практической деятельности. Серия подобных фильмов могла бы быть подспорьем при организации культурно-оздоровительных групп подобного рода в других городах России.

Нет нужды говорить, что эстетика и изобразительный «имидж» фильмов должен отвечать современным нормам киновидеоязыка, ибо любая попытка «опреснения» этого языка мгновенно превратит подобное начинание в омертвелый культурный заповедник и потеряет доверие тех, ради кого оно, собственно, и задумывается.

Определенный опыт моих собственных творческих и деловых взаимоотношений с вгиковской молодежью показывает принципиальную достижимость и продуктивность культурного диалога между поколениями, пристрастиями и темпераментами.

ПИСЬМА

Сов. несекретно

"УТВЕРЖДАЮ"
ВЕРНЫЙ СЫН, ПАСЫНОК, МУЖ, ОТЕЦ
Р я д о в о и -
/КОБРИН/
"26" декабря 963 года.

ЛИЧНОЕ ПИСЬМО

СОДЕРЖАНИЕ: О различных собственных переживаниях, св
ных с отъездом из родного дома и возвра
ем в лоно армейской жизни. Разве это ми

Родны мои! Почти неделя прошла с тех пор, к
поднятые над перроном руки скрылись из глаз моих.
момент, правда, можно было немного оттянуть, но
проводниц оттеснив меня собственным телом, посо
немедлен идти на свое место.
Первые сутки было просто невы
мали ослепительные тиски отчаяния с
среднем. До чудесной копчёной кол
так и н притронулся. Всё время л
с настойчивостью потерявшего пытался втиснуть
ницы в его времени. И часто смотрел на часы и
свое т

Потом стало легче. Чемодан мой стал посте
в весе. Кроме того, я познакомился с пьяным ст
медицинской службы, имевшим склонност
Оказалось, что ему ещё хуже, чем
провёл, утешая несчастного



Письмо к В.Кобрину Н.Шекоян

Владимир Михалыч! Здравствуйте!

Если бы эти восклицательные знаки могли выразить всю мою тоску по Вам. Вы постоянно стоите у меня пред глазами. В сером, таком нетеплом свитере (неправда, что одежда не запоминается, тех, кого любишь, запоминаешь целиком), в сером теплом, большом, окутывающем Вас почти целиком шарфе. Помню голубой свет над шарфом – свет Ваших глаз. Мягкий, пробивающийся сквозь сигаретный дым. И не голубое в сером, а серое в голубом. Тот редкий случай, когда светлая краска закрывает собою темную. Я скучаю по этому свету и цвету. От моих глаз сейчас исходит, наверное, очень мокрый свет и размазанный цвет.

Сегодня ехала куда-то в машине. Все было хорошо. И вдруг почувствовала невероятную игрушечность всего окружающего и себя самой. Некий маленький, управляемый кем-то конструктор. Иногда этот кто-то, когда ему надоедает играть, ставит движение на «автомат» и ложится спать.

Из-за абсолютной гладкости дорог и мягкости машины не чувствуешь скорости и движения. Нам ведь нужно, чтоб трясло, болтало и кряхтело, чтобы мы чувствовали, что движемся.

Каждое утро наблюдаю за облаками, которые замерли и ничто в них не колышется, или несутся с бешеной скоростью и в них происходит так много всего-всего. Иногда, засмотревшись на них, не понимаю, зачем нужно творить, когда есть такое идеальное искусство, как природа.

Целый день занята бытом. Посуда, стирка, подгузники, ванночки, укачивание... Опять-таки вспоминаю Вас: «Нужно работать все время и всегда». Я, наверное, плохая ученица, простите меня.

Как-то странно писать по электронной почте, странно по ней получать, не видеть почерка – состояния пишущего.

Как там Светка? Приехала? Если да, то пусть мне напишет (если захочет), я ей отвечу.

А Инка? А Малхас? А Ольга? А Ося? А многие-многие другие, которых я люблю, и по которым безумно скучаю? Татьяна Владимировна, наверное, печет все такие же вкусные пироги. Валерий Анатольевич творит чудеса, попивая чай из своего стакана в подстаканнике. (Любой стакан нуждается в подстаканнике, но есть они только у очень немногих.)

Скоро появится е-мейл дома, буду иметь возможность писать чаще, буду все свое скучание держать в себе, посылая его частичку Вам при первой же возможности.

Люблю вас всех, скучаю,

Ваша Ника Шек.

Хочу к Вам!!!

Из переписки А.Букаускаса и В.Кобрина

To: kobra@kobra.msk.ru
Date: Mon, 20 Nov 1995 23:25:21 +0200 (LST)
From: «Arturas Bukauskas» <altss@o00042.vno.lt>
Subject: Письмо по счету третье

Здравствуйте дорогой Владимир Михайлович!

Помолчал немножко и заново пишу. Письма от Вас все еще не приходили. Написал Денис. Если у Вас будет время, надо дернуть одного известного друга за хобот и выяснить, что там у них на почте. Приходило ли мое письмо с программкой для Вас, и не знаю, и надеюсь.

Снился ваш Дом, ничего не помню, только какая-то боль, просыпаясь.

А с той программкой случилось вот что. Любопытствуя, залез я туда, и вдруг мне показалось, что можно ее переставить с ног на голову – очень уж медленно мне печаталось, и буквы постоянно путал. И друг мне эту программу «перекомпилировал». Убил двух зайцев: ошибки можно валить на программу, а то так – стыдоба.

Сводками о погоде заканчивать не буду, хотя дожди.

Наверное, связано это с «ждать».

Всем привет Артурас

***

To: altss@pub.osf.lt
From: «Vladimir M. Kobrin» <kobra@kobra.msk.ru>
Date: Wed, 22 Nov 95 00:46:45 +0300

Милый, Артурик!

Так рад, что будто услышал твои родные интонации. Ты, конечно, был прав, и это очень здорово, что так запросто можно слать друг другу слова и смыслы. Эта смешная почта, похоже, наладилась, и исчезло ощущение, что пишешь в черную дыру... Я слышу твой голос, и улыбаюсь и радуюсь, что ты есть на свете. И так хочется, чтобы оно скорее полетело, туда, к родному Вильнюсу, к тебе в дом, который я как-будто когда-то видел.

А может, мы и впрямь уже однажды дружили. Помнишь, XIX век, Россия...

Очень по тебе скучаю. Целую вас, мои родные Дайва и Артурас.

Всегда ваш, сумасшедший ВМ.

Привет от Ольги и Инки (это точно)

А вот от КУЗИ, АНФИСЫ, АНФИСОИДА, ПАВЛИНЫ, ТИМОНИ, КОШКИ-СОБАКИ, БАРСИКА И ПУШКИНА – это предположительно...

***

To: kobra@kobra.msk.ru
Date: Thu, 23 Nov 1995 15:26:31 +0200 (LST)
From: «Arturas Bukauskas» <altss@o00042.vno.lt>
Subject: Письмо ...

Здравствуйте, дорогой Владимир Михайлович!

Ну, наконец-то. Я так рад, что даже и не написал сразу, чтобы нахвалиться тем, что буду писать уже не сообщение, а письмо. Но...

... Но даже не знаю, что пишу...

Даже не хочу гадать.

А если вдруг на несколько дней я к Вам...

С надеждой Артурас.

***

To: altss@pub.osf.lt
From: «Vladimir M. Kobrin» <kobra@kobra.msk.ru>
Date: Fri, 24 Nov 95 00:55:54 +0300

Артурик, миленький! Как было бы отлично, если бы ты и вправду смог к нам приехать хоть ненадолго... Даже и мечтать как-то боязно. Приезжай, посмотришь разные новые прибамбасы... и вообще. Кошек проведаешь. Они хотя и едят изрядно, но не растут, а Кузя совсем от рук отбился по причине вынужденного безбрачия.

Все ребята были бы рады тебе. У нас много разных новостей, и не все плохие. Мы вас с Дайвой крепко целуем и большой привет родителям и племяшу (от Ольги) (ну, и от меня).

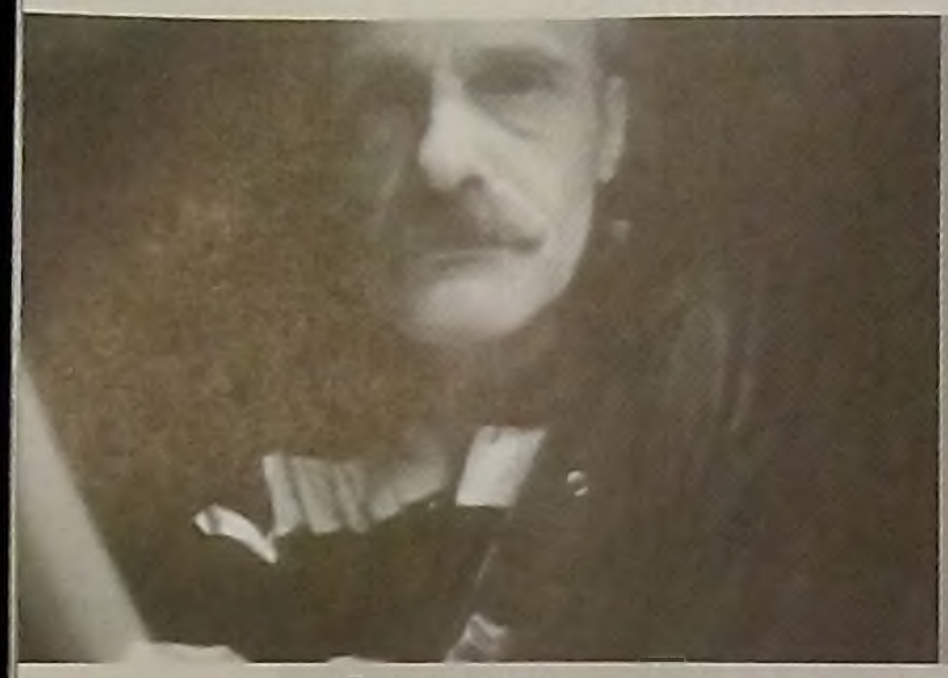
Уже второй час ночи...

Спокойной ночи.

В меру ненормальный, ВМ.

***

To: kobra@kobra.msk.ru
Date: Fri, 24 Nov 1995 22:35:39 +0200 (LST)
From: «Arturas Bukauskas» <altss@o00042.vno.lt>
Subject: Письмо с просьбой





«Серое время»

Дорогой Владимир Михайлович!

Стер уже три письма...так хочу попросить у Вас возможности сделать то же самое, что и осенью – озвучить и скинуть на Бетакам. Если можно, я приехал бы дней на пять и постарался бы не помешать. Я бы подготовился и не помешал бы. Фирма вдруг заказала такой же маленький фильмочек, и у Вас я пробыл бы 3–7 декабря. Владимир Михайлович, но только честно.

Большой привет от Дайвы.

Артурас

***

To: altss@pub.osf.lt
From: «Vladimir M. Kobrin» <kobra@kobra.msk.ru>
Date: Sat, 25 Nov 95 10:34:01 +0300

Артуриус, приезжать немедленно!
Это почти – приказ!

Дураковый генерал УДА-ВОВ (ВОВА-кобрин)

PS. Артурик, конечно приезжай.
Я вас целую, милые мои ребята...

***

To: kobra@kobra.msk.ru
Date: Mon, 27 Nov 1995 18:16:57 +0200 (LST)
From: «Arturas Bukauskas» <altss@o00042.vno.lt>
Subject: Письмо перед приездом



Владимир Михайлович, здравствуйте!

Может быть, Вы что-нибудь помните, что мне надо привезти? А то я у Вас понаобещаю, понаобещаю, а потом – здравствуйте. Еще хочу спросить у Вас, в каком виде мне привозить материал, какое разрешение кадра должно бытъ в flc.

Билет уже купил. Радостно, что письмо короткое из-за этого.

Обязательно привет моему московскому дому с кошками, приеду 3 числа.

Артурас

***

To: kobra@kobra.msk.ru
Date: Sun, 24 Dec 1995 17:37:44 +0200 (LST)
From: «Arturas Bukauskas» <altss@o00042.vno.lt>
Subject: Любви и Покоя

Дорогие Оля, Инна, Таня, Валерий Анатольевич, Сергей Анатольевич, Михал Санич, Коля, а также все, кто в это, и во все времена были согреты теплом вашего Дома, Владимир Михайлович. В этот вечер мы вспомним об ушедших, и боль будет рядом с Великой надеждой встречи. А завтра будет Рождество.

Мы любим Вас. Дайва. Артурас.

***

To: kobra@kobra.msk.ru
Date: Sat, 30 Dec 1995 12:02:02 +0200 (LST)
From: «Arturas Bukauskas» <altss@o00042.vno.lt>
Subject: Открытка

Здравствуйте, дорогой Владимир Михайлович!

Поздравляю Всех ходящих, сидящих у компьютеров, готовящих покушать, а также мурлыкающих и орущих. Желаю Вам, чтобы в разговорах и молчаниях за единственным в мире по-настоящему круглым, как земля, столом – плоским, и с настоящими китами, и с черепахой – было бы больше воспоминаний о чудесных землях с колокольчиками и верой в то, что они так близко.

Работы, работы, работы, работы.

С любовью, Артурас

***

To: kobra@kobra.msk.ru
Date: Thu, 4 Jan 1996 19:35:23 +0200 (LST)
From: «Arturas Bukauskas» <altss@o00042.vno.lt>
Subject: Письмо очень короткое

Здравствуйте, Владимир Михайлович!
Письма Ваши не приходят почему-то. А я жду их.
Артурас

***

To: altss@pub.osf.lt
From: «Vladimir M. Kobrin» <kobra@kobra.msk.ru>
Date: Fri, 3 Jan 97 23:31:23 +0300

Arturik, ja tebia slishu...
To: «Vladimir M. Kobrin» <kobra@kobra.msk.ru>
Subject: Re: Uraaaaaaaaaa
Reply-to: altss@pub.osf.lt
Date: Sat, 4 Jan 1997 13:25:19 +0200

On 3 Jan 97 at 23:31, Vladimir M. Kobrin wrote:
> Arturik, ja tebia slishu...
Vladimir Michailovic, tol"ko ne prapadajte, tol"ko ne prapadajte.
Pishu poskoreje dazhe ne na russkom. Ja pismom napishu srazu, a sejchas i Vy znajte, chto slushu Vas.
Arturas

***

To: «Vladimir M. Kobrin» <kobra@kobra.msk.ru>
Subject: Pismo o technocheskoj storone
Reply-to: altss@pub.osf.lt
Date: Sun, 5 Jan 1997 20:48:42 +0200

Dorogoj Vladimir Michailovich,
Vot strochki, napisannyje na russkom jazyke :
ДъюъэъН цХSOРшРю щРхSРХъЮРП, ЮРОбн ХР ЬтР ртюъПёР бS юхррёъш уЧнёП, ПрХР OS, тъ Ьтъ хЩП юSОъртбъ, бъ, a dal"she opiat" na kakom to neponiatnom (poka) jazyke.

Napishite, pozhaluista, poskoree otvet napolovinu na russkom, napolovinu na litovskoivrite. Vy vot ne pisali, tak ja nez-nayu, razberu li ya russkije pismena, tak kak uzhe polzuyus" drugi-mi mailer programmami.

Nedavno napisal Denis Bavykin, to poka ne razobralsya cto.

No, radi Boga, ne teriajte liubopitstvo k etomu. Ya ocen" nadeyus", cto tam v Relkome uzhe nikto ne obidet. Nakanune Vashego otveta nochiu Daive snilsia son pro Moskvu. My byli u Vas v gostiach...

No bolshe ne budu raskazyvat", budu zhadt" pis"ma.
Arturas

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: привет
Date: Fri, 24 Apr 1999 15:09:23 +0400

Привет, Бука-пука и Артуриус!!!
Угадай, откуда и кто шлет тебе привет...

***

To: «vovov» <vovov@cityline.ru>
Subject: Re: привет
Reply-to: skrynia@post.inet.lt
Date: Sat, 24 Apr 1999 19:35:41 +0200

Hi vovov,
Колька, неужто и ты подсоединился?
Даже год назад поменял – думал, что не узнаю.
Артурас

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: <skrynia@post.inet.lt>
Subject: Ответ: привет
Date: Fri, 24 Apr 1999 22:19:03 +0400

Артуриус, это не Колька, а я, твой бывший мастер Вова Кобра!



«Серое время»

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: FROM RUSSIA WITH LOVE
Date: Sat, 25 Apr 1999 16:33:31 +0400

АРТУРИК, ПРОСТИ, ПОЖАЛУЙСТА, МЕНЯ ЗА ЭТОТ ДУРАЦКИЙ РОЗЫГРЫШ, ТЫ ПОМНИШЬ МОЮ АНТИПАТИЮ К ПИСЬМАМ С ПОМОЩЬЮ КНОПОК, ДА ТОЛЬКО ОЧЕНЬ ПО ТЕБЕ СОСКУЧИЛСЯ.

ПРИЕЗЖАЙ (ИЛИ ПРИЕЗЖАЙТЕ) В ГОСТИ С ДАЙВОЙ, ВЕДЬ ОПЯТЬ ЛЕТО, А КАК СКАЗАЛ КТО-ТО НЕ ГЛУПЫЙ: «ЛЕТО – ЭТО МАЛЕНЬКАЯ ЖИЗНЬ»

ВСЕГДА ВАШ – KOBRA.

***

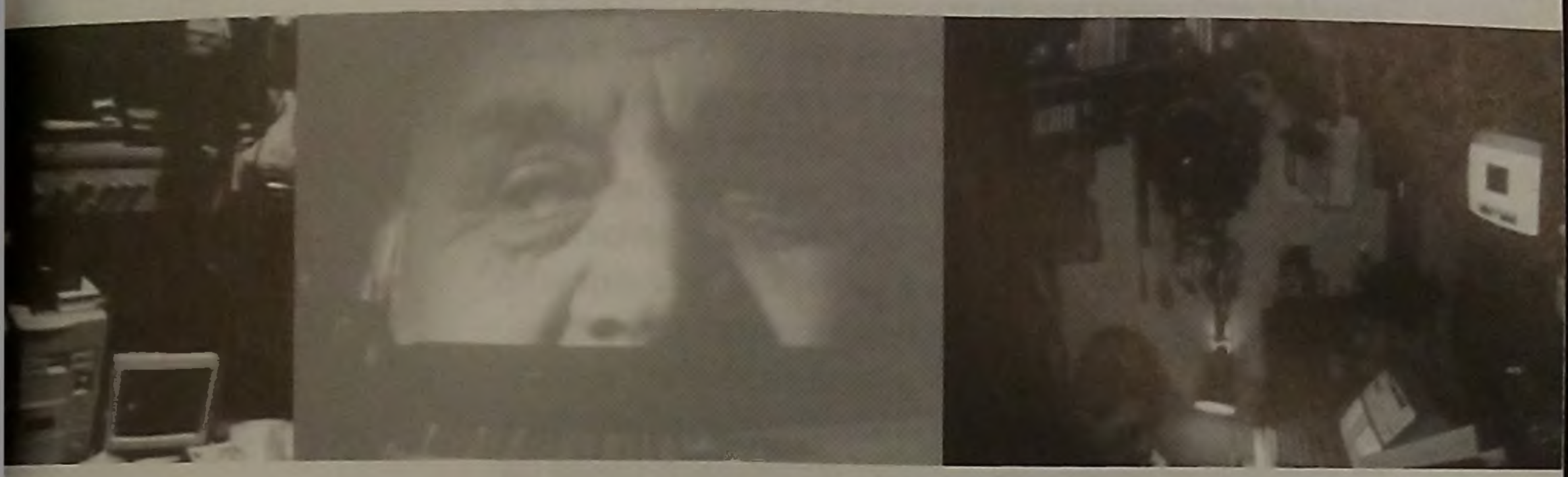
To: «vovov» <vovov@cityline.ru>
Subject: Pismo
Reply-to: skrynia@post.inet.lt
Date: Wed, 28 Apr 1999 22:11:02 +0200

Здравствуйте, дорогой Владимир Михайлович,

Пришлось сканер переинсталировать на том компьютере, где и почта. Если Вы еще берете почту, то письмо напишу немножко позже. Артурас.

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: TO VILNIUS WITH LOVE
Date: Wed, 29 Apr 1999 23:00:36 +0400



Артурик, родной!

Как я рад вновь услышать милые интонации твоей речи. Прости меня за «высокий штиль» в который раз возникшей нежности к тебе. За все это время почти не было дня, чтобы я не вспомнил по какому-либо поводу тебя. Так хочется вновь разглядывать родные черты твоего лица. И еще хочется немного поскулить о тихой бренности моего нынешнего бытия, а заодно порадоваться ее тишине. Ведь только это обстоятельство хоть немного дает возможность замереть и, закрыв глаза, скользить вдоль Времени то ли вперед, то ли – назад.

Работы нет, и тишины – вдосталь. И если раньше я утешал себя утверждением невозможности пророка в Отечестве, то теперь все более теряю ощущение подлинности самой России.

Еще немного, и появится комплекс эмигранта в собственной стране.

Не сердись на меня за тоскливые мысли и, если можешь, приезжай. Большой привет Дайве.

Всегда ваш Кобра.

***

To: «vovov» <vovov@cityline.ru>
Subject: Pismo
Reply-to: skrynia@post.inet.lt
Date: Mon, 3 May 1999 23:10:27 +0200

Дорогой Владимир Михайлович!

Мне этой ночью приснилось что-то, от чего я проснулся и подумал, как хорошо, напишу об этом Вам. Так и не запомнил, или вспомню, когда приеду. Да и не в этом дело, я ведь, Владимир Михайлович, даже не поверил, что мои письма дойдут до Вас. Вот, думал я, это только одно Ваше письмо пришло и только ради меня. ... тут ко мне пришла большая черная собака и села рядом. Это наш большой пес по имени Фаустус...

Наверное, сейчас каждое письмо надо писать как последнее.

Упаси Бог, не как прощальное, а так, чтобы Вам не надоело... но все-таки это все равно лучше телефона, а то когда я слышу длинный звонок... ну, я думаю, тот черный пес меня бы понял сразу. Тут мне пока ничего не приходит в голову. Или я хочу припасти для следующего письма, весь в надеждах, что... и все-таки как хорошо, как хорошо.

Радостно Ваш, Артурас

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: воспоминание о будущем
Date: Mon, 4 May 1999 12:57:47 +0400

Милый мой и нежный сын Артуриус!

На мгновение выглянуло такое своенравное в эти дни московское солнце, и вновь вспомнил печальный и притихший Арвидай. А тут еще из динамиков хрипловатый Паоло Конте поет на несуществующем итальянском об обожженной и озябшей нежности. И в который раз привычно изумился твоему редкостному таланту предчувствовать рифмы. Помнишь Машу Саакян... Так вот она уже целый месяц кряду снимает этюд, где из букв и символов складывает «ФАУСТУС». И тоже, вроде, черный пес получается... С любопытными, голодными и бесплодно любящими глазами. А ты – нежноглазый златоуст. Мысленно и на ощупь перебираю твои детские ошибки «по-русски» и вновь жалею, что они не смогут стать привычной нормой того моего родного языка, ушедшего навсегда. Ты – мой нежно и навсегда любимый. Пиши без смущения, ведь мне и вправду без тебя плохо...

***

To: «vovov» <vovov@cityline.ru>
Subject: Pismo Nomer odin
Reply-to: skrynia@post.inet.lt
Date: Sat, 8 May 1999 10:44:49 +0200

Здравствуйте, дорогой Владимир Михайлович!

Тут я задержался с письмом, но вчера мы получили заказ на небольшой клип, где мы должны наложить на видео анимационное изображение. На это уйдет вся последующая неделя. Но, наверное, Владимир Михайлович, надо рассказать, что сейчас творится у нас дома (тут я все время думаю, что такого важного недосказать, чтоб осталось на потом, когда приеду – а так хочется).

В начале этого года студия оказалась полностью собрана для того, чтобы работать как маленькая анимационная студия. Я решил, что чего-то недоделал или пропустил, или возгордился, что до этого не сделал кино, и решил начать с исправления ошибок. Уже написал отдельные эпизоды для сценария – и мне очень хочется его показать Вам. Рабочее название сценария «Паралич».

А в студии сейчас мы работаем втроем – Дайва, я и молодой парень, он заканчивает учебу на дизайнера, а у нас усилено учится в Максе. Еще заглядывает один парень, ему наверное, интересно, а они оба очень смешные, длинные, и с одинаковым редким у нас именем Мартинас.

На последние деньги мы купили большой диск на час записи. И это, конечно, на то будущее...

И вот мы получили первый самостоятельный заказ, и сразу сел писать Вам, чтобы Вы подумали обо мне, и легче стал бы мой путь обратно к Вам, в свою Мекку.

Ваш Артурас

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: leto vozvratilosi
Date: Sun, 10 May 1999 11:42:19 +0400

Артурик, и впрямь возвратилось лето. Такая зыбкая грань между «очень прохладно» и «не очень». Я радуюсь, как школьник каникулам. Ведь, когда тепло, можно (но только с самыми любимыми ученицами) путешествовать вдоль окрестных помоек и заодно проверять искренность их (конечно, учениц, а

не помоек) симпатий к себе и к основному парадоксу поэзии «СОР – ЦВЕТЫ».

Недавно попробовал сходить на помойку с Ольгиным братом, но оказалось, что с девицами это занятие несказанно интереснее, нежели с православным попом. Хотя весь путь туда и обратно он говорил о современном кино. Петру, как и



«Серое время»

мне, нравится Брюс Уиллис (!) Хотел поставить знак вопроса, но не нашел в «русской» раскладке. Видимо, православие не очень любит вопросы.

Приезжай, мой мальчик. Помойки призывно вибрируют и бесстыдно соблазняют старыми куклами, заводными самолетами, граммофонными пластинками и томами решений разных съездов. На помойке это все очень интересно читать.

Целую вас с Дайвой, и сдержанно обнажаю лысину перед незнакомыми мне двумя дылдами-дизайнерами. Большой и искренний привет Папе и Маме.

И нежный-нежный поклон моему любимому Вильнюсу.

***

To: «vovov» <vovov@cityline.ru>
Subject: Pismo ocen korotkoje
Date: Tue, 18 May 1999 11:28:47 +0200

Здравствуйте, дорогой Владимир Михайлович!

Вот с самого утра сел писать Вам. Вчера мы сдавали работу почти сделанную, и нам дали еще два дня на завершение окончательное. Эту целую неделю не писал Вам, а вчера вышел на улицу... Листья большие... Я один померил – как раз закрывает глаза.

Через два дня обязательно напишу. И потом еще. Листья, наверно, не подрастут. Ваш Артурас.

П.С. Как я постоянно забываю передать привет Ольге, Осе, Валерию Анатольевичу, Кольке, да всем, кто сейчас у Вас, и с которыми Вам хорошо.

П.С. Вы так написали о помойках, что у меня даже чувство такое было – скорей, скорей надо сходить, а то ведь поломают чего-нибудь, или хорошую вещь не по назначению ис-



пользуют. Кому придет в голову правильная мысль, что круглый стол может держаться на столике швейной машинки. Точно, точно было.

П.С.С. Тут вот Дайва пришла и объявила, что на улице жарко. И что собака съела ..., а когда Дайва наклонилась, чтобы разглядеть, та ткнула испачканным носом в нос Дайвы.

П.С.С.С. А письмо получилось не такое и короткое, как объявлялось в заголовке.

***

From: Arturas Bukauskas <skrynia@post.inet.lt>
To: «vovov» <vovov@cityline.ru>
Subject: klip vot zaknchili
Date: Thu, 27 May 1999 10:08:23 +0200

Здравствуйте, дорогой Владимир Михайлович!

Вот только что сдали клип. Опять разобрали часть компьютеров на улучшение (тут я пробовал провести upgrade). Я ходил по магазину и на все жалел денег.

Артурас

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: ДВА ПИСЬМА В ОДНОМ
Date: Thu, 28 May 1999 12:15:14 +0400

МИЛЫЙ МОЙ АРТУРИУС!

письмо – второе

ТО ПРОИСШЕСТВИЕ С ДАЙВОЙ, О КОТОРОМ ТЫ ТАК ТРОГАТЕЛЬНО МНЕ РАССКАЗАЛ В ПРОШЛОМ ПИСЬМЕ, КАК Я И ПРЕДПОЛАГАЛ, ОКАЗАЛОСЬ СИМВОЛИЧНО НЕ СТОЛЬКО ДЛЯ ДАЙВЫ (И, ТЕМ БОЛЕЕ ДЛЯ ВАШЕГО ПСА) – СКОЛЬКО ДЛЯ МЕНЯ И МОЕГО КОМПЬЮТЕРА.

Я ТУТ НЕДАВНО СКЛОНИЛСЯ НАД НИМ, И ОН НАВСЕГДА ПОТЕРЯЛ ОКОЛО СЕМИ МИНУТ СДЕЛАННОЙ РАБОТЫ, ВСЕ, ПРИДУМАННОЕ С НОЯБРЯ ПРОШЛОГО ГОДА. Я УЖЕ ОТДЫШАЛСЯ И ПОСТАВИЛ НОВЫЙ «КУЛЛЕР» НА ПРОЦЕССОР. ЗАТО ТЕПЕРЬ МОГУ ПРИДУМЫВАТЬ РАЗНЫЕ ЛЕГЕНДЫ ОБ ЭТИХ «СГОРЕВШИХ РУКОПИСЯХ».

ПРИЕЗЖАЙ, Я МНОГО ЧЕГО НАПРИВИРАЮ. ЭТО БЫЛ МАТЕРИАЛ К ФИЛЬМУ О «МУЖЕСТВЕ СОЗНАНИЯ», ТАК ЧТО ПРОИСШЕДШЕЕ ВПОЛНЕ К ТЕМЕ.

письмо – первое

Сейчас включу душещекотательные танго и поплыву против движения облаков. Я вышел на крыльцо и понял, что они летят точно со стороны Литвы... Ну, вот – заплакал аккордеон, и можно – начинать.

...Глупое и жадное отрочество, танцплощадка пионерлагеря и чувство полного отчаяния от недостаточности роста и «суперменства» и еще – нищенство вымаливания у будущего «хоть чего-то». И еще щиплоглазая, как крапива, обида вон на того парня сильно меня постарше, который весь день, льстя моему мальчишескому самолюбию, проводит время в моем сомнительно интеллектуальном обществе, а теперь – с той загадочно курносой и вызывающе длинно-ооооооо-ногой девочкой... И, конечно, аккордеонное танго, почти непристойное, и такое никем, кроме меня, не разгаданное, ведь иначе гипсовый Ильич должен сойти с постамента и запретить это.

Вышел покурить, а небо без единого облачка.

Куда лететь...

***

From: Arturas Bukauskas <skrynia@post.inet.lt>
To: Vladimir Kobrin
Subject: Pismo posle pisma
Date: Mon, 31 May 1999 14:24:32 +0200

Здравствуйте, Владимир Михайлович!

Получаю Ваше письмо, быстро открываю, вижу несколько слов, так наугад нахожу, глаза сами находят, и быстро закрываю, и притворяюсь перед собой, что продолжаю дальше заниматься чем занимался, но вдруг становится весело, я опять притворяюсь, что это просто, наверное, мне везет в жизни, и день хороший как всегда, и тогда я ухожу, не могу устоять на месте, надо, надо идти, ведь этот день последний в тысячелетии... А может быть, убегаю от того, что сейчас все это поменяется на грусть по навсегда утраченному времени, и уж мне кажется, что ухваченные из письма слова, как у Вулфа – домой возврата нет.

Артурас

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: просто – я
Date: Mon, 1 Jun 1999 11:21:34 +0400

«Оглянись на Дом твой, Ангел» Томас Вулф

Больше года никто при мне не вспоминал это странное имя – Вулф. Никто, кроме меня самого, а теперь и ты... Да, конечно, не «теперь», а постоянно, ведь иначе не легло бы на бумагу. А у нас вновь зябко. И оттого в душе – легкий пустой звон. Даже танго не хочется слушать. Танго похоже на изнеженного подростка – вдруг простудится. А танго «со слезой» – это не то же самое, что «танго с насморком». Иногда такое чувство, будто подходит к концу моя командировка и пора собирать обратные пожитки. Я могу тебе это говорить совершенно спокойно, ведь ты – уже совсем взрослый. И все понимаешь и чувствуешь истинно. Я, правда, очень рад нашей встрече и знал это с самого первого мгновения твоих глаз. Только ты не пугайся за меня. Это я от зябкости. И еще от «подростковой» изнеженности. И еще от того, что нет никаких «обратных пожитков»...

Артурик, если это удобно, попроси своего доброго ксендза помолиться за меня, ну хоть немного. Так хочется услышать

звуки своего микроскопического имени где-то там, в сердце моего «Ныне, Вечно и Никогда» Вильнюса...

Не казнись, если эта просьба не исполнима.

Я просто тоскую по Любви.

***

From: Arturas Bukauskas <skrynia@post.inet.lt>
To: Vladimir Kobrin
Date: Thu, 1 Jul 1999 11:45:11 +0200

Дорогой Владимир Михайлович!

Откликнитесь, пожалуйста. Есть ли у Вас еще почта? Я попытаюсь объясниться, почему так долго не писал.

Артурас

***

From: «vovov» <vovov@cityline.ru>
To: «Артурас Букаускас» <skrynia@post.inet.lt>
Subject: I am
Date: Fri, 3 Jul 1999 10:36:41 +0400

Артурик, не волнуйся, все в порядке.

Несколько дней была страшная круговерть – экзамены в двух моих мастерских, но зато такой «урожай». Обалдеть. Очень жду твои буквы, пиши непременно.

Я очень тебя люблю. Поклон Дайве.

Не ленись. Пиши.

***

From: Arturas Bukauskas <skrynia@post.inet.lt>
To: Vladimir Kobrin
Subject: Pismo posle pauzy
Date: Wed, 4 Aug 1999 09:33:23 +0200

Здравствуйте, дорогой Владимир Михайлович!

Вот написал первые слова, и уже легче стало. Нет, еще раньше, утром начал пересчитывать на пальцах, какую работу надо сделать сегодня. И пальцы не сгибались, и я понял, что не сумею объяснить, почему не писал, хотя объяснения уже были наготове, но в какое-то мгновение они пропали, оставив смутное душераздражение – «не может быть, что даже сегодня я не напишу, столько времени ждал письма, и сам не напишу... не может быть... завтра, завтра», а потом отключилось самомнение – как у ежика, который пукнул: «я не пукну, я не



пукну, я не пукну, пук, это не я, это не я», и я не подходил к компьютеру, писал сценарии, рисовал, ...но сегодня утром было прохладно, я стоял у окна, и появилась такая московская радость. Я, наверно, никогда вам не говорил, но иногда я испытываю что-то вроде русской тоски наоборот, такую радость за все, что со мной было и есть. За Москву, Вас, за друзей... Обычно это бывает, когда вдруг жаркие дни сменяются прохладными, тогда мне почему-то кажется, что где-то рядом Чистопрудный бульвар; или когда я стою у окна, и в него задувает ветер, тогда мне кажется, что оглянусь и увижу Ваш стол на ножках швейной машинки... и никакой ностальгии, как бы все это здесь и впрямь...

Огрызки прежних объяснений: пытались выжить и подняться, и хотя сегодня денег как у художников, реальных надежд гора.

Во мне застряли Ваши слова о ясности сознания.

Дорогой Мастер, было одно письмо, которое так и не дошло до Вас. Это было, еще когда у Вас был прежний е-мэйл. Я написал его специально, зная, что оно не дойдет. Мне хотелось, чтобы тот корабль потонул.

Надеюсь, что это письмо дойдет.

С любовью, Артурас



Письмо В.Кобрина к М.Камионскому

Мишка, привет!

Мне очень понятен твой комплекс «Лукича из Цюриха»... Но, во-первых, наши общие планы много добрее, а во-вторых – ты действительно занят очень нужным делом (даже если его плоды не будут так уж ощутимы).

И это совершеннейшая правда, что я ни за какие коврижки не хотел бы поменяться с тобой ролями и местами... Думаю – и ты тоже, тем более, что и здесь тоже свои ПРИМОЧКИ...

Буду перечислять не по степени важности, а как на память приходит.

1. Тут «надысь» приходили два беса, один даже вполне миловидный. Белокурый и длиннокурчавоволосый. Предлагали им кино поснимать (и про СКВ что-то намекали), а идея у них – «полный зашибец»: стирать человеку наследственную и «кармическую» память и записывать новую... Как в кооперативном ларьке, где «перегоняют» «Терминатора».

В самом начале разговора я задал им вопрос о том, как их теория сопрягается с определением «зла», «добра» и «такого пустяка, как свобода выбора»... Эти ребята даже глазом не моргнули. Оказывается, Добра нет ВООБЩЕ, а все, что есть – ЗЛО.

Ну, я, конечно, в своей дурацкой манере сказал, что мы вряд ли «сговоримся»... Бесы сказали, что ничего из нашего кино не видели, а пришли случайно. Ну, я и предложил на Анатолия Васильевича поглядеть. Хотя и понимал, что никчемушное это дело.

Посмотрели... и тот, что белокур, впал в истерику. Кричал, что я фашист, себялюбец, бессовестный певец собственного ЭГО. И любовь к человечеству подменяю жалостью к человеку. А жалость, как хорошо известно (видимо, после Алексея Максимовича Нижегородского) оскорбительна... И еще кричал, что я запугиваю людей и т.д.

Ситуация дикая и, честно говоря, – я растерялся. Это все было так нелепо и даже не обидно, а глупо и непристойно (что-то вроде расстегнутых не к месту и случаю штанов)... То ли их штанов, то ли – моих. Потом они вылетели. Именно вылетели (еще хорошо, что в двери). Зная меня, можешь вообразить, каков я был после этого. Ну, а вечером тот, что не был белокур, позвонил, как бы извинился и сказал, что при случае еще зайдут... В-о-о-о-т.

2. 19-го мая вечером звонил Анатолий Васильевич из Санкт-Ленинграда. Правда, к тому времени я уже знал обо

всех его печалях. И более того – взял на себя ответственность принять решение от нашего общего имени. Мишка, 19-го исполнилось 9 дней, как Пичкорин схоронил свою подругу. Что и говорить – он совершенно растерян... И просится к нам. Пока я сделал все в тексте режиссерского сценария, чтобы обосновать пребывание А.В. в группе и дать ему работу. Уверен, что ты согласишься с таким решением. К сожалению, никак не могу вспомнить имя этой милой женщины, а лицо ее почти все время перед глазами.

3. 19-го же мы все были в Доме Кино. Тамарка, видимо, тебе все или главное рассказала. В тот день мне эта затея показалась совершенно напрасной, а потом я все больше и больше возвращался в памяти к чему-то, что тогда произошло. Людей было мало (если считать, что человек 200 – это слишком расточительно для Белого зала), или – вполне достаточно, если считать, что пришли лишь те, кому это было интересно «по-настоящему»...

Общее поле было доброжелательно и даже взаимно смиренно. Такая странная печаль, будто уже все позади... тишина и какие-то смущенные (даже неловко слово подбирать) «ладошеплескания»...

Шлегель привел 2-х своих деловых друзей-немцев. Один (как я понял – с презрением – покинул Белый зал почти тут же после первого фильма «Самоорганизация»), второй – остался. Но потом и он исчез вместе со Шлегелем. А Ганс даже и не позвонил на следующий день вопреки договоренности.

Ганс мне показался человеком симпатичным, хотя и подозрительно моложавым для своих 50-ти лет (это от зависти) и слишком русскоязычным (это от комплекса моей языковой неполноценности).

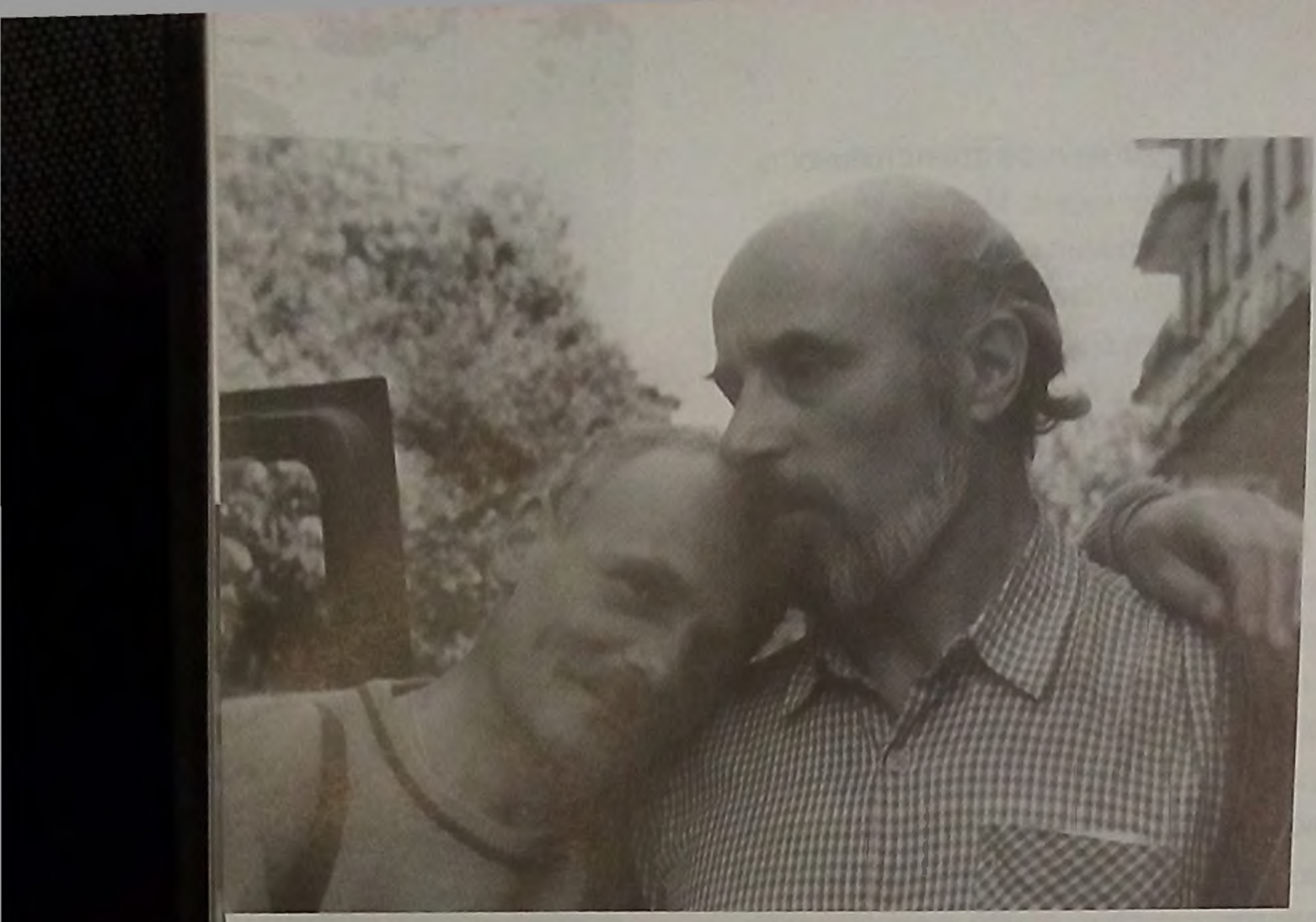
Тем не менее мы поговорили с Гансом. Он передал приглашение на сентябрь на ART-MEDIA. Так что готовься (если хочешь).

4. Наши несчастные рекламные ролики мы озвучили и сдали в «ЗОВЕ». Мне кажется, что никакой дикторский текст не нужен. Пока окончательное решение не принято. Ждем возвращения А. Буримского из командировки в Святую землю и его окончательного «нееееееееееееееет».

5. Теперь – «Катарсис»... Сегодня к нам с Ольгой прямо домой приходят трое ребят из будайской группы, и с ними – Лена Малиновская (это московский распорядитель «Катарсиса», ты с ней знаком), чтобы попробовать подумать об организации «сьемок «Гофмана»...

Я уже придумал «дурацкую» шутку, скрывающую наше с Олей смущение за чрезмерную «скромность» нашего быта...





Письмо написано, скорее всего, в июне 1992 года. Я в это время показывал наши фильмы на Копенгагенском кинофестивале и немного «угрызался» по поводу того, что сачкую за границей в разгар съемок.
(М. Камионский)

Мол, в прошлый раз мы встречались в «России» парадной, а сегодня – на лестнице черного хода... А тут еще и горячей воды нет. С мазохистским вожделением предвкушаю «культурный шок» Малиновской.

Мишка, приезжай скорее, а то «кириллицей», «мефодиевицей» и «латиницей» неповторимые обертоны нашей действительности выразить нелегко. Кстати, нечто похожее на эту мысль мне удалось прочесть на лицах тех, кто 19-го пришел к нам на вечер в Дом Кино...

Настроение вполне рабочее. И поверь – никакого уныния. Бог не выдаст, свинья не съест... А так – даже интересно, что же будет в итоге. Приезжай – посмотрим.

Всем – привет, а Саньке – особый и от меня, и от Ольги. Я тебя целую и очень жду.

Твой В.К.

P.S. Перечитал письмо и нашел (по крайней мере) одну стилистическую погрешность. В том месте, где я рассуждаю по поводу не к месту расстегнутых штанах, может сложиться впечатление, что это именно штаны ВЫЛЕТЕЛИ в двери... ничего подобного... В двери вылетели не штаны, а бесы (хотя и в штанах)!

P.P.S. Черт бы драл эти штаны... Надо было написать: «По поводу не к месту расстегнутых ШТАНОВ», уже стал забывать падежи...

16 ф.89 г.

Родная моя девочка...

Вдруг замерло время (а может, солнце оттаяло в мутном гостиничном стекле). Ты мне совсем не снишься. Только будто где-то рядом, но невидима... И вдруг начинает дрожать внутри какая-то дурацкая биофизическая «шестеренка»... и хочется закрыть глаза и перелететь через четыре чужих дня разлуки. Как в давний сон. Знаешь, иногда бывает – тянется совсем обычный день, и вдруг (даже непонятно из-за чего) тебя освещает воспоминание о забытом сне... Даже не забытом, а не запомнившемся. И все вокруг тотчас окрашивается «цветом» этого всплывшего сна...

Я давно хотел тебе написать, но всегда вокруг чужие, а сейчас – совершенно один... и если б вдруг открылась эта казенная дверь и вошла ты, я совсем бы не удивился. Видимо, я еще очень «духовно несовершенный», мне мало единства с тобой времени (сейчас пять минут двенадцатого). Вроде бы это отдельные «твои» пять минут и «мои». Я люблю тебя (пусть стыдящейся любовью). Но, несомненно, люблю. Раз так одиноко и бессмысленно (вот сейчас) ощущение своей «неполности» (как незавершенности).

Мне немного страшно, когда внезапно начинает казаться, что я отвыкаю от тебя. Будто от себя отвыкаю. Будто уходит во тьму я (другой). Быть может, самый мне близкий и осязаемый. Я люблю тебя... Боже мой, как хочется к тебе... как к тебе хочется...

Сейчас приходили всякие «свои-чужие», и опять трудно настроиться. (Как на парковой скамейке в полдень.)

А ты знаешь, сюда можно письмо прислать... Не поленись, мой родной, ответь. Вдруг застанет...

Олюшка, где ты? Возьми меня отсюда... Хоть на немножко. Войди и возьми. Трамвай, поезд, ночь в дороге, утро, метро и твой дом, и волшебное покрывало кроликовой кровати... Ну хоть приснись мне... Склоненная надо мной, сияющая ровным светом темно-сиреневых глаз.

Опять приперлись. Пойду отправлю письмо, чтоб скорее увезли его.

Видно, скуп стал. Жаль половинки страницы неисписанной. Опять один. Скоро два часа. В коридоре ссорятся «коридорные». А вообще – тихо. И глупо-пусто.

Олюшка, опять кто-то из приятелей ломится... ох...

Ольга, милая, они не уходят, а прибывают. Я прощаюсь с тобой и целую (какое замечательное слово).

P.S. А ты напрасно выключила телефон после моего звонка. Я с вокзала в 20.03 пытался услышать тебя.

Целую, мой родной.

Мой поезд прибудет в Москву 25.

Кролика целуй.

18.02.90 г.

Я родился на улице Герцена в гастрономе № 22... Похоже, это первое в моей жизни письмо тебе (или «к тебе»)...

Здравствуй, мой хороший и любимый зверик.

Уже совсем темный вечер, очень тихо (если не считать воплей за стеной, где происходит процесс размножения наших с тобой сограждан). Жаль, что люди не умеют размножаться вегетативно (впервые в жизни пишу это слово и вряд ли понимаю, что оно значит. Уверен только, что в случае такого размножения шуму гораздо меньше). Четвертый день, как нет пива... может, поэтому взаимная тяга всех нас здесь друг к другу заметно ослабла.

Сегодня уехал домой Витя Калашников. Мы слегка разочаровали друг друга... Я был непомерно требователен, а он – слишком жизнелюбив. Такая непростительная разновидность греховности. Наше расставание было похоже на прощание в конце пребывания в доме отдыха (если верить литературе и рассказам очевидцев и потерпевших). Смущение и клятвы в вечной памяти «несмотря ни на что»...

Немного грустно. Он уехал и увез с собой стопку неисписанной бумаги, так и не распакованную пишущую машинку и твердое намерение «начать все с начала»...

Такое чувство, что живу здесь уже целую вечность... Как родился в гастрономе, так и не выхожу из него. Телевизор не смотрю, радио не слушаю и вроде бы выпал из времени... Как в старости... Хотя, может, это и есть старость... Вчера все вместе были на дне рождения (прямо как «на дне»). ШАБАШ с потерей собственных очертаний... Какой-то воспаленный организм натужного веселья... Глубокомысленные пошлости... горы снеди... пустующие бутылки вина и водки... и стыд перед приближающимся утром... И жуткая скука... Как в старости... Это был мой первый выход из гостиницы со времени приезда. На «воле» тоже паршиво... Хотя сначала все было и ничего себе. Ехали в метро, и я даже позволил себе упасть на пол вагона («в шутку»). Ни один из пассажиров даже глазом не морг-



О.Сургучева и В.Кобрин

нул – плюрализм. Витя меня поднял очень бережно и усадил рядом с пожилой дамой с большой «субботней» сумкой... С другой стороны сидела молоденькая, в прыщах девушка с хилой «кооперативной» астрой. Девушка тут же закрыла глаза и окончательно помертвела лицом... Витя стал извиняться за меня перед дамой с сумкой, а та слегка отодвинулась от меня и вышла на следующей станции... «Осторожно, двери закрываются»... голос диктора был совершенно плачущий (заедало пленку в автомате). И было очень легко и смешно, как перед неизбежным концом света.

Холодно, снег... опять зима и еще только (почти) середина пути. Что-то мы там наснимаем?

KORN

SCREEN STUDIO


BIO



Ольга Сургучева

Монолог о Кобрине

Ольга Сургучева

Монолог о Кобрине

Мой любимый режиссер

Жизнь упала, как зарница,
Как в стакан воды ресница...
О.Мандельштам

Сестры тяжесть и нежность,
Одинаковы ваши приметы...
О.Мандельщтам

Мне было 29 лет. У меня была шестилетняя дочь, университетский диплом биофизика и два маниакальных увлечения: поэзия и кинематограф. Амбиции были весьма скромные – режиссура учебного кино. Именно это привело меня на студию «Центрнаучфильм» в качестве ассистента режиссера – я решила посмотреть на дело поближе, чтобы не ошибиться еще раз с выбором профессии. Несомненно, если женщина решает свои профессиональные проблемы, она несчастлива в любви.

К Кобрину меня привел Миша Камионский. Дело было в конце рабочего дня, я торопилась домой. То дело, с которым я пришла, сразу уладить не удалось. Мы сидели, разговаривали. Я все порывалась уйти. Он меня не отпускал. «Влюбился», – подумала я.

Надо сказать, что я видела его один раз до этого – его и его фильм «Биопотенциалы» – мы как-то зашли посмотреть во время перезаписи. Он не произвел на меня тогда никакого особенного впечатления. Маленький, седой, щуплый, очень напряженный. А вот кино произвело впечатление неизгладимое – от этой студии и от этого временного болота такого ожидать было трудно. В это было просто невозможно поверить.

Так вот, сидела я у Кобрина в Валеркиной комнате, слушала сначала из вежливости, потом – со все возрастающим интересом. Тогда, в первый раз, он отпустил меня лишь через часа 3–4. О чем он тогда говорил, я точно не помню, кажется, о своей последней работе, о Ленине, как это ни смешно. У нас оказалось много общих пристрастий: Анри Руссо и Марке, Вигo, Судак и Рэй Брэдбери. Мы оба не учились в первом классе, не любили дачу, спорт и политику. Я получила приглаше-

ние приходить, и стала заходить каждый день. Валерка смотрел на меня косо. Кажется, ему не нравилось, что я просто молча смотрела, как они работают. Кобрин попросил у меня почитать работы, с которыми я поступала во ВГИК. Я, конечно, принесла. И, видимо, они во многом решили мою судьбу. Я не стала поступать во ВГИК, о чем, впрочем, нисколько не жалею. Вернее, не то чтобы не стала. Кобрин поставил вопрос ребром: или он, или ВГИК. И выбора у меня просто не было.

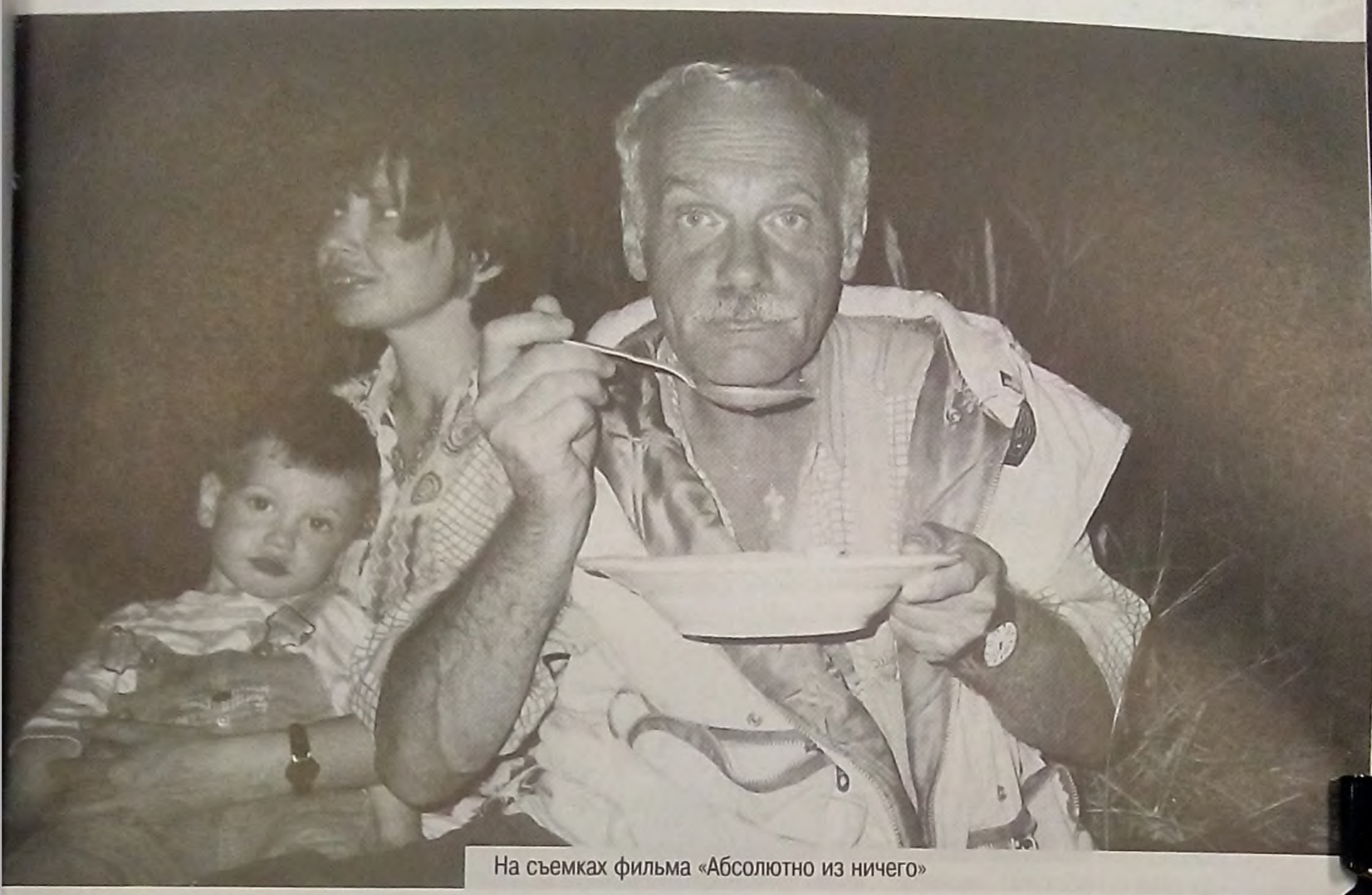
Кстати, о выборе. Мы часто говорили об этом. Наличие момента выбора говорит о том, что все предлагаемые варианты неправильны. Если есть выбор, то лучше остаться на месте. Любовь не знает выбора – она просто приходит и берет свое. Как смерть.

Он полностью соответствовал моим представлениям об идеальном мужчине. Отмечу только то, что он всегда последним входил в автобус и всегда помогал выйти не только мне, но и всем остальным дамам. Этот нюанс был для меня всегда тестовым по отношению к мужчинам. И еще он был отчаянно смелым, чем тоже мало кто из моих знакомых может похвастаться. Неоднократно встревал в драки, желая разнять или заступиться, и неоднократно был при этом бит. Однажды он кинулся под еще движущуюся электричку вынимать пьяного, упавшего между платформой и поездом. Я еле сумела его удержать, подняв отчаянный визг. А желающих спасать чужого человека из всей толпы нашлось всего двое.

Он пользовался огромным успехом у женщин. Очередь стояла всегда. Но вынести его больше трех дней подряд могла одна на миллиард. Так что и особой конкуренции не было. Я всегда считала его идеальным мужем. Он был очень хозяйственным, практичным и сметливым. Что и в каком порядке покупать по хозяйству, решал, как правило, он. Как это ни глупо звучит, любил мыть полы и наводить порядок. Был очень обязателен и в делах, и по жизни. Руки у него были золотые – он был превосходным дизайнером, неплохим художником, большую часть сломанных приборов и игрушек чинил сам – сломанных вещей он не любил.

У него было несколько жен, но лишь об одной он жалел, о Марьяне. Детей было шестеро: Алексей, Марьяна, Александра, Наталья, Иосиф, Николай. Когда пяти лет умерла Наталья, он сказал: «Господь забирает любимое дитя, чтоб мы были с ним».

Он умел ладить с детьми, любил их, и они отвечали ему тем же, хотя времени уделял он больше моей старшей дочери Инке, которая уже была в состоянии ему внимать. Ее подруга



На съемках фильма «Абсолютно из ничего»

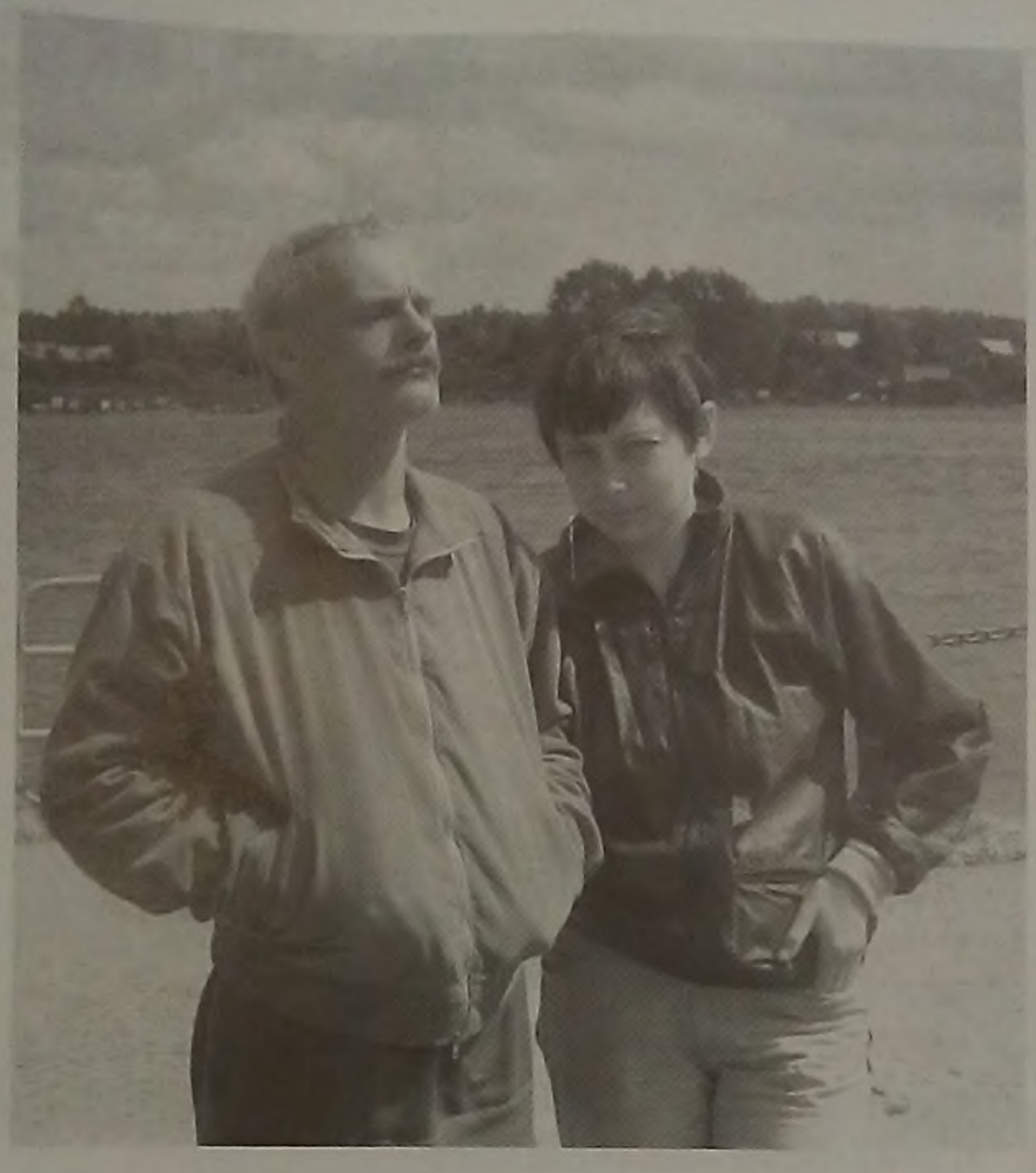
Аня, девяти лет, возмущенно сказала маме: «У Инны два папы, а у меня только один!» Кровному родству он не придавал большого значения – считал, что в детях вино скисает. Часто повторял, что его настоящие дети – это его ученики.

На кладбище никогда не ходил и меня не пускал, даже к детям, считая этот обряд языческим пережитком.

Огромное место в его жизни занимали коты. На первого, Васю, он меня с трудом уговорил. Потом их число колебалось от трех до тридцати. Они пользовались полной свободой и вели себя как попало.

Патриотом он никогда не был, но и в загран просто так уезжать не собирался, хотя многие его к этому подталкивали. Ему было жалко тратить время на пустые хлопоты. Интуиция была у него изощренная, и в последний момент он всегда отказывался.

Он был чудесным рассказчиком. Очень любил вспоминать армию. Эти три года призвели на него какое-то невероятное впечатление. Любил вспоминать детство в Берлине; жизнь с бабушкой; историю о том, как к нему приходил Николай Угодник; дядю Илюшу, фельдшера, из жалости пригретого его бабушкой, который сделал с ним первый в его



жизни фотоаппарат в спичечном коробке, снявший этим фотоаппаратом первый в его жизни кадр; коммуналку; как он работал в цирке. Но все это темы для отдельной книги, которую он не написал.

В гости мы ходили раза три. Кобрин был человеком достаточно мнительным и предпочитал людей, которые приходили к нему. И охотно помогал всем, кто к нему обращался; часто повторял, что ему столь многие в жизни помогали, что он обязан отдать эти долги.

Последние годы он редко выезжал куда-либо, кроме съемок. Это не имело никакой религиозной подоплеки. Скорее, он просто экономил время. Монахом или схимником он никогда не был. Посты соблюдать не удавалось, хотя мы регулярно постились в неурочное время. Он много курил и никогда себе ни в чем не отказывал, если позволяли обстоятельства. Суббот и воскресений мы не соблюдали, надеясь, что каждодневный труд, возможно, искупит этот грех.

Мы прожили вместе чуть больше одиннадцати лет. И только из уважения к читателям и к сложившейся традиции я пишу о нем в прошедшем времени.

Кино как магический акт

Как землю где-нибудь небесный камень будит,
Упал опальный стих, не знающий отца.
Неумолимое – находка для творца,
Не может быть другим – никто его не судит.
О. Мандельштам

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь....
Б. Пастернак

Чему Кобрин учил студентов, наверное, лучше знают они сами, а вот как работал он сам, попытаюсь рассказать. Хотя мне кажется, что только четверо усвоили его основной урок – из тех студентов, о которых я знаю сейчас.

К сценарию он относился скептически, но их требовала студийная администрация. Поэтому в период работы на студии их делали для написания сметы. Но все-таки надо сказать, что Кобрин ценил чужие сценарии, особенно написанные Леней Тарнорудером, т.к. они всегда несли какую-то богатую идею или мысль, от которой можно было оттолкнуться в работе.

Сценарию он никогда не следовал. На съемках шел от того, что предлагала натура или случай. На поиски подходящей натуры обычно отправляли меня. Задание, которое он мне давал, звучало приблизительно так: «Поди туда, не знаю куда, принеси то, неведомо что».

Мы, в группе было до 10 человек, поселялись где-нибудь в районе съемок, в гостинице, а если таковой не имелось, в палатках.

Вообще, кино – дело коллективное. Все вопросы обсуждались на общем совете. В группе все были равны. Все всегда ели за одним столом. И шофер, и осветитель могли принимать участие в творческом процессе наравне со всеми. На площадке царил дух импровизации, но не веселья, а напряженного труда. На съемки одного плана иногда уходил целый день. Снимали покадрово, каждый кадр Кобрин выставлял очень тщательно.

Если финансовая ситуация не позволяла куда-нибудь уехать, он строил изображение из всего, что попадалось под руку, умел найти натуру в любой ситуации, снимая иногда из окна дома или с экрана телевизора.

В то время как съемки приближались к концу, и надвигался монтажный период, Кобрин переставал читать, смотреть кино и телевизор, хотя в нашем доме телевизора и так не было вообще.

Монтажный период он любил более всего, т.к. он был наиболее независим от фокусов с пленкой. Рабочий материал смотрел обычно не более двух раз. Просмотр готового материала всегда был особым событием, на него шли торжественно всей группой и зазывали всех, кого встречали по дороге. Это был переломный момент в работе над фильмом. Далее



На съемках

Кобрин шел домой и монтировал фильм в уме, дав каждому кадру имя и записывая их в нужном порядке в столбик. Те кадры, про которые он забывал, он оставлял лишь иногда, считая забытый кадр лишним. Подобные списки, только из кадров, которые надо снять, появлялись иногда на более ранних этапах работы, когда, приехав на место съемки и оглядевшись, он уже придумывал будущий фильм. Зачеркнутый кадр в таких списках означал снятый кадр.

Во время монтажа, для того чтоб успокоить себя, он придумал такую игру, что где-то там этот фильм уже есть, и он лишь должен угадать порядок следования кадров. Перемонтировал кино иногда помногу раз.

В период работы на студии очень много сил тратил на перезапись. Очень ценил звукооператора Ларису Шутову и монтажницу Нину Федорову. Всегда старался с ними заранее договориться о совместной работе.

Он много раз с удивлением замечал, что хоть фильм и не снимался по сценарию, но в конечном итоге возвращался к нему при последнем монтаже.

Со студентов он требовал сценарий обязательно. Считал, что режиссер обязан уметь четко формулировать свою мысль. Но в процессе создания фильма руководствовался случаем и интуицией, своей и чужой.

Он работал с несколькими композиторами, но последнего, Женю Кадимского, ценил более всего.

Любимым учеником называл всегда Артураса Букаускаса. И никогда не скрывал своего пристрастия именно к Литве. Говорил, что какие-то его корни тянутся оттуда.

Из мультипликаторов наиболее тепло относился к Сергею Иванову за хороший характер и умение создавать шедевры по заказу.





С Кобриным работали постоянно операторы Миша Камионский, Валера Иванов, Сергей Иванов. Долгое время проработал художник Слава Бузков, осветитель Виталий Кравченко. Последнее время с нами все время были Коля Широкий, Таня Щедрина, они остались верными нашему делу и сейчас. Незаменимым человеком в группе был и остается инженер Леня Похаленко. Любимый редактор Кобрина, Лена Мясникова, чьи замечания он всегда очень ценил, считая ее идеальным камертоном, была с ним, пока позволяли обстоятельства. Лева Бубненков и Юра Звонков были тоже членами нашего странного экипажа. Николай Хоботов и Дима Недзвецкий, компьютерные гении, сопровождали нас все эти годы, как рыцари без страха и упрека. Длительное время оказывал интеллектуальную, техническую и гуманитарную поддержку Игорь Александров.

Но вообще, боюсь, этот список можно продолжать бесконечно долго... И все равно кого-нибудь забудешь, например, нашего первого директора Наталью Фоломешину, Ирину Новикову, компьютерных мэнов Колю Цибина и Андрея Топунова, шофера Сашу Старостина. И это только те люди, которые долго проработали в группе и только в последние одиннадцать лет, о том, что было раньше, я вообще не пишу. Я искренне извиняюсь перед теми, кого забыла упомянуть, перед Таней Чивиковой и Валерой Носаревым, Настей Буцко и Сер-

геем Рахомяги, Натальей Романовой и Лешей Сарандуком, Марком Дидковским и Мишей Марьямовым и многими другими, без кого наш дом просто бы не выстоял.

Режиссура как образ жизни

Почему, скажи сестрица,
Не из божьего ковша,
А из нашего напиться
Захотела ты, душа?

«Пушкинские эпиграфы»
А.Тарковский

Тогда, в 88-м, появилась одна из первых статей о нем, в которой его называли Хлебниковым учебного кино. Имя громкое. Но, на мой взгляд, автор не очень разбирался то ли в поэзии, то ли в кино. Если такие параллели вообще правомерны, то Кобрина можно назвать Мандельштамом кинематографа. А никак не Хлебниковым. Визуальный язык его фильмов, без сомнения, поэтичен и музыкален. И он никак не похож на невнятные бормотания Хлебникова. Он всегда ясен и лаконичен, как Мандельштам. Абсолютный визуальный слух позволял ему создавать идеальные кинотексты, обращенные, как и любая настоящая поэзия, к нашему подсознанию.

Да он и внешне был на него очень похож, была речь о кровном родстве. По молодости я даже считала, что Кобрин – его следующее воплощение, хотя сейчас считаю эту тему слишком рискованной. По крайней мере он был фигурой, соразмерной Мандельштаму и очень близкой ему по духу и складу.

Кстати сказать, поэзией он вовсе не увлекался, хотя стихи оценить мог – он был очень чувствителен к языку вообще , сам хорошо и ясно говорил и писал. Его выступления перед зрителями всегда были блистательными.

Но со временем он стал их избегать.

Он был прирожденным философом и поэтом по жизни.

Что касается кино, то он привнес в обычную натурную съемку из привычной ему мультипликационной технологии метод покадровой съемки. Думаю, это делали и раньше, но мало кто ставил этот метод во главу угла. И дело тут, видимо, в том, что сей метод позволял сжимать время в тугую пружину. Квант такого изображения (я считаю квантом киноизобра-

жения одну мысль, то есть такое деление условно) обладает заведомо большей потенциальной энергией, чем квант обычного изображения, и, по-видимому, впоследствии разворачивается в голове как настоящая пружина.



Техника для осуществления таких съемок, покадровые моторы и пр., сделаны были благодаря техническому гению Лени Пахоленко, работавшему бок о бок с Кобриным на студии.

Кроме того, и с появлением компьютера эта сторона стала доминировать, он постоянно использовал комбинированное изображение, перегружая кадр информацией. Причем кадры всегда были эстетически крайне привлекательны. И при этом количество информации в его изображении на единицу времени заведомо превышало то количество байт, которое человек за это время может усвоить. Он сознательно не давал зрителю время рассмотреть свои волшебные картинки, тем самым обращаясь к его эмоциям и

подсознанию. Ведь любая непонятная вещь обязательно притягивает наш взгляд.

Меня всегда смешат разговоры, что он, мол, не певец для будущих поколений. Кто не понимает его сегодня, вряд ли поймет и завтра. У него всегда была своя аудитория, просто чуть более подготовленная, чем обычная: безусловно, так на-



На съемках фильма «Абсолютно из ничего»

зываемые киноманы, но далеко не только они, молодежь, люди, сильно битые жизнью. Ну, а то, что это кино не для всех, – так и шашлык не каждому по зубам. Его приглашали на фестивали – во все точки земного шара чуть ли не каждый день, – ну, а то, что нет пророка в своем отечестве, – это знают все, и это, видимо, не вина, а беда всего человечества.

Хотя сия крылатая фраза в его случае может и не уместна – я не помню дня, чтоб в доме не было людей. Последнее время Кобрин часто шутил, что, как батюшка, живет на подаяния от прихожан. Надо сказать, что Господь никогда не оставлял его дом, когда кончались деньги, я была спокойна – назавтра кто-нибудь заваливался с мешком продуктов – или друзья, или ученики, или заказчики, или его старший сын Алеша.

Он считал, что талант или одаренность не предмет для гордости или самодовольства, а великое искушение и его надо обязательно отработать .

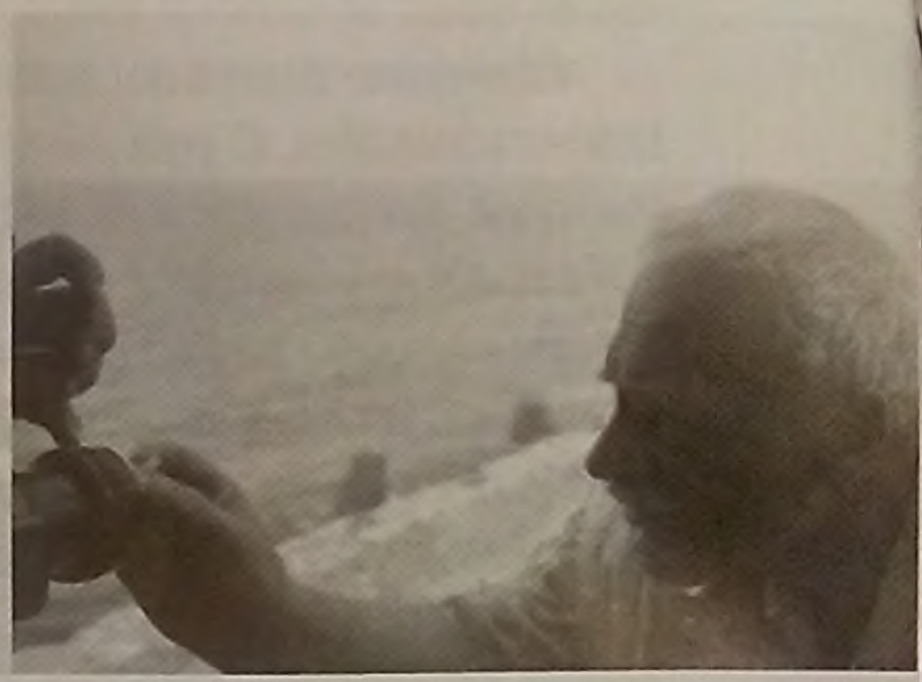
Всегда радовался, когда у него крали что-нибудь из изображения, кадры, слова или тему, считал это признанием. Часто повторял, что идеи никому не принадлежат и человек лишь проводник, но никак не генератор. Просто проводники тоже бывают разные.

Он очень любил и знал музыку, особенно джаз. Причем он ее не просто любил, а был докой по части звукозаписи и часто сам подбирал музыку к своим фильмам, а то и сам озвучивал их.

Любил смотреть кино и слушать радио. Смотреть телевизор считал вреднейшим из занятий, и по обоюдному согласию телевизор был ликвидирован как класс. Книги в период жизни со мной не читал, хотя был очень начитан. Читала изредка я, иногда вслух, иногда просто зачитывала или рассказывала наиболее интересные вещи. Таким образом







мы прочли Алешковского, Льва Гумилева, Рамачараку, Штайнера, Пелевина и кое-что еще. Но вообще стоит заметить, что последние одиннадцать лет полностью отучили меня от этого расчудесного занятия.

Его кумирами в кино были Чаплин и Феллини. Среди художников почитал Эшера и Магрита, а Дали не ценил вовсе.

Считал, что нет смысла в экранизации литературных историй, а только тех, которые пересказу не поддаются.

Считал, что кино – это способ сознания.

Он очень неплохо разбирался во всяких научных и философских идеях и теориях. Работа на студии заставила выучить то, чему забыли научить в школе. Его фильмы буквально набиты образами и архетипами, почерпнутыми из научной мифологии. Будучи человеком ясного ума и изощренной фантазии, он на лету подхватывал любые созвучные ему мысли и переиначивал так и этак в своих фильмах.

Кобрин – православный христианин. Его можно назвать даже набожным человеком, но в связи с политизированностью и агрессивностью даже к другим христианским конфессиям нонешней церкви на Руси в церковь ходить избегал. Все мечтал о своем духовнике, но так и не встретил.

Работа составляла весь смысл его жизни, в выходные он тосковал, в отпуске мгновенно заболевал. Ситуация заказа была для него привычной и даже необходимой. Он не мог работать для себя. Ему хотелось быть нужным своему наро-

ду, хотя я не очень понимаю, что это такое. Поэтому, пользуясь случаем, выражаю искреннюю благодарность всем нашим заказчикам и меценатам, не называя фамилий, чтобы никого не обидеть. Всем тем, кого можно отнести к категории ценителей таланта.

Для семейной жизни в общепринятом смысле слова он был никак не пригоден, хотя, думаю, я тоже. Машины и дачи у нас не было.

Последние десять лет жизни мы просто жили на работе. Дом не запирался. С утра до вечера шли непрерывные гости. Мы сами никуда почти не выбирались. Только изредка на съемки. А я еще на рынок и за грибами.

На странный вопрос о том, что Кобрин не успел в жизни, я, естественно, могу дать лишь приблизительный ответ. Хотя по большому счету такой вопрос кажется мне абсолютно неправомерным.

Он хотел переделать весь цикл по биофизике, т.к. с возрастом резко изменил свое отношение к науке. Считал, что она не может решить ни одной из основных проблем человека.

Он планировал снять фильм по мотивам поэзии Рильке и под этот проект издать сборник Рильке в переводах Владимира Авербуха.

Он хотел сделать иллюстративно-художественную кассету к книге Леонарда Шлэйна «Искусство и физика» (ART&PHYSICS), проект, задуманный вместе с Сергеем Кротовым, книгу уже наполовину перевели на русский язык.

Он собирался экранизировать книгу Штайнера «Из летописи мира». Вновь вернулся к давней идее экранизировать «Мастера и Маргариту». Он мечтал о большой студии, но понимал, что раз Господь не дает ему денег на нее, то, значит, в этом есть какой-то смысл.

Говорил, что единственной вещью, которую он не получил в жизни, является воздушный шар.

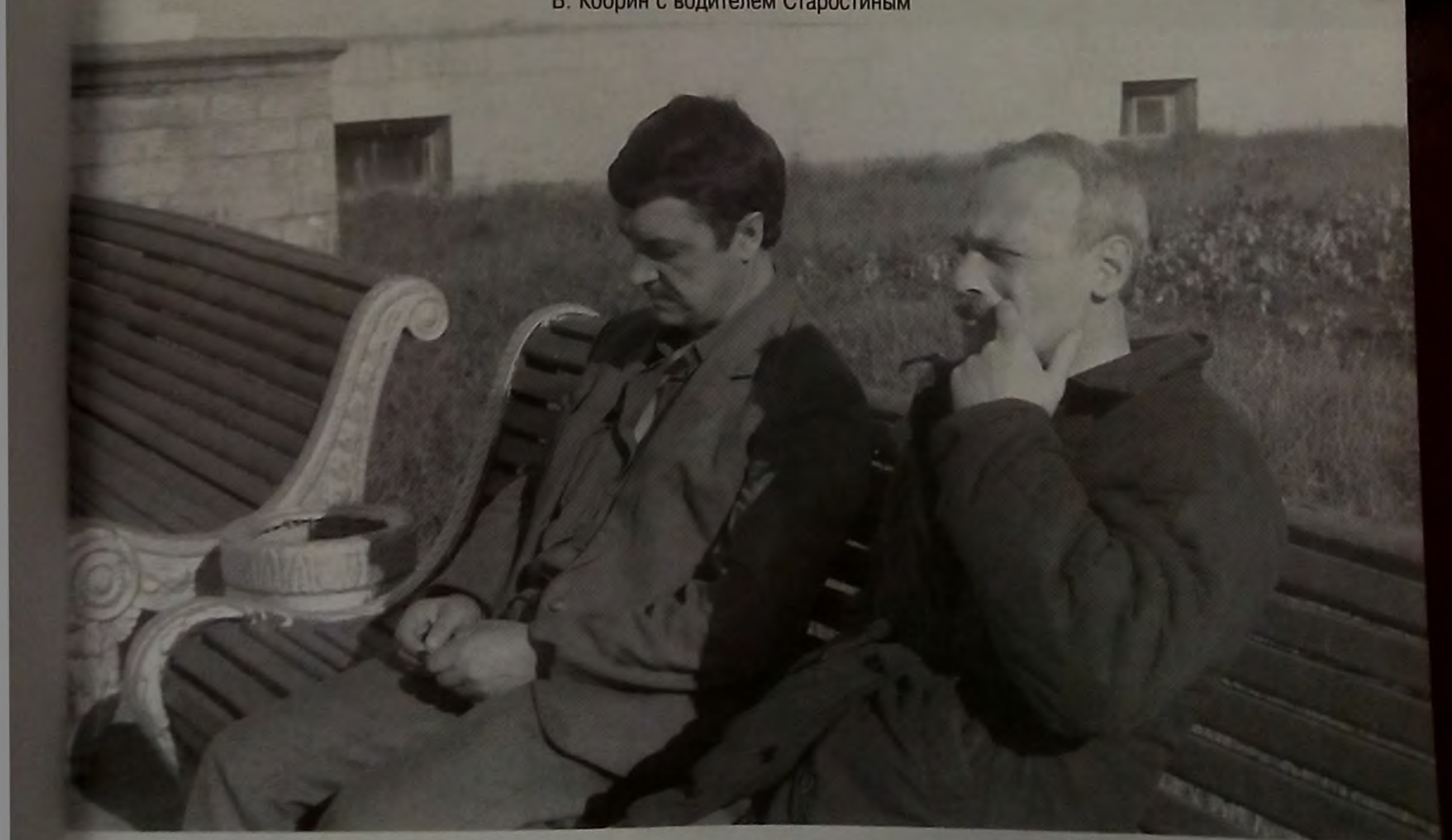
Но это, если подходить рационально. А если подумать, то этой большой студией был он сам, а все эти многочисленные замыслы воплотились в последней его, очень рильковской картине, в прощальном киношедевре, в «GraviDance», что в дословном переводе более всего напоминает «могильный танец». Самой легкой и оптимистичной, самой обаятельной и ироничной, и самой любимой им картине. Пожалуй, только «Present Continuos» он любил так же.

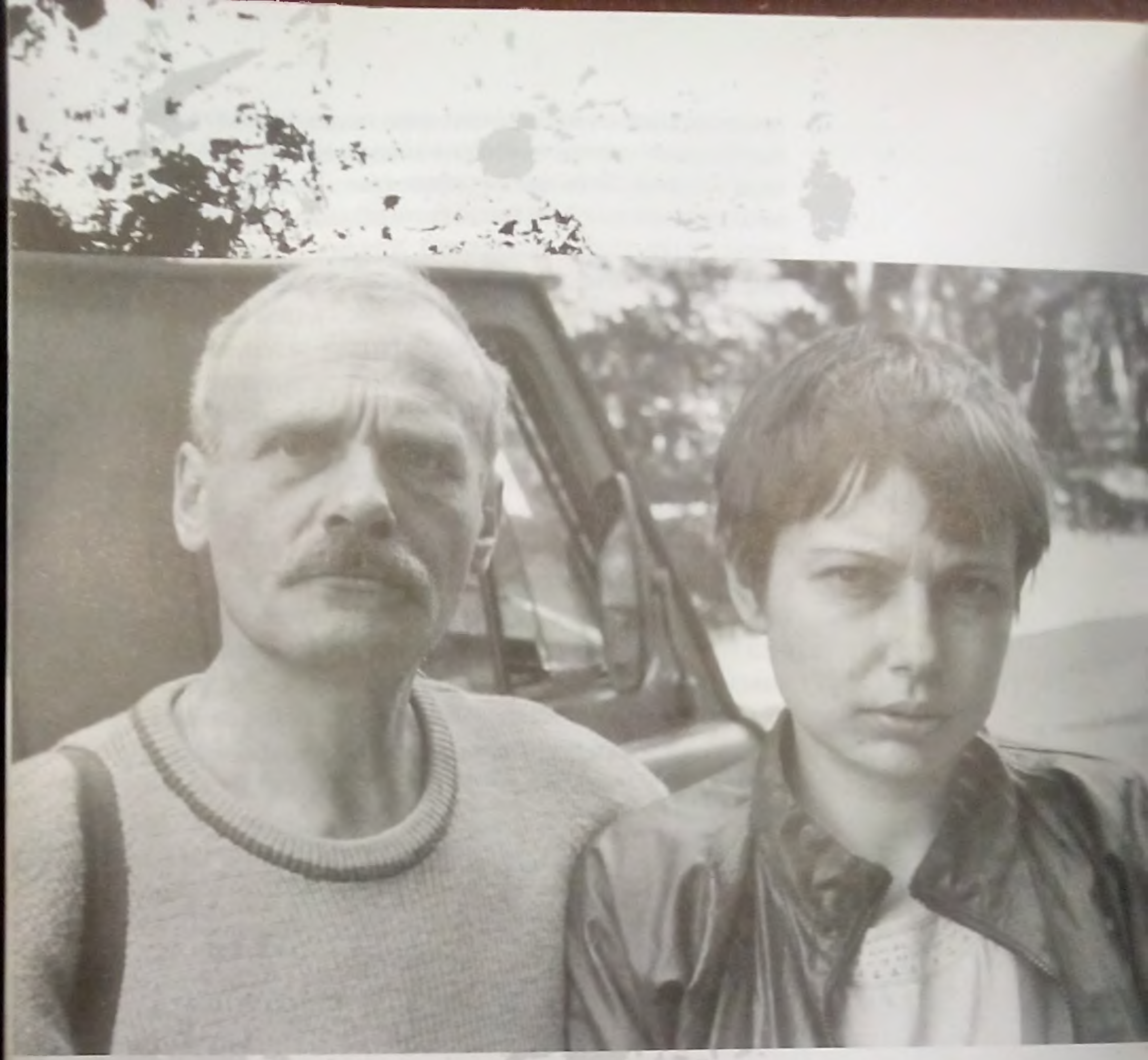
В последнее время он несколько раз говорил о домике в деревне в связи с надвигающейся старостью. Я отвечала в том смысле, что будет день – будет пища, понадобится дом –

продадим квартиру и уедем куда глаза глядят. Наверное, это был бы какой-то очень замечательный дом. Но чему быть, того не миновать. Хотя, честно говоря, сама мысль о старости показалась мне дикой, он всегда был и остался молодым. Стариком его представить невозможно. Хотя он так умел организовать пространственно-временной континуум, что время текло в доме раза в три быстрее чем обычно, и в свои 57 он был на самом деле изрядно старше, сумев прожить за одну жизнь – несколько. Да и разве ценность жизни определяется ее длиной, а не качеством и опытом? Ведь в действительности все не так, как на самом деле, как любил повторять Кобрин.

Наверное, он хотел бы жить среди более богатой и уютной обстановки. Он жил в постоянном конфликте с самим собой. Он создавал студию дома, чтобы быть свободным от технологии и операторских капризов. Но эта свобода досталась нелегко, и он боялся даже на день уехать из дома. Без него что-нибудь обязательно ломалось. Он и сейчас здесь с нами, помогает, как может. И если однажды придет день и студия развалится, это будет значить для меня, что он наигрался в кино и пора покупать воздушный шар и перебираться в маленький домик у моря.

В. Кобрин с водителем Старостиным





Ольга Сургучева

GraviDance

Ольга Сургучева

GraviDance

В каком-то смысле это был даже идеальный вариант заказа – сделать 4 минуты чего-нибудь о науке к какому-то симпозиуму – дававший полную свободу и жесткий срок, а плохо Кобрин делать просто не умел.

Хотя, начав делать этот фильм, хитрый Кобрин, несомненно, имел в виду грядущий госзаказ на фильм «Автопортрет».

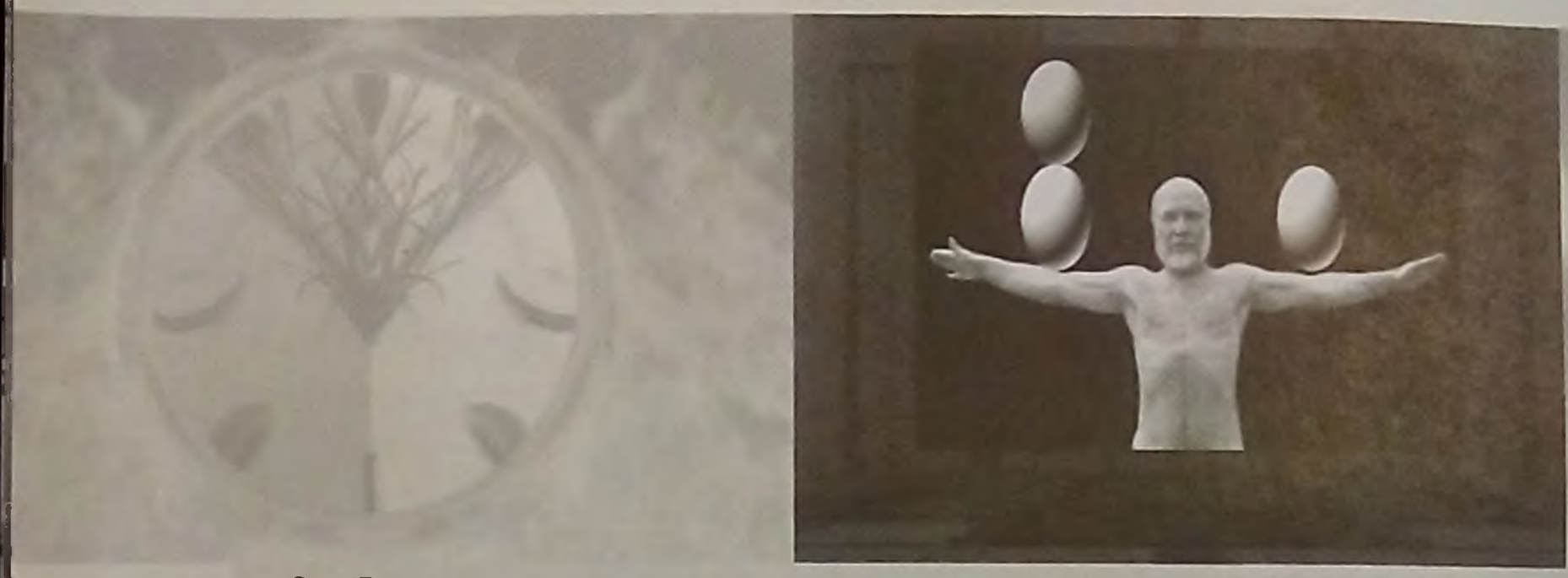
Был жаркий июнь 1999 года. Кобрин депрессировал, так как государственных заказов не было уже почти два года. Операторов в ту пору в группе не осталось.

У нас появилась маленькая S-VHS камера, и Кобрин предложил мне снять и сделать свое кино. Я довольно лениво начала это делать, хотя идея мне понравилась. Однажды он попросил показать материал. Увидев кадры с открытой книгой на подоконнике, Кобрин ,заорал как вепрь, что мы начинаем снимать кино. Вот так это началось.

Весь материал Вова, естественно, приватизировал, к этому присовокупил кассету, снятую мной за полгода до этого в Монреале, и теперь почти каждый божий день выгонял меня с утра из дома на поиски свеженького материала. Вечером он засасывал его в компьютер. Депрессию как рукой сняло: когда он работал, у него всегда было хорошее настроение. За день он умудрялся сделать обычно около двух минут компьютерной видеографики, а затем объединял ее в тетрадки по темам и списывал на CD-диски. Но об этом он сильно пожалел, когда приступил к окончательному монтажу, т.к. тетрадки не хотели соединяться друг с другом, их пришлось вновь растаскивать, и часть работы таким образом пропала, и он очень о ней печалился. Кассета у меня в ту пору была одна, и, записав ее до конца, я начинала писать на нее сначала.

Вскоре, когда появились какие-то деньги, Вова потребовал, чтобы я купила себе самую дешевую цифровую каме-

ру. В один из дней я вышла поснимать на ближайшую помойку, Кобрин выскочил вслед за мной, и это была наша почти единственная большая совместная съемка. Кто какого кота снял, мы так и не смогли потом поделить. Вот так все и шло. Кобрин отослал меня на пять дней в Севастополь, в результате образовались еще три кассеты приморского материала.



«GraviDance»

Кобрин тоже раза три ездил на съемку, видимо, куда-то на Ленинские горы, в Архангельское и на торфяной пожар. Еще пару раз загнал меня, а потом Малхаса за мультстанок. Кроме того, он использовал весь материал из своих старых фильмов, – кадры, сделанные Ивановыми Сергеем и Валерой, Николаем Широким, Таней Щедриной и многими другими, – который счел подходящим (само цитирование он никогда не считал зазорным). Кассету материала прислал Миша Камионский из Кёльна, несколько кадров из нее вошли в картину. Потом Вова стал просить птиц. Своих чаек охотно подарила Маша Саакян.

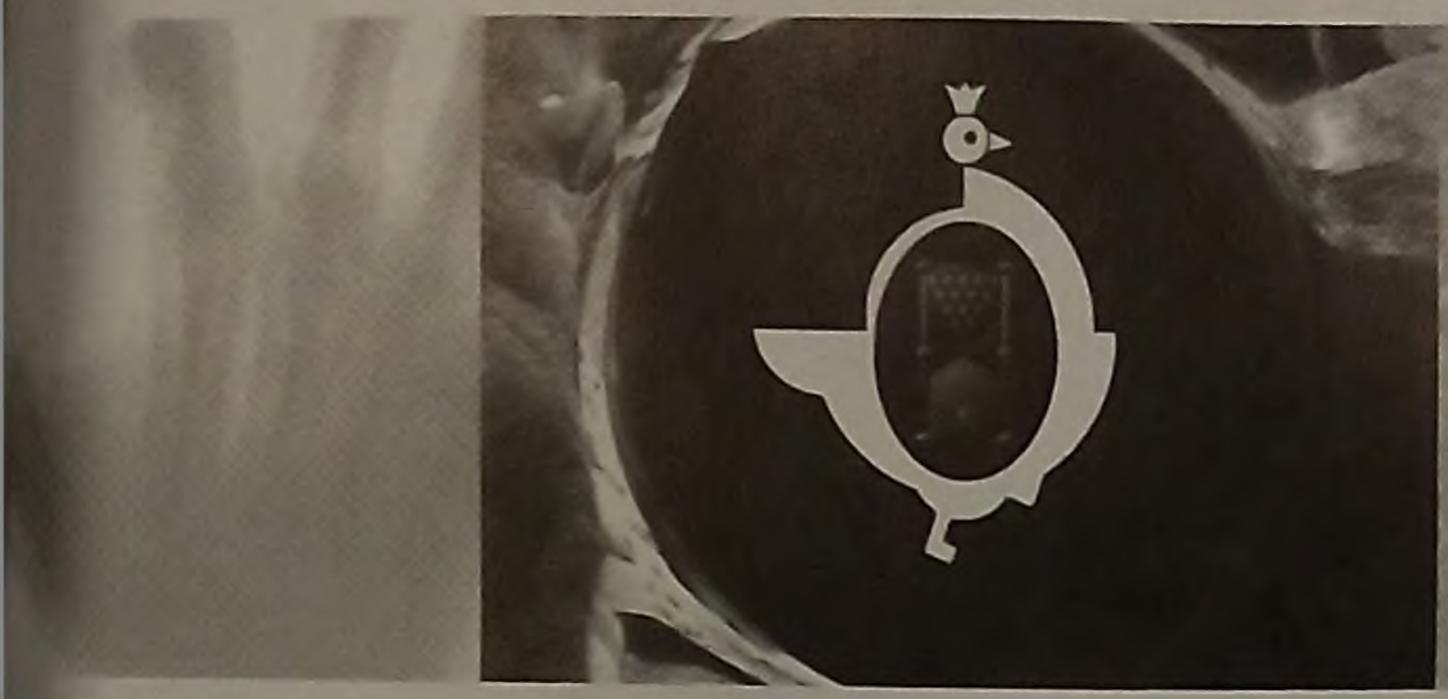
О том, что снимать, мы советовались лишь в общих чертах: обычно речь шла лишь о теме, и обычно я просто ходила на охоту за чем-нибудь или продолжала снимать свой гипотетический фильм. Он был очень придирчив и из одной кассеты отбирал не более семи–десяти кадров. Хотя позже иногда бросался разыскивать кадры, засевшие у него в памяти.

Весь добытый материал он ужимал и вообще уделывал в компьютере так, что одним-единственным автором фильма был без сомнения он. Пожалуй, не было ни одного кадра в фильме, который бы он взял, не изменив. Момент присвоения материала вообще был для него очень важен.

Света Иванова выполняла техническую работу, чем, несомненно, облегчала процесс – у Кобрина начало падать зрение, и вообще он чувствовал себя не очень, ему было тяжело

просиживать целый день перед компьютером. В фильм вошло также несколько ее кадров.

Диск с диковинным материалом прислал Миша Просмушкин. Сережа Рахомяги подарил Вове ролик с белой лошадкой. И она скачет и по сей день под незабываемого Паоло Конте. Озвучивание фильма делал почти целиком сам Кобрин,



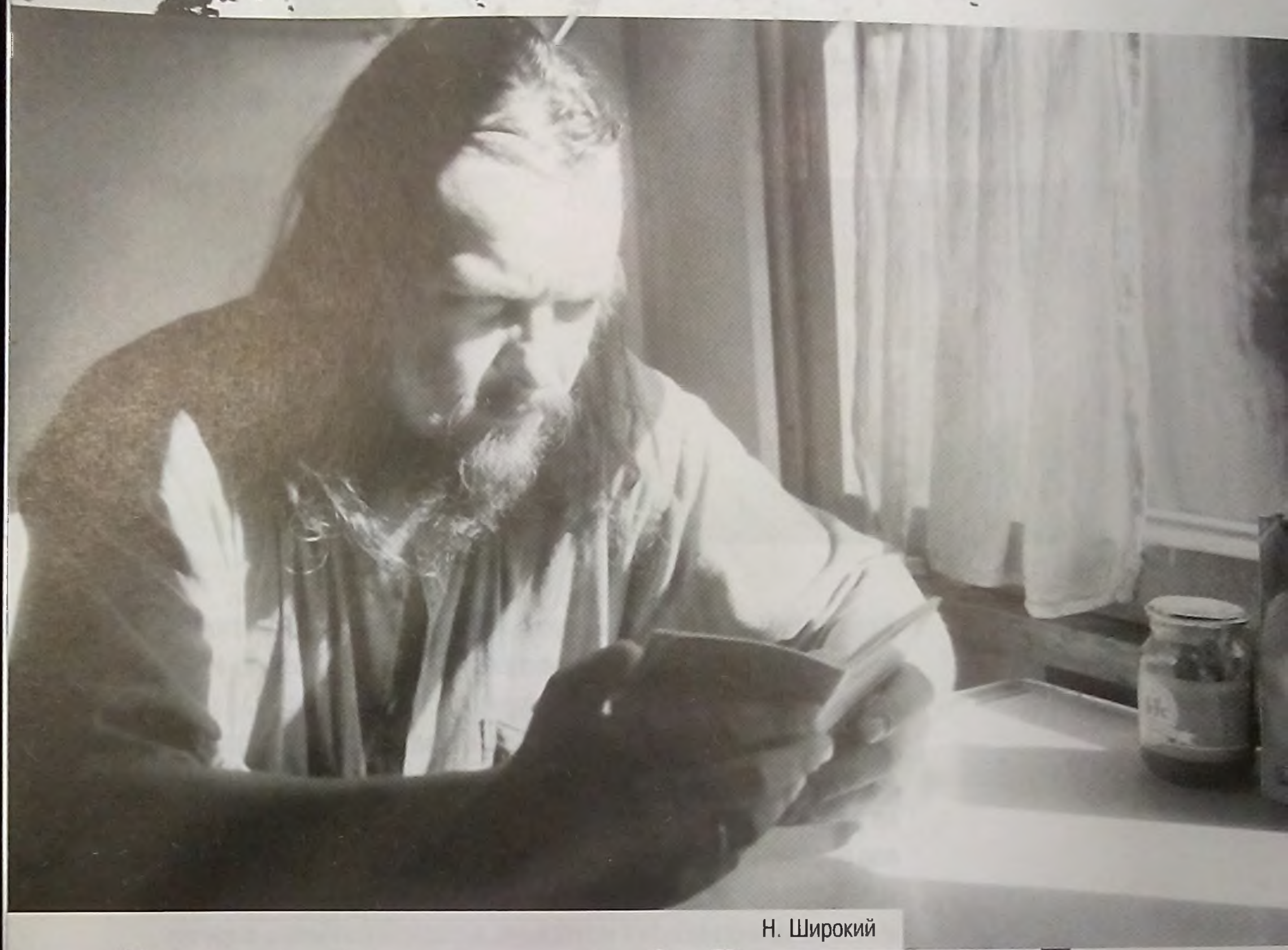
Женя Кадимский – только шумы. Слава Богу, он дожил до того времени, когда технология позволяла манипулировать всем музыкальным арсеналом одному человеку.

У этой картины не было никакой сметы, никакого календарного плана и даже никакого сценария, хотя с самого начала было ощущение, что пошла жила и надо только работать, и все образуется само.

Кобрин говорил, что это был первый его фильм, сделанный в условиях избытка материала и полной свободы, и единственный, доделанный им до конца, до того конца, когда режиссеру нечего больше сказать. И что это самый любимый его фильм вместе с «Present Continuous».

Всего на создание этой картины Владимир Кобрин потратил два месяца и всю жизнь.

P.S. Во время работы произошел такой знаменательный случай – у Кобрина вышел из строя диск с четырьмя минутами готового материала. Он рвал на себе остатки волос, я бросилась разыскивать русских народных умельцев, чтоб оживили диск, но никто не сумел, так как за полгода подобные диски исчезли из продажи. Тогда Коля Широкий надоумил обратиться в фирму FORMOZA. И тут нас ожидала удача. За полчаса диск починили. И зная, что для Кобрина, деньги взять отказались, да их у нас в этот период и не было. Это к вопросу о популярности в родном народе.



Н. Широкий

Снимать фильмы можно на всем

Николай Широкий

Николай Широкий

Снимать фильм можно на всем

В очередной раз не поступив во ВГИК, я работал в Академии труда оператором мусоропровода, т.е. мусоропроводчиком, и готовился к следующему набору. Я специально бросил предыдущий институт, упорно поступая на режиссуру. И вот раздался звонок из деревни, где тогда проживала моя жена Галька с ребенком Васильком: «Коля, я знаю, к кому тебе надо поступать!» По телеку показывали фильмы Кобрина, и тетушка умоляла переключить канал, потому что смотреть она это была не в силах, «там такая шизуха, что-то в том же русле, что вы рисовали в своем институте, пока вас не выперли, невероятно красиво, но сложно понять, о чем... Тоска души!.. Не знаю... запиши фамилию и дуй в институт»! Фамилия мне эта ни о чем не говорила – Кобрин. Есть такой город в Белорусии, недалеко от того места, откуда я родом, змеиное что-то.

Набор для института обычный: картинки, стихи, проза и т.д. Предварительный конкурс я прошел, и на первом экзамене – а там показали, кажется, «Последний сон...», и надо было написать продолжение фильма, – я вдруг получил «косяк». Сидя на ступеньках ВГИКа, я клял судьбу, потому что, увидев впервые в жизни кобринское кино, был настолько потрясен, что влюбился с первого взгляда в то, что и как происходило на экране. А тут двойка, пролет... Я решил дождаться Мастера и просить не знаю чего, правды какой-то, надежды... И вот появляется он, я встаю, начинаю что-то невнятно говорить про кино, про экзамен, про «пару»... Он спокойно остановил мой словесный понос, сказал, что экзамен – это лотерея, и ничего больше. «А зачем тебе во ВГИК?» – «Так ведь учиться у вас, учиться снимать такое кино...» – «Нет, – сказал он, – ВГИК здесь не при чем. Если ты хочешь снимать кино, ты будешь делать его, даже если ты не поступишь, а если не хочешь, то можешь закончить ВГИК, аспирантуру, поучиться еще где-то, но это не имеет отношения к кинематографу!» Это позже я прочитал у Мамардашвили: не ищите философию на кафедрах, где ее преподают. А тогда я не понимал, к чему клонит Кобрин. Уже осенью я обивал пороги Центрнаучфильма, где Владимир Михайлович заканчивал работу над фильмом «ТУТ 1991». Но он был занят и встретились мы еще позже, на Чистых прудах. И случилось чудо!

Смагулов, режиссер из Казахстана, пробил Кобрину еще одну мастерскую, «на Будайке», для своих ребят из Алма-Аты, но Кобрин поставил одно условие: половина твоих из Казахстана, половина наших, которые пролетели со ВГИКом. На том



они и сошлись: огромная группа – 12 оттуда, 12 со стороны Кобрина. Но меня-то не было и в этом списке. «Приходи, – говорит Кобрин, – авось, подмахнет еще одно место»... Прошло заседание во ВГИКе, выходит Кобрин, сияя улыбкой, и говорит: «Ты принят!» Я был на десятом небе...

Началась учеба, которая выходила за рамки общепринятых тогда образовательных программ. Кобрин привел с собой в институт костяк своей киногруппы: двух операторов, Михаила Александровича Камионского и Иванова Валерия Анатольевича, и художника Вячеслава Бузкова. Наш кабинет тут же превратился в волшебный сундук, где на стенах висели работы по рисунку, композиции, коллажи, появился занавес, кучи какого-то барахла для съемок, ну и, конечно же, самовар. Операторы преподавали операторское мастерство, художник – рисунок, композицию и т.д. И все вместе во главе с Кобриным проводили с нами пятницы – дни мастерства, смотрели фильмы Кобрина. Завороженно, не отрывая глаз от большого экрана, мы смотрели один, иногда два фильма, и потом всей толпой обсуждали, разбирали отдельные кадры, поражаясь уди-

вительным парадоксам, наполнявшим их. Спорили, как и что можно было сделать, как ребусы разгадывали волшебные хитросплетения комбинированных кадров.

Кобрин выслушивал наши сумасшедшие и поначалу часто ошибочные предположения, ходы аллюзий, а потом раскрывал свои секреты, которые были до одури просты, но вместе с тем связаны в своем исполнении некими очень строгими законами, способами взаимосвязи между предметами и смыслами, вытекавшими из этих парадоксальных кадров; объяснял кажущиеся теперь простыми понятия «верх» и «низ», «право – лево», «по часовой стрелке» или «против»... Как-то скрепляя в жгут видеопровода, я мотал проводок против часовой стрелки, Кобрин заметил и спросил: «На нечистика трудишься?» – «Да нет же, – говорю, – так это все просто, ерунда...» – «Нет, – ответил он, – ты или за нас, даже в мелочах этих, либо против!» Учитывая еще и то, что все было сделано без компьютеров, кинокамерой и часто в одну экспозицию, путы жестких условий, диктуемых кинопленкой, выстреливали в нас фонтанами энергии, сконцентрированной в одном небольшом кадре. Вот замечательный кадр: Вавилонская башня на фоне темного неба, а вокруг нее летает нечто светящееся, мечется, вычерчивая немыслимые траектории светового танца... Что? Как? Наши домыслы с лампочками, покадрово снятыми свечками... Нет и нет... А все так просто: за картонным макетом – лампа, которая подсвечивает его изнутри, а ночью на свет слетаются мотыльки и прочая живность. И в итоге перед нами трагедия столпотворения – серьезный и убедительный кадр. По этому поводу, однако, Кобрин, гораздо позже объясняя ответственность художника перед миром за то, что он делает, говорил: за каждого комара, мотылька, сгоревшего в кадре, придется ответить; за улитку, которую «упрашивали нашатырем» поползать в кадре; за все промахи, потому как есть, увы, бескровные и более изящные способы решения кадра... берегите мозги, и учитесь учиться на чужих ошибках, не повторяя моих грехов. В любой работе, которая ему попадалась, – этюд на видео, сценарий, рисунок, все, чем нас грузили преподаватели, – он всегда находил что-то невероятное, чего мы, авторы, и не замечали, выуживал на свет, восхищался, щедро раздавал авансы, возможно, предвидя тот «мордобой» взрослой жизни, в который нам придется окунуться после окончания учебы. Он так и говорил: «Вы сумасшедшие, дорогие мои. Куда вас несет! Какая к лешему режиссура? Все гибнет на глазах. Люди, уже съевшие не одну собаку в кино, сидят без работы, студии закрываются, вам даже прорастать

будет негде...» Но терять-то нам было нечего. Банда непуганных идиотов, мы как саранча пожирали все, что неслось к нам со всех сторон. Такое новое, волшебное кино... Дико скучали, если Кобрин не приходил к нам по пятницам. Мы уже присвоили его. На наш вопрос: «Как насчет Нового года вместе?», он развел руками: «У меня же семья, ребенок... Вы что, дайте хоть денек...». До нас не доходило, что у Кобрина кроме нас и кино есть еще что-то важное, тем более ребенок...

А после одного Нового года все в моей жизни изменилось кардинально. Однажды в метро я встретил Ольгу, жену Кобрина. Она спросила, почему не захожу к ним в гости. Я проблеял нечто в том смысле, что не зовут, мол... «Заходи». Она объяснила адрес, и мы распрощались... Как дико выглядел этот район Свиблово, улица Амундсена, желтая пятиэтажка, обычная московская распутица с черными сугробами и голыми остовами деревьев. Я зашел в эту квартиру на первом этаже... и остался там лет на десять! Кто знал тогда, что я с семьей перееду в этот район жить, вначале снимая квартиру неподалеку от дома Кобрина, иногда в соседнем доме, а потом купим неподалеку, чтобы жить и работать вместе. Трудно подобрать слова, что произошло тогда, но я по-другому увидел людей из его киногруппы. Они работали в его небольшой двухкомнатной квартире, за стенами которой меня встретила другая, ни на что не похожая жизнь. Там зарождалась студия. Студия из ничего, из одного только желания заниматься своим делом вопреки всему, что происходило тогда на студии «Центрнаучфильм», да и в стране в целом. Была камера, которая следит обычно за согражданами в метро, советский магнитофон ВМ-12 и огромный черно-белый монитор, привезенный Ольгой из далекого Новгорода. Лет через пять, когда у нас был уже переизбыток «железа» и мы работали иногда на двух компьютерах одновременно, Кобрин говаривал: а помнишь, Коляхин, как мы ползали на карачках, соединяя ту подслеповатую камеру с магнитофоном, как родился фильм, посвященный Томасу Эдисону, затем «Уткий гаденок!», маленький, в минутку-две уже компьютерный фильм «Золото»... Еще был «Робик», на котором можно было рисовать только программируя. Андрей Топунов учил этому Кобрина, и там получалась невероятная по тем временам графика. «Робик» еще долго жил в этой компании, на нем печатали режисерские сценарии. Это были отдельные спектакли на кухне, оттягивались по полной, фантазировали для бухучета, чтобы оправдать выделенную на фильм мизерную смету. По вечерам на «Робике» резались в бильярд, и еще на нем была сделана компьютерная игра «Убей комиссара».



Ролан Быков временно передал Кобрину первый 386-й компьютер, к нему монитор 14-ти дюймовый, клавиатуру, мышь! Не было никаких программ, пока Леша Цирулев где-то не разжился пиратским «Аниматором». На этом уже что-то можно было делать... Но мы не знали как, и некому было помочь разобраться, книг не было... Так вот и сидели до ночи – бутылка самодельного вина, «Прима», пепельница. И как сапёры, методом тыка, шаг вперед, два назад, и не забыть бы, что все это значит! Разобрались, и как навалились... Какая была радость у всех! «Студия на столе», – говорил Кобрин. Вот тебе и весь мультцех, осталось сделать проявочную машину из стиральной! И все!

Жили как в детстве, не особенно задумываясь о завтрашнем дне, так мне казалось. Хотя у Кобрина были обязательства перед членами группы и хоть что-то надо было зарабатывать. Работа была самая разная – от рекламных заставок до графики для кино. Кобрин говорил, что все, кроме порнухи и политики, сделать можем, но особым чутьем своим не подпускал к студии чернуху. Было очень интересное предложение по съемкам со специальной аппаратурой, которая фиксировала ауру человека, некое излучение от предметов... Подумав несколько дней, – а ему и самому было интересно, как это все на границе невозможного происходит, – Кобрин отказался. «Как мы потом всех этих чертей отсюда повыгоняем?» – говорил он. На один фильм в год студия со скрипом, но выделяла деньги, а ему хотелось делать больше. Как-то в передаче Ролана Быкова он сказал, что

КПД у него «больше чем у паровоза», но ничего так и не менялось. Однажды не приходили деньги на фильм, а время шло, и Кобрин предложил, чтобы не отдавать неотснятую пленку, набить режиссерский сценарий. Просто тексты, белое на черном, решить это интересно по композиции, переснять на пленку и сдать на студию такой вот фильм-текст. Сделали мы за месяц минут пять. Появились деньги, пришлось все это стереть, а жаль... теперь многое жаль из того, что не смогли сберечь, сохранить, не было ни средств для этого, ни каких-либо носителей информации... Это потом уже «золотые опилки», как называл Кобрин кадры, не вошедшие в тот или иной фильм, мы сохраняли на стриммере, и они перекочевывали в другие фильмы. Так случилось и с фильмом, который Кобрин посвятил Валову: откопали башенку, сделанную из часов непонятно для кого и чего. Работая в свободном полете, мы делали материала к фильмам гораздо больше по метражу, кино было как живой организм, который иногда так менялся во время производства, что некоторые кадры, удачно выполненные в начале, приходилось откладывать до лучших времен.

Золотое время наступало, когда со студии спускали заказ на фильм. Кобрин обдумывал и писал заявку. Леонид Тарнорудер – невероятный человек и мастер слова, писал литературный сценарий, который ждали с нетерпением, а потом садились на кухне за режиссерский, а потом было кино, и в результате... Получались отдельные законченные произведения, часто далекие друг от друга по содержанию, но сохраняющие единый стержень, словно стихи, переведенные с одного языка на другой и обратно разными, но очень хорошими переводчиками. «Мечтайте о большем, чем сейчас, – говорил Кобрин, – все сбудется. Вот я мечтал о студии, и вот, пожалуйста. Теперь хочу ребят собрать и учить, а негде, а Бог добавки не дает, надо было сразу всего просить. Правда, остались должки... Шар воздушный просил да тележку самоходную на ходу педальном, но это так, мелочи...»

Пришел однажды на студию мой однокурсник Вадим Кошкин, а там появилась камера Hi-8, еще какой-то компьютер, магнитофон, звуковой пульт... «Шик для бедных» по нашим временам, а тогда о-го-го! Глаза у него загорелись на это «богачество», а Кобрин и спрашивает: не хотел бы ты завтра проснуться, а у тебя все это железо стоит, работай – не хочу? «Хотел бы», – отвечает Вадик. «Но только с одним условием», – продолжает Кобрин. «С каким?» – «Тебе будет уже пятьдесят лет...» – «Не! – замахал руками Вадим, – Нет, вы что!» – «Вот то-то и оно, – говорит Мастер, – всему свое время!»

Судьба посылала Кобрину невероятных людей, которые загорались его идеями, старались помочь. Кто приносил работу, а кто и так делал подарки, но все было вовремя, редко появлялись вещи, невостребованные студией. Главное было захотеть, придумать, понять, для чего та или иная вещь нужна, и она материализовывалась... Где-то простаивает кинопроектор. И находится место – кровать поднимается к потолку... И фильм впервые, возможно, за всю историю ЦНФ принимают не на студии, а дома, в комнате-студии!!! Вспомнили об огненной мультипликации – появился плоттер; начали думать о переводе компьютерного изображения на кино не пересъемкой с монитора, а по-взрослому – появился фильмрекордер, правда, для производства слайдов, но где наша не пропадала, привинтили «Конвас». Есть на студии невероятный человек Леонид Пахоленко – «украинский немец», как его любовно называл Кобрин, человек с золотыми руками, «немцем» прозвали за педантичность в работе. Хоть тебе электроника, хоть механика кинокамер – нет проблем. Как он теперь говорит: «Не стало Кобрина, и некому поставить мне интересную задачу». А чего он только не делал для кобринской студии! «От зажигалки до ракеты». Нужна, допустим небольшая кинокамера метров на 30 пленки с ручным приводом – пожалуйста, несколько вариантов, надо скоммутировать несколько видео-машин, чтоб сигнал не терять, качество блюсти, и это можно. Монтажный стол для пленки? Берется старая видеокамера, система призм преломляет свет, механизм от «Конваса», и вот на этой штуке, смахивающей на швейную машинку, подключенную к телевизору, что-то потрескивает и монтируется «Групповой портрет в натюрморте». Эх, робинзонада!

Дом всегда был полон людей. Часто заносило по-хорошему сумасшедших, добрых и почти всегда одиноких в своих творческих исканиях людей. Вот приходит изобретатель вечного двигателя, жалуется, что токарь-алкаш деталь запорол и теперь опять ничего не получится. Физик «персона нон грата», эмигрант из Польши, демонстрирует какую-то пространственную головоломку для детей, не оторваться, как интересно. Приходит фотограф, но необычный: некие лазерные лучи у него картины света рисуют, под стать «Океану» из фильма «Сталкер» Тарковского. С ним рядом – продюсер, спрашивает что, мол, из этих красот сделать-то можно, как денежный эквивалент вернуть? Кобрин говорит ему: «Ты с этим художником, как с «Курочкой Рябой». Вроде бы зарезать и – в котел, тут тебе и бульон, и курятинки похряпать, а с другой стороны, вдруг

яйца золотые нести начнет... Ждешь и ждешь, а кушать хочется, а в глазах то курица в бульоне, то яйца золотые прыгают. Блеск стоит то ли от золота, то ли от голода...»

В основном люди славные попадались, не те, что на «маммону упирались, как карлик за растрату» (была такая приговорка у Владимира Михайловича). Но были и иные, которым



Фильмы о войне для музея на Поклонной горе

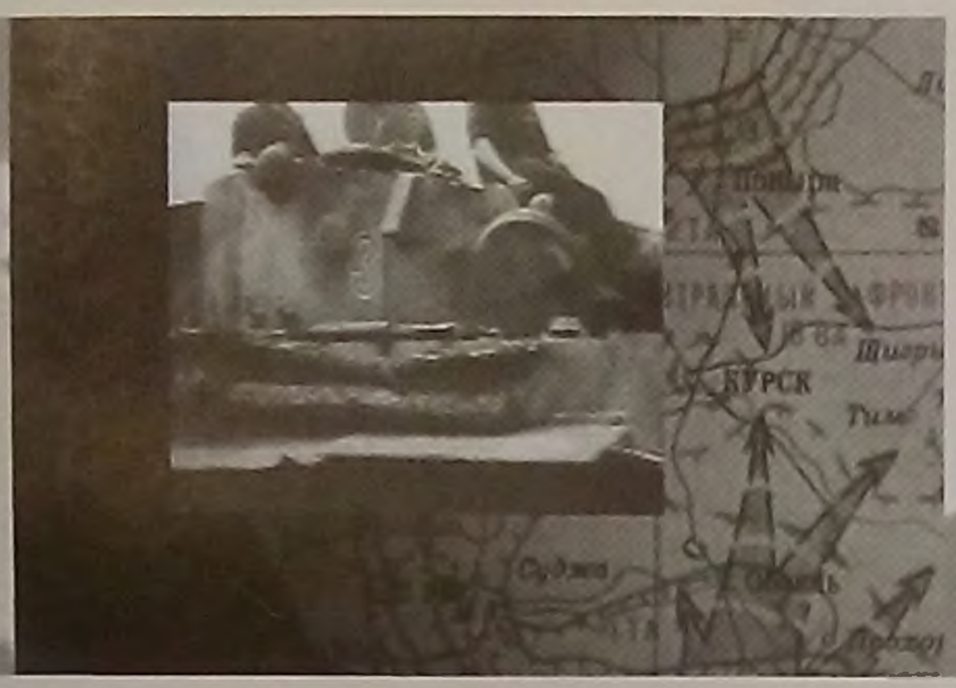
удавалось нагреть руки на творчестве Кобрина. «Бог им судья, – говорил Владимир Михайлович, – надо по ним свечку зажечь, помолиться...» Но таких было единицы.

Потом был 1995 год – «Век кино». Праздник жизни! Столько работы! От трех до десяти передач в месяц – небольшие фильмы от 5 до 15 минут, рассказывающие то о фильме, то о режиссере, то о стране или времени, киномарафон длиною в год. В бешеном ритме, часто просто до утра. Ночью композитор Кадимский пишет музыку, Тарнорудер – текст. Записывают диктора, сводят с музыкой, и – в эфир! Сейчас такое кажется невозможным. В параллель с «Веком кино» была работа для музея на Поклонной горе: 12 фильмов о войне, сложных полиэкранных изображений. Откуда только силы брались? Какие только песни Кобрин не пел, чтоб к утру нас расшевелить... Мы ржали, как кони, многое из этого озорного фольклора слыша впервые! Не принимают фильм «Падение Берлина», вояки встали на дыбы, чтоб флаг над рейхстагом красный был. Кобрин им – мол, хроника, откуда красный? Но спорить с военными... Так и пришлось мне кадр за кадром, как Эйзенштейну, красить тот черный флаг в родные до боли цвета!

Работа никогда не заканчивалась, все было в движении. Комната-студия вечно менялась. Человек, попав туда месяца через два-три, мог ее и не узнать. Но парадокс состоял в том, что что бы ни покупалось – громоздкий монтажный стол для пленки или самый большой в Москве телевизор, – мес-

та в нашей «подводной лодке» становилось только еще больше. Такие проблемы по вживлению в пространство чего-то нового он называл задачами на комбинаторику. Паутинки проводов опутывали всю квартиру. Кобрин чертил на компьютере схемы, что и куда втыкать, и не мудрено, что в тех зарослях мы и сами иногда путались.



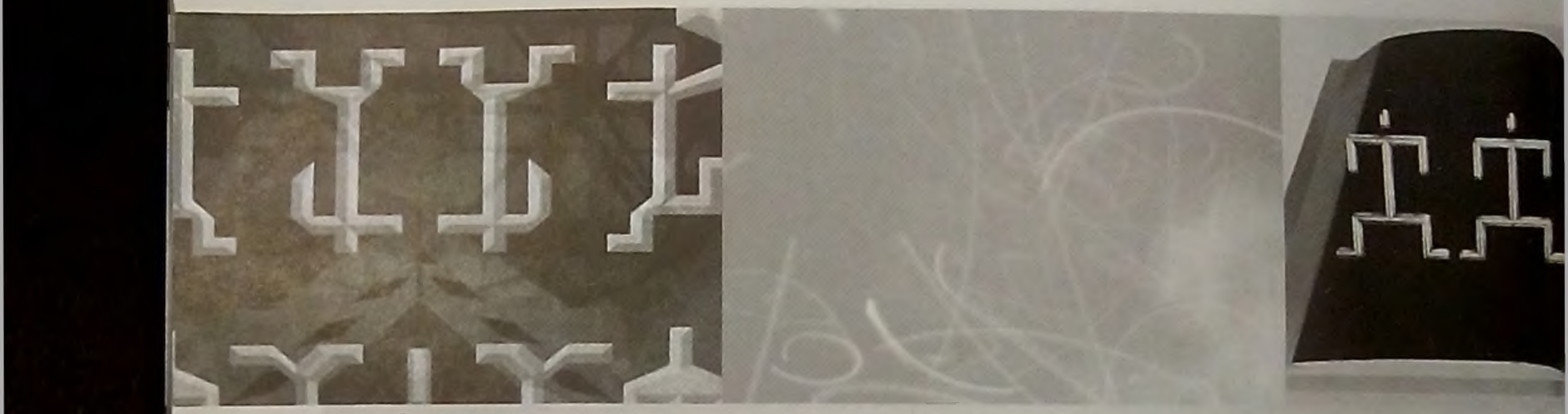




Наша последняя командировка на съемки в Балтийск. Море, солнце, разваливающиеся ангары... Там был снят материал для фильмов «Абсолютно из ничего» и «Сон пляшущих человечков». Кобрин хотел вытащить туда следующую группу студентов. Не получилось. По вечерам после съемочного дня, я читал вслух статьи из книги М.М. Маковского «Язык-Миф-Культура. Символы жизни и жизнь символов». Мы увлеченно обсуждали ее, потому что это было точно о том кино, которое делал Кобрин. Как-то он мне сказал: «Зачем ты это читаешь? Оглянись на то, что ты делаешь, ты ведь и так все чувствуешь, доверься наитию... Читая, мы почти не находим нового, а лишь подтверждаем уже знаемое, как будто вспоминаем давно прошедшие уроки». Десять дней пролетели быстро, он так и не вошел в море. «Зачем опошлять стихию?» – говорил он. И сравнивал воду с неизменной субстанцией, с твердью, не меняющейся во времени. А вот холмы, горы, застывшие в скоротечной человеческой жизни, но все-таки живые волны земли.

Он часто мне снился, особенно в первый год после своего ухода от нас... Мы встретились возле его дома. Я знал, что его нет, а он, отшучиваясь, как при жизни, сказал: пройдемся, покурим... Заходим в домоуправление, а там полно народа. Стулья откидные, как в кинотеатре, но вместо экрана окошко, как в поликлиннике. Спокойно подходят люди, называют себя, получают какие-то бумаги и уходят, Кобрин объяснил мне, что это выдают задания для живых людей, которые хотят как-то по-

мочь тем, кого уже нет среди них. «Конечно, – обрадовался я, – давайте, я сделаю все что нужно, я так хочу помочь...» «Вот например, – остановил меня он, – надо переписать «Войну и мир» Толстого, или «Мастер и Маргарита»... – «Давайте «Мастера...». Я вспомнил, у Кобрина была попытка запуститься по Булгакову в совместной постановке с Наумовым и его студен-

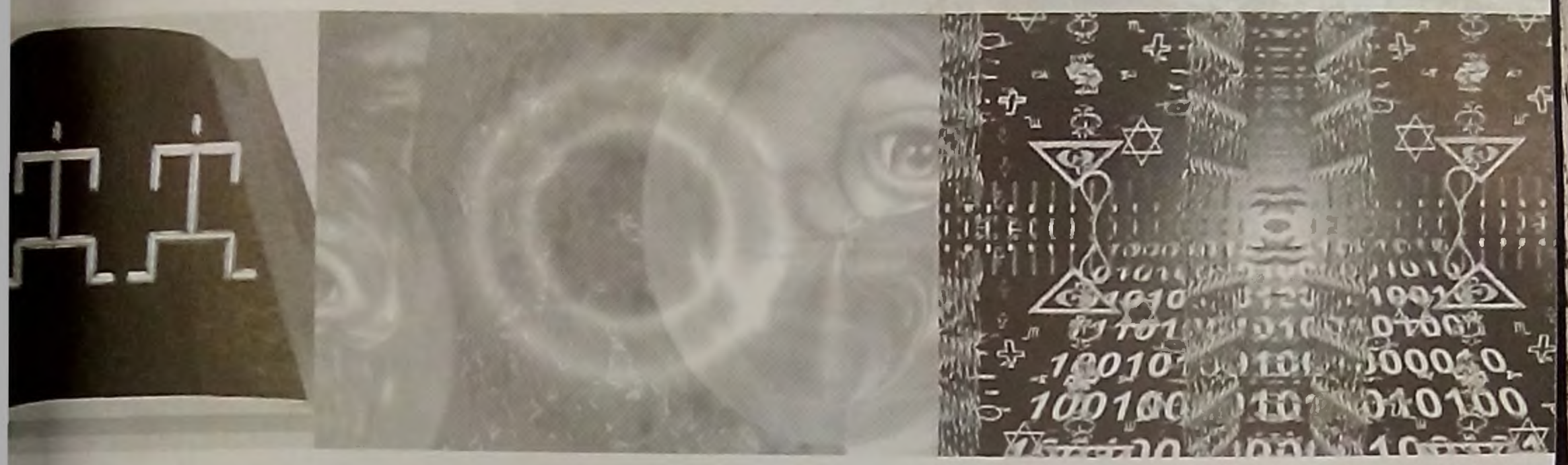


«Сон пляшущих человечков»

тами. «Я могу отсканировать и распечатать, это быстро...» – «Ты не понял, – сказал Кобрин, – никакой машинерии, только руками! Все переписать своими руками, иначе никто там не разберет ничего и никому это не поможет!..»

...Или вот еще. Встречаю Валеру Максимова, который при жизни Кобрина помогал ему чем мог: то пленку, то кинотехнику подарит. Он говорит мне: «Кобрина хочешь повидать?!» И вот идем мы по дачному поселку, весна, деревья цветут, тишина. Открываем калитку и оказываемся в саду, где все заросло травой по пояс. Как трап из штакетника, тянулся через это зеленое море подвесной мосток к домику в глубине сада. Неслышно, будто по воздуху мы пошли друг за другом. Винтовая железная скрипучая лестница вела на балкон второго этажа. Мы поднялись, Кобрин сидел за столом, немного постаревший, улыбался приветливо, приглашал взглядом садиться. Я не мог оторвать взгляд: все такой же, как в жизни, но глубже, мудрее и свободнее, что ли. У него на столе лежали инструменты для гравюры, штихеля, иглы, валики с краской, бумага и т.д. «Что это?» – спросил я. «Делаю фильм, – лукаво улыбаясь, ответил Кобрин. – Вот, смотри...» В воздухе из ничего возник экран непривычной круглой формы, и там началась какая-то непонятная, но абсолютно вызывающая доверие и интерес жизнь: то ли люди, то ли молекулы или кристаллы, нечто невероятно красивое и гармоничное, наполненное любовью и светом, происходило на экране.

Так же внезапно все исчезло. Я подошел поближе и взглянул на то, что он делает. Это была очень тонкая по технике исполнения гравюра. Рядом лежали пробные оттиски. «Вы занялись гравюрой?» – спросил я. «Да нет же, – ответил Кобрин, – это кадры для фильма, кадр за кадром. Правда, здорово?» Я опешил, представив гигантский труд, сколько времени на все это



он тратил... Он улыбнулся и сказал, прочитав мои мысли: «Если ты о времени, то зря – его нет, есть только то, что ты делаешь, это главное...»

Так и в жизни, он не признавал выходных. Мы работали всегда. В этом он напоминает мне отца, который говорил: «Как это работать нельзя? А есть можно? Не понимаю...» И, делая что-то по выходным, прятался внутри двора, чтобы соседки не ворчали. Умер отец в тот же день, что и Кобрин, ровно через год. Теперь, молясь за них, я надеюсь, что там они наконец-то встретились. Отец уважал Кобрина, видя его на кассетах, что я привозил домой, или в тех редких передачах, что выходили на экран телевизора. Далекий от того, что делал Кобрин, отец видел в нем мудрого человека, уверенного в своих делах и из моих рассказов – заботливого учителя. Когда Кобрин ушел, это было потрясением для всей моей семьи, мы потеряли родного человека. Как близко все, как будто вчера, и как уже навсегда...

Владимир Михайлович всегда нам говорил: «Я не могу научить таланту. Единственное, чему я научился в жизни и чем могу поделиться, – это умением выживать в невыносимых условиях. Снимать фильмы можно на всем. И если у меня отнимут кинопленку, я буду рисовать кадрики на туалетной бумаге».

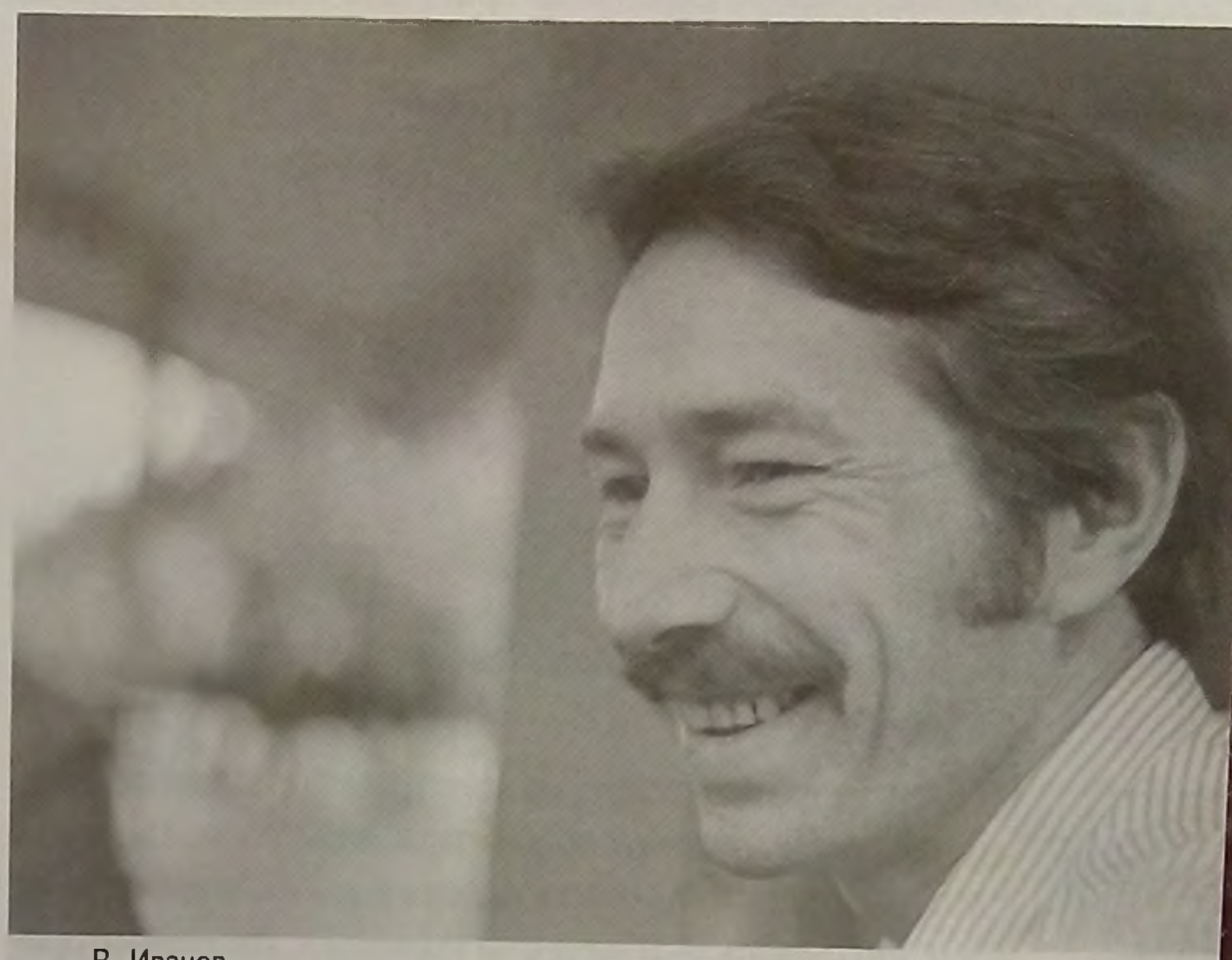
Незадолго до его смерти мы стояли в коридоре, курили, и он шутил: «Придется тебе хоронить меня». Мы смеялись, зная, что этого никогда не произойдет...

Валерий Иванов

Главное состояние режиссёра

Валерий Иванов

Главное состояние режиссера



В. Иванов

Мне повезло, как оператор я работал с хорошими режиссерами: с Дитковским, Марьяновым, Валовым. Но с Кобриным было комфортнее, потому что он и сам оператор-профессионал. Мы понимали друг друга с полуслова. Я пришел к нему на конец картины «Квантовая механика» в 1979–80 гг. и с тех пор все картины делал с ним.

Как о режиссере, мне о Кобрине трудно говорить. Он ведь проворачивал в голове сотни вариантов, делая раскадровки фильмов. Раз в неделю эти раскадровки менялись, он все перерисовывал. Если есть до сдачи дня два, все мог перелопатить по-новому.

Он прекрасно знал, про что снимать. Не всегда знал – как. Какая натура появится. Потому что появлялась она почти всегда спонтанно.

Помню, когда снимали «Анатолия Васильевича», поехали в Питер. Случайно под Пулково нашли какие-то непонятные ангары, разбитый автобус, 1800 какого-то года арка, котельная заброшенная... В Прибалтику ездили, нашли заброшенные ангары, взлетные полосы. Когда приезжали куда-либо, первые три дня, как правило, осматривались, разнюхивали – где, что.







На съемках фильма «1991=ТУТ»

Ничего определенного заранее никогда не было. К вечеру становилось понятно: завтра пойдем туда, поснимаем. Мы могли в день 2–3 кадра снять. А на следующий день – ходим-ходим, ищем, что снимать, – и ничего не нравится... Так и было: просто берешь камеру и идешь смотреть. Все интуитивно.

Кобрин скорее себя подстраивал под натуру, а не натуру под себя. В основном мы останавливались не в гостиницах (однажды только, когда в Питере снимали, зимой). Ехали куда-нибудь с палатками и жили. На берегу моря или в деревне какой-нибудь. В основном искали заброшенное, запущенное, странное.

Из Евпатории ехали, смотрим, с одной стороны – степь, с другой – обрыв и море. Поставили палатки и жили там две недели. И вокруг этого места все закрутилось.

Снимали «Биопотенциалы». Договорились с военной частью. Нас везли на «Урале» через топи, куда-то вглубь, в тайгу. А там два озера. На берегу одного – огромная деревня в сто домов. Совершенно пустая, никого нет. Раньше там, говорили, жила бригада, лесоповалом занималась и рыбной ловлей. Даже церковка была.

Приехали с лесником. Он говорит: «Ну чего? Дрова вам нужны?» Заводит свою пилу и вдруг начинает резать дом... Наделал из избы чурбачков.

В домах косы нашли, которые потом у нас летали горящие; часы, еще что-то. Фотографии оставленные, какие-то

печные заслонки. Все, что нужно было для съемок, находили прямо на месте. Так весь реквизит собирался. Иногда эти предметы переходили потом из картины в картину.

Володя, так же как и все, за дровами ходил, так же таскал с нами все. Он все время был с нами. Иногда по вечерам, за бутылочкой портвейна, пофилософствует.







А с утра встанешь, глаза продерешь, камеру в зубы и – побежал... Иногда, если с вечера увидели что-то интересное, закат, например, назавтра вечером на то же место вставали с камерой.

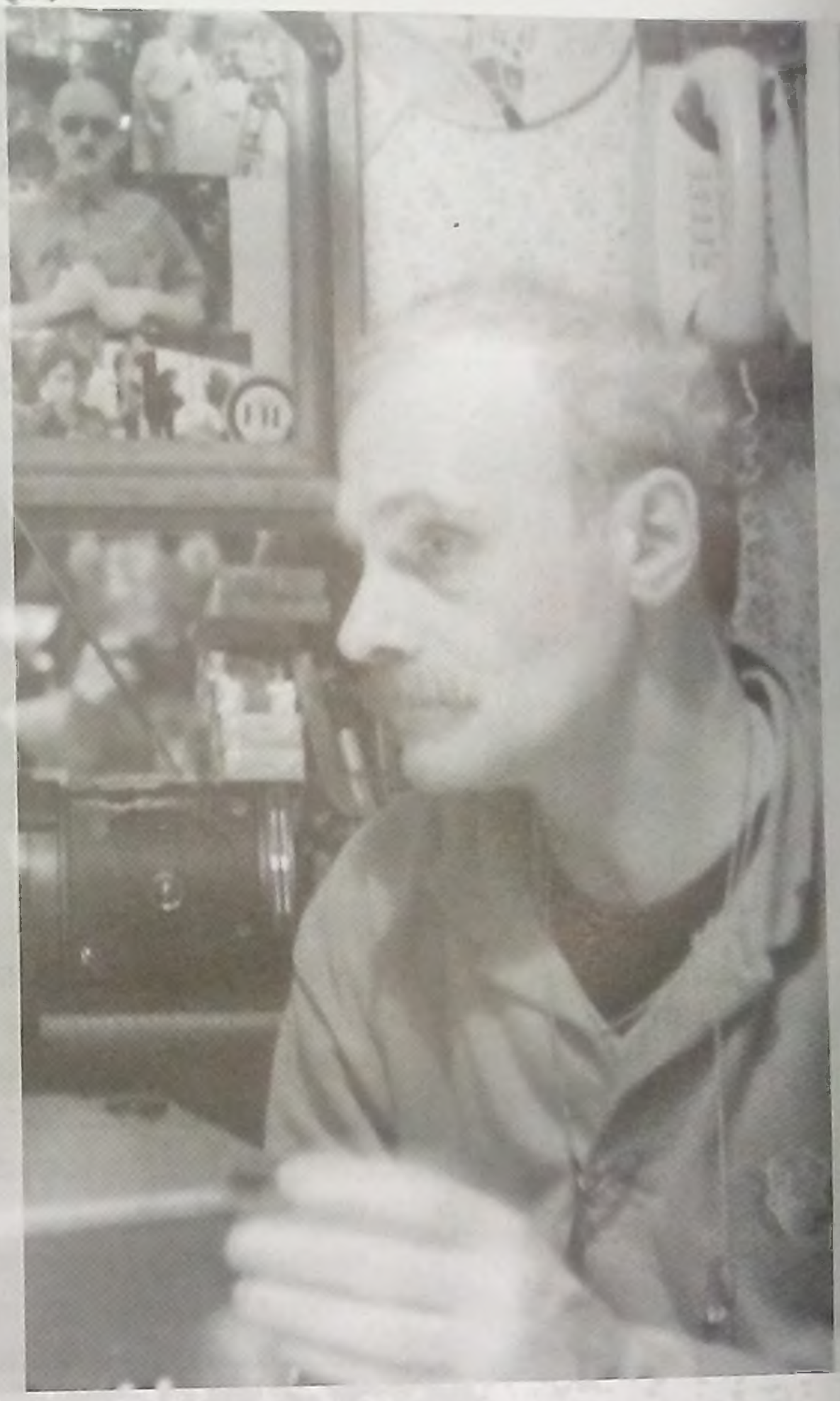
Если цапались, то по мелочам в основном...

Я видел, что последнее время Володя на себя не похож стал. Он мог много еще чего сделать, но оказался невостребованным. «Прикрылась» студия, которой он фактически всю жизнь отдал.

На последней картине «ГравиДанс» я приезжал к нему в выходные.

Для меня «ГравиДанс», как и «Сон пляшущих человечков», – не мое кино. «Абсолютно из ничего» – мое. А это – хоть они и на компьютере много чего делали – не мое. Просто одно принимаешь, другое – нет, хотя и делаешь его. Это неосознанно... Может быть, стиль этого фильма не мой. Я не могу для себя это объяснить... Может быть, если бы я на самой картине крутился, «ГравиДанс» был бы ближе. Не то что бывают такие кадры вылизанные – летят, летят, летят... А здесь дискретно как-то: раз – и заканчивает, раз – и обрывает...

Насколько я знаю, ему и самому ни одна картина – вот так, чтобы «ах!» – никогда не нравилась. У него же всегда свое отношение к картине... Очень многое решало эмоциональное состояние. Хорошее ли, плохое, влюблен ли он был в это время, не влюблен.... От этого многое зависело.



Андрей Топунов

Почему мне хотелось быть рядом

Андрей Топунов

Почему мне хотелось быть рядом



В 1992–93 гг. при поддержке «Кобрин Скрин Студио» был сделан коротенький фильм, минуты на три всего. Его посылали в Австрию на конкурс «Арс-электроника», тема которого была «Живое и неживое». В основу этого фильма были положены мои эксперименты в области сочетания свойств симметрии геометрических объектов и движения. Эти эксперименты относились к придуманному мной незадолго до этого графическому примитиву «КАРТЫ ЗАПОЛНЕНИЯ». Геометрические объекты по пластике движения были очень похожи на живые организмы.

Все остальное было сделано Кобриным: он подобрал музыку (тогда говорили, что это «Болеро» японского композитора Томита). В кадре движутся «синтетические» рыбки. Интересно получилось с точки зрения ритма. Искусственная пластика перебивается кадрами с механическими часами, маятниками, шестеренками. Меня интересовала самоорганизация движения. Кобрин дополнил то, что я сделал часами и музыкой. Он же придумал концепцию этого фильма. Она заключалась в следующем. Сейчас наступает время смены парадигм, смена взгляда на мир. Механистическая модель мира заменяется более пластичной, содержащей больше нюансов. И с этим я был полностью согласен, именно это меня интересовало в то время.

В творчестве Кобрина меня в первую очередь волновал его пластический язык. Он был мне интересен как человек, который экспериментирует с формой. Хотя я и не всегда понимал содержание его фильмов.

Была еще одна его работа на несколько минут, вроде рекламного ролика. Этот фильм заказала какая-то коммерческая компания, имевшая отношение к электричеству. Здесь сама технология дала неожиданный результат. Эдисон много чего изобрел, в том числе и лампочку накаливания. У Кобрина возникла такая ассоциация. Стоит керосиновая лампа на столе. Горит фитиль. Играет музыка. И движение огонька керосиновой лампы настолько синхронно с «движением» звуков музыки, что это завораживает. И непонятно, как этого можно добиться. Пламя то поднимается чуть-чуть над фитилем, то вы-

тягивается в какой-то газ... Кобрин многим показывал это как фокус. «Отгадай, как это сделано?»

Эта работа не была фильмом, скорее некоей лабораторией. Осциллограф отражает параметры звука – амплитуду, частоту. Поскольку это вещь синхронная, то высота столбика соответствовала звуку. Кобрин с помощью оптических приспособлений – лупы, призмы – этот столбик размывал и проецировал на лампу. Получался такой удивительный эффект.

В это время Кобрин многое монтировал уже на компьютере. Когда же мы с ним познакомились, он фактически отрицал компьютер.

В каком-то смысле трехмерная графика близка к гиперреализму, сюрреализму. Можно простым движением достичь эффекта гиперреалистичности, и это тогда подкупало. Многие считали, что компьютерная графика должна быть именно такой. А на самом деле художники выносят подобные вещи за рамки художественного. Если человек формой не владеет, если форма сама как бы гарантирует фотореалистический результат, это уже скучно. Нужно ведь найти как раз то, что не внешне соответствует действительности, а отражает более глубинное существование. Когда один штрих может передать больше, чем целый, хорошо выписанный рисунок. Правда ведь лаконичнее.

Кобрин не дождался тенденции, которая переломила ситуацию. Сегодня возникло направление, которое называется нонфотореалистикграфикс. Разработаны средства, которые делают фотореалистическую графику близкой к рисованной: какие-то искажения, связанные с движением камеры по пространству.

В анимационном фильме «Полет шмеля» режиссер интересно придумал анимацию фона. Шмель будто летает по комнате в очень простом интерьере. Углы комнаты, стол... Лаконичный рисунок. Нечто подобное этой «анимации фона» можно получить и с помощью трехмерной графики. Но при этом для получения фактуры, текстуры, бликов не нужно все вылизывать. Придуманы средства (например, «Illustrate!» для 3dsmax), которые как бы «просаживают» гиперреалистическое изображение в стилизованное под мультипликационное, когда полные объемы заменяются силуэтами, пластика – рисунком; характерное, яркое выявляется как графика, а полутона убираются полностью.

Сегодня уже довольно часто можно видеть подобные вещи, происходит отход от гиперреализма к более простым,

сдержанным средствам подачи пространства. До сих пор казалось, что если уж отображать мир, то делать это «по полной программе». То есть, если зеркало, то чтобы отражало все насквозь; если дерево – каждый листочек должен быть точно выписан.

Почему сюрреализм назывался «литературой»? Потому что он погружал зрителя в те представления, которые фактически связаны с описанием придуманного мира, а не с передачей ощущений, связанных с общим опытом, объединяющим людей. Все-таки традиционный художник, запечатлевая пейзаж, хочет выявить и отобразить в нем то, что описать словами невозможно. Вызвать какие-то ассоциации, а не говорить о собственных представлениях, о мире своей фантазии, как сюрреалисты. Они хотят переместить смотрящего в какие-то другие миры, а не найти точки соприкосновения на уровне ощущения этого мира.

Индустрия, направленная на создание пакетов трехмерной гиперреалистичной графики, породила много доступных программных продуктов и средств. Кобрин был вынужден остановиться на этом, хотя и здесь он не стремился к засушенным конструкциям.

У него был сюжет с участием компьютерных манекенов, эдаких болванок людей... Их обычно одевают в одежды, пытаясь придать им человеческий облик. Кобрин же от этого отказался, потому что сразу возникает мертвечина. У него это – грубо высеченные куклы. Они находятся в закрытом помещении и «проявляются» за счет освещения их прожектором. Это фактически осознанное ограничение мощи средств трехмерной графики. А там уже появляются новые задачи, связанные с тем, как этими более скупыми средствами передать мысли другого рода.

Я уверен, Кобрин был близок к тому, что появилось много позже. Если бы у него было больше рычагов влияния на этот пластический язык, конечно, он ими бы воспользовался.

У нас были независимые отношения. Но он просил к нему приезжать. Если что-то требовалось, он мог обратиться с вопросом. Хотя фактически я мало чем мог помочь. У нас были разные позиции. Но я все-таки имел отношение к компьютерам, были контакты в «компьютерной среде». Первые технические средства мы приобретали через моих знакомых. Средства эти, не очень хорошего качества, изготовлялись в советских НИИ «на коленках». У меня была технически оснащенная лаборатория. Компьютеры еще не были доступны, их нельзя

было купить: стоили они дорого и к тому же не продавались частным лицам.

По образованию я программист. Я застал период, когда в мире еще обсуждались и технические, и алгоритмические



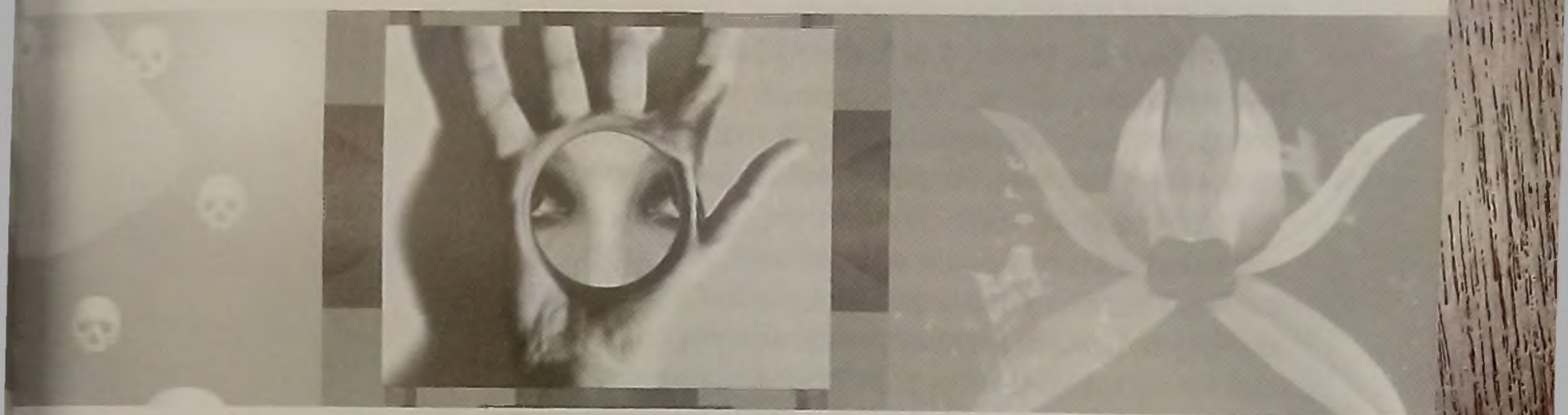
«GraviDance», «KrotoSkobrismus»

проблемы, связанные с визуализацией. Я занимался этими вопросами и кое-что в этой области придумал.

Кобрин искал в компьютере то, чего там не было. Может быть, он хотел побороть эту стихию, как-то использовать ее, но в то время не было не то что соответствующих программ, не было людей. Ему нужен был коллектив программистов. (Я был таким программистом, но то, что я делал, делал очень медленно.) И нужен был понимающий в технике руководитель, который подчинялся бы полностью воле Кобрина. Как это бывает в больших коллективах. И Кобрин как художник мог бы ими управлять. А он вынужден был заменить такой коллектив компьютером с готовыми программами. Если бы какие-то люди организовали все это, может быть, он смог бы заставить их понять себя и с помощью вычислительных средств, через программистов решить задачу на уровне пластического языка.

В те годы у меня была беседа с одним человеком из компьютерной студии, делавшей заставки для телевидения. Он говорил, что невозможно всегда оставаться на плаву, потому что постоянно появляются новые программы, поражающие своими эффектами и новыми возможностями. Они делают с помощью этих программ какие-то работы, а через полгода появляется двадцать подобных работ, в которых используется тот же самый эффект, и он уже не работает. Подобные вещи нельзя долго эксплуатировать, все время надо приобретать новые программы.

В этих условиях творческому человеку работать очень сложно. Если бы при нем были программисты, которые бы работали только на него, и никуда бы это дальше не уходило. Мог бы быть поразительный результат. Если бы был человек, который бы о нем заботился. Менеджер, продюсер... Это мои



фантазии. Художник не должен заниматься собственным благополучием. А он был вынужден зарабатывать на еду, на технику и на все, что только можно...

Винер говорил, что больше внимания надо уделять плоскости, потому что до сих пор все, что было, сводилось к линейным структурам. Даже его кибернетика с обратными связями. Там несколько путей, но все равно они выражены в виде линий, а вот плоских моделей очень мало. А уже уход в трехмерное пространство чреват тем, что если оно плотное, разглядеть в нем что-то невозможно. В пространстве есть много противоречий. Например, невозможно понять человеку, как устроены горизонтальные плоскости. Все решается за счет вертикалей (вертикальных объектов, «поставленных» на эти горизонтальные плоскости). Говорят, что мир так устроен в нашем представлении, что измерить его в глубину мы не можем, можем только выделить какие-то рубежи. Пространство в нашем представлении имеет кулисно-ярусную структуру, оно не непрерывно. Если говорить об объемных фигурах, то их мы воспринимаем по контуру, а мелкая пластика представляется в виде рисунка. Нам интересен рисунок лица, мы не придаем значения тому, что нос выступает сильно. Мы пластику не анализируем. Бывает, когда рельеф заменяется контуром рельефа, а воспринимается все равно как рельеф.

Плоскость была мне интересна с точки зрения пространства для изображения. Кино – не плоское искусство. Все-таки

оно работает с пространством, оно ближе к литературе. С точки зрения экрана к традиционным изобразительным средствам добавилась возможность движения. Движение на экране – на мой взгляд, если мы говорим о художнике традиционном – не должно иметь начала и конца. Если его движение есть начало и конец, то это уже литература, сценарий, то есть драматургия. А вот в изображении графическом есть уже все. Там нет истории, там фиксируется какой-то факт. Просто на картине ничто не движется. Но для экранного изображения появилась как бы дополнительная краска – воспроизводимое, зацикленное движение. Например, все время плывут облака. Или все время текут воды. Сочетание двух стилистик в одном изображении характерно для модерна: например, хорошо выписанный портрет и стилизованный орнамент в костюме. Такая графика, которая нисколько не соответствует реалистической графике, но она имеет свою гармонию, связанную с линией. Как бы есть два мира: реалистический, связанный с изображением человека, и то, что его окружает. Оно доведено до какого-то знака.

В экранных технологиях подобные вещи могут быть: то, что для вас существенно, и то, что не требует никаких оживлений. Скажем, человека разглядеть. Фотография человека и человек в движении – разные вещи. Фотомодель. Одно дело, на плакате, где каждая точка доведена до совершенства. А если вы ее же увидите в фильме, то поймете, что она не настолько совершенна, в движении это скрыть невозможно.

Мне близки изображения, которые хочется разглядывать. Но это изображение должно быть узнаваемо и воспроизводимо. Каждый раз, видя его, вы будете находить внутри него что-то новое.

Кино – другое. Там задействованы вещи, которые связаны с пластическим языком, но эта связь не прямая. Мне казалось, что в работах Кобрина большое значение придавалось изобразительному языку, и мне хотелось, чтобы там больше было экспериментов. Хотя были его богатый мир, переживания, боль... У него удивительный изобразительный язык.

Человек может изучать само изображение, как оно построено. Художник-живописец в него много вкладывает. Он топчет каждую точку на плоскости своей картины. Если она его не устраивает, он ее поправит. Так же может и зритель: долго рассматривать, сопоставлять. В кино этого нет, потому что время тут присутствует как компонент. А в живописи вы сами управляете временем – сколько хотите, столько и разглядываете, можете уйти и вернуться.

Мне казалось, что в экранных технологиях могут быть движения, которые допускают то, что вы можете уйти, вернуться и дальше их рассматривать. С позиции конструкции изображения они должны быть безукоризненны.

В кино есть начало и конец, «стоп-кадр». Столько «стоп», сколько задумал режиссер. Если человек приходит на выставку, он сам решает, как ему смотреть. Первый раз я смотрю как бы поверхностно, а придя сюда в следующий раз, посмотрю более внимательно. Мы с Кобриным говорили об этом.

Термен, изобретший первый электронный музыкальный инструмент (терменвокс), придумал такую теорию, названную им «микроскопия времени». Если вы возьмете трель соловья и растянете ее пропорционально масштабу человека, то есть поставите ее (трель) в свои размеры (увеличите ее до своих размеров во времени), то в этих трелях появится мелодизм. Рассматривая под микроскопом сперматозоидов, наблюдаешь броуновское движение. А если растянуть это во времени, то обнаруживается во всем этом какая-то своя логика.

Как-то раз в Протвино – там мы впервые близко общались с Кобриным – я ему сказал, что и в его работах присутствует «микроскопия времени». Отчасти он согласился. Но у него как бы наоборот. Он снимает мир, а главный герой живет у него будто замедленно. В кадре он живет нормально, в своем времени, а весь мир несется с бешеными скоростями. С точки зрения движения он доводил его до символа. У каждого из находящихся на вокзале есть свой маршрут и какая-то логика движения, а выглядит это как бессмысленная пустая жизнь. С этими движениями он экспериментировал тоже. Где-то он их доводил до абсурда, чтобы вывести что-то, где-то сжимал, а где-то останавливал.

Его образы повторяемы, их интересно разглядывать, они лаконичны и передают символы времени. И это не сильно связано с кино и со сценарием. Это связано именно с визуальным языком. Из его вещей даже можно делать станковые плакаты. Там есть движения, которые соответствуют часам, но сам по себе этот образ претендует на то, чтобы быть выдернутым из контекста. Каждый кусок фильма можно рассматривать как некий символ, способный существовать отдельно. Говоря о его фильме, не нужно упоминать о сюжете. Фильм можно закольцевать и смотреть пять раз подряд. И если совместить начало с концом, потом трудно будет различить их между собой. Плотная система, которая требует погружения вглубь.

Чувство настоящего

Евгений Кадимский

Евгений Кадимский

Чувство настоящего



Кобринских фильмов я до встречи с ним не видел. Слышал о них. Я был аранжировщиком, но писал тогда и первые свои вещи. И у меня возник замысел сделать 4-минутный ролик на музыку «Антропоморфическое танго». Как бы на примере животных показать некий наш человеческий Вавилон. С этой идеей я и пришел к Кобрину. Ролик этот, правда, так и не был снят, но с тех пор началась наша дружба.

Метод работы с композитором у Кобрина, видимо, был такой же, как и со студентами. Он давал полную свободу. Это при том, что и учил, конечно. Но исходил из той позиции, что прежде всего – человек, а уже потом – искусство. Поэтому можно сказать, что он больше воспитывал людей, чем мастеров. Помню, что он все время так внимательно смотрел в глаза собеседнику, я даже смущался поначалу, отводил взгляд. Мне тоже давалась практически полная свобода, кроме тех фильмов, где требовалась шутливость, гротескность, то, что мне вообще не очень удается, поэтому он меня как-то направлял, говорил: «Веселее, веселее». К его замечаниям я относился очень серьезно. Помню, один раз до глубокой ночи сидел, сочинял, наворотил много чего, и Владимир Михайлович заметил вскользь: «Ты вот это убери». Я убрал. Действительно, оказалось лишнее. Теперь мне очевидно: он не просто привел меня в мир кино, он сделал меня профессионалом.

Очень часто я не понимал, о чем он говорит. Сидишь, слушаешь, вроде знаешь, что это очень важное, но потом не можешь никому пересказать. А вот ощущение было абсолютно ясное. Вообще, вхождение в его мир было непростым и

медленным... Сейчас я часто вспоминаю, как по телефону или при встрече он говорит мне: «Женька». Низким, мягким, добрым голосом. Это значит, что я опять задумал какую-то ерунду, не тем занимаюсь, и он вот так меня останавливает: «Женька!». То есть я и сейчас ощущаю, что он по-прежнему является острой совестью моей, какой и был всегда. В каких-то нетривиальных ситуациях, когда надо подумать – а хорошо ли это? – в неустойчивых моральных ситуациях всегда думаешь, а как бы поступил Владимир Михайлович, что бы сказал? Когда он умер, я почувствовал, что вот эта совесть как бы по всем распределилась, какое-то четко очерченное чувство ответственности за все. Он ушел, и теперь надежда только на нас. Он же был очень религиозным человеком. Не просто верующим, в высоком смысле религиозным. То есть, когда все поступки, мотивы определяются какой-то абсолютной координатой. Хотя никогда у него не было никаких разговоров о вере, ну, кроме, как иногда скажет: «Ну, ты же верующий, ты же знаешь». Хотя я и не считал себя верующим, но когда Кобрин говорил так, было как-то стыдно этого не чувствовать.

Фильмы его я не очень понимал. Несмотря на то, что работал на многих его картинах и мы что-то обсуждали. Он мне ставил какие-то задачи, и я выполнял их или не выполнял.

Для меня важнее была его жизнь. Я вообще пришел к выводу, что позиция многих художников, ставивших искусство превыше всего, глубоко ошибочна. Все говорят о тайне Кобрина. Тайна есть, но как ее объяснишь, если она тайна?.. Скорее, даже множество тайн, которые он знал, а мы не знаем. Как бы не его личные, а какие-то всеобщие тайны, которые он, кстати, и выражал в фильмах.

В музыке и вообще в искусстве есть некое отношение к объекту, когда люди чувствуют, что это – настоящее, что это реально существует и реально отражает наши жизни. Большинству людей это может не нравиться, потому что они привыкли воспринимать искусство по каким-то канонам, легко, что ли... Но бывают художники, у которых в творчестве все как-то по-настоящему. Владимир Михайлович всегда это точно чувствовал и, видимо, требовал этой подлинности от всех, с кем работал.

Естественно, людям, которые этого не видели, было скучно. Когда ведь не понимаешь, все становится скучно. Или страшно. С непривычки. Действительно, когда человек резко вдруг просыпается, может быть страшно, потому что он теряет ориентиры.

Может быть, из-за того, что я не учился долго в музы-

кальном училище, во мне не были воспитаны какие-то штампы. И еще, я всегда был как бы между двух огней: пытался соединить эстраду и классику. Кобрину это оказалось близко. Может быть, еще петербургская школа, где вот этой «настоящности» уделяют большое внимание, живут внутренним миром. Просто в какой-то момент эта внутренняя жизнь такой уж стала тяжелой, что я думал, так можно и сойти с ума, поэтому и поехал в Москву. Думал, там все проще, все заняты делом.

Обычно я очень долго работал, в общем-то, кропотливо, иногда что-то не успевал. Кобрин говорил: «Возьми что-нибудь старое. Ничего плохого в этом нет». Но я все равно упрямо искал, как это... проще написать. Был единственный случай с готовой музыкой, в фильме «KrotoSkobrismus».

Труднее всего было работать над «Абсолютно из ничего». Всякие червячки, какие-то механизмы... Здесь я не совсем дотянул до той гротескности, которую он хотел бы. Это не только мое ощущение, и он то же говорил. Теперь-то я понимаю, как можно было бы это сделать. Но фильм получился хороший.

«Сон пляшущих человечков» – тоже один из моих любимых фильмов. И особенно близок последний – «ГравиДанс», где я не писал музыку. Он близок мне не потому, что он последний, нет, сам по себе.

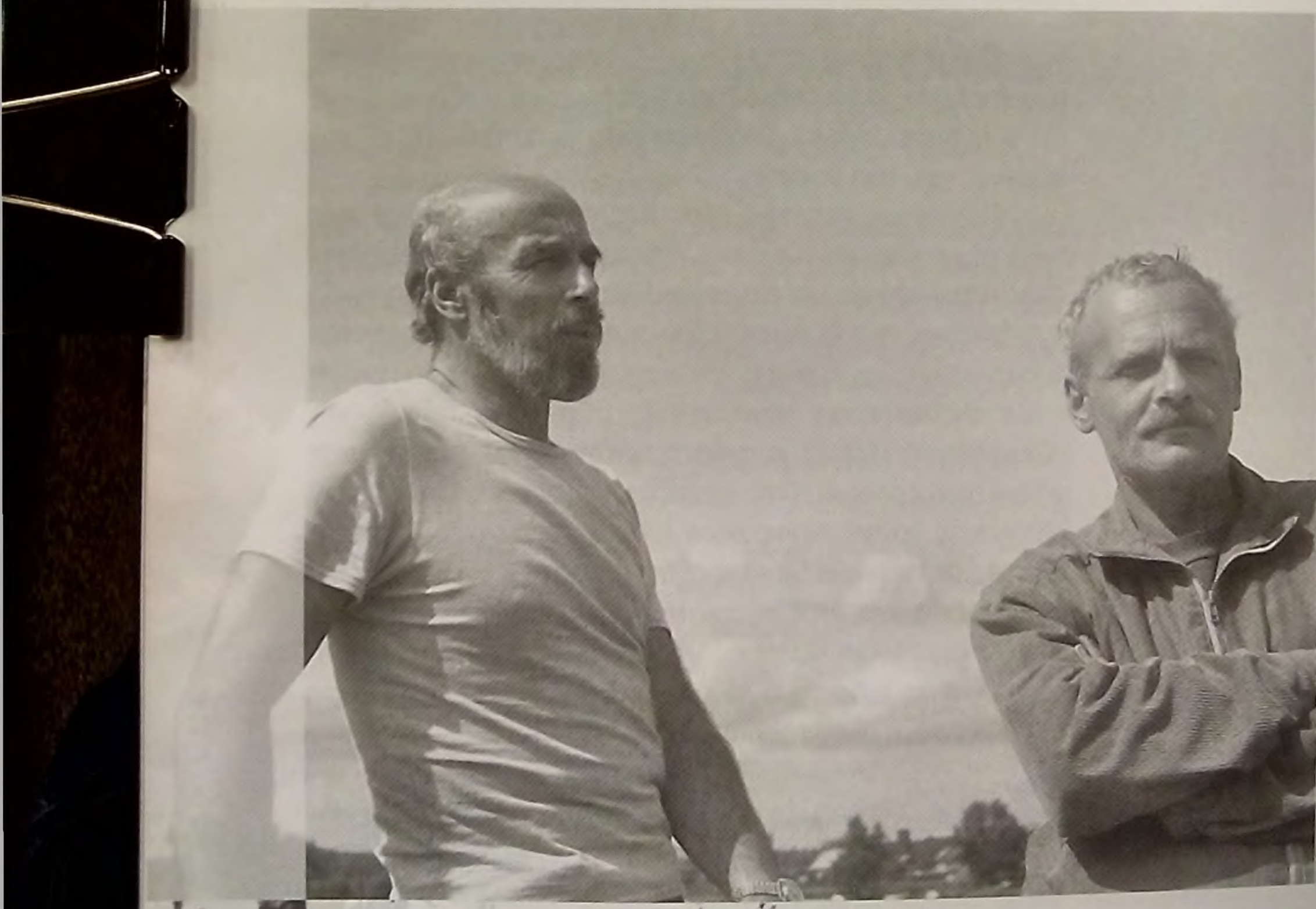
Ощущение, что это – цирк. Последнюю песню они подложили, не зная итальянского перевода. Потом уже выяснилось: песня про то, что вся жизнь наша – театр.

Вообще, под фильмы Кобрина можно класть абсолютно любую музыку, ну, кроме самой искусственной. Просто монтаж и все составляющие компоненты изображения таковы, что можно менять музыку, получится другой фильм, но это будет фильм завершенный. В то время как на изображение практически всех других режиссеров музыку надо искать и точно подкладывать, иначе будет просто нестыковка. На кобринское изображение кладется любая музыка, в любом темпе. Это природа не только монтажа, но и движения камеры, ритма. Когда я начал работать с другими режиссерами, я понял, как же с Кобриным было просто...

Многие говорят, что его фильмы – это чернуха, он не любит людей. Но вот это отношение к человечеству как к цирку говорит совсем о другом... И то, что он смеется над всеми нами, человечеством, в своих фильмах, наоборот, от любви.

Михаил Камионский

Двадцать два года с Владимиром Кобринским



Михаил Камионский

Двадцать два года с Владимиром Кобриным

Мой рассказ о Кобрине – это рассказ лишь о той части его личности, которая была обращена ко мне. Я не претендую на абсолютную объективность. Каждый из нас знал «своего» Кобрина.

Имя Кобрина запомнилось мне после просмотра фильма Л.Купершмидта «Изгиб гибкого бруса», где Володя был оператором. Картина поразила нас, операторов «Центрнаучфильма», филигранностью, изяществом и той невероятной отдачей, с которой работали ее авторы. Кобрин и Купершмидт вместе подали заявление о приеме в Союз кинематографистов. Когда же члены приемной комиссии, приняв Кобрина, отклонили кандидатуру Купершмидта, Володя не счел возможным вступать в Союз, так как считал, что в их фильмах разграничить работу оператора и режиссера невозможно. Этот поступок много значил, особенно для молодого кинематографиста.

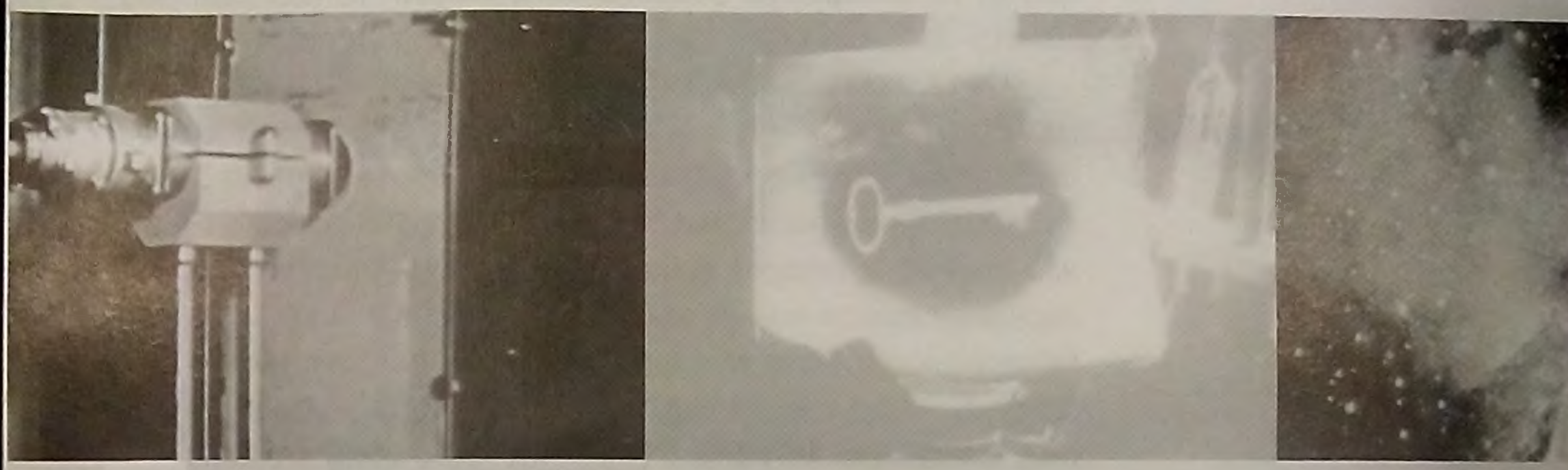
Весной 1977 года Володя предложил мне снимать его первый фильм. Сценарий учебного фильма «Явление радиоактивности» лежал на студии три года – его никто не брал. Кобрину сказали: хочешь быть режиссером – возьми и сделай эту штуку. Он согласился с одним условием: деньги сценаристу заплатить, но позволить сделать фильм по-своему. По-моему, сценарист был только рад... В тот момент я и не предполагал, что с этой встречи моя операторская судьба пойдет иначе...

Встреча с Володей определила не только мою «киношную» жизнь, но во многом и внутреннюю. Так случилось, что с Володей успели поработать три поколения моей семьи. Первые свои фильмы он озвучивал с моим отцом – Александром Михайловичем Камионским – старейшим звукооператором, работавшим еще с Дзигой Вертовым. Их творческое содружество продолжалось до ухода отца на пенсию.

Третье поколение – это мой сын, тоже Александр Михайлович. Еще со школьных лет он помогал нам и учился работать со съемочной техникой. Мне, как отцу, особенно приятно, что фильм «Групповой портрет в натюрморте» начинается и заканчивается кадрами, снятыми Александром. С годами росла популярность Кобрина, стали приходить приглашения на международные фестивали, и Саша во многом помогал осуществ-

лять с ними связь. Он регулярно делал репортажи о показах фильмов Кобрина и его учеников на международных фестивалях, помогал покупать и привозить технику.

Мне кажется, режиссерскую жизнь Володи можно разделить на три условных периода, сменяющих друг друга длинными «наплывами».



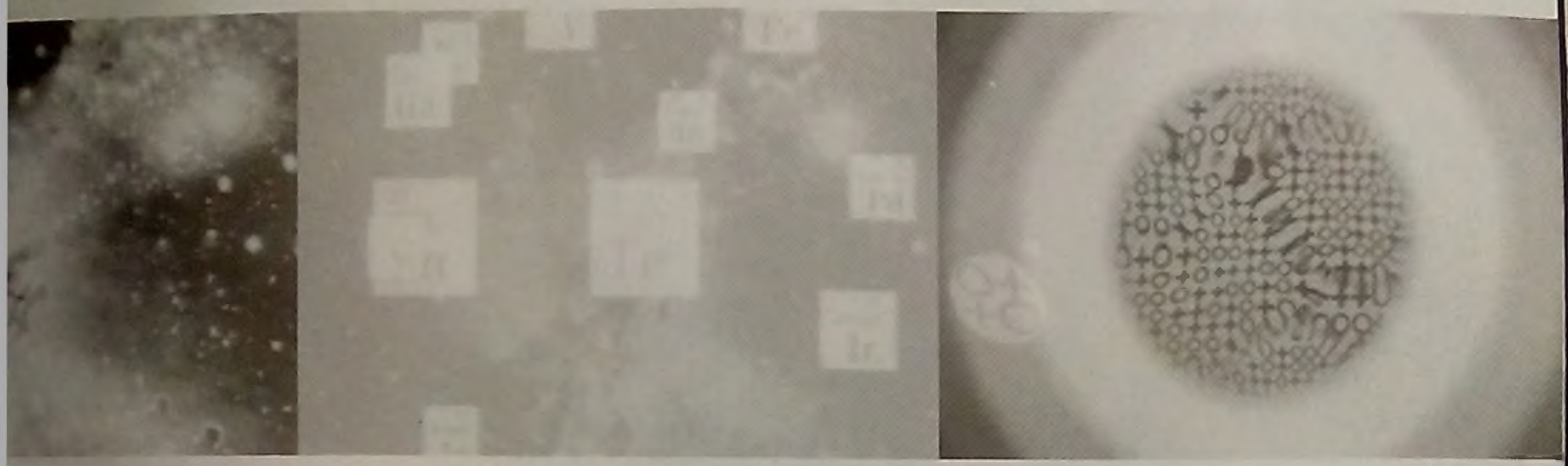
«Явление радиоактивности»

Первый период – поиск нового языка, становление, прошел в тесных рамках учебного кино, самого нищего и непрестижного у нас вида кинематографа. К счастью, Кобрин не был одинок. В это время работали замечательные режиссеры, начавшие своего рода революцию в учебном кино, – Вячеслав Валов, Марк Дитковский, Михаил Марьямов, Юрий Меньшиков. Почти все они были мультипликаторами, и для них выход от мультстанка на натуру был очень болезненным и трудным. Мультипликатор – царь и бог за своим станком. А что происходит на натуре? То ветер, то солнца нет, то люди в кадре мешают, то техника отказывает... К счастью, для Кобрина – выпускника ВГИКА – этого барьера не существовало. Свои первые фильмы Володя в основном делал в мультцехе с прекрасным оператором Светланой Кравцовой. Ее самоотверженность и отдача были невероятными. Повезло ему также и с директором – Лилией Симоновой и с ассистентом – Эллой Бизер.

Этот великолепный тандем, не жалея сил и времени, помогал Кобрину преодолевать все производственные трудности, неизбежно возникающие перед молодыми режиссерами. Потом Лиля стала директором нашего объединения, и ее прирожденная мудрость и уважение к Володе помогали ему во многих сложных ситуациях до конца его жизни.

Сметы были маленькие, и то, что он задумывал, было проще осуществить на мультстанке. Позже у нас стали появляться разные приспособления к съемочной технике. Потре-

бовались годы, чтобы накопить опыт и технику. С каждым фильмом мы по крупицам освобождались от привязанности к мультстанку. Кобрин не ушел от мультипликации, а вынес ее на улицу. Ролан Быков, увидев одну из первых наших картин с живыми актерами, сказал: «Это, конечно, мультипликация. Но в традиционной мультипликации стараются оживить неодушевленные предметы, а здесь я вижу, как Володя актеров делает мультипликаторами, и они работают как мультипликационные объекты».



У Володи были предшественники. Он любил Мак-Ларена, который экспериментировал еще в 40-е годы и, конечно, Шванкмайера, который делал очень интересные вещи. У нас в кино никто так не работал: для подобного рода творческой работы требовались огромные денежные затраты, а в научно-популярном кинематографе совсем не поощрялись дорогостоящие эксперименты.

В 1980-м Кобрин начал снимать первый цветной фильм «Особенности квантовой механики». С ним работал очень опытный оператор Сергей Богданов. И Валерий Иванов появился как раз в это время. В то время у нас в стране пользовались плохой отечественной кинопленкой подстать таким же плохим краскам у художников-мультипликаторов. Часто приходилось увеличивать время проявки, чтобы хоть как-то «вытащить» цвет. Володя пошел другим путем.

Они втроем провели большую экспериментальную работу: выработали метод съемки черно-белых заготовок через цветные фильтры. Эффект получился удивительный. Цветовоспроизведение оказалось намного интенсивнее, но главное – оно стало управляемым. Правда, это была очень трудоемкая работа: одну и ту же заготовку надо было снять в три, шесть, двенадцать экспозиций с разными фильтрами. Это был интерес-



На съемках

ный, подробно описанный научный труд. Рукопись хранилась на студии в отделе изобретений. По-моему, она пропала. В дальнейшем этот метод мы стали применять и на съемках натуры.

Году в 1981 «Квантовую механику» показывали на кинофестивале, кажется, в Кракове. Потом Нелли Саканян рассказала нам, что немцы, которым фильм очень понравился, сказали, что снять подобную картину они бы не смогли – нет таких технических и материальных возможностей. А у нас были! Натуру мы снимали втроем – Володя, мой сын и я. Жили под Москвой, на маленькой даче Лены Заржевской – Володиной жены в то время. Она взяла отпуск для того, чтобы нас кормить, холить, лелеять. Никаких суточных нам не полагалось. Снимали старой камерой «Родина». Так как на студии не было никакой техники для натурных покадровых съемок, мы ставили камеру на деревянную доску и при помощи карданного вала соединяли ее с электромотором от автомобильного стеклоочистителя. Цейтрафером служил трофейный немецкий механизм, видимо, от какой-то «адской машинки». Володе нужно было получить сверхширокоугольное изображение. Такой оптики на студии тоже не было. Мы достали большую отрицательную линзу и прикрепили ее изоляционной лентой к стандартному объективу. Володя назвал это сооружение «рыбным глазом».

Тогда же Володя применил прием «летающего огня». Он хотел создать на экране динамичную модель движения элек-

трона вокруг атомного ядра. Решение пришло, когда Володя увидел на негативном кадрике какой-то пробы случайно попавший в кадр след от карманного фонарика. Мы отрегулировали обтюратор камеры так, чтобы каждый кадрик экспонировался в течение 10 секунд. Нетрудно вычислить, что план длиной в 10 метров снимался не менее полутора часов. И вот поздно вечером, в темноте, под пение Алеши Дмитриевича два человека – Володя и я – поочередно, с горящим фонарем в руках, ходят, бегают, танцуют на террасе вокруг столика, на котором стоит букет цветов. Со стороны это выглядело, видимо, довольно странно. Но...

Огненный жгут, вращающийся на экране, заворожил всех присутствующих в зале. Образ получился довольно точный – фонарик, являясь физической точкой, находился одновременно во всех точках огненного смерча, так же, как электрон находится одновременно во всех точках «электронного облака» вокруг атомного ядра, оставаясь при этом материальной частицей.

Режиссера Кобрина уже начали запоминать по его предыдущим фильмам, но «Квантовая механика» и «Этюды о механике» стали настоящим прорывом. Однажды на студию приехал академик Раушенбах. Ему показали «Квантовую механику» и «Этюды о механике». Академик был поражен. В то время он много писал о стыке науки и искусства и оценил своеобразие фильмов Кобрина. По рекомендации Раушенбаха академик Капица показал эти фильмы в своей передаче «Очевидное – невероятное». Правда, вид у него на экране был немного растерянный: «Вот видите. И такое бывает...»

Многие люди увидели фильмы Кобрина впервые. В том числе Андрей Борисович Рубин, заведующий кафедрой биофизики Московского университета, который как раз собирался заказывать цикл фильмов по биофизике. Рубин встретился с Кобриным, и Володя очень заинтересовался этой темой. Но спросил, почему именно к нему обратились. Рубин ответил, что им не нужны фильмы, где показывают формулы и прочее. «Лекции мы читаем сами». Ему нужны были фильмы, способные ввинтиться в сознание студентов, взорвать его изнутри, показать возможность игры с материалом.

Так началось многолетнее сотрудничество. Рубин был консультантом, а сценарии всего цикла писали Кобрин и профессор биофизики Галина Ризниченко. Володя влюбился в биофизику, как перед этим влюбился в квантовую механику. Он никогда не мог делать фильмы, которые его не затрагивали. Биофизика была близка его вечным размышлениям о жизни и смерти. Эта наука во многом пытается объяснить, что есть

жизнь, используя модели из неживого материала, и пытается понять, как происходит переход от мертвого к живому и наоборот. Рубин и Ризниченко дали Володе свободу, они с удовольствием приняли его игру в русле биофизики. Если бы не эта счастливая встреча с Рубиным, у Володи был бы более трудный путь. Общеэкранное кино в тот момент ему бы не дала делать редакция нашей студии. А так мы эти годы провели под крылом кафедры биофизики и сделали очень интересные картины.

С 1981 года с нами на натуру стал выезжать Валерий Иванов. Они с Володей давно работали вместе в мультцехе, но его появление на натурных съемках укрепило нашу маленькую группу. С его приходом у нас появилась настоящая камера для комбинированных съемок – ПСК-29, весьма немолодая, но очень надежная. Именно эту камеру в последующие 10–15 лет мы оснащали «самопальными» приспособлениями.

В следующих фильмах мы развивали движение огней, сделав приспособления с моторчиками. В «Этюдах о механике» вокруг голов греческих мудрецов уже вращались замечательные нимбы. С каждым фильмом Володя все больше использовал натурные съемки. Часто пленку, отснятую на натуре, заряжали в мультстанок для досъемки еще нескольких экспозиций. Володя избегал всякого контратипирования, зная, что советская пленка при этой операции дает зернистость и цвета становятся грязными.

Когда начались съемки фильма «Транспорт веществ через биологические мембраны», к нам в группу пришла Ирина Новикова, опытный и влюбленный в кино директор картины. И начались чудеса. Мы всегда нуждались в нестандартном съемочном оборудовании, но в рамках нищих смет учебного кино ничего не могли сделать. Ирина понимала, что просьбы Кобрина – не режиссерская блажь, а необходимость. Оказалось, что и в этих условиях, при желании и неформальном подходе, деньги можно найти.

Володя узнал, что в Молдавии, в городе Сороки, есть небольшая круглая крепость. Мы приехали туда, и работники этой крепости-музея, покоренные Володиным обаянием, отдали ее в наше распоряжение. Мы могли работать и днем, и ночью. Володя использовал эту крепость в качестве гигантской модели живой клетки. Группы экскурсантов, осматривающие крепость, при покадровой съемке превращались в хаотично движущиеся потоки внутриклеточного вещества. Особенно эффектны оказались ночные кадры. Для их съемки все члены группы, опять же с фонариками в руках, часа по два бегали и ходили внутри крепости и по ее стенам.

На съемках

Володя хотел продолжить съемки уже в пещерах, и мы нашли подходящее место возле города Резина. Там находились заброшенные каменоломни, мрачные и таинственные. Жили мы в психиатрической лечебнице, расположенной на дне ущелья и обнесенной стенами, в бывшем монастыре. Это был не обычный сумасшедший дом, а социальное дно – туда отправляли не только душевнобольных, но и людей с врожденными уродствами, одиноких стариков. Это было тяжелым испытанием для всех нас, но особенно для Володи – он всегда особенно остро воспринимал чужую боль и несчастье. Для этих людей мы были пришельцами из другого мира; они боялись нас еще больше, чем мы их. Мы постарались как можно быстрее сломать этот барьер и неожиданно получили взамен столько тепла, благодарности, дружелюбия! Мы очень подружились со многими из них, а один, Славик, особенно привязался к Володе. Он ходил с нами на съемки, помогал чем мог, а в перерывах они с Володей сидели рядом, курили и молчали. В день нашего отъезда Славик куда-то исчез с утра и не появился...

Фильмы Кобрина того периода отличались большим количеством коротких монтажных кадров, каждый из которых несет большую смысловую нагрузку (значительно позже этот вид монтажа стал широко применяться в клипах). «Не надо, чтобы за счет потери темпа, ритма, создавалось впечатление, что мы любуемся тем, что сделали», – говорил Володя. Но самому ему хотелось ввести больше динамики в кадр, сделать подвижной саму камеру. Конечно, кое-что мы уже делали, но любой отъезд или панорама осуществлялись вручную, по секундомеру.

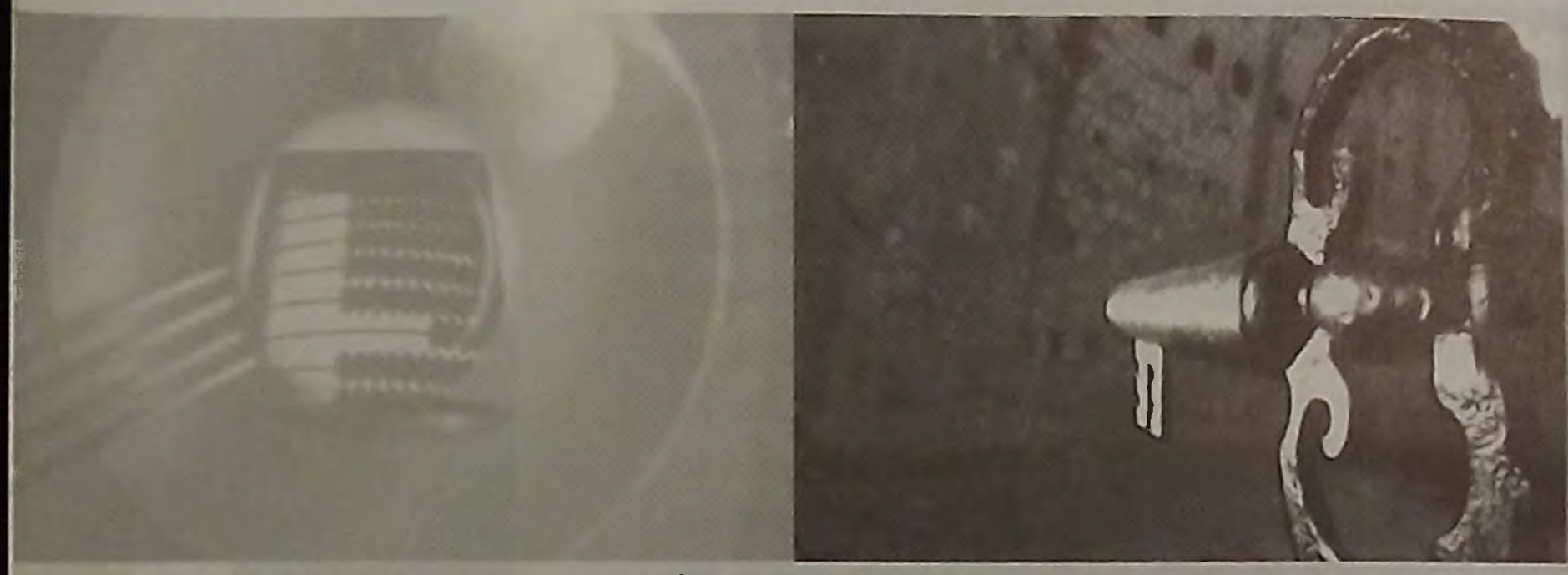
И вот к нам в группу пришел ассистент оператора, замечательный механик Олег Стинский. Он сделал моторчик с редуктором к трансфокатору. Теперь наезд в реальном времени мог осуществляться до 40 минут. Затем Олег поставил автомобильные электромоторы с цейтраферным управлением на головку штатива, и мы смогли осуществлять съемку любых покадровых панорам. Результат оказался таким, что среди наших коллег распространились легенды о том, что группа Кобрина оснащена очень современной и сложной электронной техникой. Однажды мы получили из Парижа предложение участвовать в выставке новой кинотелевизионной техники. Мы смеялись, представив себе на этой выставке нашу старую камеру, на довоенном штативе, всю обвешанную моторчиками от стеклоочистителей и с привинченной к объективу линзой – «рыбным глазом».

Году в 1983 на фильме «Особенности кинетики биологических процессов» с нами начал работать еще один предан-



ный и надежный человек – светотехник Виталий Кравченко. У Кобрина появление всякого нового человека в группе вызывало настороженность, но с Кравченко он быстро подружился, оценив его профессиональные и человеческие качества.

Многие наши коллеги думали, что у нас есть какие-то секретные приемы съемок. Однако все эти методы применялись



«Транспорт веществ через биологические мембраны»

в кино еще со времен Мельеса. Володя говорил: «Нам нечего скрывать, мы всегда придумаем что-то еще более интересное. И вообще, чем больше отдаешь, тем больше к тебе вернется».

Так было и в фильме «Особенности кинетики...» со светящимися шарами, свободно перемещающимися в интерьере. В первую экспозицию снимался интерьер, пленка отматывалась, а во время второй и следующих экспозиций в полной темноте, с почти цейтраферной скоростью в этом интерьере передвигался Виталий, наглухо зашитый в черный бархат. В руках у него матовый стеклянный шар с лампочкой внутри. Каждая следующая экспозиция снималась через светофильтр определенного цвета. И на экране в нашей декорации полетели разноцветные шары...

Мы сдавали фильм «Транспорт веществ через биологические мембраны» Министерству высшего образования. В этом фильме речь шла о том, что любые сложные системы не жизнеспособны, если они лишены свободы самоорганизации. В зрительный ряд этого эпизода Володя ввел портреты Мао Цзэдуна, Гитлера и Сталина – людей, пытавшихся создать чудовищные человеческие муравейники. Этот пример абсолютно вписывался в биофизический контекст фильма, тем более что никаких политических комментариев к картине не было.

Надо вспомнить, что перестройка уже началась, и поэтому неожиданностью для всех нас оказался взрыв негодования, вызванный этими кадрами. Некоторые члены комиссии

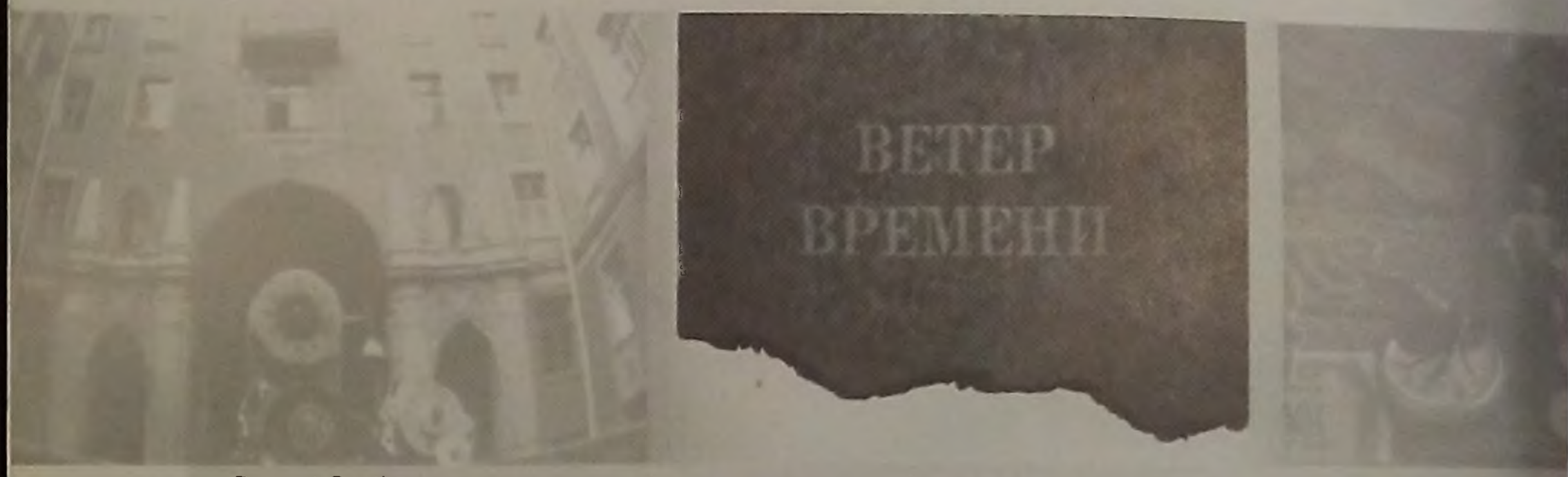
заявляли, что не позволят глумиться над всем для них святым, другие, более сдержанные, предлагали весьма странный компромисс, логику которого понять было невозможно, – они советовали Кобрину убрать из этой троицы кого-нибудь одного на его усмотрение. Через некоторое время в министерстве собрались столпы советского высшего образования



для обсуждения этого фильма. Жаль, что там не велось стенограммы – прелюбопытный был бы документ. Наши консультанты ничего не могли доказать – научные доводы на этом сборище не принимались. Было решено фильм в таком виде – с тремя вождями – не принимать. При той системе круговой поруки фильм, не принятый заказчиком, становился причиной неприятностей для очень широкого круга людей. Но Володе очень хотелось сохранить его в первоначальном виде. Помог тогда Союз кинематографистов. В Доме кино был устроен общественный просмотр фильма. Решили выделить деньги на печать десяти копий авторского варианта для того, чтобы сохранить фильм. Все это происходило в романтический период гласности.

На этом просмотре в ДК случайно оказались ребята из 9-го класса соседней школы. Нам всем было очень интересно их мнение о фильме. Ребята были не очень довольны, что их привели смотреть какой-то биологический фильм. Тем неожиданней оказались их высказывания после просмотра. Помню, один из них сказал, что впервые видит учебный фильм, в котором с ним – зрителем, разговаривают с таким уважением. А второй сказал, что во время просмотра он наконец понял, зачем он вообще учится в школе. Володя был очень доволен. Он часто повторял, шутя: «Врут они все – кто говорит, что наши фильмы не нужны народу».

Все фильмы Кобрина – это импровизации на различные темы. Литературный сценарий писали для выявления и развития основных идей фильма. Режиссерский сценарий же – большей частью для планового отдела, для утверждения сметы. Затем коллективно выбирали наиболее интересные места для съемок и выезжали туда всем «табором». Володя

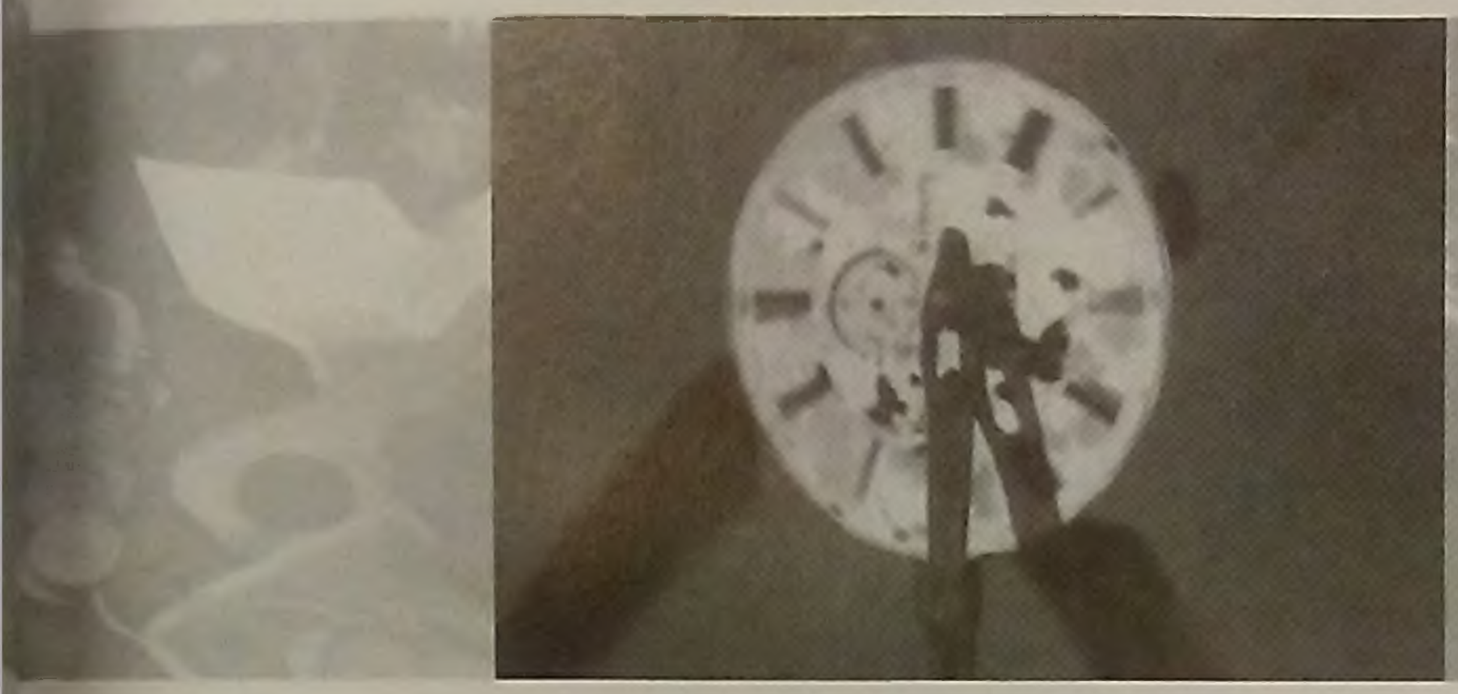


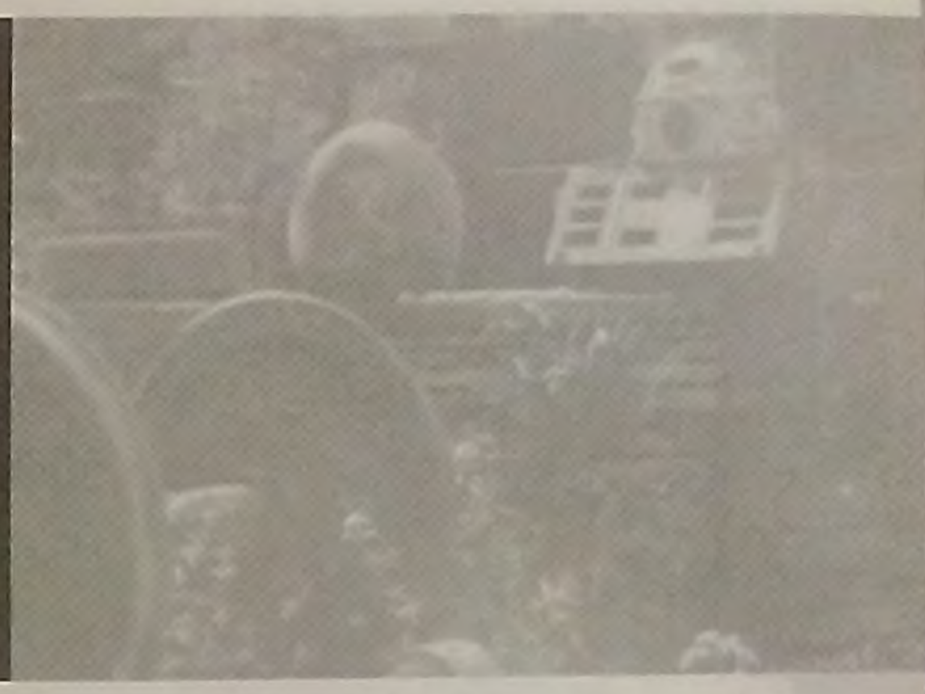
«Present Continuous»

был уверен в том, что почти в любом месте можно найти все, что нужно для съемок. Это действительно так. Наши фильмы населены различными строениями, растениями, насекомыми, предметами жизнедеятельности людей. Все это как будто ждало нас для того, чтобы, объединившись со съемочными объектами, принять участие в кобринских импровизациях. Во время съемок Володя как будто забывал про сценарий. Но каждый раз, в каждом фильме в процессе монтажа проявлялись главные темы картины. Это и понятно – они жили в Володе в процессе работы. Это было чем-то похоже на джаз, где все новые и новые импровизации разрабатывают и углубляют основную тему. А джаз Володя очень любил...

Начинались годы перестройки. Кипели политические страсти, появились надежды на свободу. Самым популярным жанром того периода стала публицистика. У нас часто появлялось желание отразить в фильме что-нибудь злободневное. Однако чутье художника и философа не позволяло Володе ввязываться в мелкое политиканство. Проблемы, волновавшие нас, безусловно отражались во всех фильмах Кобрина, но отражались не «лобово», по-газетному, а скорее в своеобразном калейдоскопе парадоксов. Недаром отвечая на вопрос, как можно назвать жанр его фильмов, Володя обычно говорил, что мы снимаем документальное кино, отражающее состояние души всей группы в определенные периоды жизни нашей страны.

В это интересное время к нам в группу пришли еще два человека – своеобразный, сложный человек, замечательный художник Вячеслав Бузков и ассистент режиссера Ольга Сургучева. Ольга вскоре стала женой Кобрина, и именно в ее маленькой двухкомнатной квартире Володя со временем смог осуществить свою давнюю мечту – создать домашнюю сту-





дию, где он мог бы работать хоть 24 часа в сутки. Так оно и получилось. В Ольгиной квартире в последние годы Володиной жизни сосредоточилось все – и работа группы над фильмами, и обучение студентов Володиной школы-студии, и деловые переговоры, и дружеские застолья. Тут же росли дети и размножалось бесчисленное количество любимых Володей кошек. Я почти не знаю женщин, у которых хватило бы сил и преданности, чтобы согласиться на такую жизнь.

Со Славой Бузковым связано появление первого человеческого персонажа в фильмах Кобрина. Это произошло в фильме «Презент Кконтиниус» – в одной из сильнейших, на мой взгляд, Володиных картин, притче, рассказывающей о мертвом мире, в котором люди уничтожили друг друга. На экране «оживают» странные механизмы, отсчитывающие уже никому не нужное время. И тем неожиданнее и страшнее происходит появление странной белой фигуры, исполняющей какой-то ритуальный танец с ружьем. Это была очередная Володина импровизация. И Слава отлично справился с этой новой для него, очень непростой «ролью» – ведь камера снимает один кадр в секунду, а на экране все происходит со скоростью 24 кадра в секунду. Поэтому актеру и надо было двигаться в 24 раза медленнее, чем в обычной жизни. А если съемка еще и обратная (Володя часто ее применял), то и передвигаться в кадре приходилось задом наперед. Это было похоже на кукольную анимацию, но с живым объектом.

В следующих фильмах мне часто приходилось самому проделывать это в дуэте со Славой. Володя вовлекал в это действо почти всех членов группы, но Слава, обладая интересной фактурой, замечательной пластичностью и чутьем опытного мультипликатора, был, безусловно, «звездой» многих кобринских фильмов.



«Present Continuous»

Вся натура «Презент континиус» была снята в двух отдаленных друг от друга местах. Это была покинутая людьми огромная деревня на Севере, в карельской глуши, а затем мы переехали на мыс Тарханкут в Крыму, где вокруг было только море и пустынная каменная степь. Совмещение этих разных фактур создало в фильме особую тревожную атмосферу. Снимали мы на черно-белой пленке через плотный красный фильтр. Поэтому небо на экране почти черное, с очень белыми облаками, а трава и листья деревьев светло-серые, как бы высушенные. Поведение моря на экране также необычно, движение волн судорожно, нервозно. Чтобы преодолеть аморфность движения воды, возникающую при цейтраферных съемках, Володя с Валерием Ивановым заклеили щель обтюратора камеры, и скорость экспонирования одного кадра не превышала 1/100 секунды. Используя эти нехитрые приемы, удалось, как мне кажется, создать в фильме ту апокалипсическую атмосферу, в которой оживали и взаимодействовали наши странные механизмы. В этом фильме Кобрин часто использовал цейтраферные панорамы и наезды. При такой съемке на экране происходит столкновение двух разных темпов: камера движется медленно и плавно, а в это время внутри кадра интенсивно, иногда с огромной скоростью, летят облака, бьется в судорогах море, странно вздрагивают деревья.

Нам неоднократно говорили о том, что фильмы Кобрина действуют почти завораживающе. Мы с Володей часто размы-

шляли об этом. Может быть, что-то действительно происходит в человеческом подсознании – ведь мы обрушиваем на зрителя действие, сжатое во времени до двухсот крат, а при обратных съемках еще и идущее наоборот.

На фильме «Презент континиус» с Кобриным начали работать еще два замечательных человека. Опытный сценарист







Леонид Тарнорудер удивительно легко принял особенности Володиного нетрадиционного подхода к кино, и их содружество продолжалось до последнего фильма Кобрина.

Редактором на этот фильм была назначена Елена Мясникова. Роль редактора в советские времена была неоднозначной. Всем в кино была известна фраза, с гордостью сказанная кем-то из работников Госкино: «Мы, редакторы,– цепные псы коммунизма!» Правда, Володе на редакторов везло. Начиная с первого его редактора – Берты Тришиной, и кончая последним, Таней Успенской, все его любили, ценили его талант и старались в нелегкие времена оберегать его от недоброжелателей. А их почему-то особенно много было среди студийных редакторов. Поэтому Володя настороженно отнесся к приходу нового. Это было во время просмотра немого варианта фильма дирекцией студии. Для того, чтобы вносить поправки в фильм Кобрина, надо подняться до его уровня. Поэтому, как обычно, на обсуждении произносились общие слова – «здорово, интересно, но немного мрачновато» и т.д. И только Лена сделала три замечания. Володя был потрясен – оказалось, что она назвала именно те места, которые он собирался поправлять. Лена стала нашим постоянным редактором, а когда была создана школа-студия, Володя попросил стать ее главным редактором. Он очень ценил ее за интеллигентность и тонкое чутье.

Работая позже на Российском телевидении, Лена оказала нашей группе неоценимую услугу. В то время все наши

фильмы существовали только на кинопленке. У нас не было денег на перевод их на видео. И вот Лена Мясникова убедила руководство РТ сделать Кобрину подарок – перегнать все наши фильмы на кассеты «Betacam» и безвозмездно передать их группе. Благодаря этому мы получили возможность посылать VHS-кассеты на отборочные комиссии разных фестивалей, да-



«Homo Paradoksum-2»

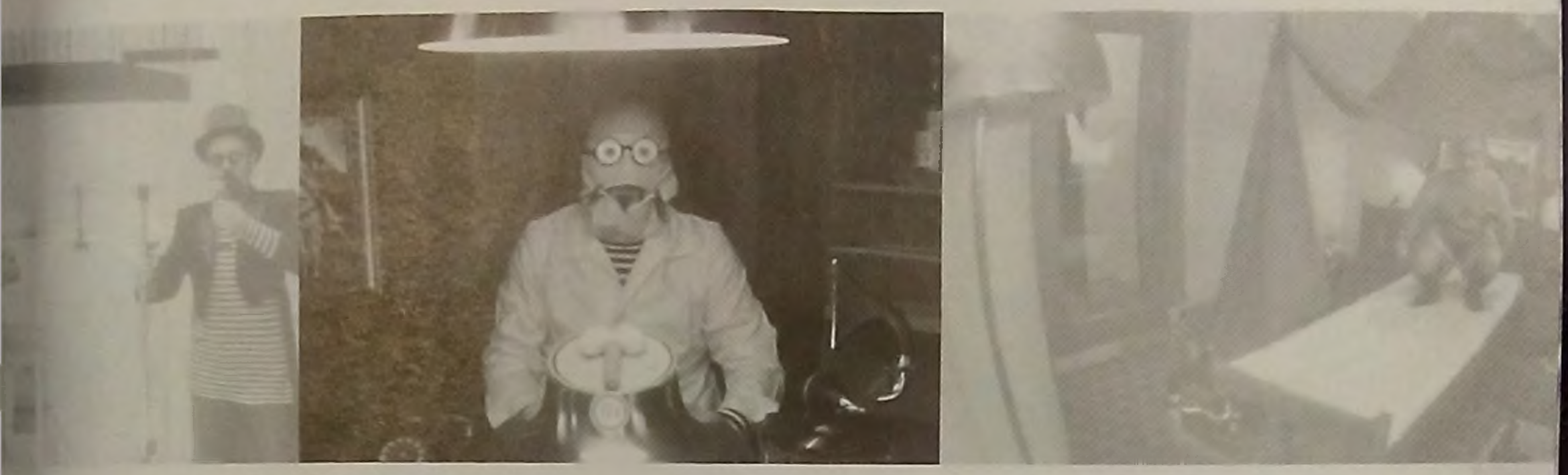
рить их нашим друзьям. Володя никогда не отказывал тем, кто интересовался его фильмами.

В конце 80-х годов заканчивался цикл фильмов по биофизике и последним «биологическим» фильмом стала «Самоорганизация биологических систем». Нам надо было сделать его за полтора месяца, иначе «горел» план выпуска объединения и студии, а это грозило лишением премий и другими неприятностями многим хорошим людям. Володя всегда считал своим долгом укладываться в сроки, деньги и лимиты пленки, отпущенные нам в рамках мизерных стандартных смет. Он снимал свои фильмы, не ожидая и не получая никаких льгот и поблажек. И тем почетней и приятней всем нам было слышать мнение коллег о том, что наши фильмы, видимо, хорошо финансируются. Конечно, в основном это заслуга Володи. Помимо большого таланта он обладал еще и необыкновенными организаторскими способностями.

Мне всегда казалось, что у больших режиссеров работа мозга организованна как-то по-особенному. У большинства людей преобладает в развитии какое-нибудь одно полушарие. В зависимости от этого одни люди лучше проявляются в творческой, эмоциональной сфере, а другие находят себя там, где требуется более логическое, рациональное мышление. У Володи же был уникальный набор качеств – он был талантливым художником, глубоким философом, обладал тончайшим

психологическим чутьем и при этом замечательно разбирался в самой сложной современной технике.

Всю картину «Самоорганизация...» мы сняли в питерской гостинице «Морской вокзал». Опять же это была импровизация, которую мы разыграли тут же, в коридорах, холлах, лифтах и номерах, на глазах у изумленных постояльцев.



Это было время Кашпировского и Жириновского. Происходящая в нашей жизни «шиза» не могла не отразиться в фильмах Кобрина. Нелепая пантомима наших персонажей – Бузкова и моего – вроде бы напоминала отношения психиатра и пациента, но определенности, кто из них кто, не было. Фонограмма фильма соответствовала странности изображения и состояла из трех слоев. Невообразимый текст, очень точно прочитанный режиссером Андреем Герасимовым, перемежался с абсолютно бредовыми, слегка ускоренными отрывками из речей Брежнева. Третьей составляющей были фрагменты высказываний душевнобольного человека, записанные с пластинки-приложения к медицинской энциклопедии. Там были замечательные фразы типа «...берем Мурманский полуостров, вворачиваем туда телевизор, вворачиваем черный хлеб, так и что же, из всего этого Илья Муромец родится?!».

Это была наша последняя картина по биофизике и, как мне кажется, первая, начавшая цикл фильмов Кобрина о «Человеке Парадоксальном». Период этот, по моему мнению, был самым счастливым и продуктивным в жизни Кобрина. Володя уже приобрел достаточную известность, фильмы шли на фестивалях, рядом была стабильная и надежная группа и, самое главное – он впервые был свободен в выборе тем своих фильмов, а государство, видимо по инерции, еще продолжало финансировать научно-популярное кино. В эти же годы Ролан Быков пригласил Володю в свой Фонд детского кино. Так воз-

никла учебная мастерская – «школа-студия Кобрина», затем еще одна – при институте повышения квалификации.

В фильме «Гомо Парадоксум-2» снова произошло соприкосновение с миром душевнобольных. Снимали мы его в интерьерах той же гостиницы, что и «Самоорганизацию...» Володя снова задействовал нас со Славой Бузковым в качестве ос-



«Homo Paradoksum-3»

новных персонажей. Но это был совершенно иной фильм – как бы новый виток спирали. В фильме «Гомо Парадоксум-1» Кобрин рассказал о парадоксальности человечества как биологического вида, в этой же картине он говорил о безумии «Гомо Совектикуса» – чудовища, выросшего на одной шестой части нашей планеты.

Володя был очень доволен отснятым материалом и смонтировал его довольно быстро. Написали и записали на пленку дикторский текст, подобрали музыку и окончательно смонтировали негатив фильма, так что фильм был практически завершен.

И неожиданно консультат фильма, врач-психиатр, просит Володю пообщаться с двумя его пациентами, которые выразили желание поделиться своими мыслями с киногруппой. Мы встретились с этими людьми и записали на магнитофон их размышления о политике внешней и внутренней, о перестройке, о многом другом. Искренность их ответов нас поражала. Ведь все мы, «нормальные люди», неосознанно хотим выглядеть как можно более умными, боимся показаться некомпетентными... Наши собеседники были лишены этих комплексов. У них была своя неопровержимая логика. Так, один из них считал себя внуком Рейгана и внуком Ленина, а наш уважаемый Глухов пытался опровергать его мнение какими-то фактами и хронологическими выкладками. Этот спор надо было послушать!

Результат этой встречи был неожиданным. Володя, послушав сделанные записи, был поражен тем, как, казалось бы, парадоксальные, прошедшие через больную психику рассуждения наших собеседников во многом отражают мнения «человека с улицы», воспитанного «совком» в течение 70 лет. Из записей этих бесед Володя собрал совершенно но-







вый текст, который мгновенно сросся с нашим уже смонтированным изображением. Смысловые совпадения были временами такими точными, что у многих создавалась уверенность в том, что все-таки сначала был создан текст, а изображение снималось уже под него.

Часто большие художники обладают провидческим даром. Был он, несомненно, и у Кобрина. Мы смогли оценить это через два-три года после съемок «Гомо парадоксума-2», когда произошел развал СССР. В 1989 году эпизод со сжиганием карты Советского Союза выглядел эффектным трюком, а фразу «и осталось в Ташкенте одно посольство Москвы» в то время мог произнести только сумасшедший. Наши персонажи разделились в фильме на «наших» и «не наших» задолго до того, как Александр Невзоров попытался сделать это со всей страной.

Взаимоотношения мужчины и женщины всегда очень занимали Кобрина. Мне кажется, у него были свои счеты с «женским» началом... Недаром он хотел назвать один из фильмов «Гулаг на двоих», а в фильме «Гомо Парадоксум-3» женщина стала одним из главных персонажей.

Телевизор как элемент изображения начал появляться в фильмах Кобрина уже давно, но, пожалуй, именно в «Гомо Парадоксум-3» впервые так активно Володя задействовал телевизионные экраны и видеокамеры. Видеоизображения становятся одним из основных действующих лиц фильма. В это время Володя вместе с Валерием Ивановым и Славой Бузко-

вым начинает осваивать компьютер. Первые элементы компьютерной мультипликации появились, как мне кажется, именно в этом фильме.

«Последний сон Анатолия Васильевича» – единственный, к сожалению, полнометражный фильм Кобрина. Картина должна была называться «Изгнанники вечности», но, как это





На съемках фильма «Последний сон Анатолия Васильевича»

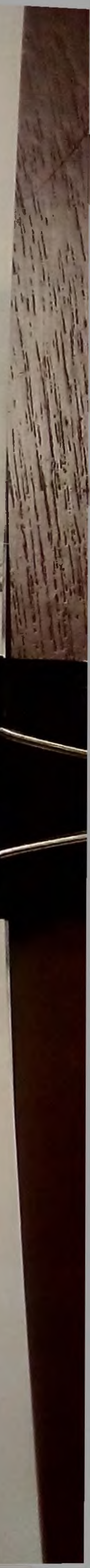
часто бывало, случайная встреча все изменила. Мы начали съемку в поселке Токсово. Это такой питерский «101-й километр». И население жило там соответствующее. Но нас уважали. Володю «блатные» часто признавали за «своего». Наверное, потому, что в нем не было ничего специфически «киношного». А любимой его одеждой были – телогрейка, кожаные штаны и сапоги. Да и мы все одевались по принципу «как удобно». Вспоминаю случай, когда на станции Бологое к нам подошли люди, тоже одетые в телогрейки, с вещмешками на спинах, попросили закурить и с большим участием, как своих, расспрашивали, в каких лагерях мы отбывали срок, давно ли вышли и куда едем.

Мы снимали в Токсово жуткую котельную (мы ее назвали «котельная коммунизма»), когда неожиданно появился человек с весьма колоритной внешностью и сам выразил готовность залезть для съемки в печь. Но поставил одно условие – лезть будет в печь голый, потому что трусы у него белые, а ему сегодня на свидание идти. Володя, потрясенный, шепнул нам: «Я о таком и мечтать не смел!». Так к нам пришел Анатолий Васильевич Пичкорин и стал главным действующим лицом фильма. Толя оказался удивительно интересным человеком. Его биография была, с одной стороны, уникальной, как уникален каждый человек, а с другой – увы, типичной для миллионов жителей нашей страны. И фильм Володя сделал такой печальный потому, что это фильм о России.

На этой картине Володе впервые удалось поработать с композитором. По учебному телевидению неожиданно показали программу фильмов Кобрина. После этого показа с нами захотели сотрудничать молодые музыканты группы «Рай». Обычно композиторы пишут музыку к фильмам после того, как картина смонтирована. Но Володя пошел на эксперимент. Они







с Сергеем Бусахиным, композитором и руководителем этой группы, разработали основные музыкальные темы будущего фильма еще до начала съемок. Сергей сумел уловить эмоциональную волну, нерв картины и сразу начал работать. К концу наших съемок музыка была в основном написана, и, если я не ошибаюсь, ребята уже записали ее на магнитку. Совершенно не заладилась работа над дикторским текстом. Володе и Лене Тарнорудеру пришлось написать и затем отбросить около 14 вариантов, прежде чем они поняли, что изображению, настолько гармонично слившемуся с музыкой, любые слова будут только мешать. Володе, тонко чувствующему и любящему музыку, идея «фильмов без слов» оказалась близка. В последующие годы он делал фильмы только на музыке и шумах.

В 1992 году фильмом «Шаги в никуда» завершался второй период творческой жизни Кобрина. Но в тот момент никто из нас не догадывался, что это была последняя экспедиция, которую мы, группа Кобрина, провели все вместе, развивая наши творческие и технологические приемы съемок.

Володя был очень доволен тем, что ему удалось вывезти на съемки всех своих студентов. Это было замечательное лето. Мы жили под Москвой. Наш консультант и добрый гений доктор Глухов поселил нас в пустующие больничные палаты рядом со своей огромной психиатрической больницей. Кормежка тоже была из больничной кухни. Только благодаря этой его помощи нам удалось снять фильм и провести студенче-

скую практику с большой, как мне кажется, пользой для ребят. Ведь денег отпускалось с каждым годом все меньше и меньше, и финансовая петля начала затягиваться...

Судьба опять привела нас в очень своеобразное место. После поселков около Питера мы попали в Подмосковье. Пригороды эти, мне кажется, по заброшенности и дикости

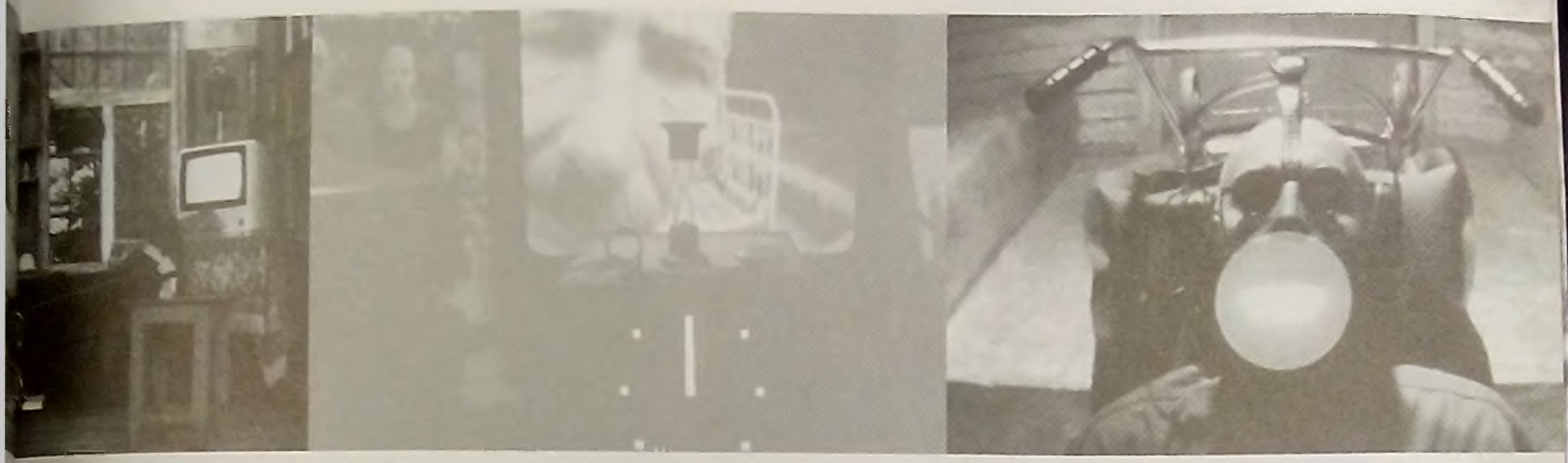


«Шаги в никуда»

намного страшней самых отдаленных мест России, в которых мне пришлось побывать за сорок лет работы в кино. Во всяком случае, так было в те годы. Следы разрухи окружали нас со всех сторон. И Володя из этих отживших частей и предметов начал создавать экранный мир нашего фильма. А каждому студенту он предложил придумать в рамках сценария и снять какой-либо эпизод. В их распоряжении были: Слава Бузков – художник и актер, мы с Валерой Ивановым – операторы, и вся наша съемочная техника. Наиболее интересные студенческие эпизоды Володя с большим удовольствием включил в свой фильм. В этот фильм Кобрин внес новый для себя элемент – компьютерную анимацию. В предыдущих фильмах довольно часто Володя с Валерием снимали на мультстанке предварительную заготовку, а затем, на эту же пленку второй экспозицией, мы на натуре доснимали этот кадр. Теперь же вместо мультзаготовок они использовали компьютерную мультипликацию. Для того времени это был достаточно новый прием в нашем кинематографе. Термины «компьютерная анимация» и «видеотехника» звучат очень солидно. На самом деле наша группа располагала в то время крайне примитивным школьным компьютером и черно-белыми видеокамерами, такие обычно ставят в универмагах следить за жуликами.

Психиатрическая клиника и ее обитатели ни в какой мере не были объектами наших съемок. Но однажды к нам

попросился в гости один из пациентов – Анатолий Воскресенский. Бывший кинооператор – он просто очень хотел побыть в «киношной» атмосфере. Попал он в клинику из-за распада СССР! Он не был ни «державником», ни «партюгой» – просто не мог пережить, что такая большая страна кончилась. Каждый день в 6 часов утра Толя включал на всю



громкость гимн Советского Союза. Соседи по дому отправили его подлечиться. Володю поразил его взгляд – в нем были непереносимая грусть и полная отрешенность от всего окружающего.

Толя с радостью согласился сниматься. Они с Бузковым создали удивительный двойной образ близнецов-антиподов. Персонаж Бузкова ностальгирует, но активно, что-то сжигает в унитазе, слушает горящий патефон и бежит-бежит в никуда. А герой Анатолия просто неподвижно сидит в кадре и очень долго смотрит на нас – зрителей.

В фонограмму фильма Кобрин включил музыку бывшего гимна Советского Союза. Но он звучит замедленно, в темпе похоронного марша, как прощание, похороны прошлого. Я часто думаю, что бы сказал Володя, если бы знал, что эта музыка, под звуки которой десятилетиями маялись миллионы, снова станет гимном нашей страны...

Да и некоторые другие темы Володиных фильмов, которые мы по наивности считали устаревшими, вновь оживают. В одном из его фильмов есть сцена сожжения неугодных Гитлеру книг: казалось бы – экскурс в далекое прошлое... Но вот совсем недавно где-то на Урале сжигали книги священника Меня, а в Москве молодые из «Идущих вместе» разделяли российских писателей на «наших» и «не наших».

Работая над фильмом, Володя, как и раньше, много размышлял над природой безумия. Он был уверен, что безумие

часто бывает добровольным, т.е. человек поддается, соглашается быть безумным, и недаром фильм кончается фразой «Однажды утром я проснулся...».

Мы понимали, что четкой границы между безумным и «нормальным» человеком не существует, но Володю интересовало мнение опытного психиатра: что есть норма? И доктор



«Серое время»

Глухов сказал, что если абсолютно нормальный человек и существует, то, по его мнению, это существо по своему психическому складу должно приближаться к животному, живущему одними инстинктами. Вот такие беседы у нас были за вечерним чаем в то лето и осень 1992 года.

В последнем периоде своей жизни Володя снял примерно десять фильмов, успешно выпустил в свет своих первых учеников, набрал новую учебную мастерскую во ВГИКе и создал два больших цикла передач о кино для телевидения. На международных фестивалях шли показы фильмов Кобрина, в том числе и ретроспективные. Его имя становилось все более известным. Но мало кто догадывался, что все это время Володя искал пути и возможности для выживания. И не только творческого, но часто и в прямом смысле этого слова.

Деньги, которые Госкино могло выделять на фильмы Кобрина в этот период, с трудом покрывали только расходы на пленку, монтаж и на символическую зарплату работников группы.

Володя предчувствовал, что современный кинематограф очень скоро будет немыслим без компьютера, и сумел в этом убедить своих студентов. В то время старшее поколение кинематографистов не знало и боялось компьютерной техники, а молодые «компьютерщики» совершенно не имели кинематографического опыта. Кобрин же сумел объединить и использовать оба этих направления. Оказалось, что при работе с ком-

пьютером можно применять традиционные кинематографические приемы. Это упрощало работу и сокращало время съемок. Так в 1993 году была создана картина «Групповой портрет в натюрморте» – первый фильм, снятый в кобринском замкнутом пространстве. Только несколько кадров мы сняли в метро. С этой картины наша группа начала осваивать технику пере-







съемки видеокомпьютерного изображения на кинопленку.

Большая часть фильма снималась в рабочей комнате кобринской квартиры. Картина основывалась на гипотезе, утверждавшей, что потусторонние силы, используя современные технические средства, могут общаться и общаются с нашим миром, миром живых. Помещение, наполненное электронной аппаратурой со светящимися экранами теле-, видео- и компьютерных мониторов, идеально подходило для создания нереальной, тревожной атмосферы. В это пространство неожиданно влетали компьютерные призраки. Они вырывались за пределы породивших их телеэкранов. В этих кадрах Володя с Валерием и молодыми Володиными учениками Сергеем Карпухиным и двумя Николаями – Цибиным и Широким – очень эффектно сумели сочетать компьютерную анимацию с традиционными приемами комбинированных киносъемок.

К сообщению о том, что фильм представлен к «Нике», Володя отнесся не очень серьезно. Его фильмы и раньше выставляли. Поэтому присуждение этой награды было для него и всех нас неожиданностью. Ведь для официальных «киношных» верхов Кобрин как бы не существовал. Его фильмы не укладывались ни в какой раздел традиционного деления кинематографа по жанрам. И вдруг – «Ника»! Володя не скрывал своей радости. Это была и большая радость всех наших друзей. Люди знающие рассказали, что в тот год в жюри «Ники» было много «некиношных» людей – философы, ху-



М. Камионский и Наташа Кобрина

дожники, писатели, и поэтому наш фильм набрал наибольшее число голосов.

Тысяча долларов, прилагаемых к «Нике», пришлась очень кстати – нужно было покупать и чинить кое-что из аппаратуры. В это время почти все в группе Кобрина прочно сели за компьютеры и довольно быстро стали хорошими профессионалами. Откуда появилось в группе все это оборудование? К сожалению, ни сам Кобрин и никто из нас не умел добывать деньги. Наши немногие инициативы не приносили никаких результатов. Володя не раз вслух мечтал, что появится какой-то предприимчивый человек, который сумеет извлечь выгоду для себя из его деятельности, а он был согласен работать только за скромную зарплату. Но такого человека мы не дождались... Зато стали появляться люди, желающие бескорыстно помогать Кобрину.

Многие друзья приносили с собой еду. Ведь в это время за обеденный стол на Володиной кухне усаживалось каждый день 8–10 человек – семья, члены группы, студенты. Это была одна из загадок Кобрина – как ему и ребятам удавалось очень напряженно работать на технике, требующей огромной сосредоточенности, в доме, открытом для всех с утра до позднего вечера? И все эти годы груз такого хозяйства тащила на себе Ольга!

В конце 1994 года мы сделали фильм «Серое время». Его мало кто видел. В названии фильма отразились Володины ощущения этого периода. В каком-то отношении фильм почти документально рассказывает о жизни кобринского дома. Дети, компьютеры, люди, работающие на компьютерах, кухня,

гости, сам Кобрин – все это снято в покадровом режиме. А в финале фильма титр: «Конец фильмов...»

Приближалось 100-летие кино. И Кирилл Разлогов привлек Кобрина к работе над двумя большими циклами телевизионных передач о кино – «Киномарафон» и «Век кино». Володю эта работа очень заинтересовала. Но он категорически не хотел работать на чужой аппаратуре и с чужими людьми. Поэтому он договорился с заказчиками о том, что нам в качестве аванса будет закуплена вся необходимая аппаратура. Таким образом, у Кобрина появились более-менее современные компьютерные машины и кое-что из «бетакамовской» техники. На зарплату он оставил минимальную сумму, но, будучи человеком мудрым, приобрел себе и группе независимость.

Кобринская мастерская стала своеобразной коммуной. Заработанные деньги распределялись коллективно. Большая часть их уходила на ремонт быстро изнашивающейся аппаратуры, реже – на закупку новой. Остаток денег – это был Володин принцип – распределялся поровну, по числу членов группы, плюс одна доля на закупку продовольствия.

Фильм «Фьючер континиус» был первым фильмом Кобрина, целиком сделанным методом компьютерной анимации и переведенным на 35-ти миллиметровую кинопленку. Но и в других «пленочных» Володиных фильмах было много компьютерного изображения. Надо было находить оптимальный метод перевода видео- и компьютерных кадров на кинопленку. Существовали в то время способы перевода электронного изображения на кинопленку, но стоило это больших денег. Пришлось идти своим путем. Под Володиной двухэтажной кроватью при помощи одеял был создан светонепроницаемый закуток. Там, на вертикальной доске, размещался «Конвас», а под ним – телевизор или монитор компьютера. И Валера Иванов в темноте и духоте переснимал, кадр за кадром, готовое изображение. Зная, что в одном метре кинопленки 52 кадра, а одна часть кинофильма имеет длину 300 метров, можно представить, что это за каторжный труд.

Леня Пахаленко, великий умелец, избавил нас от ручного труда, создав надежное электронное устройство для управления пересъемкой: компьютер, выдавая на экран монитора очередной кадр изображения, сам включал кинокамеру для съемки этого кадра. Не могу ручаться, но мне кажется, что «Фьючер континиус» был первым в России компьютерным фильмом, переведенным на кинопленку.

В начале 1995 года я уехал месяца на три в Кёльн, на небольшую операцию. Володя попросил меня что-нибудь снять

для картины «Третья реальность». И мы вдвоем с сыном с утра до позднего вечера несколько дней снимали в Кёльне проходивший там ежегодный карнавал. При покадровой съемке на экране это выглядело апогеем человеческого безумия, особенно контрастирующего с величественной неподвижностью Кёльнского собора, на фоне которого и происходило это действо. А под Дюссельдорфом мы случайно нашли объект, как будто созданный для кобринского кино. Это была поляна, на которой стройными рядами «росли» железные столбы с обычными уличными часами! Штук 40–50!

Мы продолжили наши импровизации уже в Москве. В монтаже Володя снова столкнул два разных пласта изображения – кёльнский и московский, создав таким образом атмосферу третьей нереальной реальности.

Кобрина очень занимал вопрос о разнице в восприятии зрителем изображения электронного, собранного из тысяч неподвижных точек-пикселей, и кинопленочного, созданного непредсказуемыми сочетаниями микрозерен фотографической эмульсии. Через какое-то время я очень обрадовал Володю, рассказав ему об одном прочитанном мною материале. Эксперименты, поставленные американскими учеными, подтвердили его гипотетические предположения. Оказалось, что изображение, возникающее на электронном экране, воздействует на те участки мозга зрителя, которые воспринимают логическую информацию, а киноизображение воспринимается областями мозга, ответственными за эмоциональное образное мышление. Может быть этим и объяснялось то явление, с которым мы сталкивались при переводе компьютерных кадров на кинопленку. Изображение становилось мощнее, глубже. Дело доходило до курьезов. На просмотре кинокопии фильма «Третья реальность-2» Леонид Тарнорудер – сценарист, сам принимавший участие в монтаже картины и неоднократно видевший ее на экране монитора, не узнал фильм на киноэкране. Ему показалось, что видит совершенно незнакомый ему вариант. Фильм зазвучал совершенно по-новому. Подобное происходило с каждым фильмом Кобрина.

Нам очень не хватало хорошей видеокамеры. О «Betacam'е» мы и мечтать не могли. Фирма «Sony» выпустила замечательную, относительно недорогую цифровую камеру, но и она была нам не по карману. Денег не было настолько, что периодически Володя и Ольга не знали, как и чем заплатить за квартиру и электричество.

В это трудное время в дом Кобрина пришел Сергей Кротов. Человек науки, профессор МГУ, Сергей во многом был



взрослым мальчишкой, непосредственным и очень добрым. Они быстро сблизились с Володей, который тоже не терпел всякой «официальщины». Кротов осуществил нашу мечту – в группе появилась цифровая камера «Sony-1000». Он помог также профинансировать маленький компьютерный фильм, сделанный для Гамбургского фестиваля, проходившего под



«GraviDance»

девизом «Будущее человеческого тела». Кобрину эта тема очень понравилась, а фильм он назвал «КротоСкобризмус».

Володя всегда с большой благодарностью принимал его бескорыстную помощь. Сергей неоднократно вывозил нас на съемки московских улиц. Володя в последнее время редко покидал свою «компьютерную клетку», и поэтому в этих поездках он как бы дышал свободой, заново открывая для себя полузабытую Москву. И последняя картина Кобрина «GraviDance» снята во многом благодаря помощи Сергея, так как он был не только продюсером, но и соавтором идейной основы фильма.

Последнюю в жизни Кобрина экспедицию мы провели летом 1997 года. Это была съемка фильма «Абсолютно из ничего». Впервые мы не взяли с собой кинокамеру. Все снимали на видео. Володя давно мечтал о том, что мы когда-нибудь освободимся от необходимости таскать на съемки нашу надежную, но очень тяжелую аппаратуру. По его просьбе наш «левша» – Леня Пахаленко, начал конструировать кинокамеру, маленькую, но оснащенную всеми необходимыми для комбинированных съемок приспособлениями. А на том этапе сочетание цифровой камеры и компьютера позволили Володе частично осуществить эту мечту. Работали мы с огромным наслаждением, нам казалось, что эти съемки – начало возвращения к активной прежней жизни. Никто не мог предполагать, что «клетка», которую Володя сам себе построил, уже не выпустит его...

Напротив моего окна на дереве две большие птицы строят гнездо. Они непрерывно его наращивают, прикрепляя все новые и новые веточки. Наблюдая за ними, я вспоминаю Володю. Он так же собирал и усовершенствовал свой дом-студию. Появлялись новые компьютеры, заменялся монтажный стол, налаживались кино- и видеопроекторы, компьютеры со-









единялись в сеть, монтировались звукозаписывающие и музыкальные аппараты и т.д. и т.п. Но вся эта аппаратура непрерывно нуждалась в наладке, ремонте, периодической замене, на все это требовались деньги, которых всегда не хватало. В чем-то это было похоже на беличье колесо. Наверное, поэтому у Володи возникало все меньше желания и поводов покидать свою «подводную лодку». Нежелание ездить на кинофестивали, особенно зарубежные, Володя мотивировал разными причинами. Чаще всего он ссылался на невозможность прервать работу над очередной картиной. Иногда отшучивался: «Боюсь, что мне так там понравится, что не захочу возвращаться». Мне кажется, что причины этому были какие-то другие, но о них могу только предполагать...

Прорыв фильмов Кобрина на фестивали за границу произошел в начале 90-х годов, тоже вопреки воле киночиновников. В те годы отбор фильмов осуществляла какая-то комиссия СК. Члены этой комиссии решали – что показывать отборщикам различных фестивалей и кому ехать за рубеж представлять отобранные фильмы. Поэтому понятно их раздражение, когда Ганс-Иохим Шлегель – представитель Оберхаузенского фестиваля, случайно увидел Володины фильмы и решил обязательно показать их. В 1992 году был отобран фильм «Гомо парадоксум-3» и Володя попросил меня представлять его в Оберхаузене. Но кто-то из «коллег» по Союзу кинематографистов поехал по моему билету, и при-

шлось одалживать денег на дорогу. Немецкую визу помог сделать сын, а копию фильма досылали самолетом, т.к. ее «забыли» отправить обычным путем. Но главное, мы все-таки прорвались! Фильмы Кобрина в тот год попали сразу на три крупных фестиваля. Их увидели и оценили режиссеры, киноведы, журналисты многих стран. Все это позволило навсегда освободить Володины картины от всяких «опекунов». С тех пор все международные связи нашей группы стали осуществляться или напрямую с Кобриным, или через моего, живущего в Германии, сына.

С 1992 года началась своеобразная цепная реакция «открытий» режиссера Кобрина. На фестивале в Копенгагене известный американский киновед, знаток современного киноавангарда Амос Фогель, был потрясен тем, что в России работает такой самобытный режиссер, о котором он никогда ничего не слышал. В мире снимается огромное количество «авангардного» кино, но организаторы фестиваля стремились показать фильмы Кобрина прежде всего потому, что они отличались высоким профессиональным уровнем, оставаясь при этом абсолютно современными и новаторскими.

В том же году Альфред Роттерт – директор фестиваля в городе Оснабрюк – показал наряду с программой Гринуэя ретроспективу фильмов Кобрина и подборку курсовых работ наших студентов. Просмотр прошел с большим успехом и с тех пор фильмы Кобрина и его учеников стали ежегодными участниками этого престижного фестиваля.

На Роттердамском фестивале было показано несколько наших фильмов, и, так же, как когда-то в Копенгагене это сделал Амос Фогель, ко мне подошел очень взволнованный директор известного своей «элитарностью» итальянского кинофестиваля в городе Пезаро господин Апра. Он тоже был удивлен тем, что существует режиссер, сумевший создать свой кинематограф, свою школу, и совершенно ему не известный! По его просьбе я послал в Италию на отборочную комиссию все наши фильмы в формате VHS. И в Пезаро была показана замечательная ретроспектива: 12 фильмов Кобрина. Особенно приятно было то, что еще одна спецпрограмма на этом фестивале состояла из фильмов Годара.

Почти каждый день по нашим фильмам проводились обсуждения, пресс-конференции. Я привез Володе вырезки со статьями из разных газет. Но больше всего его порадовали статьи о наших фильмах, написанные для каталога фестиваля двумя итальянскими кинокритиками. У нас в стране о Кобрине писали крайне редко.

Этому было несколько причин. Одна из них, как мне кажется, состояла в том, что из всей массы наших кинокритиков только несколько человек могли серьезно и квалифицированно вести разговор о фильмах Кобрина.

Поэтому Володя с таким интересом отнесся к статьям итальянцев, которые стремились анализировать особенности его эстетики. Я помню его фразу о том, что «с ним впервые говорят на одном с ним языке, и, самое удивительное, что это делают люди из другой страны».

В нашей стране фильмы Кобрина увидели, оценили и полюбили люди самых разных профессий – художники, философы, ученые-теоретики, музыканты. Молодежь, студенты, принимали их «на ура». Молодые редакторы и режиссеры делали на TV в Москве, Ленинграде, Свердловске, Воронеже интересные передачи о Кобрине и его фильмах.

Мне всегда хотелось разобраться в причинах неприятия кобринского кино определенной частью коллег-кинематографистов. Ведь Володя занимал свою очень специфическую нишу, никому дорогу не переходил, в парткомы-месткомы не лез и категорически не принимал участия в общественных тусовках. Мне кажется, что многие коллеги подсознательно, не отдавая себе в этом отчета, не могли простить Кобрину его системы существования. Его образ жизни обесценивал их желание быть признанными художниками, творцами, и при этом не упускать ничего из жизненных благ – выгодные темы, поездки за рубеж, почетные звания... Мало кому это удавалось осуществить – а тут этот Кобрин, снимает свои чудные фильмы на старой аппаратуре и на полубракованной советской пленке, рукодельничает в крохотной квартирке, из которой почти не выходит, не хочет ездить за границу, не всегда имеет деньги на еду, – а у него широкая известность, две мастерские во ВГИКе, фильмы получают награды...

Володя гордился своей дружбой и взаимопониманием с такими художниками, как Юрий Норштейн, Александр Сокуров, Вячеслав Валов, Юрий Шиллер. Но не все кинематографисты могли перешагнуть границы «своего» кино. Так, многие документалисты, увлеченные погоней за злободневными темами, за «правдой жизни», не могли принять фильмы Кобрина за то, что в них слишком сильно, по их мнению, выражено авторское начало. «Игровики» смотрели наши фильмы с интересом, но кое-кто из них считал Володину игру с человеческими персонажами чуть ли не вторжением на чужую территорию. Зато мультипликаторы не испытывали по отношению к Кобрину никаких комплексов. Кобринская эстетика была им близка,

ведь в своем большинстве аниматорам чуждо линейное мышление, они легко воспринимают сложные системы художественных образов. В 1996 году на фестивале анимационного кино России была показана программа фильмов Кобрина и его учеников. Принимали наши фильмы очень тепло и смотрели с большим интересом.

В одном из своих интервью Кобрин как-то сказал: «У нас в стране все наоборот – публичное делается тайно, а тайное, интимное – публично. Ну, полный бред». Это относится, как мне кажется, и к такому явлению нашей жизни, как появление многочисленных «новых православных». Ни в коем случае я не хочу обидеть истинно верующих людей, потому что они верят в то, что борьбу со злом надо начинать прежде всего в глубинах своей души. Фундаменталисты же всех мастей начинают искать врагов вокруг, считая только себя носителями абсолютной истины. Многих наших коллег не минул этот соблазн. Они и Кобрина зачислили в разряд «неугодных». Володя всегда много размышлял о соотношении жизни и смерти, о тончайшей грани между ними, и, естественно, эти мысли он стремился визуализировать в своих фильмах. И только люди недалекие, называя Кобрина «певцом смерти», могли не понимать те апокалипсические, предупреждающие смыслы, звучавшие во всех его картинах. Это отношение к Кобрину проявлялось иногда и в довольно курьезном виде. После просмотра фильма «Групповой портрет в натюрморте» одна коллега сказала худруку нашего объединения Виктору Юрловскому, человеку необычайной доброты и простодушия, буквально следующее: «Витя, мы все знаем, что скоро победит царство Антихриста, и все слуги его получат награды, ты тоже будешь в числе «награжденных» за то, что помогал Кобрину делать такие фильмы».

Бывало и по-другому. На одном международном кинофестивале, где была показана большая ретроспектива фильмов Кобрина, присутствовала корреспондент крупного российского киноведческого издания. Из беседы с ней я понял, что для нее тоже и по тем же причинам неприемлемо творчество Кобрина. Каждый имеет право на свое мнение, но странно, что она даже не выполнила свой профессиональный долг перед читателями – побывала на очень интересном фестивале и ни слова о нем не написала. Впоследствии меня уже не удивило, что это издание – единственное среди всех наших «киношных» органов – никак не откликнулось на смерть Кобрина.

Меня часто спрашивали, не трудно ли работать с Кобриным, так как он сам был оператором. Я думаю, что все опера-

торы, работавшие с Володей, – Света Кравцова, Валерий, Сергей и Володя Ивановы – согласятся со мной, что никаких профессиональных трений у нас на съемках не возникало. Хороший психологический климат в группе для Володи был гораздо важнее режиссерских амбиций.

Операторам Кобрина повезло необычайно. Мы много лет были участниками неповторимой кинематографической игры, которую творил Володя, – и на съемочной площадке, и за монтажным столом, и при озвучивании своих фильмов.

Двадцать два года моей жизни прошли под знаком «Кобрин», двадцать из них в очень близком общении – съемки, экспедиции, купе поездов, палатки, номера гостиниц. И разговоры, разговоры... Как Володя умел слушать! И мы все стремились принести к нему все самое интересное, самое смешное, самое страшное. Я часто замечал, что при встрече с чем-то необычным мы непроизвольно говорили: «Ну, это для Кобрина» или «Это обязательно надо Володьке рассказать».

Мне кажется, что наши отношения выходили за рамки обычного содружества режиссера и оператора. Мы были нужны друг другу, это трудно объяснить словами. Я не знаю, что именно Володя ценил во мне, но меня работа и дружба с ним сделали во многом другим человеком, хотя к моменту нашей встречи я уже был совсем не молод.

Последние два года мы виделись не очень часто. К сожалению, никаких серьезных съемок не предвиделось, и последние две картины Володя делал в основном на компьютере, используя наши предыдущие съемки и видеокадры, снятые им самим и Ольгой. Для меня работы у Володи не было, но мы надеялись, что все еще образуется... Правда, уже ушел Сергей Иванов, а Валерия Иванова пригласили на мультстудию «Крисмас», и он все реже появлялся у Кобрина. А я, находясь в Кёльне, старался быть полезным Володе: кое-что снимал для него, рассылал кассеты с фильмами на различные фестивали, показывал наши фильмы в киноклубах разных немецких городов.

В конце лета 1999 года, приехав в Москву, я тут же отправился к Кобрину. Володя только что закончил последнюю свою картину «GraviDance». Он показывал мне фильм, хвалил кадры, снятые Ольгой, рассказывал о том, как выезжал на съемки с Кротовым и своей студенткой Светой Ивановой. Мне после долгого отсутствия казалось, что в кобринском доме продолжается обычная для него жизнь. Благодаря присоединению соседней квартиры семейная жизнь Кобриных хоть немного отделилась от «общественно-производственной». По-прежне-

му на всех рабочих местах сидели и что-то творили Володины студенты. Так как ВГИК не в состоянии был обеспечить их компьютерной техникой, квартира Кобрина официально стала считаться местом проведения производственной практики... И по-прежнему шла борьба за существование. Надо было кормить семью, чинить и наращивать аппаратуру, платить за электричество и т.п. Друзья Кобрина старались обеспечивать группу различными заказами. Заказные работы выручали, но интересной большой работы не предвиделось. Володя часто говорил, что всякая честная работа хороша, и зарабатывать деньги не стыдно. Он не лукавил, но только глаза его с каждым годом становились все грустнее...

Умер он внезапно. И рано. Мы знаем медицинский диагноз – инфаркт. Но, судя по рассказам близких ему людей, он будто готовился к смерти. Вопрос «почему» не дает покоя. Смириться с его отсутствием очень тяжело, и я уверен, что, вспоминая Кобрина, каждый из нас пытается по-своему объяснить и понять причины его ухода. Может быть, он понял, что сам себе построил клетку, а выхода из нее не увидел?..

Но мы можем только гадать и предполагать.

Сабина Хенсген

преподаватель университета в г. Бохуме (Германия), искусствовед

В конце 80-х для отбора фильмов на фестиваль «Фан Та-Там» я приехала в Москву. В Москве, «по секрету», мне порекомендовали посетить студию научно-популярного фильма. Я согласилась, хотя на самом деле не ожидала увидеть ничего, кроме дидактических фильмов, снятых в консервативном духе. Но вдруг мне показали экспериментальные короткометражные фильмы, сделанные на мировом уровне. Я не могла поверить своим глазам. Еще больше я была удивлена, когда автор этих работ В.Кобрин пригласил меня в свою студию.

Западные режиссеры добиваются эффектов, похожих на используемые в фильмах Кобрина, применяя дорогостоящую электронную аппаратуру. Он же всю свою маленькую студию мультипликационного фильма смастерил из простых, скудных средств. Для своего творчества сам себе, своими собственными силами создал возможности. Личность этого почти романтического одиночки, мне кажется, вдохновляюще действует на его друзей и учеников. Я думаю, В.Кобрин занимает очень важное место в истории независимого кино России и других стран.

Альфред Ротерт

руководитель кинофестиваля в г. Оснабрюке, Германия

В 1992 году European Media Art Festival показал обширную программу фильмов В.Кобрина. Интересным в работе В.Кобрина является, конечно, смешение экспериментальных форм с вариативными. Для немецкой публики было очень интересно узнать, что такие формы есть в русском кино. Работы В.Кобрина явились открытием...

С В.Кобриным лично я познакомился в 1994 году, во время моего посещения Москвы. Тогда мы побывали в его студии. Это была очень интересная встреча. К тому же и моя поездка в Москву была первой, и для меня, как для человека, впервые попадающего в какой-то город, конечно, все являлось интересным.

До квартиры г. Кобрина мы очень долго добирались на такси. Его студия буквально до потолка была забита коробками с фильмами и различным реквизитом, который он использовал в своих фильмах. Я был поражен, насколько маленькая была его студия. Потом мы сидели на кухне с родственниками и друзьями г. Кобрина и разговаривали о его способе режиссуры, и от г. Кобрина и его окружения веяло необыкновенной сердечностью...

Адриано Апра

в 1998 г. – руководитель кинофестиваля в г. Пезаро (Италия).
Теперь – директор национальной фильмотеки Италии

Фильмы В.Кобрина я впервые увидел на одном из фестивалей в Роттердаме. Я был приятно удивлен и даже восхищен их качеством, оригинальностью и тем, что открыл для себя неизвестный мне русский экспериментализм и авангардизм. Это было новым, и я решил включить фильмы Кобрина в программу фестиваля в Пезаро.

Публика очень тепло приняла его работы. Я был очень рад, что выбрал это никому неизвестное ранее имя. К сожалению, сам Кобрин не смог приехать в Пезаро, так как был занят в своей школе. Жаль, что не удалось познакомиться с ним лично. Мне кажется, это действительно был великий режиссер...

В фильмах В.Кобрина... смешаны необычным образом традиционные авангардные и новые экспериментальные техники, это некое связующее звено между старым и новым авангардом. В то же время Кобрин остается очень современным режиссером...

ПЕРЕКРЕСТОК



Елена Ермакова

«Братьев по разуму надо искать не в Космосе, а на Земле...»



Елена Ермакова

Братьев по разуму надо искать не в Космосе, а на Земле

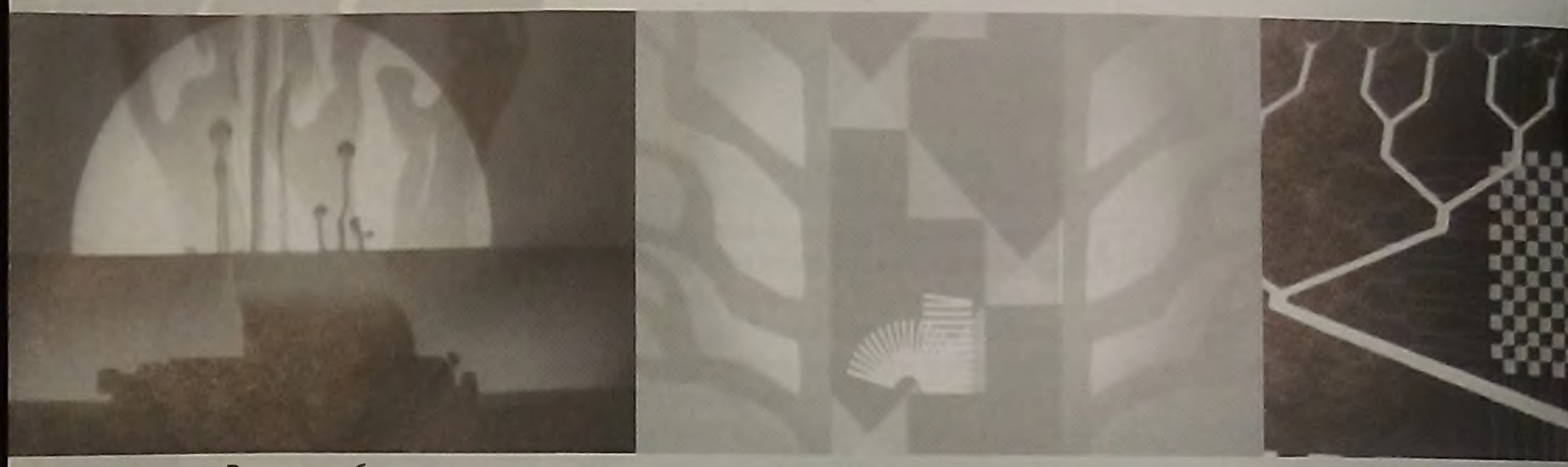
«Люди решили, что Время – это разменная монета Вечности, и стали чеканить Время, как фальшивые деньги. Люди разменяли Время и ушли из него навсегда. И только один голос слышен на всей Земле – это Смерть оплакивает свою Смерть... И прекратилась Жизнь, и Время обернулось вспять. И тогда я понял, что Время триедино. У него три лица и три имени: Прошлое, Настоящее, Будущее. Но людям нужно было только одно имя Времени – Будущее. И оно закрылось в круг, и закат солнца возвестил начало нового дня, и я это видел. Я – последний человек мертвого времени... А когда Смерть достигла предела своего, все, что некогда питалось Временем, стало отдавать его. И ожило Время, и двинулось вспять, и обрело все потери свои, и все мертвые отдали Время свое. Все Время любви своей и ненависти своей. И разомкнулся круг настоящего, и в пекле сгоревшей жизни вспыхнул новый огонь и осветил путь тем, кто отправился к началу всех начал. И я это видел. Я – Адам. Первый человек бессмертного времени...»

(Камилла Темная, конец XVII века)

Фильм «Презент Континиус» (1989 г.) режиссера Владимира Кобрина начинается с конца. Безжалостный ветер смерти кружит по мертвой планете, заглядывая в черные глазницы опустевших домов, обшаривая городские развалины и свалки. Мы слышим и видим, и в душу вселяются тоска и страх... Но что-то в этом коллажном пейзаже Армагеддона заставляет постоянно спотыкаться, как бы внутренне вздрагивать от шутливого «гав» из темного угла и снова проверять реалистичность повествования серьезностью темы. Да, вот так кончилось Время. И наступила Смерть. А потом снова закрутилось колесо жизни... Как в детской игре. Не получилось – чурики! Давай сначала.

Кто с нами играет – Время, Смерть или режиссер, напоминая нам, непослушным, безалаберным детям, что время имеет конец, а жизнь – начало? Есть свои детские игрушки и у самой Смерти – маленькие часики на колесиках, бесцельно кружащиеся в мертвом пространстве кадра. На штативе закреплено духовое ружье. Тоже игрушка, с которой начинаются наши детские познания об оружии, когда в тире непослушные пальчики засовывают в ствол свинцовую пульку. Только теперь к этому ружью привязан оптический прицел, а растопыренные ноги штатива и вытянутый в небо ствол превращают его в грозную зенитку, метящую в самого Бога.

Ни в одном справочнике вы не найдете прорицательницы Камилы Темной. Она тоже игрушка, придуманная авторами фильма. И почти библейско-пророческий текст оборачивается кинематографическим гэгом. Но почему же такая печаль обволакивает душу? «Певец печали» – так определил



«Регуляция биологических процессов»

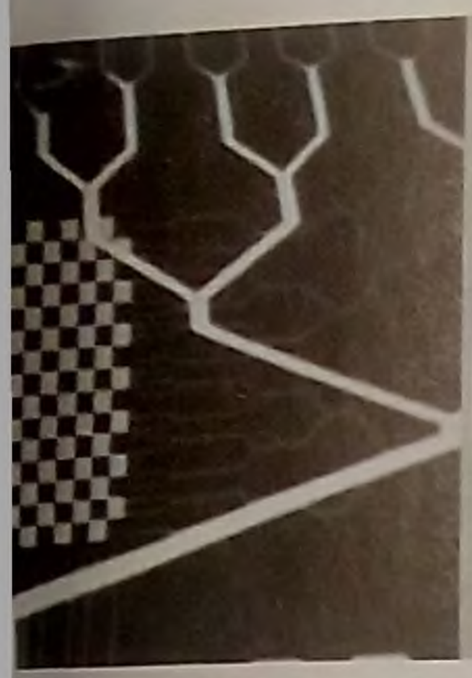
свое кредо Кобрин. Определил не так давно. А история его печали началась еще во времена работы на киностудии «Центрнаучфильм», пока перестройка не внесла разброд и шатание в наши кинематографические круги, сделав художников свободными от идеологии, техники, денег... И время тогда текло от картины к картине, заданным курсом в выбранном ракурсе...

В 1986 г. позвонил главный редактор журнала «Техника кино и телевидения» В.В.Макарцев и сказал, что на «Центрнаучфильме» какой-то безвестный режиссер снимает уникальное учебное кино. Интервью! А у меня грудной ребенок и ни копейки за душой. Ну зачем мне после бессонной ночи тащиться к черту на рога к неизвестному гению, который наверняка снимает тягомотные поучающие фильмы? Я стою перед зеркалом, пытаясь хоть как-то всколыхнуть еще непроснувшийся вид, и по ходу дела придумываю первый вопрос: «Как вы относитесь к чеширским котам?»

Глупость какая-то! И я ловлю себя на этой мысли, но внутренний диалог упорно крутится именно вокруг знаменитого персонажа Льюиса Кэрролла. В метро мысли затихли, успокоились, и на пороге студии я уже готова расспрашивать кинокудесника о том, чем отличается учебное кино от не учебного, и о прочей чепухе. А он появляется в конце коридора: маленький, щупленький, со светящимися, цепкими глазами.

– Давайте сначала посмотрим фильмы...

И мы идем в кинозал. «Явление радиоактивных частиц», «Квантовая механика», «Механика как наука», «Особенности кинетики биологических процессов». Последний фильм – взрывной заключительный аккорд этой многослойной, ирре-







альной симфонии звука и изображения. На меня с экрана смотрит улыбающаяся морда Чеширского кота...

– Володя, давайте вместе напишем книгу, – мы идем пешком с киностудии до метро «Речной вокзал». Материал об удивительном режиссере Володе Кобрине и о его дружной съемочной группе уже напечатан в № 12 «ТКТ», 1986 г. И я с ужасом вспоминаю свои мучения с текстом, который мы вместе переписывали бесконечное число раз, выверяя каждое слово, как бы рассматривая фразы через увеличительное стекло. Кобрин любил работать с лупой, кропотливо изучая детали предметов и возможное их освещение в кадре, где им предстояло обрести новую жизнь.

– Давай напишем, только вот о чем? О кино не интересно – кино самоценно. А представляешь, что случится с людьми, если восторжествует философская доктрина, что жизнь человека все равно что жизнь листка на дереве? Умер один – упал листочек...

И тогда я поняла, что в кобринских фильмах будило такую печаль, прорывающуюся сквозь научные тексты и юмор предметного антуража. Смерть – печальна. Думы о смерти, желание вступить в диалог с незримой прекрасной дамой с косой заставляли чуткую душу художника искать след таинственной незнакомки всюду: в огромных «живых» металлических шарах, плавающих в пространстве кадра; в светящемся ключе, рыскающем по черным скалам; в часах без стрелок или в шевелении раков по тарелке...

«Смерть находится везде. Она может принять вид зажженных фар машины, которая въезжает на холм позади нас. Это огни на голове смерти. Она надевает их наподобие шляпы, прежде чем пуститься в галоп. Эти огни она зажгла, бросившись в погоню за нами. Смерть неуклонно преследует нас, и с каждой секундой она все ближе и ближе. Смерть никогда не останавливается. Просто иногда она гасит огни. Но это ничего не меняет...» (К.Кастанеда).

<...> Жизнь раскидала нас в разные стороны на целых десять лет. К Владимиру Кобрину пришла известность, его фильмы становились призерами самых разных фестивалей, у него появились ученики. Преподавательская деятельность стала тоже по плечу великому мастеру. И вот, когда время повернуло вспять, у меня в руках оказалась видеокассета с его телеинтервью.

– Научная доктрина Смерти строится на том, что это событие грязноватое и о нем лучше не говорить. А это одна из величайших тайн и, уж конечно, соразмерна тайне рождения. Если бы каждый человек на мгновение задумался о том, что впереди у него именно это событие, у него никогда бы не поднялась рука на другого человека...

Мне кажется, что Володя в каждый миг своей жизни был откровенным и открытым. Менялась жизнь – менялись откровения, иногда становясь иронией, насмешкой над самим собой, таким чутким и внутренне ранимым. Попытка защититься от людской бестактности и черствости оборачивалась железными латами сарказма и вывернутым экранным миром его последних фильмов. Как искренне лет шесть тому назад он отвечал на вопрос тележурналиста:

– Для меня кино (и в этом моя слабость) – альтернатива жизни. Мне кино-то делать интереснее, чем жить. Для меня жизнь осязаема только тогда, когда делаешь кино...

Но вот мы в очередной раз описываем круг возле его дома. И я ловлю себя на мысли, что нет тех десяти лет «необщения». Мы только вчера попрощались, а сегодня опять встретились. И я счастлива, что мне снова доверяют.

– У меня действительно был такой период, когда я стал воспринимать жизнь и смерть одинаково. Ты его не приняла и обрушилась на фильмы тех лет: «Групповой портрет в натюрморте», «Future Continuos», «Третья реальность».

– Но сейчас ты опять вернулся к себе...

– Я просто понял, что Жизнь важнее, чем кино, важнее, чем искусство.

«Человеческие существа – это существа, собирающиеся умереть... Единственный способ ухватиться за ткань нашего мира и за то, что мы делаем в нем, – это полностью принять тот факт, что мы – существа, которые находятся на пути к Смерти. Извечная беда с нами... состоит в том, что, даже не заявляя об этом, мы верим, словно мы вошли в царство бессмертия. Вести себя так, словно мы вовсе не собираемся умирать, – ребячья дерзость» (К.Кастанеда).

Володя никогда не играл со Смертью. Он не был ни ее певцом, ни глашатаем Конца Света. Просто осознавая Смерть как таинственного спутника Жизни, он очень ответственно относился к своим поступкам и к тем, за кого был в этой жизни в ответе.

Я сижу в маленькой комнате. Где-то сверху разместился проектор, впереди – экран. Я смотрю последний фильм Владимира Кобрина «GraviDance». Иося, его трехлетний сын, забирается ко мне на колени.

– Сейчас появится паук...

– Он хороший?

– Не знаю... Он большой... И сейчас еще один...

Пауки – Арахны, парки, плетущие нити судьбы. Их не было раньше. Мухи, пчелы, муравьи, пиявки, раки, жуки... Не было пауков! Откуда они пришли и зачем?

Звучит мелодия со старой грампластинки «Маленький принц» – хор собак, под который неустанно пьет и кается Пьяница. С этой мелодии в фильме «Предмет и задачи биофизики» началось наше знакомство с Володей. Наверное, все в мире возвращается к своим истокам...

И сухой шорох снега на промерзшем московском сквере превращается в шелест разматываемой кинопленки, а завывание ветра – в мерное поскрипывание проектора. И на меня из соседнего сугроба хитро смотрит знакомая гипсовая маска неандертальца, подмигивая пустыми глазницами: «Братьев по разуму надо искать не в Космосе, а на Земле... Пока еще есть время...».

Олег Ковалов

Владимир Кобрин



Олег Ковалев

Владимир Кобрин

Ленты Кобрина поразительно нефункциональны. Кадры размножения медуз не вклеить в ленту о дизеле. У Кобрина же иные кадры кочуют из фильма в фильм, а куски дикторской речи можно менять местами. Тексты учебника режиссер подкладывает под изображение своенравное и самодостаточное.

«Перенос электрона» иллюстрирует неистовые проезды по рассветной Москве, обращенной «короткофокусной» оптикой в бешено крутящийся арбуз... В фильме, названном «Молекулярная биофизика» – теплоход вылетает из шлюза, как из пращи, к дугой выгнутому водному горизонту... Зрелище – подстать фантазиям Р. Магрита, где скала парит над вспенившейся волной, а грозовые тучи пробиты навылет очертаниями птиц в лазурь небес.

И все здесь – кишит, кипит, снует, переползает, плавится, телам не писаны правила гравитации, тесны рамки биологических видов, а из законов физики признается лишь теория относительности – металл реет, воздух тверд, волны, вскипая у берега, мчат... назад, тая у сферичного горизонта, огонь – животворно рождает предметы, тут же начинающие сами собой скакать и двигаться... Материя здесь словно из каприза принимает на миг ту или иную случайную форму.

Каждый кадр снят так, словно камеру у авторов вот-вот отнимут: успеть бы ею наиграться! «Диагональная симфония», «Механический балет» – назывались опусы киноавангарда 20-х годов. У Кобрина – те же поэмы движения.

Ясно, отчего Сокуров, С. Сельянов или Слава Цукерман учились в мастерской научно-популярного кино ВГИКа. Здесь не так донимали идеологией, можно было потихоньку экспериментировать и «мирно» врастать в игровое кино... Тактически выждав, режиссеры расторгали этот фиктивный брак, освобождаясь от стеснявших одежек. Кобрин же «легализовал» себя в отрасли, не только не предполагающей авторского начала, но требующей предельной безразличности.

В перестройку он не горланил на митингах, не разъежал по фестивалям, не стенал, что без цензуры, якобы стимулировавшей изыски «эзопова языка», не работается... Ему до того «снималось», что посмотреть все его фильмы почти непосильно. «Научно-популярный» камуфляж был отброшен. Сжатая пружина выстрелила.



Художника может питать мифология общечеловеческая – религиозные и богоборческие мотивы. Он может выражать социальную мифологию, основанную на массовых воззрениях, политических клише. Редчайший случай – личная, «карманная» мифология, когда художник обживает вселенную, рожденную его индивидуальной образностью. Кобрин выстроил мир личных мифологем.

Натюрморт – камешек киномозаики, у Кобрина же – едва ли не главная краска. Его лента – каскад изысканных предметных композиций, щедрых вариаций вокруг, по сути, немногих объектов, часто причудливо сплавленных: камня, книги, костра, часов, муляжной маски.

Изогнулась ящерица... выложенная на земле из осколков гранита. Квадрат из тех же обломков прижал трепещущее на ветру крыло книжной страницы. Образная возможность кадра развернута в наглядную метафору – крылатая книга летит над землей... Вдоль типографской строки, сокращаясь, вдумчиво ползет липкий червяк. В целлулоидной руке, блуждающей в пространстве, свеча, что тщится то ли осветить, то ли подпалить... пустыню. Кварцевые часы на запястье загадочной фигуры из каменных осколков, титан на берегу – то ли спит и вот-вот воспрянет, то ли рухнул и разбился...

В фильмах Кобрина персональная мифология тотальна. Вот мерно падают в зал слова о том, что, когда в мир придет некий юноша 19-ти лет, «кончится время людей»... Охваченные трепетом зрители, однако, досадуют на свое невежество: о ком же пророчествует здесь из ... столетия сама Камилла Темная? Но на встречах с ними Кобрин не скрывает, что прорицательница, успевшая даже войти в фольклор столичной интеллигенции, попросту придумана им.

Сама непререкаемость киноизображения делает непреложной эту «мистификацию». В «немых» комедиях предмет часто используется не по назначению: Чарли вскрывает будильник консервным ножом, почесывается теркой и т.п. Отодранная от театрального кресла бирка № «19», которая, вероятно, и дала идею «пророчества», тоже использована Кобриным «не по назначению», но вызывает комический эффект – она наделена неким метафизическим смыслом. Оттиснутые на жести цифирки, показанные многозначительно, словно улитка в детективе, как будто управляют и облаками, мчащимися на нас, и пенными валами, вскипающими в море...

Точно так же Кобрин «использует по назначению» трюки, забавлявшие публику еще первых кинематографистов. Применявшиеся обычно в бурлесках приемы «обратной съемки»

На съемках фильма «1991=ТУТ»

или ускоренного движения, лишены здесь комического начала, они рождают поэтичные или метафизичные кадры.

Какое дивное зрелище – дождевые капли, всползающие вверх по оконному стеклу, как улитки!... Огонь словно рождает расправляющуюся на наших глазах книжную страницу, мягко ложащуюся на поверхность стола – какое блестящее в своей простоте воплощение строки «Из пламя и света рожденное слово...»! А в фильме «Групповой портрет в натюрморте» (1993) гротескно ускоренное движение мечущихся толп в переходах-тоннелях метро символизирует... сам подземный Аид.

Рутинное «научно-популярное» кино «знало» ответы на загадки природы. Кобрин честно признает, что их не знает. Его кредо выражено загорающимся на экране высказыванием: «Незнание всегда богаче нашего знания». Ушла нужда в чеканном оглашении непременно материалистических истин, и диктор задумчиво задается здесь изначально неразрешимыми вопросами: «Что скрыто за одиночным мазком жизни?», «Какова высшая цель союза жизни со смертью», «Кто же мы?»... Впрочем, на последний вопрос Кобрин отвечает...

Герой Х.Л.Борхеса попадает в пристанище, обстановка которого игнорирует все человеческие мерки: ложе серповидно, с ямочками на концах; зеркало – зигзаг, похожий на молнию; меж ступенями лестницы – разрывы произвольной высоты... Вжавшись в стену, герой вслушивается в близящиеся шаги... Кто войдет сюда?

В фильмах Кобрина назначение и значение предметов, даже кажущихся знакомыми, по сути, тоже неведомо. Вот комнаты, где все застыло, готовясь встретить... не гостя – непрошеные гости здесь мы, – а полноправного Хозяина. В покоях этих для него сама собой с шелестом всползает на стол накрахмаленная скатерть, возле тарелок зажжены свечи и разложены замысловатые столовые приборы... Но... в тарелках болты и бритвы, или живые жирные раки, шевелящиеся в бульоне...

Еще у «раннего» Кобрина вещь, будь то важно шагающая пружинка или скачущая лошадка, собранная из болтов, – любовно «одушевлялась», а «царь природы», напротив, напоминал механический манекен. В фильме «Гомо парадоксум» (1990 год) о нем сказано без обиняков: «Технически оснащенная и духовно недоразвитая голая обезьяна». И на экране предстает нелепое, затянутое в облегающее трико существо с искусственными, по-рыбьи выкаченными недвижными зрачками и отчего-то под черным раскрытым зонтом. С самодовольной самоуверенностью и неистощимой энергией оно произво-



дит массу действий, пугающих своей бессмысленностью и какой-то «нечеловеческой» природой. И зарождается-то оно... в пыльных потемках обычного шкафа, как нежить, нечисть, как что-то глубоко искусственное, враждебное природе. С томными ужимками оно стягивает с ноги дамскую туфлю – оказывается, у него даже нет... пола.



«Homo Paradoksum»

Оно обитает в системе замкнутых комнат, где часто передвигается попросту на четвереньках, сокращаясь, как мокрица, и деловито предается занятиям, каждое из которых кажется извращением. Вот оно аккуратно достает из собственного распотрошенного живота... шахматы и расставляет их на доске – не то роды, не то род мазохизма, которому оно предается взаперти.

А в том, как, сидя за накрытым столом, оно вдруг словно «выжевывает» длинную розовую сосиску, видится что-то столь непристойное, что впору отвести взгляд. Точно так же из его рта появляется расправляющаяся на глазах газета: оно словно «рожает», производит и воспроизводит... идеологию. Излюбленная Кобриным «обратная съемка» делает буквальной метафору – «газетный язык». Странное существо становится все более узнаваемым...

В белье и сапогах это существо лежит на постели. В ногах – граммофон и телевизор; книжку оно читает, держа ее вверх ногами; бордовый балдахин по-дикарски украшен обглоданным черепом; пишет оно... вилкой; в его красном углу вместо иконы – шахматная доска, а представления о прекрасном ограничиваются репродукцией с картины «Три богатыря». Его эмблема – Серп и... Топор, а краеугольное мировоззренческое понятие выражено огромными буквами «НЕ НАШ».

Кобрин, подобно Ж.Л.Годару, обожает игру со словесными клише и значениями «расчлененных» слов. Чего стоит

«Краткий курс истории НКВД(б)»! Вместо дикторской скороговорки, вынужденно вставленной в его «ранние» картины, за кадром звучат подлинные диалоги душевнобольных. Обороты, которым позавидовал бы и Хармс: «Я родился в гастрономе № 22», «Мне выпала карта, называемая словом «жизнь», «Управляющий фиолетового КГБ», произносятся с проникновенной серьезно-







стью. Как ни бессвязен этот лепет биоплазмы, он мало отличается от обыденного говора улицы.

Игры странного существа становятся все более зловещими: спички, разложенные им на географической карте, начинают угрожающе шевелиться. Вот оно, томясь без курева, скатывает из ее клочков цигарку и подпаливает... В фильмах Кобрина часто звучит музыкальная цитата, сентиментальный лейтмотив из фильма Чаплина «Огни большого города» – обычно она использована пародийно. Его «Хомо» похож не на страдающего «маленького человека», а на инфантильного агрессора, самозабвенно играющего с глобусом в «Великом диктаторе» того же Чаплина.

«Гомо парадоксум» превращается здесь даже не в «Хомо», а в «Хамо Советикус», а сатира метафизическая – в социальную. Излюбленные «обезьянки» Кобрина, облачившись в одежды каратистов, фехтуют... швабрами, то и дело меняясь местами. Образ перемен прозрачен – кто был рабом, тот стал хозяином, и наоборот... А что изменилось?

На фоне кино перестройки, охваченном гражданской скорбью, фильмы Кобрина были бойкими, звонкими, залихватскими, напоенные забытыми уже выдумкой и эксцентричностью. Каково же было тихое недоумение зрителей, когда после одного из их показов на сцену вышел сам автор и бесцветным голосом стал ронять в зал унылые сентенции о всеобщем вырождении и близкой гибели цивилизации. Некстати доста-

лось от него и... Сергею Михайловичу Эйзенштейну – и за якобы пропаганду тоталитарного режима, и за попытки конструировать «нового человека»...

Парадокс же в том, что сам Кобрин последовательно воплотил его концепцию «интеллектуального кино». При помощи монтажа Эйзенштейн стремился сделать плотскими абстрактные понятия, такие, скажем, как «Власть», «Религия», «Революция»...

Фильм «Презент Континиус»» (1989), не называя впрямую реалии истории, дает ее чувственный срез. Здесь пронзительно изображена тайная жизнь вещей... В избе-бараке, на дощатом столе раскручивается жуткая «рулетка»: по кругу разложены любительские фотокарточки из семейного альбома, и вращающаяся свеча то и дело останавливается, цепко и уверенно словно «выбирая» ту или иную... Стрелка компаса, сооруженного из ржавой консервной банки, словно взбесясь, мечется вслепую, всякий раз с отчаянием утыкаясь в никуда. Истлело прошлое, но вместе с тем истлело и будущее... Невесть кому отчаянно трезвонит телефон, укрепленный на крыше дома заброшенного поселка; невесть для кого закипает чайник; в чугунном утюге невесть для кого разгораются малиновые уголья; на столах опустевших жилищ колесят заводные игрушки, расшалившиеся без сгинувших хозяев...

Мизантроп Кобрин словно вопреки себе признает, что мир без людей трагичен: то нашептал ему мир неприкаянных вещей, тоскующий по живым рукам хозяев. Фильм «Последний сон Анатолия Васильевича» (1990) тоже снят методом «интеллектуального кино»: как в дурном сновидении, в монтаже сменяются жуткие снимки самоубийц из учебников криминалистики; потухшие печи котельных, напоминающие газовые камеры; трепещущая на ветке телогрейка с лагерным номером; раскачивающаяся петля из грубой веревки; ржавые остовы затопленных кораблей; бездумно и бешено снующие толпы возле конструкций, кажущихся циклопическими... В фонограмме – смесь лязга и скрежета, стука вагонных колес, обрывков советских песен, жгучего танго со старой шипящей пластинки, музыкального лейтмотива из «Огней большого города», реквиема Моцарта... Проносящиеся, как в горячке, вроде бы бессвязные образы пронизаны метафорами суицида и отзвуками малопонятных извращений... Сплавленные воедино, элементы фильма призваны выразить не просто гнусную и постыдную суть советского режима...

Мечта Эйзенштейна – фильм, созданный по методу того «потока сознания», что принес в культуру Джойс. И Кобрин

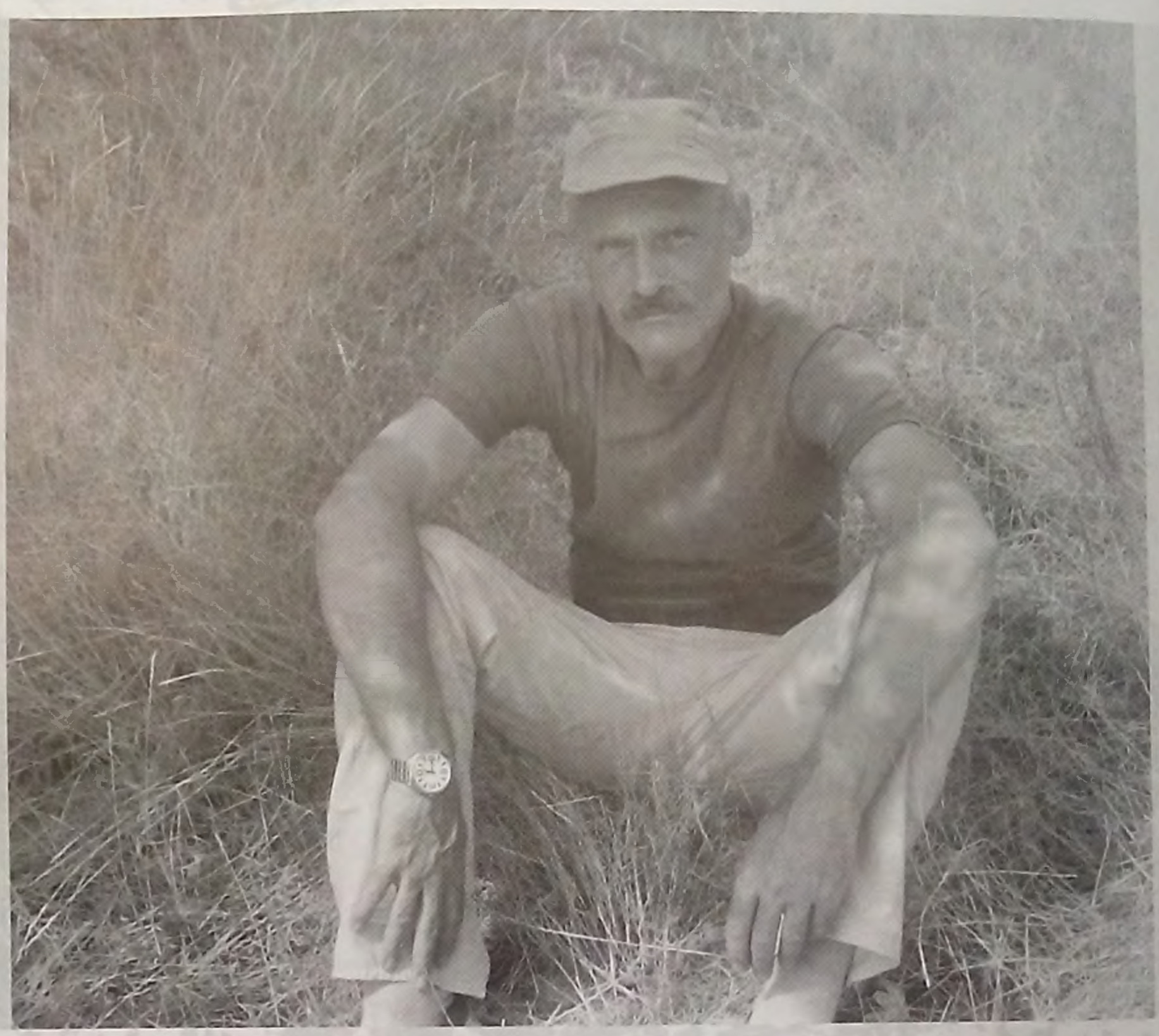
стремится выразить здесь внутренний мир человека, который чудом выполз из-под колеса советской истории. Чудесный мужик, Анатолий Васильевич Пичкорин, изображает здесь, по сути, себя. Он в тисках «обычной» эстетики Кобрина: здесь, среди метафизических натюрмортов, разнообразными приемами – но... они дают здесь сбой.

С детской увлеченностью Анатолий Васильевич самоотверженно выполняет прихоти съемочной группы: подвергает себя изнурительному процессу покадровой съемки, залезает в жерло потухшей печи, бегает на четвереньках, блуждает голышом по крыше аэродрома... Маска вместо лица – обычный мотив Кобрина. Он органичен, когда изображается запрограммированный «Гомо парадоксум»... Но каждая прорезанная жизнью морщинка на значительном лице Анатолия Васильевича противится тому, чтобы назвать его «заводной обезьянкой». Битый-перебитый, он сохранил свою душу. Да с чего бы иначе стал союзником и родней и режиссеру, и его постоянному соратнику – вечному юноше, оператору Михаилу Камионскому?.. Сам персонаж фильма неявно опровергает мизантропические концепции «зрелого» Кобрина.

Еще большая неожиданность – его лента «Абсолютно из ничего» (1997). Этот постскриптум к фильму «Гомо парадоксум» – по смыслу полная ему противоположность. Раздумьям о природе человека предается здесь Семен Семеныч, мирный провинциальный философ. Он часто смотрит на Луну, встающую над огородами, и даже видит на ней однажды, как в круглом зеркальце, отражение своей благодушной физиономии... Его добродушная улыбка, светящаяся с лунного диска, напоминает улыбку чеширского кота. Музыкальный лейтмотив «Огней большого города» здесь, кажется, впервые использован Кобриным... «по назначению», как гимн наивной и нежной душе «маленького человека».

Пронизанный юмором и простодушной поэзией фильм заканчивается необычной для Кобрина умиротворяющей тирадой о том, что «разбитые тарелки приносят счастье больше летающих», «никакая генная теория не способна объяснить вечные тайны любви», и вообще – «братьев по разуму надо искать не в Космосе, а на Земле... пока еще есть время».

На вопрос о том, отчего былой мизантроп снял фильм, столь примиряющий с существованием человеческого рода, режиссер с комическим ужасом воскликнул: «Неужели я старею?..»



Надежда Горюнова

Бремя таланта

Надежда Горюнова

Бремя таланта

Большой воздушный шар топает по земле и тянет на ниточке летящего по воздуху человечка. Сразу можно сказать, что это рисунок Владимира Кобрина: нарушены все причинно-следственные связи. Так и в его фильмах, к примеру, в «Презент Континиус» надпись гласит: «Когда-то в детстве мы были убеждены, что ветер дует, потому что деревья качаются». Но это была лишь образная форма, с помощью которой режиссер всю свою жизнь искал ответ на главный вопрос человечества: в чем смысл бытия? Вся его творческая энергия и жизненные силы уходили на этот непрекращающийся поиск.

Мы познакомились с Владимиром Кобриным в середине семидесятых годов на киностудии «Центрнаучфильм», где он работал большую часть своей жизни.

В объединении учебных фильмов, которое позже стало называться «ЗОВ» (Знание, Образование, Воспитание), образовалась группа энтузиастов – режиссеров, сценаристов, операторов, художников, – которые пришли в объединение и трудились с полной отдачей творческих сил, несмотря на самые низкие на студии ставки, отсутствие постановочных, сжатые календарные сроки – настоящую дискриминацию, как впоследствии скажет в своем интервью В.Кобрин. Работали ради идеи, исключительно ради творчества в жестких рамках учебных программ. Ежегодно создавались интересные фильмы для школ, училищ и вузов, необходимые в учебном процессе.

На мой взгляд, учебному кинематографу очень повезло, что такая яркая, незаурядная, исключительная личность, как Владимир Кобрин, выбрала полем своей деятельности именно эту область. Хотя его фильмы нельзя назвать собственно учебными, учебным пособием в прямом значении этих слов. Скорее они будоражат мысль, заставляют зрителей быть сопричастными к процессу развития и реализации замысла художника.

Владимир Кобрин привлекал к себе внимание прежде всего как своеобразный и интересный философ. Эстетика его фильмов вызывала много споров. Мир его зрительных обра-

зов, ассоциаций был зачастую непонятным и потому для многих отталкивающим. «Эстетика безобразного», которая, на мой взгляд, была заявлена уже в первых фильмах В.Кобрина, тогда только начинала завоевывать экран, и у нее была своя специфическая аудитория, совсем немногочисленная. При этом в фонограмме часто звучала гармоничная и очень краси-



«Биопотенциалы»

вая музыка, которая контрастировала со зрительным рядом и вызывала как бы его отторжение.

Владимир Кобрин значительно опережал свое время, внедряя в зрительный ряд виртуальную реальность тогда, когда еще не было компьютеров. Прозрение, предвидение, проницательность на уровне интуиции позволяли ему постигать глубинные вещи и находить им адекватную в его понимании форму, с трудом воспринимаемую теми, кто был старше его, или сверстниками, но легко считываемую последующим поколением.

Нам внушали, что незаменимых людей нет, а Володя знал, что каждый незаменим, потому он сохранил свою команду в течение всей жизни. Атмосфера любви и уважения царила в его съемочной группе, все та же, свойственная В.Кобрину, высокая планка общения.

Он никогда не работал ради денег. Его волновали глобальные проблемы мироздания, развития общества, государственного устройства, проблемы культуры, образования.

Мы спорили редко, например, в случае отрицания Володей пространства как философской категории, а признания лишь категории времени. Чаще он мягко спрашивал, что и кого мне хотелось бы видеть на экране. И на просьбу снять красивых бабочек они вместе с оператором Михаилом Камионским терпеливо объясняли, что именно бабочку-то снять покадрово и невозможно (или для этого надо ее убить), а пиявку,

ползущую по странице книги, легко. Зато, когда появилась компьютерная графика, бабочек изобразили («Групповой портрет в натюрморте»), но под такую музыкальную какофонию, что красоты и гармонии все равно не получилось.

«Я не окутываю зрителей мраком, а пытаюсь предостеречь их от возможности погружения во тьму, в эту так тобою



нелюбимую эстетику безобразного, которая овладевает миром и утверждается в нем», – много раз говорил мне режиссер.

Магнетизм творчества В.Кобрина во многом зависел от его искреннего желания разобраться в законах бытия, ответить на волнующие его как художника вопросы: Кто мы? Зачем мы пришли в этот мир? В своем последнем фильме «Грави-Данс» Адам (первый человек, созданный Богом по своему образу и подобию) и Ева (первая женщина и праматерь – тоже творение Божие) решились отведать по наущению змея-дьявола «запретный плод» (тем самым навлекли проклятие на весь род человеческий и были изгнаны Богом из рая). В финале фильма они возвращают яблоко на дерево познания добра и зла, раскаиваясь в содеянном. Эта очередная фантазия художника дает возможность зрителю по-новому взглянуть на историю рода человеческого, отличную от теории эволюции Дарвина, увидеть еще одно направление в осмыслении бытия, в постижении законов жизни на более высокой ступени развития философской мысли.

Нести бремя таланта невероятно тяжело и мучительно. Володя выдержал испытание. Он не предал своего дарования, не зарыл его в землю, он пытался его реализовать, трудился до последнего дня в невероятно сложных условиях. Оставаясь верным себе, своему искусству, не ища материальных выгод, не озлобляясь, не ропща.

Юрий Арабов

Гениальный кустарь

Юрий Арабов

Гениальный кустарь

С своим первым курсом, набранным в 1992 году, я решил попробовать снять сказку, импровизационно нами придуманную на занятиях по сценарному мастерству. Во-первых, чтобы ребятам дать почувствовать процесс воплощения их идей на экране. А во-вторых, чтобы осуществить некий контакт с режиссерами. Между сценарным и режиссерским факультетами ВГИКа обычно такие контакты не очень часты.

Во ВГИКе мне сказали, что есть у нас Владимир Кобрин и его ребята, может быть, они заинтересуются, и вы коллективно сможете поставить эту картину. Ребята мне понравились. Все были очень романтично настроены по отношению к кино, во всяком случае, те из них, кого я знал: некоторые приходили ко мне на занятия по мастерству.

В 80-х годах был канал на телевидении, где демонстрировались научно-популярные и просветительские программы. Из кобринских фильмов, увиденных в одной из таких программ, я мало что понял, но совершенно точно осознал: Кобрин не тусовщик и не принадлежит к той типично кинематографической среде, которой я сам стараюсь избегать. А когда решил с ним познакомиться уже во ВГИКе, выяснилось, что Кобрин в институте не бывает. Это достаточно странно для мастера курса. Оказалось, что все занятия он проводит дома.

Я созвонился с ним. Володя сказал мне какие-то добрые слова, заявил, что в институте он не бывает, и вообще нигде не хочет бывать. «А что, давай, приезжай ты ко мне». И я поехал. Было это, по-моему, поздней осенью: стояла неприятная погода, рано темнело... Позвонил в дверь. Открыл Володя. Бросив на него первый взгляд, я понял, что этот человек мне кого-то напоминает и что он мне, собственно говоря, уже знаком, хотя точно сказать, на кого он похож, я не мог. Он сказал: «А, еще один сумасшедший прибыл! У нас тут квартира, которая притягивает всех психов и сумасшедших. Я знаю, что ты сумасшедший, что Сокуров – сумасшедший. Я давно собирался с тобой познакомиться. Пойдем, чайку попьем...» Это не дословный текст, но смысл именно такой. Но я-то приехал не за чайком, а по делу. Чаек можно и дома попить. Поэтому я постарался потактичнее сказать, что, мол, Володя, это все

очень хорошо, но хочу с тобой решить кое-какие деловые вопросы. Он ответил: «Да какие деловые вопросы? Все равно ничего не получится из всех твоих вопросов. Важно чайку попить, поговорить. Пойдем, я тебе покажу, как я работаю, что у меня есть дома...». Я подумал, ну действительно, что сразу педалировать какие-то деловые контакты, для начала нужно по-







«Биопотенциалы»

знакомиться. Он повел меня в комнату, где находилось все его техническое оборудование, и с гордостью начал демонстрировать приспособление, с помощью которого можно было переводить видеоэффекты на нормальную пленку. «Вот смотри, вот это, это, это, это... Ну как тебе?» «Все, Володь, здорово...» «А вот это?» «Здорово». «Ну, а сейчас я тебе фильмы свои покажу». Я сел и в течение 20 минут смотрел кобринские видеоколлажи. Естественно, поблагодарил его, выразил свое восхищение. Он все время курил, все время уходили-приходили какие-то люди. Это был вообще такой проходной двор. И я, смотря его фильмы и смотря на его оборудование, вдруг понял, кого он мне напоминает – какого-то провинциального Кулибина или Циолковского, только без бороды. Приклей бороду, и все – это будет девятнадцатый век. Человек фанатически преданный идее, подвижник, который построил келью вне церкви. И в этой келье пытается вместить весь мир. А на улицу ему даже выходить необязательно. На улице страшно. На улице нет этой аппаратуры. На улице нельзя сделать кино. Там какой-то солнечный свет. Там какие-то люди, которые могут сказать гадость. А вот здесь весь его мир. Весь его космос. Мне это все показалось знакомым, поскольку время от времени в своей жизни я сталкивался с подобными людьми.

Володя, как и большинство из нас, был человеком чрезвычайно ранимым, человеком, который считал для себя унизительным просить что-либо у кого бы то ни было. Правда,

Володе повезло, у него нашелся благодетель. Все-таки Бог не оставляет таких людей. Общаясь с ним в ту пору, я слышал достаточно много лестных слов о Ролане Быкове, который покупал ему оборудование, пристраивал его учеников и который на базе своего Центра на Чистых прудах создал школу-студию Кобрина. Это все я сформулировал для себя позднее, а тогда,







посмотрев его картины, мы все-таки пошли на кухню пить чай.

Я опять постарался перевести разговор в какую-то практическую плоскость. Сказал, что есть сценарная идея, и будет сценарий, и я постараюсь найти какие-то деньги, а с вашей стороны – технически-творческое обеспечение. Но Кобрин опять ответил на это примерно следующее: «Никаких денег ты не найдешь. Ничего этого не будет, но мы будем общаться, поскольку ты – свой человек». В итоге Кобрин оказался прав. Я нашел только половину суммы на этот проект, ее дало телевидение. Казалось бы, телевидение меньше всего заинтересовано в подобного рода экспериментах. Но сорвало всю «операцию» руководство Госкино в лице людей, которые все максимально забюрократизировали. Этот проект, как многие другие, был похоронен.

Тем не менее мы с Володей некоторое время общались. Чрезвычайно обаятельным было его фанатичное служение своему призванию. Особенностью этого человека было бескорыстие и нежелание, даже испуг от общения с каким-либо чиновничеством. И, может быть, из-за этого «испуга общения» с чиновничеством, включая вгиковское руководство, Володя, с одной стороны, оказался на обочине кинематографического процесса. А с другой стороны, это позволило ему как-то реализоваться, поскольку если бы он вел традиционную для кинематографиста жизнь, такую, которая ему претила, – постоянное общение в ресторане Союза кинематографистов с чинов-

никами Госкино, езда на фестивали, питие-курение и т.д., – то, может быть, Володя умер бы в еще более молодом возрасте. Я ведь видел, что любой контакт с людьми им самим неизбранными для него был чрезвычайно тяжел и оставлял очень глубокие порезы на его душе. Хотя он и так умер, конечно, слишком рано...

Как относиться к тому, что делал Кобрин? Мне кажется, он не вышел из своих лабораторных опытов. Но, как ни странно, благодаря этой постоянной лабораторности своего творчества (вполне осознанной вследствие каких-то особых причин, в том числе и психологических), он, безусловно, обогащал киноязык. Я думаю, что когда-нибудь его опыты пригодятся большому кино. Что касается смысловой стороны, то здесь не все ясно и ощущения у меня очень противоречивые. С точки зрения формальной его опыты почти совершенны. Необыкновенное количество кадров в одной картинке, динамичность. Вместе с тем этот коллажированный мир, который он воплощал, что-то говорил и о той современности, в которой проживал сам Володя и в которой проживаем все мы. Для меня то, что делал Кобрин, явилось свидетельством дегуманизированности мира, в котором мы живем, мира, в котором человек равен гайке, в котором человек лишь маленькая и отнюдь не суверенная часть других деталей в кадре. Человек, который не является центром мироздания, скорее, неким винтиком в процессе, не ясном ему самому. Имеет ли такой взгляд на мир, если я правильно читаю его у Кобрина, право на существование? Конечно. И он вполне закономерен. Кстати, такое уравнивание человека с вещью, с научными понятиями, с элементами поп-арта и поп-культуры – это постмодернистский опыт и постмодернистский взгляд на жизнь. Хотя, если сказать такое Володе, то он, быть может, рассмеялся бы и ответил: «Слушай, пойдем чайку попьем». Но тем не менее это так. Думаю, что он и сам не анализировал с точки зрения культурологии и идеологии того, что он делал. Но вот сейчас, просматривая его фильмы, которых я раньше не видел, я ловил себя на мысли, что это так. В любом случае, показ такого секуляризированного расчлененного мира (а коллажный метод как раз не соединяет мир, а показывает его расчлененность в одном кадре), по-моему, всегда приводит к уравниванию человека со всем остальным. Этот взгляд вполне современен, когда человек «равен гайке и винтику». Володя хоть и формально, но связал себя с так называемым научно-популярным кинематографом и наукой. И как раз наука в XX веке, да и, наверное, еще со времен



Просвещения занимается, в основном, вот этой секулярилизацией мира, но никак не описанием законченной картины мироздания. Существует масса научных областей, каждая из которых занимается своей суверенной, четко обозначенной территорией, и сольются ли когда-нибудь эти куски научного коллажа в целостную картину, Бог весть. Говорят, что наука XXI века, паранаука и паранаучный метод наконец-то дадут нам снова целостную картину мироздания, но пока... По-видимому, Кобрин объективно и отражал этот процесс в своих картинах. Для самого Володи его фильмы были отрыванием собственного духа от земли. Это совершенно несомненно. Так же, как у любого художника, для которого его творение – вся жизнь его, вне зависимости от того, какой смысловой нагрузкой автор его наполняет, получилось оно или нет. Это – отрыв духа.

Я сейчас не говорю: отличные Володины фильмы, или очень хорошие, или очень плохие. Его фильмы – уникальное явление. Они отражают некое общественное явление, которое для меня лично тревожно. Володины фильмы не тревожны. Может быть, в своей келье он совершенно точно почувствовал этот мировой процесс и как мог его отобразил. Просто для меня в этом процессе есть тревожный сигнал, потому что он отметает, зачеркивает и отменяет логоцентричный мир, в основании которого положено Слово. Две тысячи лет мы так развивались. И, безусловно, сам Володя, насколько я смог узнать его за год. Но тот язык, который он избрал в своих картинах, вполне адекватен современности и тем не менее не логоцентричен. Не оттого, что в его фильмах нет слов, а просто сама основа его поэтики компьютерно-визуальна. Эта поэтика адекватна миру, в котором мы живем. И его келья, его маленькая «хрущоба» адекватна компьютерному миру Билла

Гейтса и, может быть, идет даже впереди этого мира. Но в этом есть вопрос, в этом есть вызов.

Кобрин изображал мир, который идет к своему концу. Без выхода к Богу, который может этот мир спасти. Но выход к Богу, может быть, ни одному современному художнику и не дан. При том, что Володя сам оставался человеком наверняка религиозным. Но это свойство всех нас...

Слишком далеко все зашло, и цивилизация слишком отделилась от культуры в XX веке. Культура – это одно, цивилизация – совсем другое. Они уже практически не соединяются. Этот трагический разрыв мало кому дано преодолеть. И из современных художников я не знаю ни одного, кто мог бы преодолеть этот разрыв и через свое творчество показать, как мы заблудились.

Противоречивость фильмов Кобрина в том, что каким-то концом они попадают в этот мир. Внутреннее движение его картин насыщено ритмом, он, безусловно, отлично владеет техникой чередования черных кусков с белыми кусками, светлых объектов с черными. Еще в начале XX века было доказано, что такое чередование в определенном ритмическом рисунке имеет автоматически-гипнотическое влияние на человека. Володя напрямую использует особенности кинематографа, в физиологии которого заложен этот гипнотизм.

Путь художника всегда был трагичен, а сейчас – особенно, поскольку, в современном мире культура осталась как мемориальное явление, когда очень богатые люди смотрят в музее, что намалевали сто–двести лет назад. Они знают, что поскольку сто–двести лет это продержалось – значит, это стоит дорого.

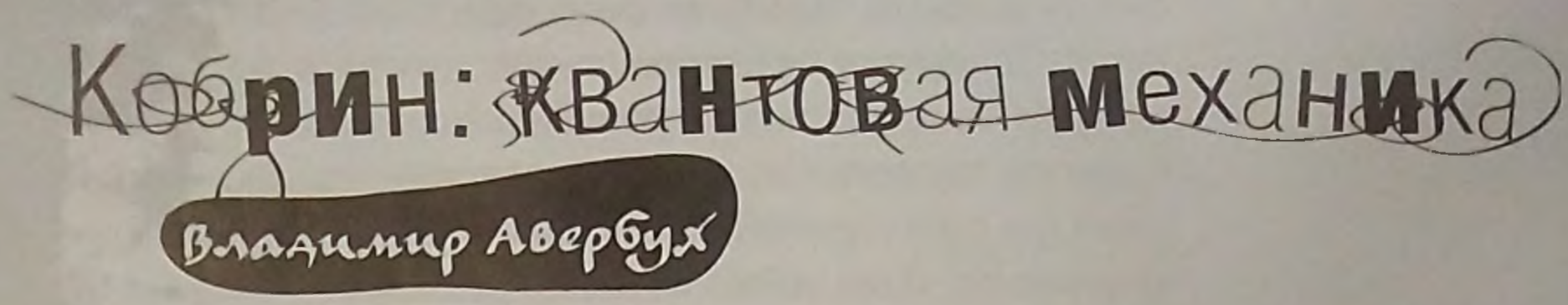
Володя в основном был занят техническими вопросами. Он экспериментировал со светом, с цветом, с движением, ритмом. Но, как и для большинства художников, для него важнее всего была человечность и человеческие флюиды, которые идут поверх интеллектуальных толкований.

Володя был гением? Вполне возможно. Что это был выдающийся человек – наверняка. То, что это человек, который, безусловно, сделал какие-то открытия в области пластичности кинематографа, человек, который прекрасно понимал гипнотическую природу кино, – которая, быть может, и не нуждается в особых смысловых наполнениях, – конечно. Но вот это последнее меня и пугает не только в Володе, а вообще в кинематографе.

Я думаю, был бы его следующий шаг вперед. Прорыв. От Володи всего можно было ожидать. Он не сделал этого шага, смерть прервала. Но это типичная судьба для многих художников. Это человек безусловно тонкий, духовный, попавший в прокрустово ложе советско-российской системы и кинематографа как такового. Он, как мне представляется, лишь подготовил для себя технологический плацдарм для каких-то следующих шагов. И мы сейчас пытаемся разбираться в этом. А он не нуждается в понятийном обосновании.

У нас был задуман фильм, про который Володя говорил: «Ничего у тебя не выйдет, но ты хороший парень». Мы не расходились. Как мы могли разойтись?! Володя был фанатически занят своим делом. Я не фанатически, но тоже занят своим делом. Володя очень любил свое кино. Я кино не очень люблю вообще, но моя жизнь так сложилась, что я вынужден иметь к нему какое-то отношение. Мы не были с Володей друзьями, но я питал к нему глубокое уважение как к человеку, не участвующему в кинематографических тусовках и вместе с тем делающему кинематограф. И он, видимо, питал ко мне точно такое же уважение. А что касается некой духовной близости, то она могла бы состояться, если бы просто жизнь нас не разделила. Мы жили рядом... Но... Я человек замкнутый. И для того, чтобы кто-то стал моим другом, должно пройти десять–пятнадцать–двадцать лет. И Володя тоже при всей своей открытости человек замкнутый. Если бы десять–пятнадцать лет мы делали с ним одну картину, то я мог бы сказать, что значит яйцо на руке старичка в его последнем фильме. Но мы не делали такой картины. Он жил незаметно и умер незаметно. Я даже не был на похоронах: узнал о его смерти буквально в день похорон. Для меня это было жутким ударом.

Вот и все наши взаимоотношения. Хотя помнить его я буду всегда, потому что он человек золотой. Человек, не желавший себе никаких дивидендов и преданный идее, тащивший нашу кинематографическую самодеятельность самодеятельными средствами на некий современный технологический уровень. Гениальный кустарь – Володя. А мы кустари не гениальные. Потому что в кино очень сильно отстали по всем параметрам. Но в последнее время мне кажется, что это уже, может быть, и хорошо. Потому что Россия должна же чем-то отличаться от другого мира. А все время лепить этот просчитываемый жанр от первой до последней ноты и этих скуластых мужиков и грудастых баб на экране, участвовать в этом превращении человечества в полных дебилов... Мне кажется, можно и не поучаствовать.



Владимир Авербух

Кобрин: квантовая механика

О, восхитясь, восхоти превращенья.
...на свою живую
суть космос постоянно выменивать.
Рильке

Когда я во второй раз пришел в эту квартиру (первый этаж, толкаешь дверь и входишь, никаких звонков и запоров; коты на мониторах, всюду), он уже обратился ко мне по имени (общему с ним): Володенька, на вы.

А у меня язык не поворачивался отвечать так же. И ведь я старше его на пару лет. Но на самом деле, как он любил говаривать, все не так, как в действительности (по словам моей дочки, которая у него училась и привела меня к нему первый раз); на самом деле старше был он. Хотя на переводах Рильке, которые я дарил ему и его Оле, я, прельщенный рифмой ол – ол, все же писал «Оле и Володе». Но он их не читал. (Зато в лице Оли я обрел читателя, который один стоит тысяч.) Он только уважительно (иронически-самоуничижительно) говорил, что завидует: я, мол, творю и ни от кого не завишу, а он занимается ерундой и зависит от всех.

Он почти всегда отвечал вам не на том уровне, на котором вы его спрашивали или ему сообщали, а – выше или в стороне, или в стороне и выше. Так, когда как-то зашла речь о принципе, что за все надо платить, он вспомнил о принципе неопределенности Гейзенберга из квантовой механики; и специальные слова говорил так, что ни разу не резануло слух; для

киношника профессиональное владение квантово-механическим языком – вещь поразительная!

И его мысли о четырехмерном пространстве-времени как о чем-то целом, уже данном, неподвижном, по чему лишь пробегает взор нашей памяти, в сторону возрастания энтропии (я тут выражаюсь туманно и небрежно, потому что не могу ясно и четко), очень созвучны тому, что думает об этом Стивен Хокинг (физик-космолог, нобелевский лауреат).

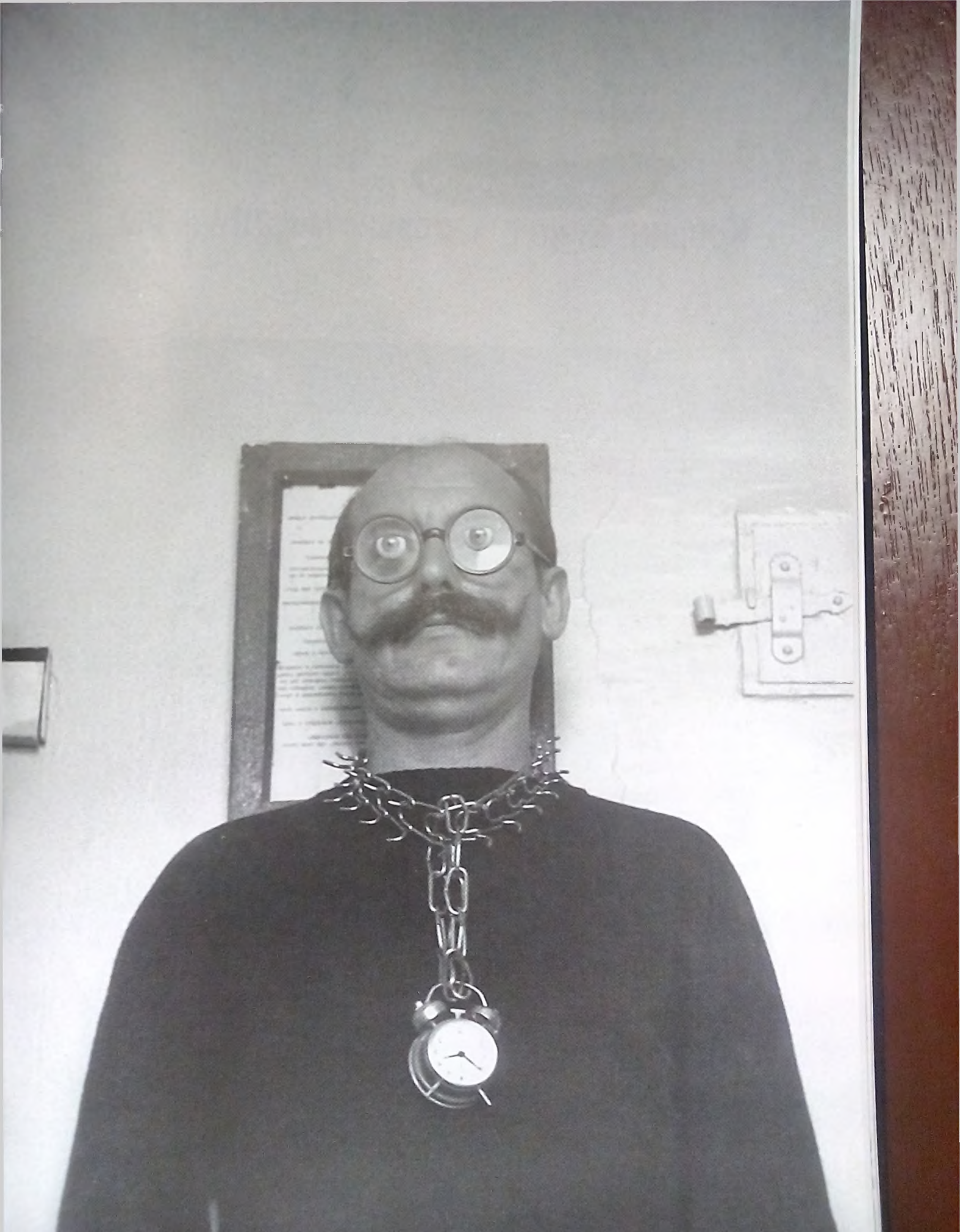


Мое высказанное однажды соображение о связи принципа неопределенности с проблемой свободы воли он выслушал опять-таки очень уважительно, но ответил по своей манере на другом уровне, и я так и не понял, как он к этому соображению отнесся. Впрочем, это-то и было интересно и держало вас в напряжении, когда вы с ним разговаривали.

Классно рассказывал о джазе. В частности, что это «да», в отличие от рока, который «нет».

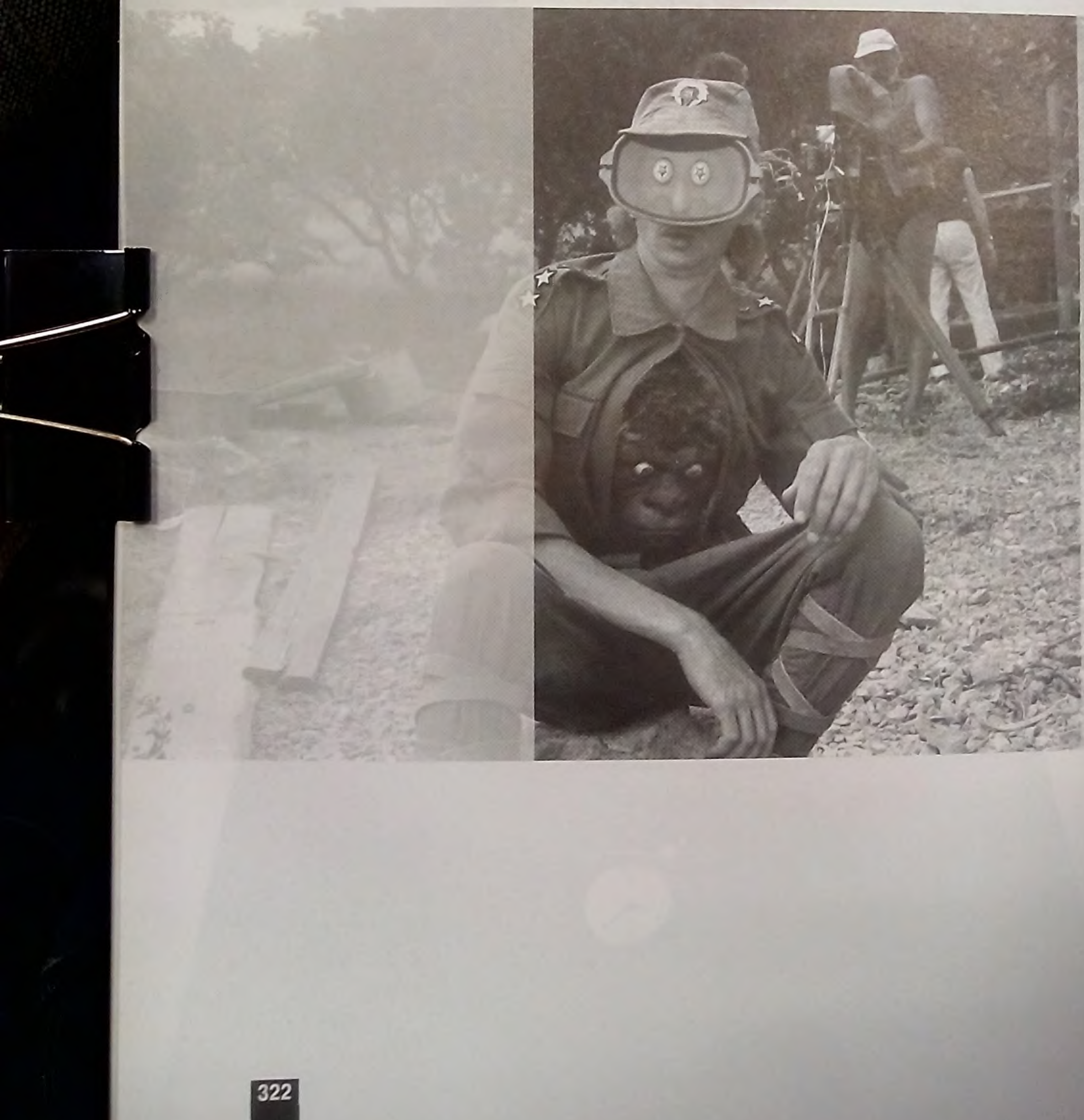
...После показа последнего своего фильма, за столом, когда пили водку, сказал, что вот и сделал все, что хотел в этой жизни. На что исполнитель роли Человека в фильме заметил, что это опасная мысль. Так оно и оказалось в действительности. Но на самом-то деле все не так, как в действительности...

В ЗЕРКАЛЕ КИНОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ



Бруни ди Марино

Кобрин: Кино с часовым механизмом



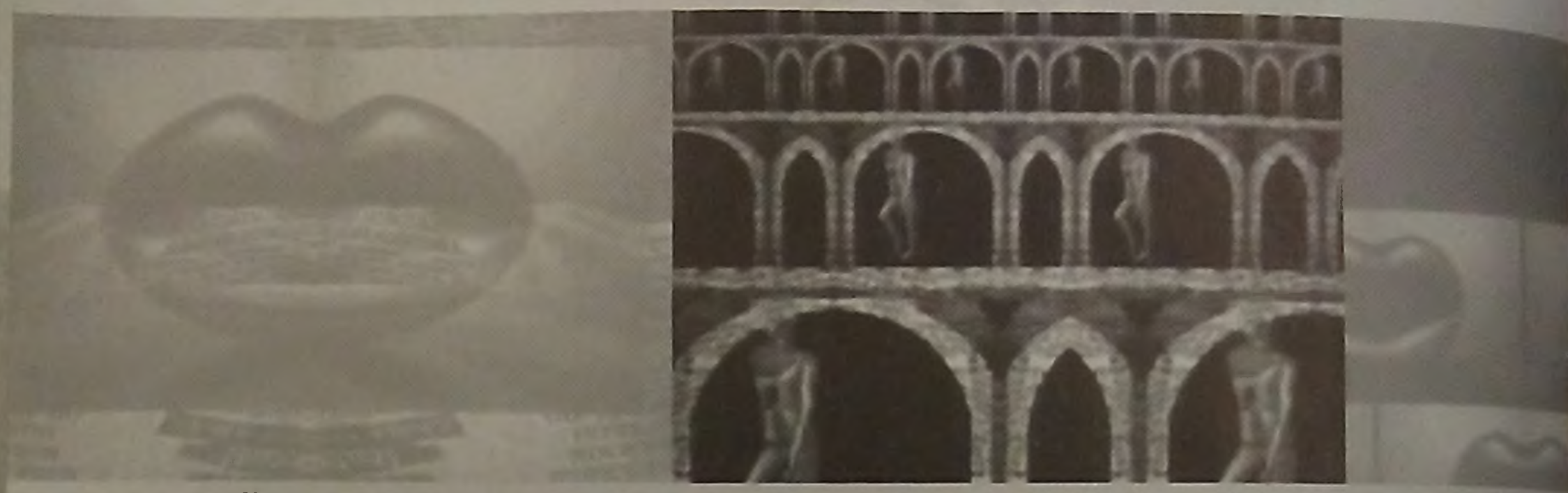
Бруни ди Марино

Кобрин: кино с часовым механизмом

Редко встречаешь такого автора, как Владимир Кобрин. Экспериментатор насколько мало известный, настолько и плодовитый (с восьмидесятых годов до сего дня он выпустил несколько часов короткометражек) ...он ставил свои фильмы и видео кустарным (непоточным) образом, не отказываясь тем не менее от того, чтобы соответствовать новым информационным технологиям (больше того, переход от киноленты к компьютеру усиливает его поэтику).

Кажется, что кинематограф Кобрина базируется на ряде констант: символы, технические приемы, лингвистические и формальные компоненты, неотступно переходящие из произведения в произведение. Прежде всего использование «временной кинематографии», предпочтение ускоренных изображений, которые, кроме того что представляют отчуждение вселенной ежедневно переживаемого, ежедневное головокружение от потери смысла и центра, но и хорошо подчеркивают стадии онтогенетического, эволюционного процесса, осознание человеческой цивилизации, подвешенной между прошлым и будущим. Одна из особенностей изобразительного ряда Кобрина – это именно сосуществование технологических и футуристических механизмов, с одной стороны, и предметов, пейзажей, первобытных ритуалов, с другой. Кибернетические изображения сосуществуют рядом с примитивными: примат, человек-обезьяна, главный персонаж великолепного «ТУТ», появляющийся также в «Гомо Парадоксуме» и в других фильмах.

Аннулирование и наслоение стадий человеческой эволюции постоянно подчеркиваются преследующим присутствием практически в каждом фильме часов различных типов: старинные, современные, составленные из других предметов повседневного пользования (например, часики-роботы, движущиеся на маленьких колесиках, в «Презент Континиус», или



«Третья реальность»

стрелки-щипчики, появляющиеся в «Самоорганизации биологических систем»). Другой повторяющийся образ кобринской вселенной – это пишущая машинка со всем тем, что из этого следует: внимательное использование шрифта, усиливающего некоторые суждения, часто выражаемые закадровым голосом (но образом, сильно отличающимся от годаровского нестабильно «противополагающего» метода), и само симметричное расположение начальных и концевых шапок, приобретающих заметное значение. Процесс письма понимается Кобриным не просто как статичное расположение, объединение и заклинание знаков и символов (часто взятых из истории человеческих идеологий или утопий), но и как способность спрессовывать внутри одного кадра мысль через сжатие других мыслей, визуально выраженных.

Часы и пишущая машинка, впрочем, не только символы временных и познавательных поисков: они также и два типично сюрреалистических предмета, которые мы обнаруживаем в многочисленных живописных произведениях. Значит ли это, что мы можем говорить применительно к Кобрину о «сюрреалистическом предмете», со всем тем, что относится к автоматическому письму и к механизмам бессознательного? Только отчасти. По Бретону, предметы разделяются на различные категории (сюрреальный – связанный со сновидениями; символического функционирования; реальный; виртуальный – нереальный, потенциальный, предположи-

тельный, возможный; подвижный; тихий; обретенный и т.д.). По Кобрину, предметы и их плоды колеблются, несомненно, между реальностью и виртуальностью, действительностью и сном. Часы и пишущая машинка не соответствуют в своей случайности зонту и швейной машинке, о которых говорит Лотремо, если бы даже показалось, что видео/кинематогра-



фический кадр исполняет ту же самую функцию стола, на котором производится вскрытие, хотя бы и понятого в том виде, в котором подсказывает Лино Габеллоне: «Активное место, исходя из которого возможно привести в движение призрачную цель, связанную с темой деконструкции предмета и его опредмечивания», становящееся, таким образом, «местом смерти там, где образ не может больше составлять единое целое со смыслом, но должен предсказывать свое разрушение и свой предел».

К «маркировке» съемочного киноаппарата или компьютера (кроме ускорений, мы сталкиваемся со сценами наоборот, широкоугольными образами, серией наездов – по большей части в обратном направлении и с равномерной скоростью, – повторяющимися настолько же точно, насколько же и одержимо, разоблачая сцену), Кобрин добавляет присутствие в кадре машины или лучше машин (монитор, телевизоры, военные приборы, «извлеченные» предметы, тотемы, коллажи и т.д.), подвешенных между древними ритуалами и предвосхищениями будущего, в глубине безлюдных и сюрреальных сцен, как постатомные сцены «Презент Континиуса», измеряемые панорамным движением, идущим слева направо, с одновременным противонаправленным движением главного и второстепенных объектов в кадре.

Кобринские фильмы могли бы рассматриваться как фильмы научные или научно-фантастические (с дидактически-

ми, почти документалистскими аспектами) или, того проще, как перепрочтения современного технократического общества, не могущего избавиться от своей прародительской, первобытной составляющей. В фильме «Шаги в никуда», сопровождаемом навязчивой идеей течения времени, мы сталкиваемся со своего рода человеком-машиной, обозначенном тулови-



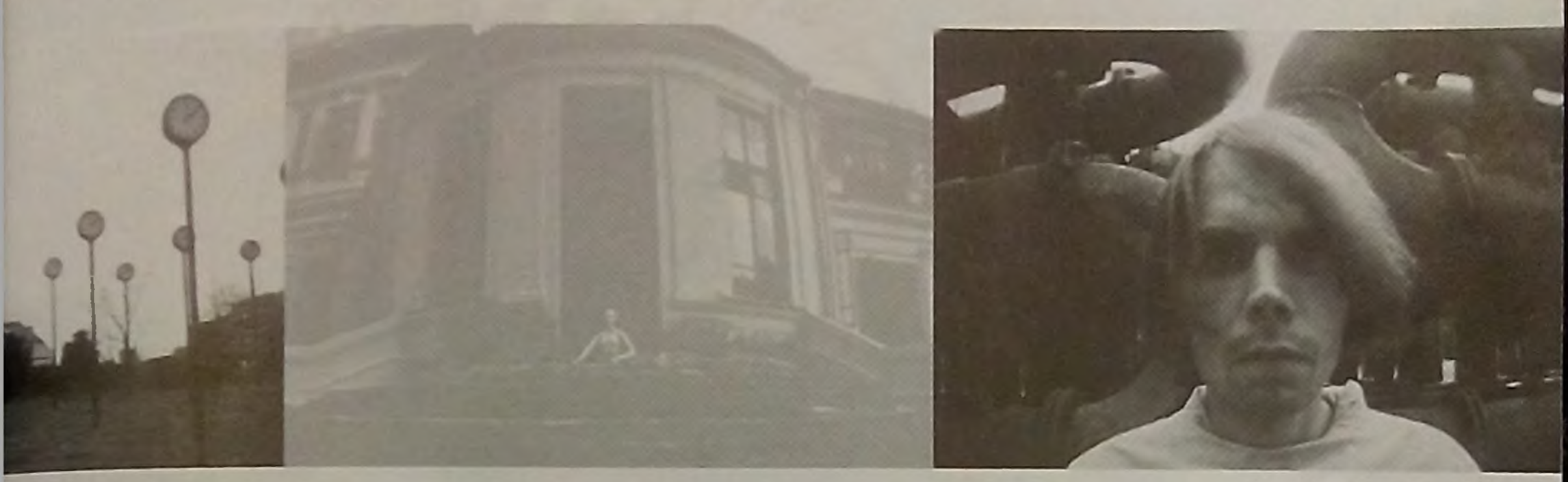
«Третья реальность-2»

щем-протезом. В центре «Шагов из ниоткуда», наоборот, находится мир телекоммуникаций.

В фильмах Кобрина, населенных тревожными марионетками, движущимися в глубине патологического кукольного театра, в самом деле никогда нет «человеческого» присутствия, потому что все временно искажено и деформировано, анимировано (иногда посредством применения техники эксцентричного) и ускорено. Люди – это марионетки (немного в манере Бокановского), механизмы, маски, узники, затерянные в хаотическом мире, который мечется вокруг них. Все это влечет за собой сущностную фрагментарность, которая не допускает обособления в глубине фильмового текста отдельного персонажа. Исключение сделано, может быть, для фильма «Последний сон Анатолия Васильевича» (1990), попытки сосредоточиться на главном действующем лице и на его видениях через деконструкцию некоторых этапов его существования начиная с 1938 года – года его рождения.

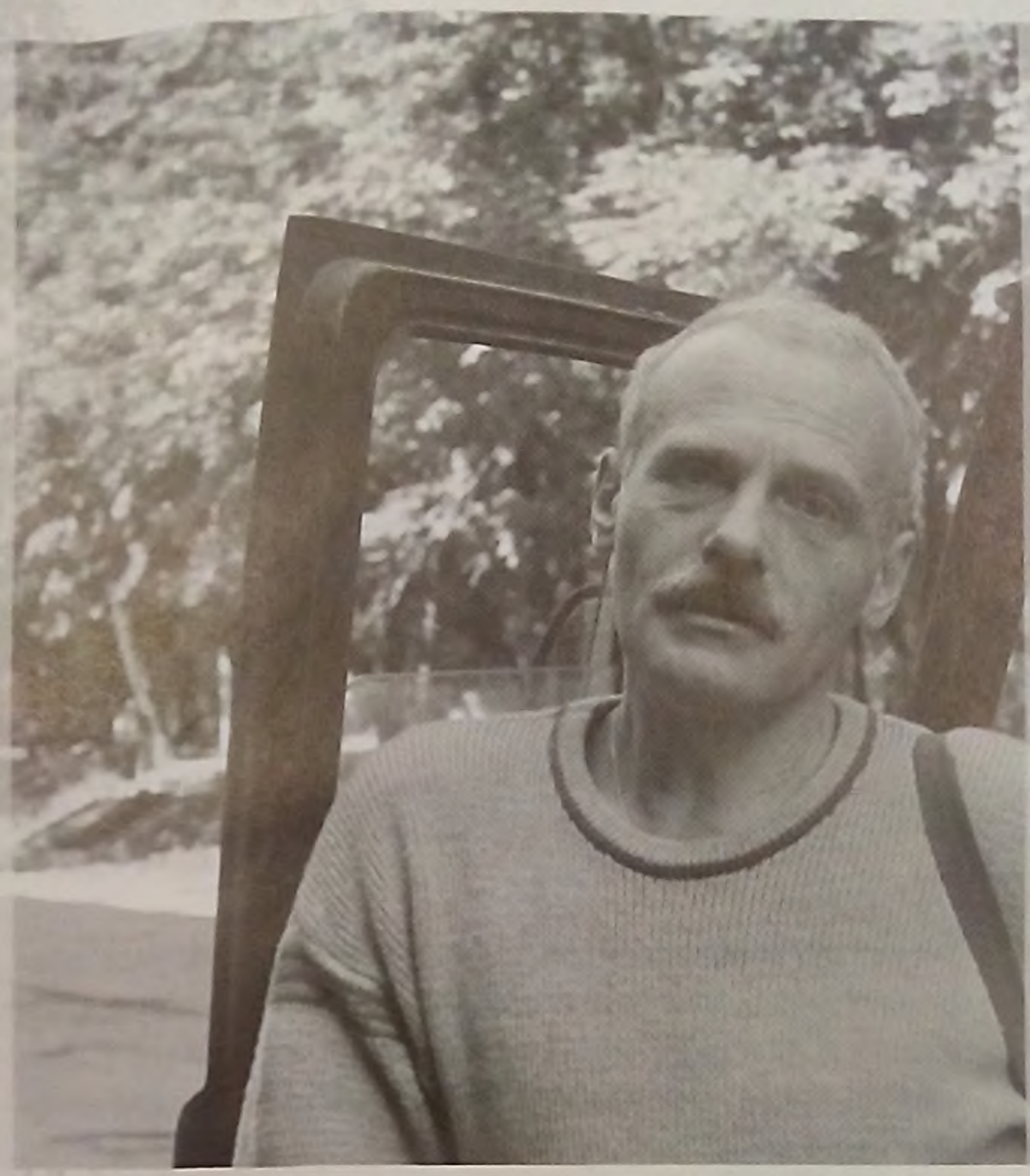
Технологическое измерение «фабрики Кобрина» (не будем забывать, что, будучи также преподавателем, этот российский фильммейкер может рассчитывать на группу учеников и сотрудников) не нанесло ущерба его интересу и стремлению к синтетическому образу. Компьютерный образ, напротив, дал ему возможность усилить еще больше свои инкрустированные произведения, свои визуальные метаморфозы и насыщения, осуществляя сложные и выразительные бес-

тиарии, богатые энциклопедии выплескивающихся образов. Так, его наиболее интересными работами являются именно выполненные на видео: «Третья реальность» (1995), «Абсолютно из ничего» (1997) и «Сон пляшущих человечков» (1997), в которых Кобрин поднимает привычную тему эволюционизма. В «Третьей реальности», отталкиваясь от непре-



менной дани уважения рождению кинематографа, удостоверенного рядом клише, таких как «Майбридж» или «Кормление младенца» Люмьеров, Кобрин бомбардирует зрителя рядом «зеркальных» образов, эшерианских композиций и других головокружительных изображений промежуточной и потребительской цивилизации, передаваемых нам самым настоящим взрывом зрительной вселенной. Настолько же удачен и «Кротоскобризмус» (возможно, самая короткая из его работ), в котором Кобрин достигает способности еще более значительного синтеза, делая обзор организмов и знаков, составляющих наш коллективный ряд образов.

Но по другую сторону этих технологических возможностей манипуляции образами Кобрин решает использовать компьютер почти примитивным и диким образом, как генератор хаотических, деформированных и тревожных видений. Компьютер, так же как киносъемочный аппарат, выявляет со всей очевидностью времена бесконечного ритуала, воскрешающего в памяти прошлое (без какой бы то ни было возможности классифицировать его или постичь), отчаянно пытаясь придать ему современную и футуристическую форму. Но за внешним обликом киборга, Кобрин хорошо знает это, таится более знакомый лик обезьяны.



Серафимо Мурри

Полифония Владимира Кобекина

Серафимо Мури

Полифония Владимира Кобрина

Описывать мир Владимира Кобрина – это как смотреть, лишившись любого измерения, любого ориентира. Напряжение материи, извлеченной из глубин его образов в виде события, в самом деле избегает основной идеи, на которой была построена сама иллюзия кино: единство точки зрения. Присутствовать при развитии фильма Кобрина – значит бросаться в смутную нестабильную магму пространства-времени, в наиболее отдаленные излучины того, что является сущностью синэстетического (синкретического) опыта Аудиовизуального.

Кобрин создает из своего искусства, являющегося смешением анимации, графики и кино, некую шаманскую формулу, которой изгоняется наваждение хода времени: вне времени скрывается работа смерти в виде энтропии и трансформации, глубочайшей тайны каждого материального образования, будь оно органическим или неорганическим, суть опыта самостоятельной жизни. Каждый его фильм таит за внешней формой аллегорического рассказа о тайне жизни божественный акт космогонии: пространство видимого и пространство человеческой истории сливаются в постоянном чередовании своих образов, в потере стабильности, которая является таковой только по отношению к единственной точке отсчета, к одному углу зрения. Но что нам от опыта, когда он оставляет свое универсальное измерение, чтобы перейти к тому многообразному измерению, возможному только в снах, в котором различные пространства и различные времена сосуществуют, не смешиваясь, и могут быть пройдены еще и еще во всех направлениях? Это загадка, в глубины которой пускается энтомологический труд Кобрина.

В этих фильмах присутствует определенный эзотеризм, который выражается в определении некоторых начальных символов, палеотехнологических тотемов, возвращающихся из фильма в фильм, остаточных агломератов индустриальных механизмов мертвой природы, которые тщательно фиксируют, застывшие и лишенные чувственности и жизни, как бесстрастная регистрирующая аппаратура, бесконечный ход ветра времени. То, что остается в этом пейзаже, лишенном человека как наименьшего биологического знаменателя среди различных исторических эпох, – это появление бесплотной души, которая в виде закадрового голоса вопрошает се-

бя о том процессе, который предшествует и следует за живыми проявлениями Ничто.

Несмотря на философскую широту своих тем, Кобрин никогда не позволяет себе роскоши риторики. В его полностью реконструированном пространстве-времени каждое изменение, каждое отдельное движение обладает своим точным значением и смыслом, в котором связываются пласты символов, циркулирующих, на первый взгляд, бессмысленно, подобно символам ирреальных и психотропных опытов. Анаморфозы, превращающие органическую материю в материю космическую, геометрические объемы, ускользающие с экранов, их содержащих, и расплавляющиеся, пересекая разнородные пространства, даже использование сверхускорений (сравнимых с рифмой кровь – любовь в основной грамматике нашего времени, составленного из рекламных вставок и видеоклипов, непрерывно льющихся с мониторов и экранов), осуществляют в работах Кобрина функцию перевода в простые образы религиозных вопросов, мучающих эманированную душу, главное действующее лицо его фильмов.

В «Групповом портрете в натюрморте» (1993) – рассуждение о миссии смерти как основе каждого движения и механизации жизни, например, образы, сходящие с мониторов, где бессильные руки силятся дотронуться до виртуальной материи видения, передают эфемерное значение, которое образует каждую личность, рассматриваемую как часть целого, того, для чего на Земле «умирает человек ежесекундно». Взгляд Кобрина имеет склонность уловить все и сразу, стать заменителем отсутствия Бога. Послойные анализы, измерения, указатели, доведенные до невозможности столкновением эпох, в беспорядке вопрошающая себя душа создают картину завтрашнего дня, в котором каждая автономная форма жизни застывает в недолговечном образе, в короткой продолжительности, удаленной механически из времени и очищенной от всякого дыхания жизни, в картине зрительных материй, одновременно выраженных и невыразимых, уплотняющихся в единое опытное пространство.

Для Кобрина материя – это отправная точка, которая должна быть передана в движении, энергия которого должна быть освобождена от хода времени. Идея генезиса форм, деконструкции и собирания каждой структуры через аморфное состояние распада доходит до описания свалок человеческой памяти, где отбросы мировой истории, пронизываемой вновь на огромных скоростях, уплотняются в органических коллажах, ужасных и тревожных, подобно кошмарам Иеронима Босха.

Главная тема фильма «1991=Тут» – это само время, принужденное отхлынуть валом, в постоянном сокращении движений и событий текущее от малейшего дуновения ветра, проходящего по пейзажу, чтобы затем немедленно отступить в ничто. Главный персонаж, человек-обезьяна с лицом, повернутым на



плечах, проходящий по биологически очерченному пути (брак, работа, развлечения, диктат закона), преодолевает невыразительный сценарий сверхчеловеческого движения, сдерживаемого только духовным ничтожеством измерительных приборов, его окружающих. Мы оказываемся присутствующими в измерении, скачущем от сюрреальности до инфрареальности, где сама конкретность реального мира, ее ощущение существования расплавляются в постоянной трансформации, принимая вид сенсорного обмана, преходящего миража времени.

Как во всех великих размышлениях XX века о смысле природы и жизни, в фильмах Кобрина из отдельных фрагментов целого исходит дух язвительной иронии как единственного средства излечения язв духа. В его произведениях советского периода нет недостатка в дадаистских крайностях, агрессии на политический гротеск, бредовой идеи, на которых издыхающая империя структурируется еще как неприкосновенная истина. Это как раз случай одного из самых известных

фильмов мастера, «Гомо Парадоксум», вереницы социального абсурда в трех частях. Во второй части (1990) «священная» тема работы, введенная своего рода дадаистской пантомимой с визуальными объектами, выводящими за пределы реальности, снующими между чарами Мельеса и шутками Рихтера, описывается эмоционально закадровыми голосами на



«Present Continuous»

музычку из кабаре, подавленную и искаженную аффектацией. Фигляры, превращающиеся в мумии и манекены себя самих, с повадками и гримом довольно грубыми и неискусными, переходят из одной клетки в другую, лихорадочно составляя безжизненные структуры и указатели: человеческий род сведен к чистому исполнению ненужных абстрактных обязанностей, где нет больше и тени чувственности. Если образы намекают иной раз на сексуальность видения полностью управляемого мира, ими отбрасывается в то же самое время телесное чувство в анатомопатологическое измерение. Ощущение смехотворности политической демагогии материализуется с использованием даже проблесков конструктивистской эксцентричности, с выстраиванием ряда мрачных «типов» эйзенштейновской вневременной памяти. Жизнь переходит все больше в гуманоидные формы, среди которых выделяется своего рода эмблемой головоклювый, у которого остаются только глаза. Глаза, которые вращаются и себя-нас вопрошают о том, что остается от человечества перед лицом отвращения: его способность видеть, но невозможность выразить, будучи лишенным всех других телесных чувств.

Развитие метафоры у Кобрина прячется между строк метапсихоза кинематографической речи, льющейся параллельно речи материальных превращений его предметов. Это постоянный переход души эпохи в нечто иное, внешний облик чего она принимает как временную одежку, вырабатывая

таинственный смысл гибридной катахрезы между жизнью и смертью.

Видение Кобрина – это всегда религиозное действо, ищущее опору вне отдельного сознания. В «Презент Континиус» (1989) появляется, чтобы быть артикулированным, к примеру, первозданное измерение, в котором свет, религиозные образы





и космическое пространство связываются, чтобы ограничить духовный разлом человека. Рассуждение слабого, еле слышного закадрового голоса (который говорит, что является голосом «последнего человека мертвого времени») описывает трагедию Ничто с беккетианской иронией, исполняет пророческие образы (то, что написано на листах, с помощью которых он взывает ко времени своего детства), чтобы отчаянно попытаться возвратить время из оболочки Ничто, в котором оно закончилось.

Но есть всегда нечто витальное в этом смиренном разложении, описываемом невидимым голосом и материализуемом образами: материалистическая религиозность, которая рождается из неспособности (подобно неспособности Маяковского) принять неизбежность того, что точка зрения, синтезирующая в себе вселенную, вселенную отдельного бытия, может испариться вдруг в ничто. Бином жизнь – смерть, выраженный через бином неподвижность – движение, течет по ковру из музыки настолько же дихотомичной, развивающейся от техномузыки к симфонии, от священного хора к синтезаторным лупам. Лес тотемов (которые напоминают коллажи Колара), населяющих эту постисторию, в которой теряется голос молитвы, порождает чувство неприкосновенного спокойствия, спокойствия завтрашнего дня. Чтобы искать ответ у бесконечного движения Ничто, изобретенные приборы и бесполезные машины постоянно следят за хаотичными движениями космоса, наблюдают их в поиске единого принципа, объяснения, на



На съемках фильма «Абсолютно из ничего»

которое можно опереться. От ужасных химер Босха он поспешно переходит к остаткам метафизики Де Кирико, фрагменты статуй, открытые неистовой ярости четырех элементов, возбужденных шаманистским актом вопрошания вселенной: вода, огонь, воздух и земля, тихие и бурные, сливаются в образах памяти перед лицом вопросов, поднятых чудом души и тайной ее конца. И все же ритм этих гипнотических формул хотя и достигает дна экзистенциальной тревоги, но никогда не является мрачным: есть скорее нечто наподобие реанимации смерти, воскрешение умирания из Ничто, в которое его отбрасывает проходящая жизнь, резко замкнутая в себе самой и в своем предсмертном беспокойстве. Голос, в котором сливаются мольба и вопрос, несет поэтому с собой открытое столкновение религиозности как нирванической воли к исчезновению и освобождению от своей энергии и воли к самосохранению разумной монады.

У Кобрина, режиссера концентрированного видения, все видимое – существенно, следовательно, таковы же и шапки фильма в начале и в конце. Нет ничего в его работах, что не было бы подчинено демиургической силе, потрясающей видение: его фильмы – как картины, которые неизбежно выходят за пределы своих собственных рамок. В его последних произведениях, таких как «Абсолютно из ничего» или «Сон пляшущих человечков», графический компьютер выполняет задание по созданию невозможных пространств и многомерных восприимчивых опытов, абсурдных и эшерианских, где несовместимые миры и формы жизни бесконечно раскрыва-

ются друг другу. Мрачная ирония вьется в этих умозрительных сооружениях, обостряющих процесс разделения, имплозии в себе самой материи, которая с помощью предыдущих аналоговых технологий еще встречала исходное сопротивление предмета, предназначенного к разложению.

В «Абсолютно из ничего», например, «банальная» идея послания, отправленного в космическое пространство в поиске других форм жизни, материализуется посредством технологических образов, принимающих на себя задачу по объяснению эволюции гомо сапиенс отстраненным взглядом. Все начинает сливаться в зрительной галлюцинации, искажающей формы и предметы, как разделенные фигуры, рожденные спорогенезом одна из другой. Символическое безмолвие космоса восполняется изображением, искусственно реконструированным из этих сознательных различий. Нестабильная материя трехмерной компьютерной графики в своей прозрачной сущности хорошо выражает беспокойное движение метаморфозы как вопроса и превращения глаза, который хотел бы постичь нечто, отличное от себя самого, обостряя уникальность течения всего, превращающегося в ничто, и наоборот. В финале, ироничном и романтичном, где песня Чаплина «Улыбка» комментирует кадр с девочкой на руках у пожилой женщины, так же и звуковая материя претерпевает аналогичный процесс повторения и сборки, который ведет к ее исчезновению в той светоносной зоне, где смешиваются отсутствие смысла и потусторонний смысл. В «Сне пляшущих человечков», наоборот, прошлое и будущее доходят до того, что не могут быть более отличными друг от друга. Выразительная матрица энтропии смысла в таком оксюмороне, как «доисторическая постсовременность», становится более геометричной и регулярной, принимает принцип порядка, сплавляющий предметы в серии мандал в движении и в постоянном переходе одних в другие, впитывающий здесь и там беспорядочные обрывки форм жизни и исторических образов, нагромождая эмоции на эмоции.

Следовательно, мир Владимира Кобрина – это не только один из возможных миров видения, но это мир без центра, который собирает галлюцинаторные письмена многоголосия, пространственно-временной полифонии, скрытой в глубине всякой души, мир сна и бессознательного, материализованных посредством одних и тех же конструктивных – деконструктивных процессов. Мир без горизонтов и без пределов, в котором даже писаному слову удается потерять свою пресловутую твердость, вступая, как зрительная и вербальная материя, в процесс деления ядра видимого.

Михаил Ямпольский

Кинематограф аллегории



Михаил Ямпольский

Кинематограф аллегории

Я познакомился с Володей Кобриным в начале 80-х. Я был тогда молодым киноведом, увлеченным семиотикой и исследованием киноязыка. Киноязык в кино в основном приспособлен для передачи стандартных повествовательных ситуаций – диалога, движения персонажей и т.д. Мне казалось интересным попытаться разобраться в языке таких фильмов, где нет персонажей и нет антропоморфного пространства – комнаты, улицы... В таком кино теряют значение взгляды, масштаб планов: крупный, средний, общий. Иными словами, киноязык в его обычным виде не действует. В поисках материала я решил посмотреть научно-популярные фильмы о галактиках или атомах, где традиционному киноязыку делать было нечего. За помощью я обратился к эксперту в научном кино Виталию Трояновскому, который сразу понял, в чем дело, и сказал: «Тебе надо посмотреть Кобрина и Валова» – и сейчас же вручил мне их телефоны. Об обоих я до этого ничего не слышал. Оба согласились со мной встретиться и показать свои фильмы[1]. Так я оказался в павильоне Кобрина, так познакомился с ним и засел с коробками его странных фильмов за монтажный стол.

Я честно все просмотрел, записал каждый кадр в тетрадь и в конце концов состряпал формальный анализ фильмов. Вышла у меня работа страниц в пятьдесят, опубликовать которую было совершенно невозможно даже не столько из-за непроходимого формализма, сколько потому, что режиссеры, о которых шла речь, были совершенно никому не известны. Володя снимал исключительно учебные, даже не научно-популярные фильмы, которые, по моим представлениям, не видел вообще никто, кроме каких-то энтузиастов-заказчиков.

В конце концов, мне кажется, я опубликовал небольшой фрагмент этой работы в каком-то сборнике Института киноискусства, где я тогда работал. Сборник этот благополучно канул в Лету (не помню даже его названия), что же касается всей работы, то рукопись ее, как тому и следовало быть, потерялась. Не знаю даже, подарил ли я какую-нибудь слепую четвертую копию Володе.

После этого встречались мы не часто, но Кобрин всегда приглашал меня на просмотр его новых фильмов. И я исправно ездил на Речной вокзал на студию, зная, что получу удовольствие. В те годы кинематограф Кобрина мне в общих чертах представлялся так: я считал, что Володя снимает «научные» фильмы потому, что это единственная для него возмож-



«Третья реальность»

ность делать интересующее его кино. Не то чтобы наука его совсем не волновала. Он говорил о ней не без увлечения, но образный слой фильмов как-то плохо увязывался с темами учебного кино. Фильмы, как мне казалось, использовали науку как предлог для разговора о каких-то более возвышенных, хотя и не очень определенных метафизических материях – вроде места человека в мире, его способности познавать и т.д. Главный интерес фильмов Кобрина виделся мне в их необычном киноязыке и необузданной, несколько сюрреалистской фантазии их автора.

Теперь, по прошествии стольких лет, мое отношение к Володиным фильмам изменилось. Киноязык их представляется мне менее интересным, чем раньше. Вплоть до середины 1990-х годов, несмотря на очевидную эволюцию, языковая модель Кобрина не претерпевает радикальных изменений и во многом воспроизводит стереотипы, открытые на рубеже 70–80-х годов. На музыкально-ритмический костяк нанизываются образы-символы, которые многократно повторяются в фильме (и даже переходят из одного фильма в другой). При этом почти все фильмы Володи строятся из двух-трех мотивных слоев. С одной стороны, это мотивы катастрофы: огонь, камни, вода, облака, стихии. С другой стороны, механизированные движущиеся фигурки или предметы, часто сопрягающиеся между собой по чисто формальному сходству, – тарелка, яйцо, круглые часы, зрачок глаза, граммофонная пластинка,

рулетка и т.д. – возникают друг из друга на основе общей для них круглой формы. Большое значение в формальной структуре изображения играют оси симметрии. Лишь во второй половине 90-х годов, когда Кобрин освоил компьютерную анимацию, напор образов в его фильмах резко возрастает, зато все большую роль играют трансформации (в «Третьей реальнос-



ти» они становятся самодовлеющим приемом), деформации и чистая абстракция. Формальное раскрепощение, виртуозность, пришедшие вместе с компьютером, однако, не смогли спасти изображение кобринских фильмов от утраты той субстанциальности, той материальности, которая неизменно присутствовала в более ранних и более кустарных работах. Этот эффект был неизбежным следствием работы с виртуальными симулякрами. Вместе с подлинностью фотофактур из фильмов частично ушли драматизм и глубина.

Ритмичность и повторяемость придают фильмам внешнее сходство со стихом. Во многом фильмы Кобрина и есть своего рода кинематографическая поэзия.

Ослабление моего интереса к языку кобринских фильмов отчасти связано с тем, что фильмы эти оказались в неожиданном для себя контексте видеоклипов, в которых музыка, ритмический монтаж повторяющихся элементов, в том числе и «сюрреалистских», стали общим местом. Володя, безусловно, предвосхитил эстетику компьютерных клипов, к которым он, по существу, не имел никакого отношения. Но дело не только в этом. Дело в том, что язык его фильмов, несмотря на всю его барочную избыточность, сегодня кажется мне не таким уж богатым и в каком-то смысле ограничивавшим его творческие возможности. Ритмическая переаранжировка элементов, даже если она, как часто у Володи, выполнена с юмором и замечательной фантазией, в принципе несет в себе жесткие ограни-



чения, за которые трудно выйти. Она обрекает даже самого талантливого художника (а таланта у Володи было на десятерых) на некоторое однообразие и повторяемость, которых Кобрин, на мой взгляд, не смог избежать.

Сегодня мне представляется более интересным содержание его фильмов, то самое содержание, которое кажется таким герметическим, непонятным и даже эфемерным. То, что раньше представлялось мне неопределенной метафизикой и какими-то поэтико-философскими рассуждениями о природе, человеке и обществе, сегодня мне вовсе не кажется метафизикой. Более того, я считаю, что Кобрин принципиально и крайне радикально противостоит всякой рациональности, в том числе и метафизической, хотя сложным образом и связан с ней. Попробую, однако, объяснить все по порядку.

Мне представляется, что генезис кобринского кинематографа из учебного кино – факт исключительной важности. Задача кинематографиста, особенно работавшего с такой абстрактной, невидимой материей, как Кобрин (его ранние фильмы посвящены биофизике и физике микромира), – найти образный эквивалент абстракциям научного мышления. Но этот образный материал не может быть непосредственно позаимствован из области соответствующего научного исследования – физики микромира или биофизики клетки. Отсюда напряженный поиск каких-то визуальных метафор, которые были бы хотя бы косвенно связаны с предметом научных изысканий. По существу, кинематограф действует в направлении, обратном науке. Наука Нового времени достигла впечатляющих успехов, абстрагируясь от материала и переводя его на язык математических или химических формул, своего рода шифров, в которых материальная реальность исчезает. Учебное или научно-популярное кино пытается вернуть абстракцию в конкретность, но в конкретность иного рода, которую я бы назвал символической. Конечно, скачущие лошади старинного зоотропа, Вавилонская башня, муравьи, обгоревшие скелеты пишущих машинок, все те странные атрибуты, которые населяют кобринские фильмы, не имеют прямого отношения к переносу электронов с орбиты на орбиту или молекулярным мембранам.

Эти символы, если в них вдуматься, не являются иллюстрацией научных абстракций. Они поддерживают с ними менее прямую, но и более интересную связь. Все происходит так, как если бы рациональная мысль, распространяясь на все более и более широкие сферы реальности, оставляла за своими пределами некий неподвластный ей элемент.

Известный ученый и философ Майкл Полани так сформулировал сущность происходящего в области научного знания:

«Так как теория, подобно завесе (screen), была помещена между нашими чувствами и вещами, от которых бы мы иначе получили более непосредственные впечатления, мы все больше и больше полагаемся на указания теории для интерпретации нашего опыта и соответственно принимаем наши непосредственные впечатления за сомнительные и, возможно, ложные видимости»[2].

Научная мысль всегда абстрагирует, обобщает и, соответственно, со всех сторон «обрезает» мир, отсекая все то уникальное и случайное, что не попадает в поле зрения научного проекта и выходит за рамки рациональности. И прежде всего удалению подвергаются именно непосредственно данные нашим чувствам образы. Эти обломки, обрезки, образы, оставшиеся от научного осмысления мира, имеются во всех областях. В политике или экономике они особенно бросаются в глаза, но есть они и в биологии и даже в физике. В современную эпоху эти обломки иррациональности обладают особенной энергией как раз потому, что существуют на фоне доминирующей рациональности (раньше они были скрыты в общем пространстве магического, религиозного сознания). Эти неподвластные науке обломки складываются в неких символических монстров, на которых спроецированы страхи и тревоги сегодняшнего человечества.

Мне представляется, что с самого начала Кобрин строил свои фильмы не как образные иллюстрации к теориям, но именно как наборы символических сгустков, тех самых иррациональных руин, которые оставляет после себя наука. Вот почему я считаю, что вся система кобринских фильмов косвенно связана с наукой и является прямым негативным порождением процесса рационализации сознания. Отсюда устойчивые с самого начала символы тщеты человеческих усилий, ничтожества человеческого тщеславия: череп, скелет, Вавилонская башня. Любопытно, что эти аллегорические мотивы прямо заимствованы из барочных аллегорий тщеславия – vanitas – появившихся именно тогда, когда европейская наука и рациональность впервые вышли на авансцену. Фильм «Биопотенциалы» почти весь представляется некой развернутой эмблемой vanitas.

В конце 80-х в Володиных фильмах появился один постоянный мотив, который прямо связан с происхождением его кино с окраин научного знания. Из фильма в фильм начинает кочевать образ человека-обезьяны. Изображение неандер-



тальца блуждало в его фильмах гораздо раньше, но оно не было центральным мотивом. В фильмах о «Гомо Парадоксуме» человек многократно определяется как «голая обезьяна». Но особенно настойчиво тема человека-обезьяны развита в фильме «1991=ТУТ». Здесь человек с маской обезьяны сидит в клетке в зоопарке, ходит по улицам с портфелем, таскается





На съемках фильма «1991=ТУТ»

на цепи за невестой, появляется на деревенской гулянке, стоит на коленях у корыта рядом со свиньями и т.д. Фильм этот – не из лучших Володиных творений. Он пронизан какой-то отчаянной мизантропией, почти отвращением к тем, кого Кобрин иногда иронически называл «собратья по разуму». Мне представляется, что это изображение человека в виде обезьяны – не столько результат тяжелой мизантропии, сколько реакция на претензии научного разума, на прометеевские амбиции человека. Кобрин как будто говорит: «Вы думаете, что вы постигли тайны мироздания, но вы только голая обезьяна, и ничего больше».

В аналогичном контексте использовал образ обезьяны Олдос Хаксли в небольшой книжке 1948 года «Обезьяна и Сущность», которую он, кстати, представлял как проект фильма. В воображаемом сценарии здесь появляются обезьяны, одетые, как люди, и ведущие себя, как люди, в то время как диктор поясняет: «...то, что мы называем знанием, – это просто иная форма Невежества, разумеется, высоко организованного и неизменно научного, но именно поэтому еще более полного и еще в большей степени производящего разгневанных обезьян. Когда Невежество было просто невежеством, мы были подобны лемурам, мартышкам и ревунам. Сегодня благодаря этому Высшему Невежеству, которым является наше знание, рост человека увеличился настолько, что даже наименьший из нас теперь – бабуин, а величайший – орангутанг, и, даже, ес-

ли он достигает положения Спасителя Общества – настоящая горилла»[3].

Этот комментарий вполне мог бы быть перенесенным из книги Хаксли в фильм Кобрина. Обезьяна у Кобрина и Хаксли – это не просто иррациональное существо, это существо, претендующее на рациональность, выдающее свое Высшее неве-





жество за знание. Такая обезьяна легко превращается в фильмах Кобрина в советского человека, которому посвящена серия «Homo Paradoksum». Показательно, что в фонограмме здесь использованы монологи душевнобольных. Сумасшествие – это лишь максимально полное выражение того же обезьяньего принципа познания. Его особенность заключается в том, что оно маскируется под логику, под работу разума, а потому оно в конечном счете – саморазоблачение разума. Любопытно, что в монологах душевнобольных то и дела мелькают какие-то нелепые цифры: длина сугробов или столов в миллиметрах и т.д. Безумие прямо заимствует здесь язык науки, оно вещает языком разума.

Советский человек – это человек параноидальной логики. Кобрин так чувствителен к этой стороне советского сознания потому, что параноидальная логика – один из главных и постоянных объектов его интереса. Именно в ней разум выворачивается наизнанку и обнаруживает свою фундаментальную иррациональность. Почти все символы рационального у Володи постоянно вывернуты в свою противоположность. Особенно хорошо это видно на примере множества придуманных Кобриным машин. И хотя его машины и не так впечатляющи, как гиганты бессмысленной механики Тингели, они относятся к той же сфере шизоидной механики.

Машины Кобрина отличают, как мне кажется, две основные черты. Первая – они принципиально не имеют ни-



На съемках фильма «1991=ТУТ»

какой очевидной функции. Крутятся колеса, действуют приводы, но вся эта машинерия не производит ровным счетом ничего. В этом смысле механика, традиционно считающаяся воплощением инженерно-математического, практического рационализма, в фильмах Кобрина насквозь бессмысленна. Вторая – Володя очень любил сочетать механическое с органическим или чем-то совершенно чуждым механике. Оно, например, «изобретает» часы, сделанные из каких-то неандертальских костей. Он часто придумывает странные комбинации живого человека и проводов, окуляров, колесиков. В фильме «Шаги в никуда» он сажает человека в кресло-каталку, которое похоже на странный прибор, тем самым превращая человека в часть машины. Движения людей в большинстве фильмов Кобрина ускорены таким образом, что они движутся как роботы, преображаясь в подобия заводных кукол. Машина у него всегда – немного человек, немного обезьяна. А человек – немного машина. Рациональное всегда сползает в свою противоположность, живое же никогда не реализует себя полностью. Оно как будто пропитано духом мертвой машины. В «1991=ТУТ» Володя даже превращает кость, соединенную с машиной, в подобие механического пениса, который занимается любо-

вью (кадры этой машины для любви иронически смонтированы с насосами нефтяных месторождений)[4].

Эта комбинация человека и машины, например, в форме проводов, подведенных к человеку, или включения человека в механический каркас, известна истории психиатрии. Она описана в знаменитой болезни Шребера, которую Фрейд диагностировал как паранойю. Шребер считал, что к телу его подведены нервы-провода, превращающие его в робота-марионетку Бога. Ученик Фрейда Виктор Тауск описал такую комбинацию человека и машины (которая в его случае напоминала кинопроектор) как шизофренический бред, построенный вокруг «машины влияния», как он называл ее. В обоих случаях речь шла о навязчивом страхе влияния, контроля над мыслями извне. Этот страх, принимающий форму сочетания человека и машины, характерен для эпохи научной рациональности[5], которая пытается избавиться от субъективности и придает своему языку подобие чего-то внешнего, не связанного с человеческим Я[6]. Настоящая научная теория обладает значимостью лишь в той мере, в какой она не связана с личным опытом человека. Научная теория как бы всегда приходит извне, подобно «чужим» мыслям Шребера, передаваемым ему по проводам-нервам. И в этом смысле научная теория и воплощаемая в ней «объективная» рациональность оказываются выражением определенного типа власти.

Комбинация рационального и иррационального, характерная для кобринских «машин», имеет несколько смысловых измерений. Наиболее очевидным образом она выражается в характерной для Кобрина теме противостояния жизни и смерти. Смерть при этом ассоциируется с механическим и рациональным. В одном из самых мрачных фильмов конца 80-х «Present Continuous» Володя прямо обращается к этому противостоянию. Повествование в фильме как будто ведется из того момента в будущем, когда жизнь оказывается побежденной смертью. Кобрин описывает эту победу в терминах времени (категории, принципиально для него важной). Закадровый голос объясняет, что смерть воцарилась на Земле после того, как «люди стали чеканить время как фальшивые деньги».

Мотивный строй фильма состоит из двух слоев. Живое время ассоциируется с горением свечи, дуновением ветра, биением волн о кромку берега и т.д. Фальшивое отчеканенное время идентифицируется с часами, приборами. Речь идет о том, что время проживания, время жизни, то, что Бергсон называл длительностью – la duree, уничтожается абстрактным и чисто рациональным делением времени на равные промежут-

ки, которые Володя остроумно сравнивает с фальшивыми деньгами. Деньги как раз и есть такой умозрительный всеобщий эквивалент, который позволяет соотносить между собой совершенно разные предметы, относящиеся как будто к совершенно несопоставимым разрядам ценностей.

Среди прочих приборов в фильме выделяется один – фантастический пулемет, водруженный на треногу от киноаппарата. Аналогия камеры и пулемета очень старая. Ее можно найти, например, в «Человеке с киноаппаратом» Вертова. Но у Кобрина смысл ее иной, чем у его предшественников. Пулемет-камера в «Present Continuous» то стреляет по морскому прибою, то по бегущим в небе облакам, то ведет огонь по горящей свече. Камера, останавливающая движение и дробящая его на 24 неподвижные фазы, сама относится к инструментарию смерти. Она убивает время, разваливая его на неподвижные куски.

Камера относится как раз к тому инструментарию, который воплощает в себе научный рационализм. Но отношение ее с рациональностью и познанием сложное. Первоначально камера разрушает миметическое отношение с миром, абстрагирует течение времени, дробя его подобно часам, но затем кино воссоздает иллюзию и восстанавливает подражание, которое оно первоначально преодолевает. Кино – странный аппарат в том смысле, что оно сначала преодолевает подражание и движется в сторону знания, но затем возвращается обратно к иллюзии и подражанию.

Теодор Адорно заметил по поводу искусств, основанных на механическом воспроизведении иллюзии реальности, что они «добиваются знания с помощью того, что исключено из знания»[7]. Странным образом такие искусства двигаются в сторону рациональности и знания, которое немыслимо без рациональности, с помощью магии, мифа и лежащей в их основе идеи сходства, подражания. В каком-то смысле символическая для Кобрина фигура обезьяны проецируется и на само кино. Ведь кино – это искусство механического подражания par excellence. Обезьяна – традиционный символ бессмысленной имитации. Уже в Средние века человек считался «божьей обезьяной», подражающей Богу без божественного знания. Обезьяны же подражали человеку, таким образом воспроизводя положение человека перед Богом. Книгу известного «мага» шекспировских времен Роберта Фладда «Utruesque Cosmi Historia» иллюстрирует гравюра, на которой рука Бога, явленная из облака, держит цепь, к которой прикована, как марионетка, обнаженная женщина – Природа. В ее руке

еще одна цепь, к которой прикована обезьяна, сидящая на земном шаре и держащая в руке его маленькую копию. Знание обезьяны бессмысленно потому, что оно лишь продукт подражания и больше ничего. Подражание способно производить только идолов, похожих на Бога, или автоматы, похожие на человека.

И идолы, и автоматы – постоянные мотивы Кобрина.

Какого же рода знание может предложить кино, которое в момент тяжелого психологического кризиса конца 80-х Володя отнес к орудиям смерти?

Размышлениям на эту тему посвящена группа фильмов середины 90-х, таких как «Первый апокриф» или «Сон пляшущих человечков». Фильмы эти ознаменованы преодолением безысходности конца 80-х и освоением компьютера. «Сон пляшущих человечков» – это фильм о коммуникации. Он посвящен памяти Василия Налимова. Налимов был самобытным мыслителем, разработавшим концепцию так называемых мягких языков. Он увлекался культурами, не ориентированными, как европейская, на рациональность, такими, как буддизм, дзен. Его интересовали всевозможные формы проявления символического, пралогического мышления. Володя называет его в фильме «последним тамплиером России». И действительно, в фильме появляются и исчезают некие легкоопознаваемые символические знаки, вполне уместные для мистицизма тамплиеров: знаки зодиака, крест, звезда, звезда Давида, полумесяц, свастика, но и инь – ян и т.д. Знаки эти, конечно, обладают огромной смысловой энергией, которая в фильме остается непроясненной. «Пляшущие человечки» – это шифр из рассказа Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Володя часто упоминает в своих фильмах шифрованные тексты разного рода: от радиопослания в глубины космоса до ДНК.

В «Сне пляшущих человечков» Налимов дает Кобрину ключ к использованию шифрованных языков, к которым режиссер явно начинает относить и язык собственных фильмов. Цитируются афоризмы Налимова, утверждавшего, что сознание наличия смысла важнее его понимания, что незнание богаче знания, что новые смыслы еще не созрели для понимания и т.д. Вся эта «мудрость», пересаженная Налимовым из дзена на теорию «мягких языков», то есть таких языков, которые не оперируют заранее данными смысловыми единицами, используется Кобриным в его собственных целях. Мне кажется, что ко второй половине 90-х Володя подходит с убеждением, что те символические обломки, которые фиксирует его камера, те неопределенные смысловые метафоры, которыми он

насыщает свои фильмы, если и не являются языком самой жизни в широком смысле слова, то, во всяком случае, языком такого энергетического насыщения, которое осуществляет прорыв за рамки рациональности.

«Сон пляшущих человечков» – это сон шифра, который значит нечто не потому, что за шифром есть некое вразуми-



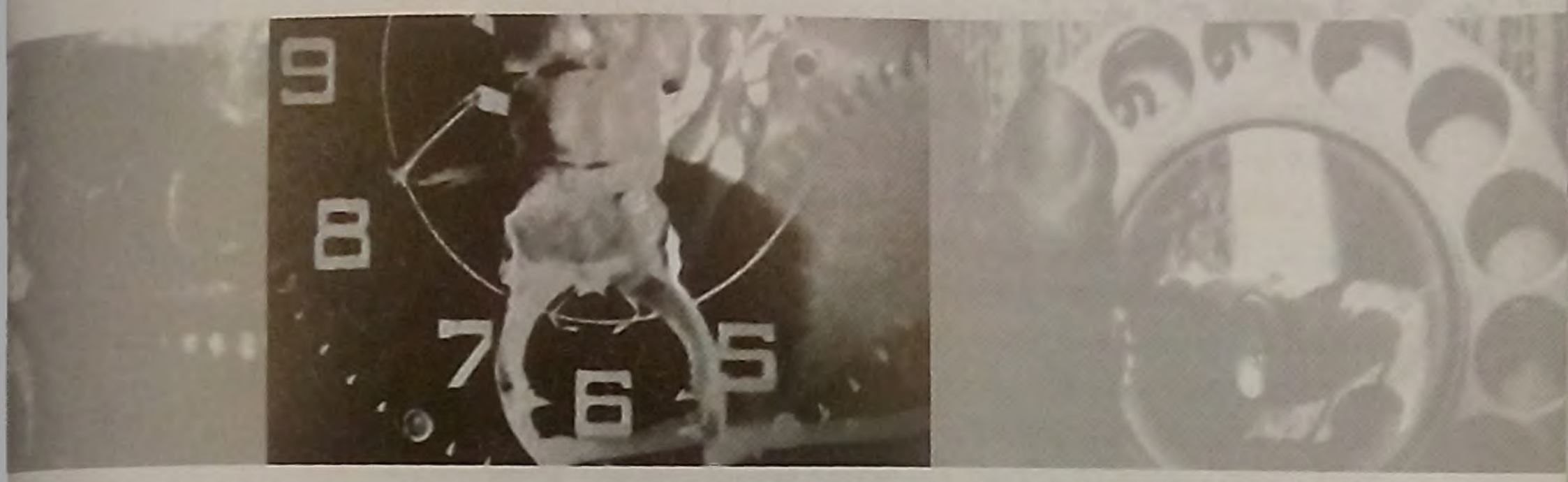
«Первый апокриф»

тельное сообщение, но именно в силу своей зашифрованности. Эти человечки не хотят превращаться в обычное письмо, не хотят расшифровываться. Ведь если смысл их станет прозрачен для разума, их символическая энергия ослабеет.

В «Первом апокрифе» старые символы – пулемет-камера, свеча – встречаются с символами коммуникации – телефоном, радио, пишущей машинкой, компьютером. Здесь же вновь возникает и символ смешения языков – Вавилонская башня. Коммуникация в фильме не может состояться, телефонные гудки остаются без ответа. Но коммуникация эта не направлена вовне, она обращена на собственную память и заставляет циркулировать образы этой памяти – смутные фотографии, отраженные в стекле... Шифры нечитаемого послания скрывают под собой образы памяти. И кино, как искусство памяти, играет в этой нарушенной коммуникации с самим собой важную роль.

Я говорил о мотивах кобринских фильмов как о символах. И действительно, свеча, часы, рулетка, огонь, камень, Вавилонская башня и т.д. – все это традиционные символы. И все же мне представляется, что Володин кинематограф по существу своему не символический. Налимовская «тамплиеровщина» (если позволительно так выразиться) – не основная составляющая кобринской образности. И хотя в фильмах конца 80-х символы вроде пулемета или черепа играют большую роль, Володин кинематограф представляется мне не символическим, но аллегорическим.

Противопоставляя символ и аллегорию, я следую за Вальтером Беньямином, который приписывал символу некую внутреннюю органику, а аллегории – ее радикальное отрицание. Приведу простой пример. Крест – это символ, он «естественно» отсылает к распятию Христа, череп – это символ, «естественно» отсылающий к понятию смерти. Между символом и его



значением существуют отношения аналогии, и в этом смысле можно говорить об органике этих отношений. Другое дело – аллегория. Пеликан – это аллегория Христа в средневековой иконографии, при том, что между пеликаном и Христом нет никакой аналоговой, органической связи. То же самое можно сказать о рыбе, обозначающей того же Христа.

Аллегорическая культура достигает своего апофеоза в эпоху барокко. Хорошо известны знаменитые составные аллегорические портреты Арчимбольдо, который рисовал, например, людей, составленных из различных животных, размещая зверей внутри человеческого лица в соответствии с их аллегорическим значением. Например, слон занимал место щеки, потому что слон считался стыдливым животным, а румянец на щеках был знаком стыдливости. Такого рода странные комбинации никогда не достигают органического единства. У Кобрина имеется множество странных составных предметов, в том числе и изображений человека, сделанных по модели Арчимбольдо.

Но самое существенное в барочной аллегории это то, что она состоит из фрагментов, многие из которых утеряли смысл и которые Беньямин сравнивал с руинами. Руины – вообще лучшая аллегория аллегорического сознания. Аллегория использует обломки былых эпох, ушедших культур, комбинируя эти руины в странных, почти сюрреалистских сочетаниях. Энергия аллегории возникает не от понимания спрятанного в ней смысла, но от крайнего напряжения, со-

здаваемого сочетанием несочетаемого. Аллегория, по существу, является образцом монтажного, шокового текста до изобретения кино.

Первейшим признаком того, что Кобрин – именно кинематографист аллегорического жанра, является странная архаика всего его мира. Все самые фантастические объекты в его фильмах как будто принадлежат давно минувшим эпохам и извлечены из каких-то свалок истории. В «GraviDance» – последнем Володином фильме – ракета, например, сделана из башенки и шпиля старой деревянной церкви, к которой приделана нелепая вертушка. Часы, убивающие живое время, сделаны из лезвий кос – аллегорических атрибутов смерти. В одном из фильмов экран компьютера заправлен вместо бумаги в архаическую пишущую машинку. Кобрин любил архаические машины, по своей примитивной механике скорее восходящие к эпохе Возрождения, чем относящиеся к сегодняшнему дню. Да и люди у Кобрина как будто явились из какого-то архива. Он любил людей с усами, в котелках или сталинских френчах. Поскольку «объекты» в его фильмах относятся к минувшему, они как бы задерживают в себе время, они обломки ушедшего, интересовавшего его мертвого времени.

Тарковский тоже любил руины и обломки минувших эпох. Вспомним хотя бы его замечательную панораму в «Сталкере», когда камера движется над водой, сквозь которую видны фрагменты ушедшей цивилизации. Разница между Кобриным и Тарковским заключается, однако, в том, что последний помещает обломки прошлого под воду, как бы соединяя их вместе единой прозрачной массой (вода в его фильмах часто обозначает время). Вода «гармонизирует» и соединяет в целое разнородные фрагменты. Иное дело у Кобрина, который никогда не добивается настоящей гармонизации.

Структура кадра у Кобрина обычно внутренне противоречива. С одной стороны, он придавал большое значение композиционному балансированию масс или симметриям. Композиционный баланс и симметрия как будто ориентированы на создание некоего единства. Кант замечал, что наша способность суждения зависит от постулирования принципа целесообразности, как в природе, так и в искусстве[8].

Композиционная целостность, симметрия – это как раз выражение такой идеи целесообразности, которая делает объекты мыслимыми. Вместе с тем, при всем увлечении композиционным единством, Володя редко добивался настоящей гармонии кадра. Части его объектов, как правило, до конца не сты-

куются, формы сохраняют странную, иногда почти неприятную разнородность. «Составные тела» Кобрина невольно напоминают о расчленении, отрубании органов. Я помню, как уже при первом знакомстве с фильмами Кобрина я был поражен кричащей разнородностью их форм и неэстетичностью некоторых элементов его дизайна (я помню, например, как неприятно поразили меня какие-то нелепые завитки на часовых стрелках или странная форма механической курицы в ранних фильмах).

Во всяком случае, принцип целесообразности, делающий окружающий нас мир прекрасным и постигаемым, постоянно подрывается в его фильмах. Зритель должен делать усилие для того, чтобы собрать воедино эти, казалось бы, несоединимые фрагменты. Вот почему роль зрительской активности, предполагаемой кобринскими фильмами, гораздо выше, чем в обычном повествовательном кино.

Известно, что когда немецкие романтики выбрали фрагмент в качестве одной из главных литературных форм, они думали о Канте, который писал о субъекте как об инстанции, собирающей воедино разнородное. Романтикам казалось, что именно форма фрагмента позволяет максимально активизировать субъект. Фридрих Шлегель, Жан Поль и Зольгер считали, что унификация разнородного осуществляется с помощью «остроумной идеи» – если так обозначить непереводимое немецкое слово «Witz». Причем идея эта приходит мгновенно, как вспышка, высвечивая то, что позволяет соединить несоединимое.

Володя был по-своему не только наследником барокко, но и романтиком (впрочем, романтики заимствовали идею Witz в эстетике барокко, например, у Грасиана), который пытался противопоставить рационализму членящего и анализирующего научного познания свою художественную эпистемологию, основанную на вспышке Witz.

В XX веке это озарение анализировал Вальтер Беньямин, называя его «диалектическим образом» или «профанным озарением». По мнению Беньямина, образы старых эпох вдруг обнаруживают свою читаемость и тем самым входят в историю современности. И эта осознание читаемости загадочных комбинаций подобно пробуждению ото сна. Беньямин писал: «Точно так же, как Пруст начинает историю своей жизни с момента пробуждения, точно так же каждое представление – это история, и оно должно начинаться с пробуждения; в действительности оно и не должно иметь дело ни с чем другим»[9].

Беньямин писал о такой эпохе, когда «человечество, протирает глаза и неожиданно узнает образ сновидения»[10].

Володю очень интересовали образы сновидения, «работа сна», как говорил Фрейд. Скорость поздних фильмов была такова, что они не оставляли зрителю никакой надежды постигнуть их с помощью рационального анализа. Многослойные коллажи его трансформирующихся кадров взывали именно к беньяминовскому мгновенному пробуждению, озарению, сливающему воедино разнородность составных элементов в «диалектическом образе».

Илья Пригожин (ученый, который, как мне кажется, интересовал Володю), как-то заметил, что портреты Арчимбольдо составлены из эфемерных компонентов:

«Голова, описывающая Огонь, составляет на наших глазах нечто, подобное моментальному снимку: вскоре тут ничего не останется, кроме нескольких кусков металлического лома. То же самое происходит в целой серии портретов: фрукты сгниют, листья и цветы облетят. Эти произведения не говорят с нами о вечности и не стараются перенести на холст какой-нибудь памятник, который способен бросить вызов течению времени. Мне представляется, что их основная задача – передать поразительный момент, обреченный на мгновенное исчезновение»[11].

Эта эфемерность интересна потому, что аллегория, будучи искусством руин, чаще всего имеет дело с вневременным, ископаемым, вечным. Оторвавшись от живого времени, аллегорические фрагменты ждут пробуждения, которое и призвана дать вспышка озарения.

Но еще больше, чем на живопись Арчимбольдо, эта особенность распространяется на такой кинематограф, который делал Кобрин. Это кино, манипулирующее обломками, фрагментами, над которыми время уже, казалось бы, неподвластно: костями, черепами, камнями или же картинами великих мастеров, античными бюстами и т.д. Вместе с тем эти выпавшие из времени в вечность фрагменты включены (особенно в поздних фильмах) в такой стремительный калейдоскоп, что зритель не может рассмотреть их. Они сходятся на мгновение и составляют контур, который как будто объединяет их воедино, но через мгновение контур этот распадается, коллаж разлетается. Такого рода кино идет дальше принципов монтажа (всегда требующего зрительской сборки), оно настоятельно ищет именно момента Witz[12].

И в этом смысле оно строит свою собственную стратегию познания, ориентированную не на постоянство рациональных понятий и категорий, неизменность цифр, но на интуитивную вспышку, позволяющую постичь смысл аллегории. Кино не

просто дробит время на 24 фазы в секунду. Уничтожая свои эфемерные объекты, оно обращается к мгновенной и невербализуемой вспышке прозрения, родственной магии, чуду. Эту парадоксальную установку кобринского кинематографа можно понять только через сложность его отношений с современным научным проектом и состоянием современного сознания в целом. Каждую минуту Володя в своих незабываемых фильмах подтверждает правоту уже упомянутого утверждения Адорно о том, что искусства вроде кино «добиваются знания с помощью того, что исключено из знания». Более того, кино Кобрина, как и диалектическая аллегория Беньямина, утверждает магическую способность умершего вновь воскреснуть к жизни. Эта способность постоянно пробуждаться и воскресать прежде всего относится к кинематографическим аллегориям самого Володи.

---

[1] Замечательный режиссер Святослав Валов умер за несколько лет до смерти Володи, который успел посвятить ему фильм «Третья реальность».

[2] Michael Polanyi. Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy. New York-Evanston, Harper & Row, 1964, p. 4.

[3] Aldous Huxley. Ape and Essence. – In: Great Short Works of Aldous Huxley. New York, Harper and Row, 1969, p.183.

[4] В этом Кобрин – последователь Эйзенштейна, который любил антропоморфизировать и эротизировать технику: пушки в «Потемкине», пулеметы или железного заводного павлина в «Октябре», где персонажи (например, Керенский) превращаются в заводных кукол.

[5] Любопытно, что, когда Фрейд пишет о бреде преследования у Шребера со стороны неких могучих сил, он пишет о мании величия, которая возникает из идеи преследования в результате «рационализации» – то есть, логически правильного вывода: если меня преследуют такие важные силы, значит, и сам я исключительно важен. – Sigmund Freud. Psychoanalytic Notes Upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides) In: S. Freud. Three Case Histories. New York, Collier Books, 1963, p. 148. Это как раз хороший пример работы параноидальной логики, столь важной для некоторых фильмов Кобрина.

[6] Некоторые исследователи связали психоз Шребера с новыми формами коммуникации и функционирования власти в обществе начала XX века. См. Friedrich Kittler. Discourse Networks. 1800/1900. Stanford, Stanford University Press, 1990, pp. 295–298; Эрик Сантнер, например, пишет о том, что Шребер столкнулся с определенной формой межсубъектной силы, имеющей «научный» и институционный характер. Эта власть связана с производством определенного типа знания, «которое уже и есть форма власти и которая может производить травматическое воздействие на тех, кто выступает в качестве объектов этого знания». Eric L. Santner. My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity. Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 77.

[7] Theodor W. Adorno. Aesthetic Theory. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 54.

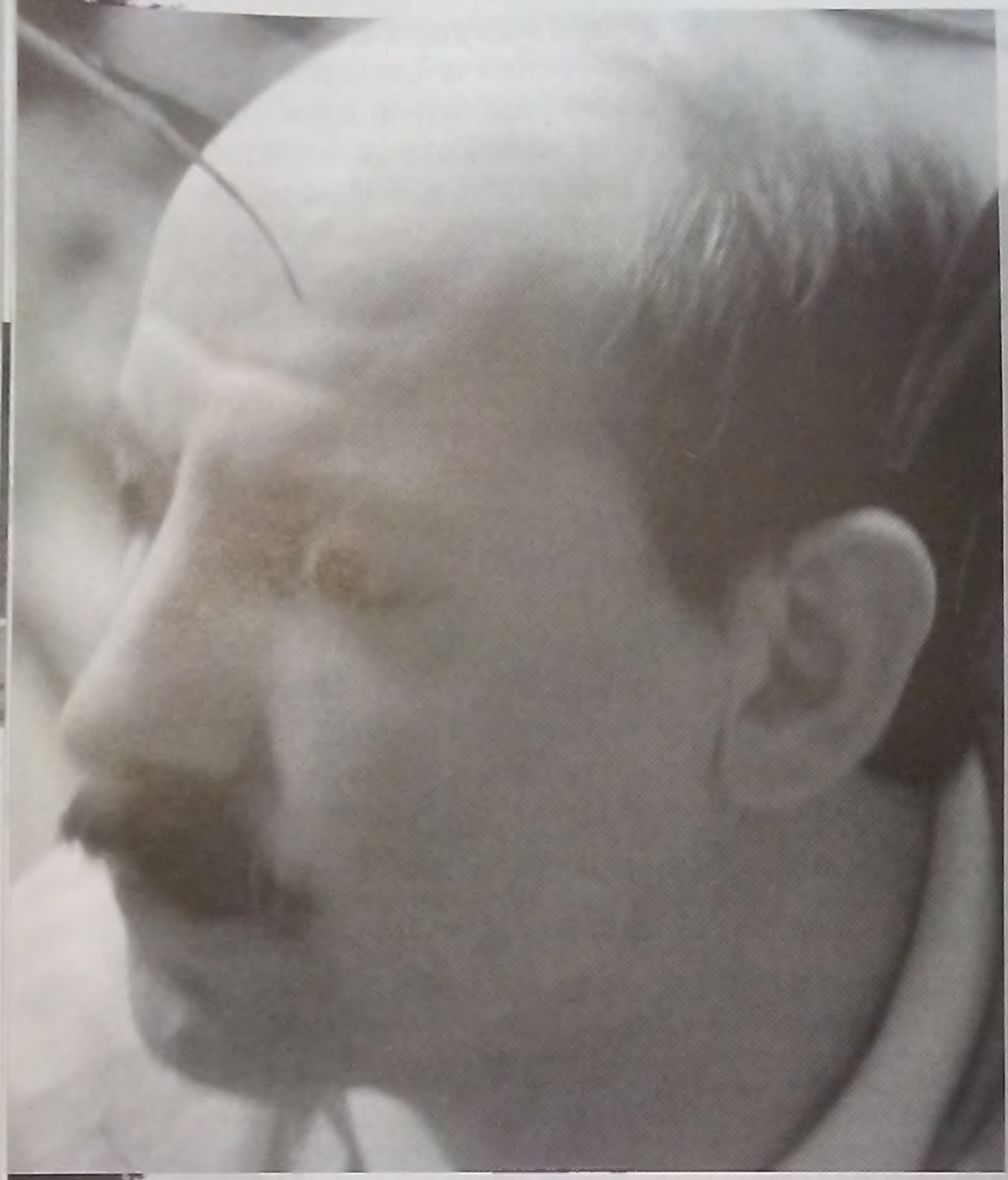
[8] Кант писал: «...способность суждения должна для своего собственного применения признать в качестве априорного принципа, что для человеческого усмотрения случайное в частных (эмпирических) законах природы все же содержит хотя и непостижимое для нас, но тем не менее мыслимое закономерное единство при связывании ее многообразного [содержания] в сам по себе возможный опыт» – Иммануил Кант. Критика способности суждения. – В кн.: Сочинения в шести томах, т. 5. М.,– Мысль, 1966, с. 182–183.

[9] Walter Benjamin. N [Re the Theory of Knowledge, Theory of Progress]. – In: Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History. Ed. by Gary Smith. Chicago, University ofd Chicago Press, 1989, p. 52.

[10] Ibid., p. 52.

[11] Ilya Prigogine. Capturing the Ephemeral. – In: The Arcimboldo Effect. New York, Abberville Press, 1987, p. 336.

[12] Фрейд, считавший шутку – Witz – важным механизмом бессознательного преодоления социальных табу, утверждал, что за шуткой лежит в том числе и механизм неожиданного узнавания вытесненного, но знакомого содержания там, где человек ожидает столкнуться с исключительно новым. Обнаружение знакомого, «пробуждение к узнаванию» Фрейд считал одним из факторов, связывавшим шутку с удовольствием. – Sigmund Freud. Wit and its Relation to the Unconscious. – In: The Basic Writings of Sigmund Freud. New York, Random House, 1938, p. 714.



Светлана Манасевич

«Гомо Парадоксум»

Светлана Манасевич

«Гомо Парадоксум»

Трилогия о «человеке невероятном» продуманно выстроена с расчетом на смягченное, щадящее восприятие. Каждая часть ее, являясь сама по себе отдельным, законченным произведением, дополняет собой остальные и является как бы кодовым ключом к ним.

Зритель проходит через первую часть «Гомо парадоксум», преподнесенную под маской научно-популярного фильма, «для удобства зрителей переведенного на русский язык с эсперанто», легко, привлекаемый интересными, часто вызывающими искренний смех кадрами и доверительным голосом диктора. Насыщенный символическими образами, трогающими самые глубинные и темные слои подсознания бережными, невесомыми пальцами доктора, исследующего пациента, сочный анимационный язык монтажного ряда словно незаметно запускает в мозг зрителя диверсанта. Ознакомившись с повествованием о противоречивой и абсурдной голой обезьяне, начинающей воспроизведение себе подобных далеко до половой зрелости и потому биологически обреченной на вымирание, зритель попадает в ловушку, кропотливо расставленную режиссером-исследователем, и вовлекается во вторую часть трилогии, уже более болезненную и сложную. Здесь, как под скальпелем, вскрывается сам воспаленный мозг голой обезьяны. До какого-то момента бред и суета героев еще забавляют зрителя, но затем происходит перелом. Невольно примеряя уже собранную часть общей мозаики на себя, в какой-то момент находишь невероятную близость и соответствие ее с неизведанной мозаикой собственного подсознания. Появляется тревога, протест, неприятие, что-то начинает причинять

боль, заставляя глядеть в экран, как в зеркало, отражающее наш человеческий мир, парадоксальный, загадочный и больной по своей сути. Оттого, что эти чувства пока не осознанны, тревога и дискомфорт растут.

Поражает чистота работы над фильмами, их собранность, концентрированность и достоинство. Ничего лишнего,



«Homo Paradoksum-3»

все идеально доработано, продумано. Это какая-то высшая субстанция, концентрат крайней степени очистки.

К «Гомо Парадоксум-3» зритель приходит уже подготовленным. Все средства – широкоугольная оптика, монтаж, ускоренность движений, почти нереальный звук пущены на то, чтобы поддержать и развить уже возникшие ощущения. Кобрин создает чуждый реальности и в то же время болезненно близкий нам мир, используя гениально простые и доступные средства. Большая часть действий происходит в полутьме, сумраке. Яркая графичность и стилизующие приемы превращают кадры в динамизированные полотна, очень точно выверенные и продуманные по композиции.

Фильм начинается со статичного кадра из окна. Кадр строго симметричен. За окном мы не видим ни клочка неба, ни веток деревьев. Закрытый двор, подсыхающий асфальт, глухие стены в перспективе, ряды широких стеклянных окон, как глаза холодного, бесстрастного наблюдателя. Даже вырвавшись из окна, за которым мы заперты рамами, из этого мира невозможно бежать. Перед нами стена, глухой каменный мешок, подобный тем, что каждое утро видят вместо неба из окон старожилы Петербурга, только еще более страшный из-за своей официальности, казенности. Тема безысходности, невозможности бегства или победы пронизывает фильм насквозь вибрирующей нитью, наводя на мысль о поразительном сходстве творчества двух таких разных художников, как Кобрин

и Шванкмайер. Глухие стены, коридоры, лестницы, закрывающиеся перед зрителем двери; странный, чуждый, почти мистический и в то же время очень близкий мир. Владимир Кобрин и Ян Шванкмайер плетут ткань своих миров, играя символами и временем. Простое куриное яйцо, лежащее на глазке кинокамеры в «Гомо Парадоксум-3», содержит в себе







все – и в то же время ничего. Если вскрыть его скорлупу, как вскрывает ее желающий позавтракать герой в фильме «Фауст» Шванкмайера, повторится та же история – завтрак не состоится, скорлупа окажется пустой. Она содержит в себе не питательные желток и белок, а целую неосязаемую вселенную, жизнь, силу рождения, готовую вырваться наружу. В фильме Кобрина скорлупа остается неповрежденной. Осторожные руки в грубых кожаных перчатках переворачивают и переносят яйцо медленными безошибочными движениями. Ошибиться нельзя, таковы правила игры, установленные миром «Гомо Парадоксум». Вселенная остается в яйце; ее используют, клонируют, насилуют пугающим проектором-шарманкой со свисающей пулеметной лентой и сканируют в трубке непонятного аппарата с монитором. Вероятно, если бы братья Куэй родились в России, одним из их лучших фильмов стал бы не «Кабинет Яна Шванкмайера», а «Кабинет Владимира Кобрина».

Плавная панорама вправо от окна переносит нас в темное просторное помещение с люмисцентными лампами на потолке. Туда-сюда с невероятной скоростью проскакивают объекты, в которых можно лишь предположить человеческие фигуры. Скорее, они напоминают какие-то неуловимые симулякры из компьютерной игры.

Панорама медленна, нетороплива, и в то же время пространство населено сумасшедшей по скорости, суетливой мура-

вьиной жизнью. Игра со скоростью съемки позволяет режиссеру создавать острые образы персонажей, символизирующие, имитирующие людей. Движения персонажей Кобрина нервозны, прерывисты, как бы «ре-анимированы». В них практически нет статики. Такая естественная функция человеческого организма, как дыхание, на экране превращается во что-то неверо-



«Homo Paradoksum-3»

ятное. Шея и диафрагма актера начинают быстро и мелко вздрагивать, пульсировать, напоминая горло фантастической лягушки, при просмотре на большом экране вызывая почти отвращение. Это уже не человек, а персонаж, частица странного мира фильма, лишь отдаленно напоминающего реальность. Такой изобразительный прием очень эффектен, одновременно он позволяет режиссеру поставить фильм так, чтобы избежать идентификации зрителя и персонажа, «защитить» зрителя; благодаря ему экспериментальные фильмы Кобрина может смотреть отвлеченно, со стороны, даже неспециалист.

Персонажами, равноценными по значимости «ре-анимированным» актерам, здесь становятся предметы. Кинокамеры, мониторы, телевизоры, осциллограф не играют роль обыденной технической аппаратуры, они превращаются в неотъемлемые пиктограммы общей структуры, обнажая свою внутреннюю сущность, в повседневности невидимую для глаза. Их привычные прототипы остались на съемочной площадке. Вещи стали равноценными героями фильма. Они не просто отражают в кадре сигналы, подаваемые из внешней среды, а моделируют их, преобразовывают и акцентируют, руководствуясь своими внутренними позывами и в то же время подчиняясь чему-то или кому-то большему, чье присутствие постоянно чувствуется на протяжении всего произведения. Этот кто-то или что-то – сложная Система, выполняющая в этом мирке роль Бога, она беспристрастна и безэмоциональна. По

своей работе она напоминает человеческое подсознание, холодное и неуправляемое, с прочно заложенными в него при зачатии и развитии индивидуума кодами, которое всегда остается в тени, на самом деле незаметно и властно управляя нашим сознанием. Так человек творит свой мирок, полагаясь на рассудок и не задумываясь над тем, что на самом деле он

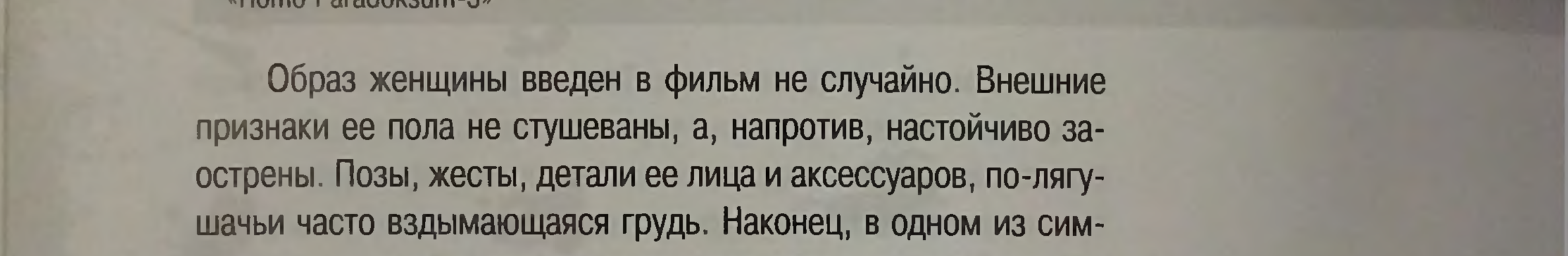


ведом приказами подсознания. Так и герои Кобрина действуют в своем мире, незаметно управляемые Системой. Система ставит свои жесткие правила и заставляет играть в безжалостную игру мира Гомо Парадоксум, символизированную в фильме игрой в тетрис с ее уровнями сложности. Те же руки в грубых перчатках, что переворачивали и перемещали яйцо, не принадлежащие ни одному из открыто показанных героев фильма, при помощи клавиатуры запускают на монитор бегущие вверх ряды кубиков и цифр – коды Игры.

Создается такое впечатление, что все кабели и провода аппаратуры в фильме ведут не к электрической сети, а подключены прямо к Системе. Система оказывается оснащенной множеством, сетью вездесущих глаз. Все эти глаза-экраны отражают происходящее как черные зеркальные очки, но та коррекция, которой они подвергают отражение, выдает в них одушевленных существ. Существа за зеркальными очками холодны и не лишены тонкого сарказма.

За похожими темными очками прячет свою сущность один из наиболее активных персонажей Игры, некая милитаризированная личность с портупеей и в фуражке с кокардой. Часто она показана темным силуэтом, либо нарочито отступает в темноту, принимая еще большую загадочность. Значимость этого Темного человека заявлена с самого начала. Он ведет себя уверенно, даже игриво, принимает позерские позы, как будто специально для фотографа или художника,

который пишет с него парадный портрет. Темный человек играет роль хозяина или надзирателя. В его руках власть, и в то же время он только винтик механизма Системы. Персонаж приземлен, имеет явную животную окраску, подчеркнутую сексуальной оживленностью, хорошо обыгранной в его общении с Дамой.

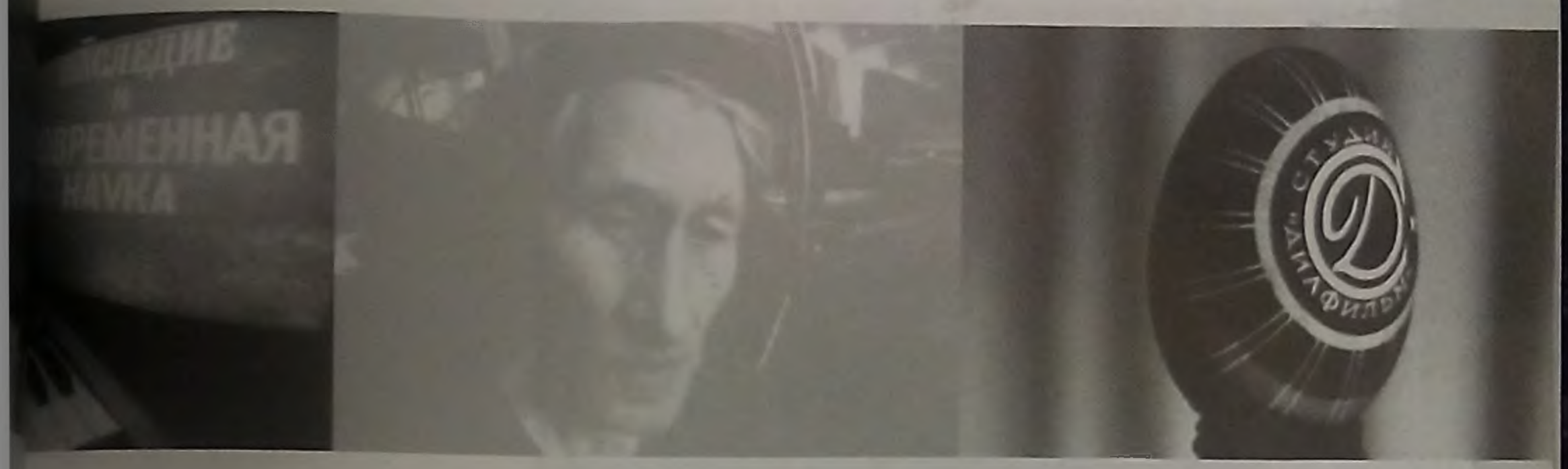


«Homo Paradoksum-3»

Образ женщины введен в фильм не случайно. Внешние признаки ее пола не стушеваны, а, напротив, настойчиво заострены. Позы, жесты, детали ее лица и аксессуаров, по-лягушачьи часто вздымающаяся грудь. Наконец, в одном из симметричных кадров станок поднимает развешанную, как для просушки, мужскую и женскую одежду. Дама – явный партнер Темного человека. Она делит с ним его власть; за столом, напоминающим алтарь, принимает из одного с ним бокала белую жидкость. Их почти комичный танец, отражаемый стоящим здесь же, в комнате, на переднем плане глазом-монитором, приобретает особую, зловещую окраску. У этой волчицы одна кормушка с волком. Ее поведение и жесты – поведение и жесты продажной женщины, и это полностью соответствует ее внутреннему миру. Она спокойна, уверенна и лишена каких-либо тонких переживаний, свойственных человеку. С ее помощью нам раскрывается еще одно свойство мониторов, заостряющее внимание зрителя на экранах именно как на живых зеркалах.

В кадре женское лицо. Лицо мимизирует, моргает, пудрится. Камера начинает отъезжать, и мы обнаруживаем, что женское лицо демонстрируется на экране монитора, стоящего на боку, вписываясь в его вертикаль, как в зеркало. Дама сидит за столиком, на котором стоят косметика, туалетная вода и сам монитор в неестественном положении. Женщина красится, глядя на своего зеркального двойника в экране,

точно повторяющего ее движения. Здесь возникает двойственность смысла, настойчивые намеки на которую встречаются на протяжении всего произведения. Зеркальное соответствие двойника и Дамы внезапно прерывается; изображение на экране монитора останавливается и напряженно подергивается из стороны в сторону. Дама же спокойно заканчивает ма-



кияж. По логике вещей изображение двойника первично, так как в нашем реальном мире оно заранее записано и оцифровано; следовательно, оно руководит персонажем и заставляет его имитировать свои движения, то есть диктует модель поведения. Но в тот момент, когда изображение двойника останавливается, смысл происходящего переворачивается – вместо того, чтобы замереть, Дама продолжает свои действия. Оказывается, они самостоятельны. Такая двойственность – зависимость от диктовки Системы и в то же время явная самостоятельность – присутствует и в кадрах, использующих цикличные движения персонажей, напоминающие механические движения машины. Дама, расположившаяся в вольготной позе, читает книгу, механически сгибая и разгибая руку, подвешенную к ручке аппарата. Лежащего на диване Темного человека заставляет отжиматься машина. Персонажи подчиняются диктовке, но в то же время оказываются независимы от нее – в тот момент, который он выбирает сам, герой волен отстегнуть аппарат и удалиться.

Интересен сам образ Дамы. Он напоминает образы переигрывающе страстных театральных актрис, снимавшихся в фильмах зари кинематографа. Сходство усиливает игра со скоростью в «Гомо Парадоксум». Такой образ угадан очень точно, так как Дама играет еще и роль символической матери. Детище ее и Темного человека выглядит очень странно. Усатый мужчина в шортиках, белой рубашонке с короткими рука-

вами и в пионерском галстуке то отбивает дробь на жестяном барабане, то трубит в горн, то по-звериному ползает на четвереньках и подглядывает за Дамой и Темным человеком, прячась за вешалкой.

Не отказываясь от повествовательности, режиссер не диктует зрителю какую-либо определенную точку зрения вос-



«Homo Paradoksum-3»

приятия, а предоставляет свободу выбора. Двойственность, неопределенность, по достоинству оцененная сюрреалистами, приводит к тому, что зритель сам выбирает «уровень сложности» Игры, предлагаемой Гомо Парадоксум. Восприятие фильма происходит на том уровне, который выбирает для себя сам зритель. В этом мире есть видимая оболочка, привычная символика, в которую облачено происходящее. По своему значению она напоминает язык некоторых фильмов Прийта Пярна, но отличается от него тем, что скрывает за собой не «социологическую чернуху», а четкую Систему Игры и подсознания. Этим фильм решительно вырывается из ряда политизированных и социальных произведений, его задача выше и чище, однако, с другой стороны, отдельными зрителями он легко может быть воспринят как пародия на тоталитаризм Советского Союза.

Режиссер предоставляет для этого богатую почву: пионерские горны, барабан, огромные станки, суетливость

из-за скорости почти неразличимых для глаза рабочих, пара Помощников, напоминающих Помощников господина Землемера из «Замка» Кафки, но одетых в телогрейки и шапки-ушанки. Часто появляющийся в фильме горн возведен в ранг почти фрейдовского фетиша. Он лежит, как на алтаре, возле чемодана, в который Помощники, словно священнодействуя, бережно укладывают снятую с Дамы телогрейку. Горн же лежит на высоком подиуме в просторном зале со стеклянной крышей, освещаемый низко опущенной железной лампой. Горн положен прямо перед нами на столе, за которым сидит Темный человек с белой жидкостью в бокале и со сложенной газетой на тарелке. Горн висит на штативе, к которому прикреплена надутая медицинская перчатка, и ее жадно сосет, словно вымя, подползший, как животное, на четвереньках, усатый Пионер. В горн дуют и приставляют его раструбом к голове. Хуже того: самое страшное, что этого же самого предмета касается губами самый обыкновенный ребенок на экране телевизора, демонстрируемого нам в кадре.

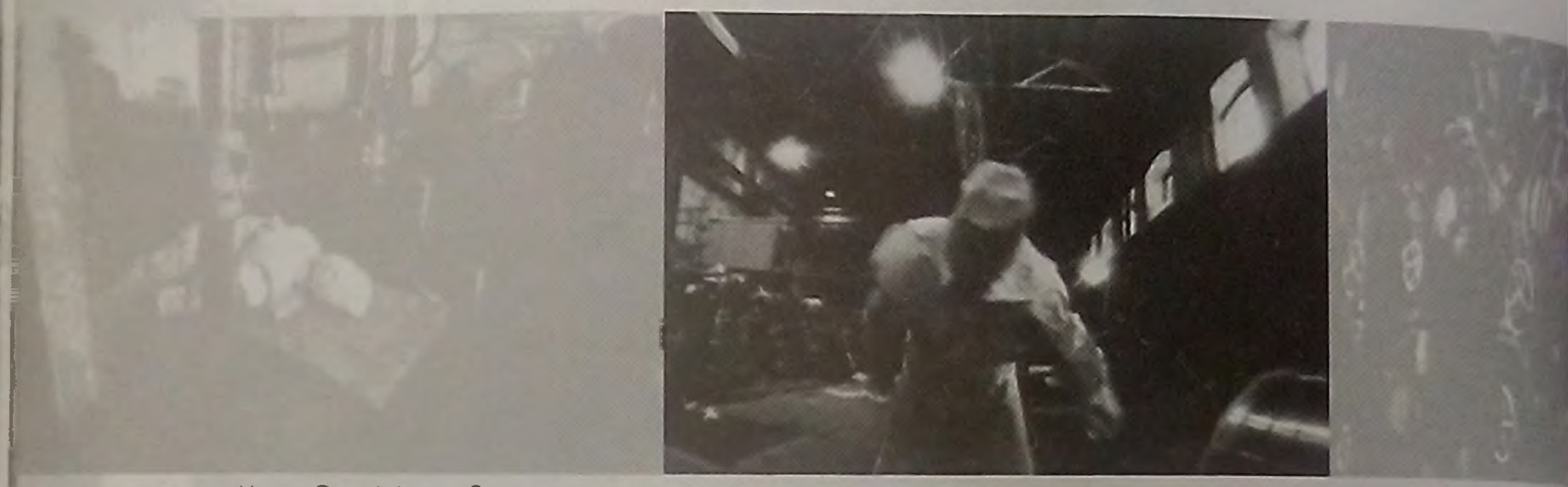
«Говорильная машина» – жутковатое сооружение, напоминающее шарманку, с экранчиком и пятиконечной звездочкой на корпусе. Мы не видим лица человека, крутящего его ручку, кадр режет его по шее, обезглавливая, обезличивая, а с экранчика шарманки в нас плюет беззвучными словами усатый рот Пионера, сынка Темного человека и Дамы. Вскоре мы убеждаемся в том, что этот носитель идей и сам слеп, хотя имеет голову – глаза его всегда закрыты, в камеру глядят мертвые зрачки, нарисованные на его веках.

Также слеп, но совсем по-другому, по-своему, еще один персонаж Парадоксум. Это почти бесформенное, но все-таки человекоподобное существо, кукла из комканой белой бумаги. У нее есть голова, но вообще нет лица. Бумажный человек неуклюж, он переваливается с ноги на ногу, передвигается, слепо тычась, напоминая беспомощного новорожденного щенка. Он либо действительно недавно появился в этом мире, либо был насильственно приведен в такое состояние, непривычное для него. Если кому-то и начинаешь сопереживать здесь, то это ему. За видимой оболочкой чувствуется живое человеческое существо, ослепленное бумагой.

Главный герой фильма все это время присутствует в мире Парадоксум, но до определенного момента не вступает в Игру, оставаясь за кадром. Тем не менее, мониторы замечают его и демонстрируют его лицо на дрожащем стоп кадре. Между этим героем и Бумажным человеком явно существует ка-

кая-то связь. Есть ощущение того, что на самом деле это одна и та же личность, которую мы можем наблюдать одновременно в разные временные отрезки.

Валы крутятся, станки печатают тонны газет, глаз-монитор отражает фрагменты шрифтов. Тексты, тексты, фотографии, слайды. На лысую голову человека с наушниками вместо



«Homo Paradoksum-3»

электродов на висках проецируются через ту же шарманку, но уже с пулеметной лентой, фотослайды. Можно проецировать картинки на белое яйцо, можно на лысину, а можно на белую бумагу. Материал, из которого состоит оболочка Бумажного человека, так податлив, светел и невинен, что позволяет проецировать, давить и ослеплять сколько угодно. И этим пользуются. Бумажный человек здесь явно пленник, удобный материал для размножения и клонирования. Его спускают и переносят на кране, поднимают и опускают; его приносят Помощники и кладут в станок, где на шею ему, как гильольтина, опускается стальная планка. Он не сопротивляется, не вырывается, не кричит – ему нечем кричать. Он слаб, беспомощен и неповоротлив. Единственный признак протеста, который он проявляет – это робкая попытка сбежать. Но, увы, отсюда вообще невозможно бежать, тем более ему. Вот уже Помощники ведут его по огромному цеху издалека, на камеру; светлый Бумажный человек похож на большую марионетку, а Помощники, одетые в темное – на зловещих кукловодов. Движения этой троицы подозрительно неуклюжи. Когда они подходят ближе, становится ясно, что догадка была верной – Помощники передвигают конечности Бумажного человека, привязав их ремнями к своим рукам и ногам. Его выводят из темного коридора на свет, будто бы на расстрел, и запирают за собой дверь.

И тогда в Игру впервые действительно вступает главный герой. Он запускает колесо станка; но колесо крутится

против часовой стрелки, в обратную естественному ходу времени сторону. Ничего нельзя изменить, ничего нельзя поправить. Даже пар не валит из окна, как предполагает природа и время, а наоборот, втягивается в него. Яйцо лежит на тарелке в комнате, где танцуют Дама и Темный человек, а не на своем алтарчике – киноаппарате. Выиграть



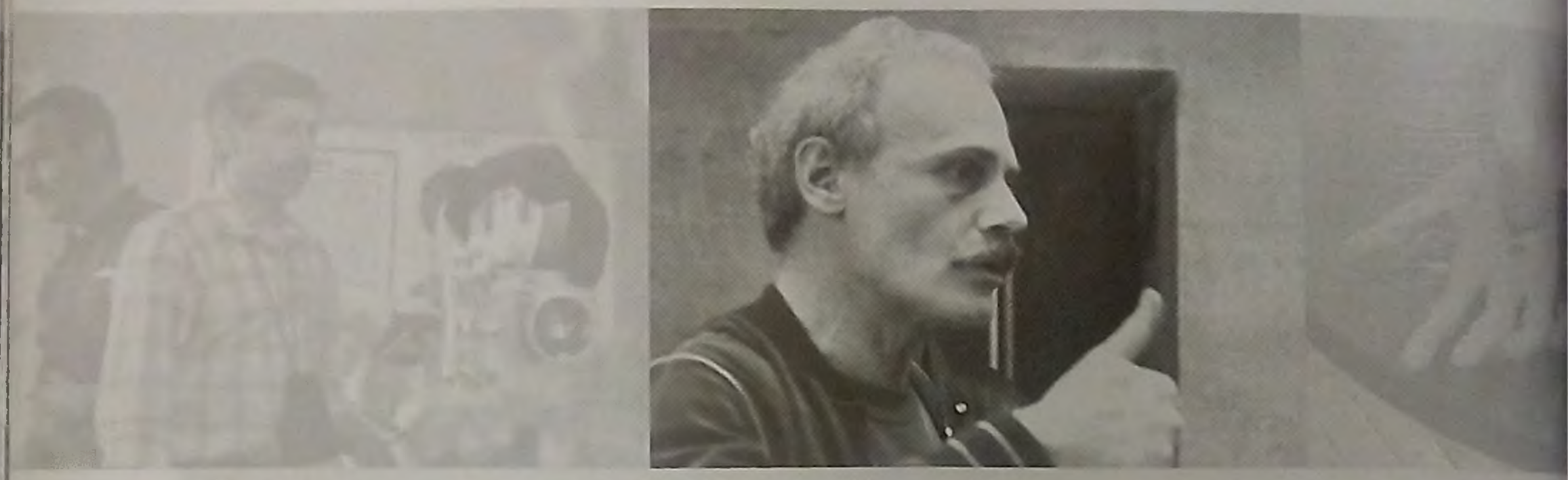
невозможно. «Игра окончена» – объявляет Система через экран монитора.

Бумажный человек спускается по металлической лестнице. К какому временному отрезку относится происходящее, определить уже невозможно, да и незачем. Теперь это абсолютная нелинейность времени. Спуск Бумажного человека, его движение вниз не может быть освобождением. Помощники быстро находят его, вводят по коридору в комнату, сажают в кресло, выходят и запирают дверь.

Глаз-монитор показывает левый и правый профили человеческой головы. Система в голове, в подсознании. Бумажный человек сидит в кресле за запертой дверью, и в то же время Помощники ведут его по цеху, где лежат большие бумажные рулоны. На мониторе быстро бегут вверх столбики кодов. Бумажного человека поднимают и проносят на крюке – и в то же время он наклоняется над газетой с печатного станка. Лицо главного героя на стоп-кадре по-прежнему показывает экран монитора. Вступил ли он в Игру еще до начала фильма или Игра еще не началась, неизвестно. Время смешалось. Игра идет и в то же время окончена. Темный человек проходит и поднимается вверх по лестницам, выше и выше, над остальными – и тут же по-прежнему кружится с Дамой в танце.

Однако действие продолжается. За Бумажным человеком приходят в ту самую комнату, где его заперли. Помощник заводит его в цех, наклоняет над станком и прикручивает за шею хо-

мутом. Но время разрушено, и на глазке киноаппарата вновь появляется яйцо. Бумажный человек сидит на ящике, словно со связанными за спиной руками. Встает, подходит и тянется к камере руками, как ребенок. Желает он что-то изменить или же просто любопытен, неизвестно, но он не закрывает объектив. В этом простом движение весь он, живой человек, а не бумага.



На съемках

Так он, уже закрепленный в станке, на фоне манипуляций Темного человека, Дамы и Пионера ходит, двигается, множится на конвейере, поднимается из кучи бумаги и опять уходит для того, чтобы снова появиться. Его снова спускают на крюке, и Бумажный человек отцепляется уже самостоятельно. Однако это вовсе не означает, что он освободился. Ведь одновременно он и заперт в комнате, и закреплен в станке; и в это же время происходит казнь главного героя, с которым он составляет единое целое.

Усатый Пионер беззвучно отбивает бешеную механическую дробь на жестяном барабане, стоя на самом верху в цехе. Главный герой стоит в рабочей кепке, мрачно опустив голову вниз. На его плечах лежат руки Помощников. Помощники уводят его, а в следующем кадре везут героя, сидящего на тележке. Остановив тележку, они удаляются.

Здесь происходит нечто очень важное. Главный герой поднимается с тележки и уходит назад, в том направлении, откуда его привезли.

Он, как и остальные персонажи, подчиняется Системе и в то же время независим от нее. Герой был волен встать и уйти, не позволив с собой ничего сделать. Он ушел – и, одновременно, остался, потому что тут же герой показан по-прежнему сидящим на тележке. Помощники заворачивают его в большой бумажный лист.

Так повествование лишается конца и начала. Герой меня-

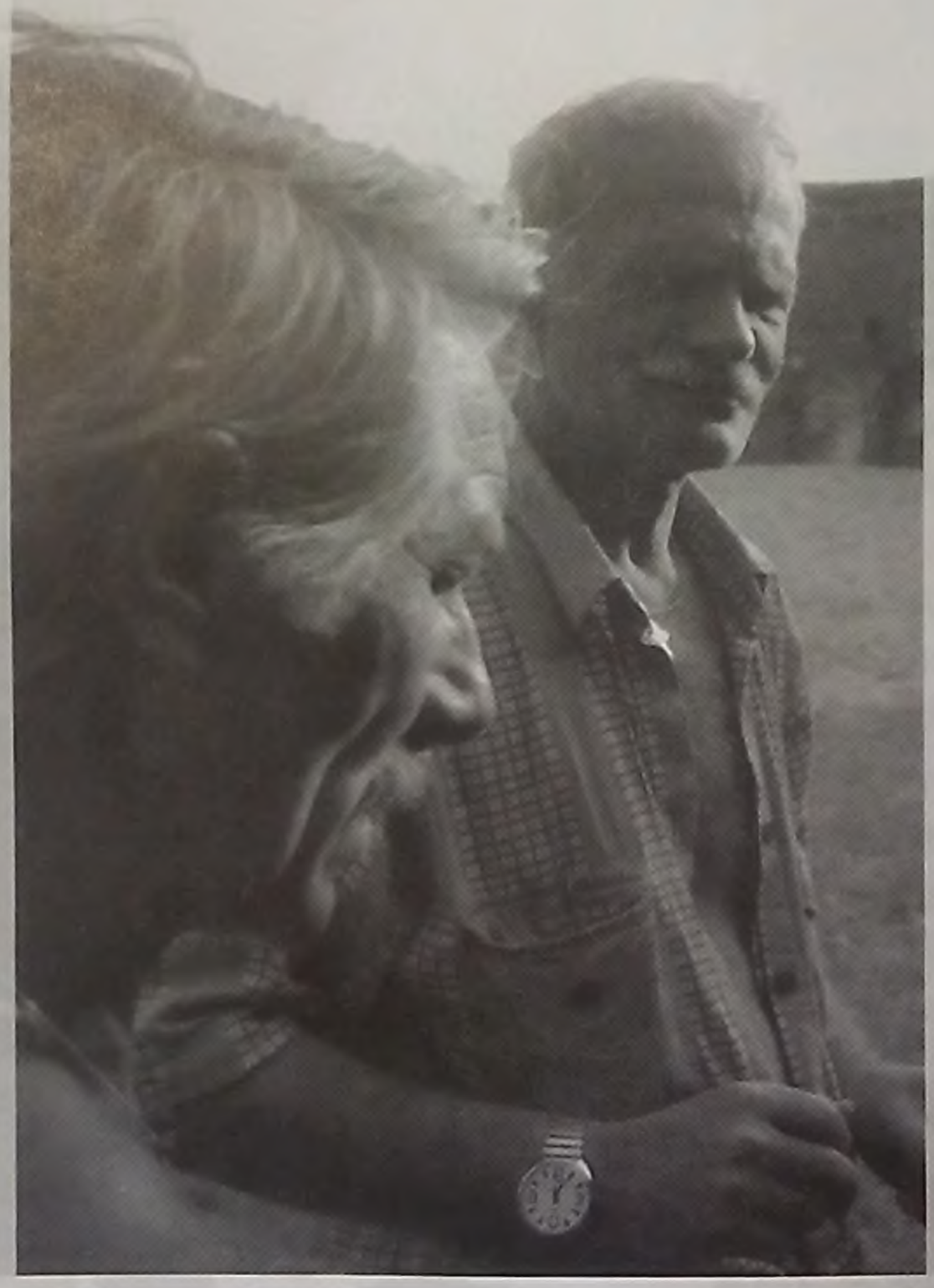
ет свою внешнюю форму, превращаясь в Бумажного человека; такое трансформирование в анимации часто символизирует смерть, промежуточную стадию между перевоплощениями (такими примерами богата, скажем, пластилиновая анимация). Но, с другой стороны, герой «Гомо Парадоксум» в ходе Игры постоянно находится в обоих своих состояниях, одновременно



являясь живым и мертвым, игроком и побежденным – следовательно, он никогда не сможет ни умереть, ни остаться в живых, ни выиграть, ни проиграть. У Игры нет ни начала, ни конца. Только финал фильма дает нам ключ к разгадке происходящего – одновременно отказываясь от казни и подчиняясь ей, герой всегда остается и живым, и Бумажным человеком. Концовка фильма гармонично монтируется с началом. Это бесконечная, безнадежная цикличная Игра подсознания «голой обезьяны». Игра истинных и ложных идеалов. Игра жизни и смерти.

«Гомо Парадоксум-3» – уникальный пример мастерской работы с пространством и временем при создании кинематографического мирка. Фильм вполне может служить красноречивой иллюстрацией к словам самого его создателя: «Искусство ставит своей целью выявление знаков добра и зла; а уже научиться различать добро и зло можно везде – на улице, в церкви, у бабушек, где угодно».

Действительно, фильм не «учит» зрителя этому и тем более не «поучает». Но он представляет нам настолько ясные, четкие знаки и символы, что на них откликаются и реагируют все частички нашего внутреннего мира. Он может вызывать негодование, неприятие, или же, в конечном счете, очищение через свою болезненность, но он никогда и никого не оставляет действительно спокойным, равнодушным. Почему? Ответ очень простой. Ведь первое и ближайшее место, где человек учится различать добро и зло, это его собственная душа.



«Gravidance».

Танец, преодолевший земное притяжение

Светлана Манасевич

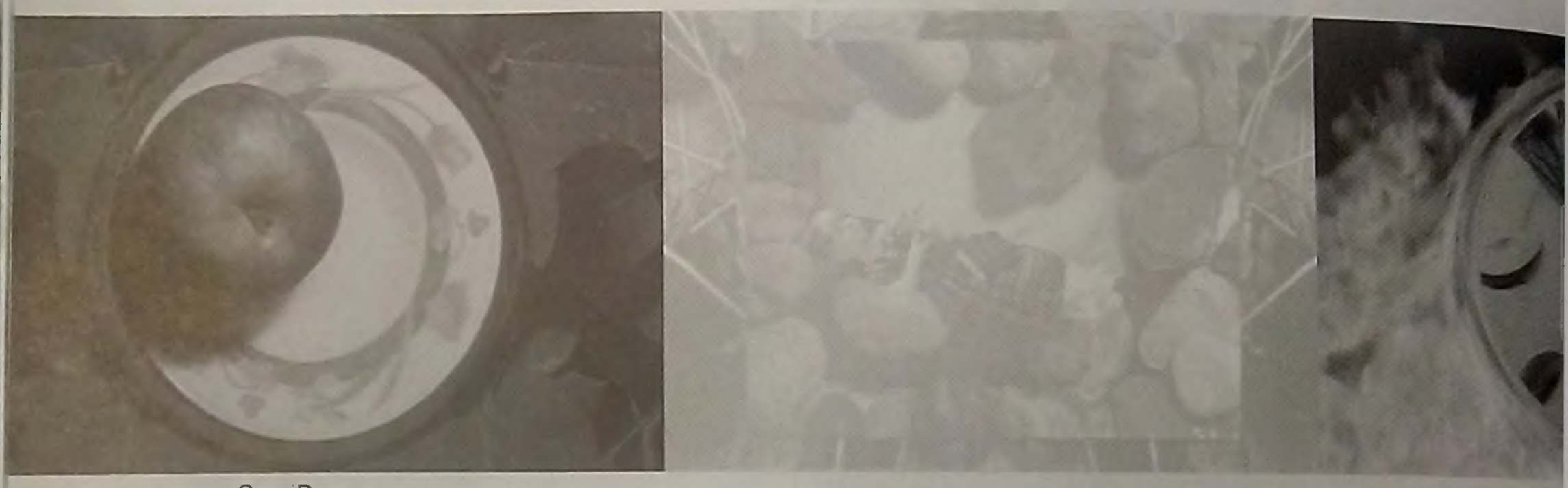
«GraviDance»

Танец, преодолевший земное притяжение

Солнце падает на раскрытую книгу. Свет рисует на белизне ее страниц тень от оконной решетки, одного из тех псевдодекоративных стальных чудовищ, которыми люди, избегающие сомнительного удовольствия соседства с предметом, слишком напоминающим тюремную решетку, отгораживаются от внешнего мира.

Казалось бы, просто набор прутьев. Разве имеет значение, какую они имеют форму, сварены ли они прямыми или изогнутыми, пущены параллельно друг другу или перекрещены? Мелочь, более того – обыденная, бытовая мелочь, но... Неприятно, и большинство придает этому значение. Это идет откуда-то изнутри, неосознанно, из самых глубин подсознания. Именно там, в темном подвальчике, полном удивительных загадок, с планировкой, архитектурным устройством и тайниками которого и на десятую долю не знакомо ни одно здравое сознание, – подобно тому, как ни одна управленческая структура не знакома с делами и секретами тайной канцелярии по той простой причине, что канцелярия эта, незаметная и властная, недосягаемо стоит над ней, – именно здесь, в «тайной канцелярии» головного мозга Homo Sapiens и запрятаны ключи к нашим побуждениям и реакциям. Если принять во внимание то, что до семидесяти процентов только условно «сознательной», бодрствующей деятельности мозга приходится на работу подсознания, нетрудно представить себе, какая кипучая активность разворачивается на нашем чердачке. Образам, знакам и архитипам в «тайной канцелярии» отведено целое хранилище с бесчисленным количеством шкафов, дверок и ящичков, и оно наиболее популярно в использовании. От зрительных и слуховых «датчиков» к нему ведет не просто до-

рожка, а настоящая торная тропа. Эти рецепторы наиболее важны, они дают пусть нередко обманчивую, но наиболее яркую и полную информацию об окружающей среде, которая неминуемо обрабатывается подсознанием. Так увиденный предмет может дать свое отражение на образ, а иногда и на несколько порядков выше – на знак. Так, к примеру, простая



«GraviDance»

оконная решетка может быть прочтена человеком не как бытовая принадлежность, а на уровне знакового языка. И тогда, как компромисс сознания, требующего поставить на окно первого этажа решетку, дабы ограничить гостей, званных и незваных, банальным дверным проходом, и «тайной канцелярии», требующей предотвратить жестокое, ежедневное давление на знаковом уровне, человек заваривает оконный проем решеткой, которая вроде бы и не напоминает ни о чем гнетущем. Она вроде бы даже почти... красива.

Но это – решетка.

Решетка, железная сетка, перехлестнувшаяся проволока, хуже того, колючая проволока, изгородь, даже стволы деревьев и многое, многое другое из того, что человек видит вокруг себя, – все это может быть воспринято очень сильно, как сочный, иногда потрясающий образ, уходящий через пару минут или врезающийся в память на всю жизнь. Предмет, уже очищенный от случайностей и переведенный на образный уровень художником, перестает быть предметом. Его путь к архиву «канцелярии» становится короче, а производимое впечатление – сильнее. Рафинированный знак, символ, и тем более удачно угаданный архитипичный образ – это еще более ценный материал. Примеров таких интуитивных поисков масса во всех направлениях творчества. Для кинематографа это тем более благодатная почва за счет возможности синтеза искусств, а следовательно, методов воздействия на зрителя; благодаря

уникальной возможности комбинирования подобных «рафинадов» и работы со временем можно вызвать бесконечно богатый по своему спектру резонанс. Вопрос «что сделать» здесь вполне закономерно уравновешивается вопросом «как сделать», и никаких рецептов здесь нет и не может быть, как и в любом истинном творчестве. Истинным творчество делает



только искренность, а приносит успех в подобной работе – только эксперимент.

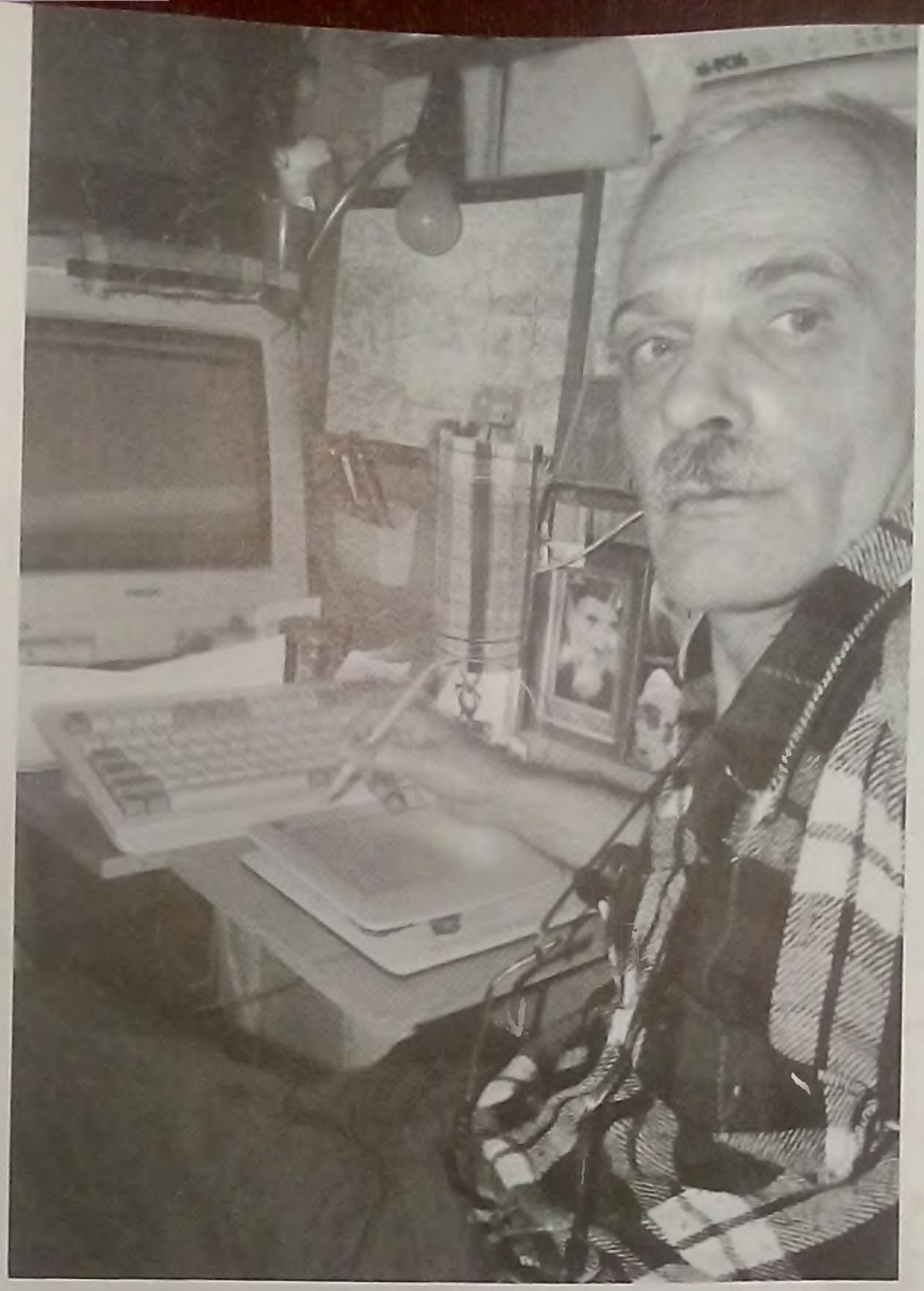
То, что эксперимент может иметь свою теорию, острее, чем кто-либо в кинематографии, чувствовал и знал Владимир Кобрин. Мозг физика и сердце художника – это именно то гармоничное и гениальное сочетание, которое может подарить расщедрившаяся природа человеку для его деятельности в духовном мире и подсознании. Он осознанно идет на эксперимент и планирует его течение, сердцем зная, что «в физике, как и в жизни, итог эксперимента непредсказуем... И это вселяет надежду». Следование этому принципу позволило оставить режиссеру целый пласт неожиданных находок и открытий, значительно расширивших понятие современного киноязыка и опередивших время. В процессе создания своей внушительной фильмографии Кобрин находит и формирует собственный язык, киноазбуку – «головоломку», каждый кусочек которой является многогранником, дающим в сочетании с другими элементами мозаики безграничное количество комбинаций в зависимости от окраски и характера игры, заданной режиссером. Восприятие его картин зрителем в значительной степени происходит на работе подсознания. Кобрин решает поставленную задачу, постепенно находя, обтачивая и продуманно используя все новые и новые «буквы» языка, на котором говорит. Язык этот универсален и позволяет искать, прочитывать и формировать все новые и новые смыслы.

Кинокартины и компьютерные фильмы, часто с использованием материала, в поисках источника которого художник проявляет большую изобретательность, в том числе и видеоматериала, разительно отличаются друг от друга. Часто настолько, что зритель, заинтересовавшийся «кобриниадой», в большинстве случаев выбирает для себя либо первое, либо второе и предпочитает, в лучшем случае, просто игнорировать «нелюбимого», непонятного для себя Кобрина. Существование двух таких разных режиссеров, как кино-Кобрин и видеокомпьютерный Кобрин на самом деле является только иллюзией, оптическим обманом, очередной шуткой настоящего и единственного Кобрина-фокусника. Он оставляет недоумевающего кинозрителя и уходит, казалось бы, в каком-то абсолютно другом направлении, на первый, беглый взгляд напоминающем видео- или клип-арт. На самом же деле эксперимент продолжается, более того – он расширяется.

Казалось бы, такой скачок должен был бы погубить уже сформировавшегося кинорежиссера. Он погубил бы любого, кто подошел бы к новому материалу с теми же мерками, которые требовал предыдущий киноматериал. Несложно представить себе, что произошло бы с художником, годами занимавшимся масляной живописью, но решившим взяться за акварель и писать ею точно так же, по тем же принципам, что и маслом. Такого злостного насилия над материалом не выдержали бы ни лучшие акварельные краски, ни даже хорошо проклеенная итальянская бумага, ни сам художник. Однако теория эксперимента затем и существует, чтобы предотвратить гибель проекта и найти новый ход в случае крутого поворота самого эксперимента.

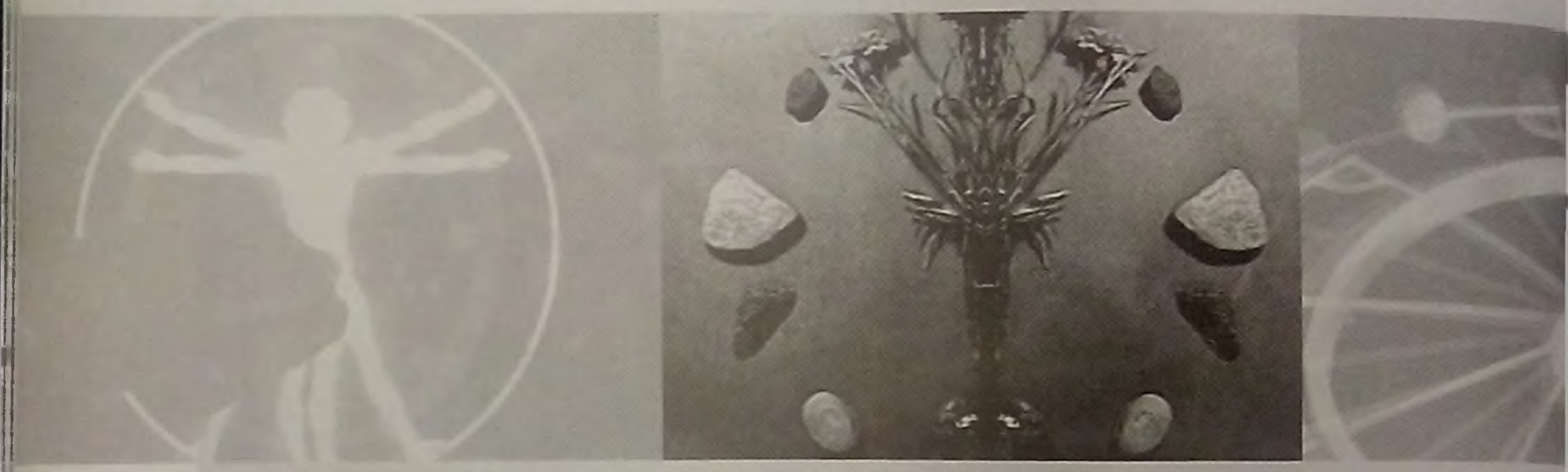
«Временная природа кино в связи с определением кинокадра как кванта, как бы временная колбаса, нарезанная ломтиками. Каждый ломтик продолжает хранить... колбасы... А временная природа телевизионного и компьютерного изображения – фарш временной». Эту фразу не следует воспринимать слишком буквально, однако она прекрасно характеризует подход мастера к материалу. Режиссер разрабатывает этот принцип и доводит работу с «фаршем» в своих поздних фильмах до ювелирной тонкости. Понятие «временного конструктора», а точнее – «видеоскульптуры», которая тщательно, мастерски вылепливается слой за слоем, не просто выплескивается за берега беспокойного русла, обозначенного на географической карте киноведов как «видеоарт».

Фильмы, созданные в «скульптурной мастерской» «Kobrin Sreen Studio» группой людей, интуитивно сбившихся в центр



крошечной, но поразительно вместительной философской, жизнеспособной и осознанно выстроенной вселенной, – вопреки всем законам логики, имевшей свой адрес и почтовый индекс, – по достоинству занимают свое место в ряду работ-открытий, массивов, дающих импульсы для дальнейшей эволюции и развития кинематографа. Можно принимать эти фильмы либо отвергать их, можно спорить и вести рассуждения о том, нужны ли подобные произведения зрителю или нет, однако все дискуссии в таком случае будут сведены к той же практической и духовной ценности, которую получил злополучный трактат о том, сколько ангелов умещается на кончике швейной иглы. К глубокому разочарованию теоретиков, сколько бы ангелов ни разместилось на столь не комфортном для отдыха предмете, какой бы масти они ни были и в каких бы позах ни расположились, швея продолжит свою работу, ничуть не озаботившись столь тонкой проблемой. И будет, без всякого сомнения, права. Как бы ни трудились люди, пытаясь влиять на ход истории и «изменяя» ее, это будет заметно лишь в малых ее масштабах. У истории есть свое, глобальное течение, собственная теория и

размеренность шагов. Всякое искусство значительного рода, если опять-таки опустить все рассуждения о том, является ли искусством кинематограф, имеет в своем развитии ту же схему. Синема оказалась в числе таких произведенных человечеством «микровселенных». Поэтому-то, как бы мы ни влияли на кинематограф, он сам, словно магическое зеркало, всегда будет



«GraviDance»

влиять на нас. Именно поэтому некоторые вещи остаются в нем как факт, как ценные мутации, столь нужные здоровому процессу эволюции. Они не просто имеют все права на жизнь – они необходимы для выживания вида.

«Кобриниада» же получила двойную ценность за счет своей художественности и человечности. Эти фильмы не являются ни плодом сюрреалистических игр, несмотря на то, что вобрали в себя некоторые приемы этого богатого, но тупикового в своей намеренной безответственности и вольной необязательности течения, ни плодом работы активного экспериментатора «без головы». Напротив, в своей основе они имеют куда большую направленность и внимание к содержанию, чем к форме. Такие произведения можно было создать, только собрав возле себя группу заинтересованных, одаренных людей, самобытных творцов, каждый из которых работал бы так, что с полным правом и уверенностью мог бы сказать: «Этот фильм сделал я». Эти люди пришли, найдя свою вселенную на первом этаже типового дома, в обычной московской квартире, для того, чтобы делать каждый свое и в результате одно общее дело. Авторскими «кирпичиками», создаваемыми ими, тщательно подобранными и сложенными, «спаянными», и вылеплена «кобриниада».

Большая человечность, здоровое чувство юмора и безошибочное художественное чутье режиссера накладывают свой отпечаток на фильмы. В поздних фильмах Кобрин как бы вы-

ступает в роли канатаходца, работающего без подстраховки; он проделывает трюки в самой коварной и опасной области – в эклектике, порой невероятным образом балансируя между высокохудожественными образами и почти кичем, сплавляя их в единое, удивительно гармоничное, безошибочно работающее целое.





Самая трудная задача режиссера – срежиссировать собственную жизнь. В действительности это не просто самая трудная, а практически невыполнимая, скрытая задача. Успеть осуществить задуманное, выполнить заключительный трюк – и внезапно исчезнуть, навсегда, без лишних слов и объяснений, как когда-то исчез великий Гудини. Идущий эксперимент, по ходу своего «монтажного ряда», должен был породить нечто особенное, не похожее ни на что прежнее и в то же время вобравшее в себя предыдущий материал. К счастью, это случилось в рамках протяженности человеческой жизни. В 1999 году состоялся фильм «GraviDance».

Фильм оказался действительно очень непохожим на своих предшественников.

Та удивительная легкость, с которой смотрится «GraviDance», похожа на прорыв. Перед режиссером не стоит задачи «давить» на зрителя для достижения цели. Картина насыщена красивыми, поэтичными образами, тончайшей светописью; дает себя знать тщательная проработка такого всегда тяжело дающегося в кинематографе вообще, а в особенности в анимации, материала – живописи, скульптуры и художественной фотографии, очень богатого, но весьма своенравного за счет своей концептуальной статичности и непокорности общепринятому горизонтальному кадру кино. Статичные, подвижные, привычно графичные и необычные, резанные прямо из живого кадра кэширующие рамки, полиэкраны, тонкие на-

плывы, внутрикадровый монтаж, тонирование и компьютерная обработка изображения, переходы цвета, музыка – это только некоторые из инструментов, использованных в чуткой работе по созданию единого монолита фильма из разнообразного, часто капризного материала. При желании картину можно смотреть и слушать просто как профессиональный, роскошный видео-арт.

Однако это только одна из степеней восприятия фильма зрителем. Излюбленным приемом мастера является создание собственного фантастического мира не стандартно-логичным, со всеми указателями на поворотах и сложных участках пути, чтобы зритель, не дай бог, вдруг не споткнулся, не забрел туда, куда ему не следует и уж тем более, чтобы вдруг не придумал себе о фильме что-нибудь такое, чего режиссер никак не предполагал, нет – Кобрин выстраивает свои миры, оснащая их множеством дверей, пересекающихся и расходящихся коридоров, расположенных на нескольких сообщающихся ярусах. Два разных человека могут пройти такой мир насквозь и не только ни разу не встретиться, но и получить абсолютно разные впечатления от путешествия, несмотря на то, что на экране им обоим был продемонстрирован абсолютно одинаковый визуально-звуковой ряд. Дать свободу выбора зрителю, не диктовать ему условия, а лишь осторожно направить в нужную сторону, предложить многозначность, многослойность образов – принцип, по которому выстроен и «GraviDance».

Интересно, что фильм тяготеет скорее к образности, чем к знаковости. Все его персонажи – живые люди, настоящие и каменные животные, объекты, созданные при помощи компьютера, капли, инфузории, листья, деревья, камни и пр., – все они словно принимают участие в неком театральном, а скорее, что ближе по настроению фильма, в цирковом представлении, четко поставленном и поэтичном, каком-то... танцующем. Вполне возможно, что кто-то может увидеть «GraviDance» именно – или почти – так.

Многослойность фильма прочитывается уже в его названии, не имеющем прямого перевода. «GraviDance» – слово, изобретенное автором, образованное из двух слов исключительно по законам поэтики звучания и получившее благодаря этому не просто игривую двусмысленность, а самую настоящую многозначность. «Мастегарита», «Homo Paradoksum» – подобная игра в «кобриниаде» не впервые. Уточнить для себя смысл такого названия становится возможным только после просмотра картины.

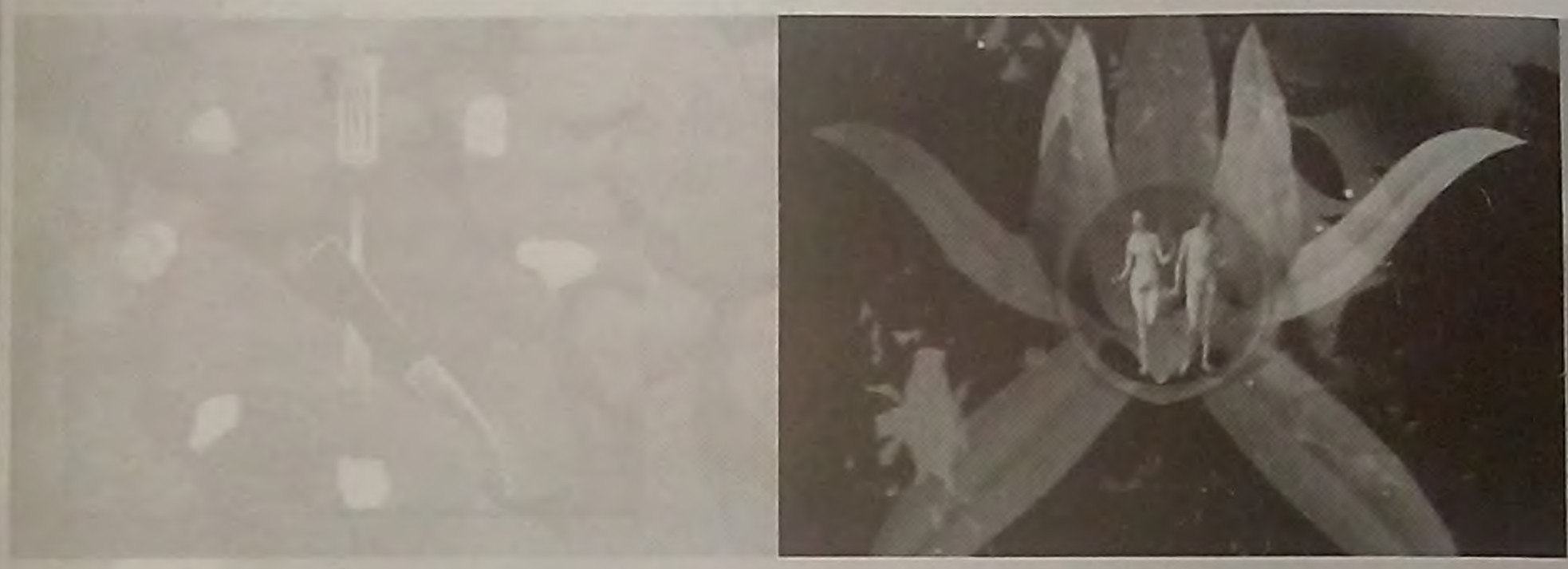
У «GraviDance» есть особенность, которая делает картину в творчестве Кобрина единственной в своем роде. Стоит ли рассматривать фильм с этой, возможно, самой глубинной, потаенной точки зрения? Вероятно, да. Именно она может вскрыть «GraviDance» с неожиданной и самой сильной его стороны. Распечатать конверт и прочитать чужое письмо – верх неприличия, но если конверт подброшен автором специально, а поверх него к тому же им положены ножницы, это несколько меняет дело.

«Мы посвящаем этот фильм Эрнесту Резерфорду, внесшему неоценимый вклад в физику и сохранившему при этом чувство иронии и человечность». Английского физика Эрнеста Резерфорда, родившегося в Новой Зеландии, называют «вторым Эйнштейном» – это человек, которому удалось произвести первую в мире искусственную ядерную реакцию. Мог ли он предположить, как затем будет использовано человечеством его открытие? В нашем мире наука не защищена от чудовищной государственной машины, движимой не разумом, а ищущей выгоду политикой. Близость этой темы художнику, «унисон» судеб приводят к тому, что режиссер как бы собирает «коллекцию замечательных людей», экспериментаторов и творцов, создавая картины-посвящения. В этом процессе он все теснее подходит к фильму-откровению. К примеру, картину «Сон пляшущих человечков» 1997 года, появившуюся в год смерти теоретика эксперимента В.Налимова, «последнего тамплиера России», приходится признать в равной степени насколько духовно-биографичной замечательному ученому, настолько же и духовной автобиографией самого режиссера. Следующим большим и последним шагом оказался «GravDance».

Это дневник, написанный ярким, образным, уникальным языком, шифром, уже изобретенным автором. Так когда-то, в глубине веков, написал свой дневник Леонардо да Винчи, используя известные человечеству языки и собственную шифровку. Структура дневника явно прослеживается в фильме. Однако это не обычный сухой или мемуарно-ностальгический дневник. «GraviDance» – это философская поэтика. Понять принцип его построения помогает образ, настойчиво встречающийся зрителю в течение фильма. Этот образ нам уже знаком – мы возвращаемся к тому, с чего начинали.

На открытую книгу падает тень от оконной решетки. Книга раскрыта где-то посередине, наугад, и ветер, словно играя, листает ее страницы то к концу, то к началу, останавливаясь на некоторых по собственной, стихийной прихоти. Автор словно отдается неким космическим законам и силам, стихии,

правящей на сцене, и сам как будто бы занимает место стороннего наблюдателя. И, заняв позицию рядом с ним, мы можем наблюдать, как ветер волей случая выбирает страницы дневника, разворачивая перед нами «GraviDance». Правда, обзор на сцену тогда будет немного странноватым, хотя и не нечаянным – изнутри, из-за решеток.



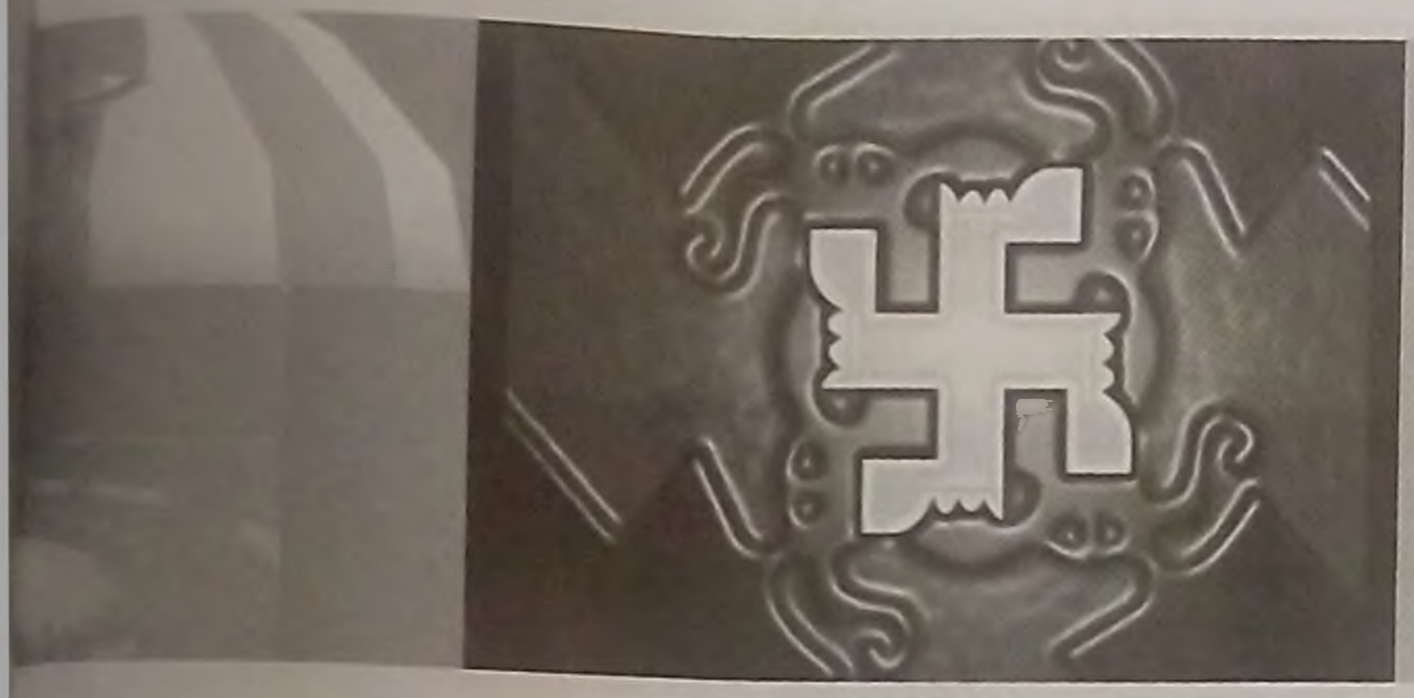
«GraviDance»

Решетки здесь шрамируют кадры постоянно. Они существуют сразу, появляются постепенно и даже запирают изображение в кадре снаружи и в глубине одновременно. Встречаются решетки тихие, спокойные, и крайне загадочные, охваченные пламенем, напоминающие о прошлых кобринских печках – дверцах в другие миры. Однако, увы, решетки злее печек – они держат, не позволяют пройти. На самом дневнике лежит тень от решетки. Правда, что примечательно, лежит она продуманно красиво; видимо, все-таки имеет значение, как именно положить дневник своей жизни под решетку, раз уж другого выбора просто нет...

«GraviDance» является очень цельным, сложным произведением. Каждый его кадр буквально начинен образами и знаками, а монтажные стыки, скорее, не просто соединяют кадры, а заостряют их, делая еще более впечатляющими. Здесь работает все, включая надписи, тексты титров и даже привычную в поздних фильмах заставку «Kobrin Screen Studio». Центральная из пяти анимационных лошадок, предвестников кинематографа, скачущих на крутящемся по часовой стрелке паровозном колесе, вдруг исчезает, чтобы появиться значительно позже в ткани фильма. Уже там, поверх заставки, пролетает один из множества камней, которыми изобилует «GraviDance», таща за собой огненный хвост.

На черном фоне начинает свое математически точное составление, без какого-либо постороннего вмешательства, че-

тырехчленная мозаика, складывающаяся на каменной поверхности в изображение тени от перекрестья решетки. Это и есть первый встречающийся нам полиэкран – сквозь черный задник начинает проступать то же изображение, но уже во весь экран, поглощая своего маленького двойника. В четырех сегментах, на которые тень в виде креста делит камень, пооче-



редно появляются одна единица и три девятки – цифры, которые теперь уже выглядят роковыми. Они исчезают, как только камера начинает отъезжать, обнаруживая старую, изгрызенную ржой решетку, прогнутую и отбрасывающую свою тень в нишу за собой. Под приглушенный низкий голос на фонограмме и странные звуки мы словно покидаем какую-то жутковатую тюремную яму...

Режиссер почти сразу обращает зрителя к дневнику Леонардо да Винчи, демонстрируя его разворот с исследованием и членением геометрических тел, на основе которых Леонардо анализировал строение человека. И вот на его странице проступает квадрат, к которому стягиваются уже вполне материальные, объемные камни, заполняя геометрическую фигуру, – говоря иными словами, опять складываются в одну из бесчисленных комбинаций, возможных в игре по имени Жизнь.

Тема дневника – рукописей Леонардо и книги, листаемой ветром, – является сквозной для фильма. Она часто сопровождаема излюбленной обоими художниками – и Кобриным, и Леонардо да Винчи – идеальной формой, яйцом, этой крохотной схемой Вселенной, приобретшем здесь материальность камня, но не потерявшем удивительную свободу от гравитации. Зритель словно путешествует во времени в своем свободном полете сквозь страницы дневника, свободно проходя через раскрывающиеся от центра в кадре отверстия, растягивающие картинку так, будто она вдруг оказалась спроеци-

рованной на податливый лист резины, в другие измерения фантастической реальности.

Словно путешествует во времени... Время. Это особая, еще плохо изученная субстанция и особая тема для режиссера. Частое использование в его фильмах всевозможного рода часов является не случайным. «GraviDance» же просто изобилует ими. Здесь присутствуют настоящие станционные часы, отбивающие секунды неподалеку от призрачных поездов, каменные и растительные часы и даже часы овощные, со стрелками из ножа и вилки либо из двух ножей, столового и консервного. Тяга к познанию через разрушение, причем через разрушение, практически возведенное в степень некоего «гастрономического гурманства» – не это ли, увы, характеризует эпоху человечества? Используемая здесь фашистская свастика также является одним из «временных» знаков. Чувствуя, что тибетский знак жизни, горизонтальная свастика, как бы «просится» в своем оживлении к вращению по часовой стрелке, в «жизненном» направлении, режиссер пускает ее естественным ходом, но, как только этот знак, точно так же, как случилось в ходе нашей истории, становится диагональной, фашистской свастикой, он поворачивает ее по вертикальной оси, оборотной стороной к зрителю, теперь уже заставляя вращаться против часовой стрелки, в направлении к Смерти. Подобный по своему смыслу знак, не менее сильный, но несущий несколько другую эмоциональную нагрузку – универсальные и бесстрастные часы-«перевертыш». Их стрелки идут в одну сторону, однако часы, как бы зависшие в невесомости и не имеющие видимого циферблата, вращаются по той же вертикальной оси, демонстрируя нам свой ход то к Жизни, то к Смерти. Пусть рождаются и умирают, чтобы рождаться и умирать вновь и вновь, миры, пусть беснуются толпы, пусть точно так же, как человечество, мечутся и толкутся отснятые под микроскопом инфузории и сперматозоиды – автор сводит всю эту суету и движение к микромиру, таящемуся в миске с молоком, которым женщина прикармливает мирных котов на городской помойке. Коты, которым очень симпатизирует художник, явно смотрят на происходящее сверху вниз.

«Time Machine» в «GraviDance» – это практически киноаппарат, а ее вращающийся диск – почти обтюратор, в кинокамере выхватывающий при съемке кадр за кадром на пленку. Но если настоящий обтюратор захватывает статичную картинку-фазу, то в диске «машины времени» «GraviDance» – уже подвижное, живое изображение. Проводя сквозь фильм

линию «старой доброй синема», художник широко использует расфазовку собственных персонажей и фазованные фотоизображения, сыгравшие роль родителей в рождении кинематографа. Этот фильм – демонстрация, сценическое действие, цирковая арена, а художник на ней – фокусник. Однако, надо заметить, никакая другая арена, кроме этой, не могла бы позволить увидеть тот спектакль стихий, который разыгрывается перед зрителем.

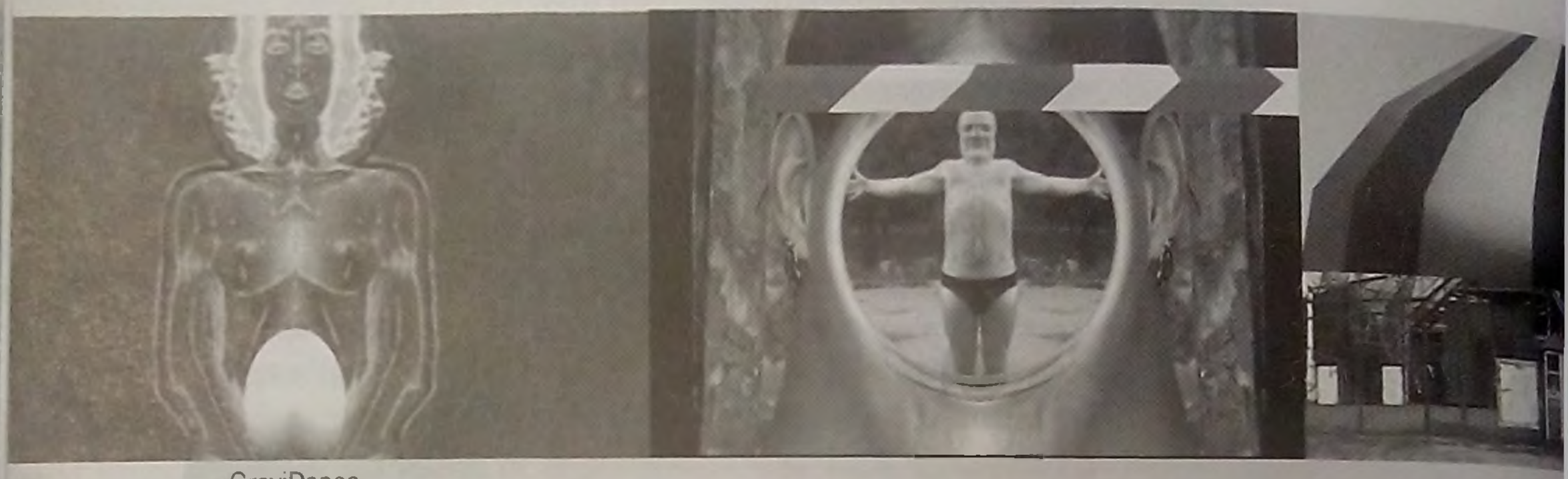
Камень, воздух, огонь, вода. Вечные стихии, четыре элемента построения мира, и, как производное – Адам и Ева, мужчина и женщина.

Комбинации камней, во всем своем разнообразии, встречаются в «GraviDance» снова и снова, словно доказывая единственный смысл в игре – бесконечные вариации, комбинации и иррациональность, на которых строится весь наш мир. Камни в «GraviDance» живут какой-то своей, непонятной, загадочной жизнью. Полет для них – это норма, они летают повсюду, спокойные и даже величественные, в то время как пытливый человечек настойчиво пытается осуществить свою извечную мечту – взлететь. Камни играют свою техническую роль в сложных внутрикадровых переходах, камни – волшебники, открывающие новые знаки. С большим юмором выстроена игра камней в своеобразный «космический бильярд» с Пизанской башней, в итоге заставившей накрениться это «чудо света». Камень-яйцо и камень-рыба – увековеченная символика эпохи, прожитой людьми, каменные стены, лестницы, каменные собаки и львы, камни под водой, камни в качестве фона... Передвигаясь, камни складываются на плоскости в различных животных и в странное, передвигающееся, как гусеница-землемер, существо из другой реальности. Многие образы приходят в фильм из прошлого, из ранних произведений режиссера.

Такой недвижимый объект, как камень, который принято считать в нашем мире мертвым, неодушевленным, приобретает здесь совсем иной характер. Он не просто оживает. Камень не только убирает и обнаруживает объекты, он постоянно скрывает какое-то живое, человеческое существо, упорно не появляющееся в кадре. Именно в глазе каменной скульптуры собаки открывается отверстие, через которое смотрит живой человеческий глаз. Кому он принадлежит? Не тому ли персонажу, сопровождаемому хищно семенящим, раздвигающим жвалы белесым пауком, который обнаруживает себя только ближе к концу путешествия по «GraviDance»? Персонаж малопривлекателен, ему так и просится приписать разрушительное начало и дисгармонию в этом мирке, включая взрыв атомной

бомбы, показанный в раскрывшемся отверстии в очередное измерение. Нет, не знал, не мог об этом знать Резерфорд...

Камень с надписью «GLORI», буквально – «СЛАВА», страсть, тщеславие, связанные с деньгами, встречается в воздухе, в беспрестанном полете. Та же надпись видна на летающем кассовом аппарате с крутящейся ручкой. Здесь появляет-



«GraviDance»

ся новый, ранее незнакомый образ: деньги. Это бестолково копошащиеся монетки и пульсирующие, диффузирующие в воде капли крови. Комментарии просто излишни – ведь мы сами создаем мир таким.

Камень не только связывается с влагой, с водной стихией, здесь он зачастую находится непосредственно в воде. Под колеблющейся водной поверхностью мы видим морской «голыш» с нарисованным на его боку знаком «зеркала Венеры». Вода – синоним жизни, а рождение всегда связано с влагой.

Перед нами на отъезде открывается отсимметрированный по центральной вертикальной оси безжизненный пейзаж, клубящийся туманом или, скорее, паром. Это почти пепелище, с сиротливыми древесными стволиками без листвы, напоминающее место падения Тунгусского метеорита. Но это же пепелище порождает жизнь. Тайно, почти интимно, под кустом раскрывается отверстие, оно увеличивается, и из недр его появляется яйцо. Одновременно с отъездом картинки пейзажа яйцо приближается, растет – и затем поднимается вверх, самостоятельное, но, тем не менее, словно неспешно выталкиваемое симметрированными клубами пара. Тайна рождения. Дымное тепло. Абсолютная симметрия, нарушаемая только привычно правильной светотенью на яйце, придает происходящему мистическую окраску. Как всякий акт рождения, пусть даже самый привычный, подобно рождению котят в шкафу, выбранном кошкой как самое укромное место в комнате хозя-

ина, это таинственное, теплое, парное от избытка энергии действо, приведенное именно в тот строгий генетический порядок, который был выбран в бесконечной игре в комбинации частиц мозаики Жизни. Как всегда, оно немного жутковато – и прекрасно, независимо от того, что или кто рождается – ребенок, котенок или Вселенная...



Адам и Ева. Мужчина и женщина...

Рождение и смерть, созидание и разрушение не только тесно переплетаются, их существование невозможно друг без друга – ни в «GraviDance», ни в жизни. Тени решеток не могут испортить впечатления от этого представления – точно так же, как никакие решетки не смогут остановить свободного бега белой кобылицы в одном из параллельных миров «GraviDance». Течение жизни нельзя остановить. Смерть – это только продолжение жизни, но никак не ее конец. И когда зрители покидают свои места, а свет на цирковой арене гаснет, остается только встать и полушутливо развести руками, как проделал это в конце фильма его герой, здоровячок, бегущий к двадцать первому веку трусцой, в одних только плавках и кедах, но, к сожалению – так уж повелось в нашем мире, – часто не имеющий головы на плечах – и в прямом, и в переносном значениях этой фразы.

Однако здесь взамен традиционной в кинематографе надписи «The End» так и хочется заявить: «Эксперимент продолжается, потому что не созрели новые смыслы...»[4]

---

[1] Письменная цитата из фильма «GraviDance».
[2] Устная цитата В. Кобрина.
[3] Письменная цитата из фильма «Сон пляшущих человечков».
[4] «Сон пляшущих человечков»

ИЗДАЛЕКА И ВБЛИЗИ



Владимир Забродин

Дом на Метростроевской

Владимир Забродин

Дом на Метростроевской

Представился: «Я – Володя Кобрин. Мы – тезки. Я знаю, как тебя зовут, ты – Володя Забродин». Признаться, его лицо я смутно помнил, но не очень отличал его от других мальчиков из параллельных классов.

Он пояснил, что уже заходил в школу и видел списки десятых классов. Рассказал, кто еще будет учиться с нами. Потом объяснил, что пришел в свой старый двор (позже выяснилось, что его родители развелись, и пришлось разменять жилье), но никто из приятелей еще не вернулся, и он возвращается домой.

Потом улыбнулся и предложил: «Слушай, пойдем ко мне».

Я так же, как и Володя, маялся без дела, поэтому сразу принял приглашение.

Впрочем, позже я понял, что, даже если бы у меня и были какие-то дела и планы, Володя все равно уговорил бы меня пойти с ним. У него был дар «крысолова». Тот, кто видел его улыбку, полную доброжелательности и неотразимого обаяния, располагающую, но не без лукавства, подтвердит, что отказать ему в этот момент было невозможно. (Сразу добавлю, что цветаевского «Крысолова» я первый раз услышал у Володи, он читал его вслух – каким образом эта поэма появилась в его доме, не могу вспомнить.)

И мы отправились на Метростроевскую.

Прошли мимо Старовских казарм, Института иностранных языков... За каменным домом, где на первом этаже располагались «Булочная», хозяйственный магазин и сберкасса (дом стоит и поныне), мы повернули во двор. Володя жил в деревянном двухэтажном доме, на скамеечке перед ним сидели пожилые женщины и о чем-то судачили. Все это было похоже на пригород или провинцию. Впрочем, в Москве тогда можно было увидеть и более допотопные строения. Дверь, ведущая в дом, почти всегда была распахнута, слева был проход в помещения на первом этаже, мы стали подниматься по деревянной лестнице на второй.

Володя жил в квартире слева. Вы сразу же попадали в полутемную прихожую, в центре висела маловаттная лампочка, потом выяснилось, что это была общая кухня, там – в углу, по диагонали от входной двери – стояла газовая плита, четыре конфорки на всех жильцов. Налево комната, где обитали соседи. Прямо против входа дверь вела в маленький темный там-

бур, куда выходили еще две двери – за той, что была прямо перед нами, жила мама Володи, Ираида Ивановна, налево жили Володя с отцом и мачехой.

Володя достал из потайного места ключ и отпер дверь. Мы вошли. Прямо напротив двери светилось окно, справа от него – от стены и двери, спинками образуя своего рода узкий пенал, – стояли два шкафа. Это и был уголок, где жил Володя. Слева – у стены – располагалась его постель. Дальше стояли этажерка и маленький столик. У стола как-то притулился единственный стул.

Удивление вызывало то, что часть комнаты за шкафами была погружена во мрак: окна были то ли занавешены, то ли закрыты чем-то темным, пробивались только узкие полоски света. Справа от двери виднелось огромное двуспальное ложе с сильно продавленной серединой (как потом обнаружилось, предмет постоянных шуток Володиного приятеля из того же двора – Игоря Галанина). Все остальное тонуло во мраке.

Комната же Володиного отца поражала демонстративным пренебрежением к быту, нежеланием хоть как-то прикрыть убожество обстановки.

Как только мы вошли, Володя предложил что-нибудь послушать. У него были как магнитофон, так и проигрыватель. Впрочем, меня ошарашило не это. У нас дома была радиола и набор пластинок: классическая русская музыка и народные песни в исполнении певцов Большого театра. У Володи же была куча джазовых записей.

Странно, но я не помню, что я попросил поставить. Думаю, что это был оркестр Гленна Миллера. Все мы восхищались музыкальными номерами из трофейной «Серенады Солнечной долины». У Володи было переписано несколько дисков Миллера, может быть, с этой самой «Серенады» все тогда и началось.

Михаил Моисеевич – Володин отец – был журналистом-международником, встречался с иностранцами, как журналистами, так и дипломатами. Володя подружился с сыном одного из них, американцем по имени Ферге. Он учился в русской школе, время от времени заходил к Володе. Помню их серьезные разговоры о марках иностранных машин. У Володи был фотоаппарат, одним из излюбленных его сюжетов была съемка машин, своего рода коллекционирование, которому предается столько мальчишек, и беседы о них: марки, годы выпуска, технические параметры и т.д. Ферге всякий раз приносил свежие пластинки, оставлял их Володе на несколько дней.



Михаил Кобрин – отец

Тот сначала прослушивал каждую, те, что понравились, ставились несколько раз: из них выбирались номера для записи. Затем отобранное прослушивалось и обсуждалось с друзьями, чаще всего с Игорем Галаниным, еще более азартным поклонником джаза.

Затем наступала стадия священнодействия, к которой никто не допускался. Володя переписывал пластинку на магнитофон по ночам. Он объяснял это чувствительностью магнитофо-



на к перепадам напряжения в дневное и вечернее время. Только ночью оно было стабильно, и запись получалась чистой, сохраняла единый уровень звучания. У Володи имелись наушники, которые позволяли контролировать качество записи, не беспокоя родителей, пластинки переписывал он в тамбуре, перенося туда все необходимое. Днем он прослушивал переписанное ночью, ему нужны были слушатели, чтобы установить, что со стороны тоже все слышится нормально. Если качество записей его не устраивало, ночные бдения повторялись.

Мне трудно вспомнить все, что увлекало Володю в разные годы. Конечно, среди его любимцев были Луи Армстронг и Элла Фицджеральд. С трубой Армстронга он все время сопоставлял трубу Диззи Гиллеспи. Он обращал внимание на разницу звучания инструмента у одного и другого. Конечно,

Дюк Эллингтон. Оркестры, среди которых, кроме любимого Гленна Миллера, джаз-банд Бенни Гудмена. Помню его длительное увлечение Дейвом Брубеком. Из вокалистов чаще всего звучали пластинки Гарри Беллафонте, хотя это, наверное, все-таки не джаз. Помню и несколько дисков Ната Кинга и Бинга Кросби. Одно время Володя увлекся звучанием виброфона, кажется, это был «Джаз модерн квартет». Помню, какой интерес вызвал у Володи Телониус Монк.

Интерес к джазу разделял с Володей Игорь Галанин. Учился он в Калинине, в каком-то учебном заведении, которое освобождало от службы в армии. Он приносил брошюрки, из которых можно было извлечь сведения о джазе. Они с Володей пытались уловить в каждом исполняемом номере знаменитый «квадрат», часто вступали в споры, с жаром обсуждали особенности импровизаций каждого исполнителя. Как построены сочинения Монка, они понять не могли. Это не описывалось никакими привычными терминами. Володя называл Монка «настоящим безумцем».

Музыка у Володи звучала постоянно. И если джаз действительно слушался, то имелась музыка для фона, к примеру аранжировки типа Рэя Конифа.

Интерес к джазу сказался, думается, в построении Володиных фильмов. Они строятся на основе не литературных принципов, что в значительной степени присуще нашим кинематографистам, и даже не собственно кинематографических. Разгадка их структуры может быть обнаружена в музыкальных законах, в принципах строения музыкальных произведений.

Здесь следует с благодарностью упомянуть нашу «историчку», преподавательницу истории Нину Ивановну. Она была меломанкой, регулярно ходила на концерты, обсуждала их с нашими одноклассницами. В конце концов по ее инициативе были организованы посещения в консерватории цикла по истории музыки. Мы ходили не в Большой зал, где давались концерты, а в помещение, примыкающее к консерваторской фонотеке, и слушали самые отборные записи, сделанные на высочайшем техническом уровне. (Знаменитого Владимира Горовица мы впервые услышали именно тогда.) Программа включала развитие музыкальных форм от эпохи Возрождения до авангарда (20-е годы XX века).

Володя посещал эти занятия.

Где-то ближе к их завершению была лекция о музыкальном импрессионизме – Дебюсси и Равель, мы услышали в качестве иллюстрации знаменитое равелевское «Болеро».

Спустя некоторое время у Володи появилась пластинка с этим произведением, и он предпринял попытки переписать «Болеро» на магнитофон. Он делал это многократно, но качественной записи все не получалось. Мы слушали «Болеро» бесконечно. Володю словно заколдовала эта музыка: нарастание оркестрового звучания от начала к финалу, проведение мелодии в разных группах оркестра, красочность инструментовки и, конечно же, магия ритма. Записать это на тот примитивный магнитофон (кажется, это была «Комета», а может быть, «Астра»?) так, чтобы все это передать, ему никак не удавалось.

Помню, как его ошеломила пластинка с записью музыки Курта Вайля к «Трехгрошовой опере». Интерес к оригиналу спровоцировала импровизация Эллы Фицджеральд на тему песни Мекки-Ножа. Мы много раз в восторгом слушали этот номер. Потом Володе захотелось узнать, как звучит музыка Вайля. Он переписал пластинку и последовательно влюблял в эту запись всех приходящих. Его привлекало звучание немецкого языка – его фонетика решительно отличалась от постоянно звучавшей английской речи: особенно подчеркнутая грубость артикуляции брехтовских актеров – вульгарность интонаций персонажей оперы, их низкопробная брутальность, но одновременно и переполнявшая их энергия выживания и самоутверждения.

У Володи была собака, и он к ней относился с нежной заботой. Надо пояснить: когда мне было десять лет, отца послали за рубеж и несколько лет я провел в интернате. Детскую ожесточенность мы изживали как друг на друге, постоянно подыскивая поводы для драк, так и мучая животных. Так, помню, мы ловили кошек, иногда привязывали к хвосту пустую консервную банку, наслаждаясь ее испугом, порой подпаливали хвост. Обладание животным казалось тогда барской прихотью. К тому же и собака у Володи была какая-то нелепая – не то, что немецкая овчарка, к примеру. Это была помесь таксы: низенькая, вытянутая – в общем, каракатица какая-то. Звали кобелька Маус. Проявлять нежные чувства к такому уродцу мне казалось прямо-таки извращением, во всяком случае, совсем не мужским занятием.

Надеюсь, что я не отважился объяснить Володе, как он еще далек от понимания, что такое настоящий мужчина. Постепенно я начал привыкать к ритуалу выгуливания, к тому же Володя курил, а у меня с детства были больные легкие, поэтому от выгуливания Мауса была небольшая польза. В конце концов между Маусом и мной установились более или менее дружественные отношения.



Володя с отцом и Маусом

С исчезновением Мауса связано первое приобщение мое к чувству утраты.

Володя не всегда выходил с собакой во двор. Иногда, когда он был чем-либо увлечен, он открывал дверь на лестничную площадку и, приказав Маусу возвращаться, продолжал свои занятия. Если Маус задерживался, Володя начинал сокрушаться, что не вышел с ним. Но Маус рано или поздно прибегал.

Когда это случилось, я уже не помню, скорее всего уже после того, как мы закончили школу. Близкие друзья Володи знали, где лежит ключ от комнаты и, если приходили раньше, чем он, то, чтобы не сидеть на улице, могли сами открыть комнату и дожидаться его прихода внутри. Однажды, когда я пришел, Володи не оказалось дома, но кто-то уже сидел и ждал его. Маус начал сразу же проситься на двор. Ранее пришедший сказал, что он уже давно просит его выпустить. Мы посовещались, при очередной просьбе Мауса я подвел его к двери на лестничную площадку и, подражая Володе, приказал вернуться. Несколько минут спустя пришел и Володя, слегка попенял нам за неуместную инициативу, но не сильно обеспокоился. Он переоделся, сделал что-то неотложное, и мы пошли за Маусом.

Володя стал звать собаку, мы обошли двор и любимые места Мауса, но без результата. Покурив, Володя сказал, что так бывало и раньше, Маус сам попозже вернется.

Когда истекли все привычные сроки и стало ясно, что Маус не просто загулялся, Володя по-настоящему забеспокоился. Был уже поздний вечер, почти все уже разошлись по квартирам. На этот раз мы обошли все прилегающие дворы, выходили на Метростроевскую. Все время Володя звал Мауса, но тот не откликался. Потом, не заходя в дом, мы повторили все по второму кругу. Володя стал расспрашивать редких собачников, не видели ли они таксу.

Наконец кто-то из остановленных нами припомнил, что как будто вечером по округе разъезжала «живодерка», которая отлавливала бродячих животных. По слухам, ловили всех подряд и даже тех собак, чьи хозяева хотя и были поблизости, но заговорились или зазевались.

Володя изменился в лице. Мы напоследок еще раз обошли все соседние дворы, но стало ясно, что надо будет предпринимать что-то более серьезное. Уже было довольно поздно, решено было разойтись по домам и встретиться завтра пораньше.

На следующее утро Маус так и не вернулся, и Володя решил объездить все центры сбора бродячих собак. Я принялся извиняться, что выпустил Мауса. Володя тут же прервал мои объяснения: «Ты не виноват. Я сам делал это много раз».

Адреса у него уже были, и мы отправились по первому из них.

Помнится, по инструкции хозяин мог вернуть собаку в течение трех дней, далее она подлежала уничтожению. И Володя за эти три дня объездил все, что можно. Интересующие нас учреждения были разбросаны по всей Москве. Начинали мы, кажется, с «Таганской», а кончили «Аэропортом». Я называю станции метро, от которых мы дальше куда-то ехали на автобусах или чем-то еще или добирались пешком. Все это видится как в тумане. В конце концов мы упирались в какие-то обитые железом двери, долго звонили, рано или поздно появлялись какие-то малоприятные субъекты, со скукой расспрашивали о сроках пропажи, о месте проживания, ссылались на то, что это не их район, затем разговор переходил на породу, оформлены ли на собаку документы... По завершении длительных разговоров нам с неприязнью сообщали, что собаки, которую мы разыскиваем, у них нет. На Володины просьбы посмотреть самому следовал отказ. Все это сопровождалось жутким лаем и воем.

В последнем месте, когда надежды вернуть Мауса уже совсем не было, Володя стал уверять смотрителя, что слышит, как его собака подает голос. Тот с какой-то странной улыбкой

сказал: «Ну, если вам так кажется, то проверьте» – и впустил нас внутрь. Когда мы пошли вдоль рядов многоэтажных клеток, то лай и вой превзошли возможности слуха. За решетками бесновались – с глазами, в которых была смесь беспредельного ужаса с беспредельной злобой, – десятки собак самых разных пород и размеров. Мне показалось, что решетки не выдержат взрыва собачьей ненависти, я ускорил шаги и чуть ли не побежал к выходу. Спустя некоторое время вышел и Володя; Мауса он, как и было предсказано смотрителем, так и не обнаружил.

Когда мы уже отошли на несколько шагов, я невольно обернулся – из невысокой кирпичной трубы в небо тянулась струйка черного дыма. На дворе меж тем стояло лето.

Я долго не мог взглянуть на Володю – меня жгло чувство вины. Когда же я нашел силы на него посмотреть, то увидел бледное как мел лицо и подергивающиеся губы.

Впрочем, мы уже приближались к станции метро...

То, что он чувствовал в эти дни, я понял много лет спустя, когда жена по настойчивым просьбам дочери принесла в дом кошку, это было осенью, а летом, когда мы жили в деревне, я нашел Марысю раздавленной на дороге, – это развлекались гонявшие на мотоциклах местные подростки.

Однако вернемся к музыке. Володя не только ее слушал, но постоянно про нее говорил. Как я понимаю теперь, его интересовала проблема выражения и как выражение соотносится с воздействием.

Помню, как волновала его проблема пародии. По телевизору показывали популярную музыкальную программу. Один из ее героев, кажется композитор Цфасман, сыграл одну из своих мелодий в стиле Шопена. Присутствующие в студии снисходительно поулыбались, и программа покатилась дальше. Володю неожиданно все это сильно задело, почти вывело из себя. Он стал утверждать, что только что сыгранная Цфасманом пьеса ничуть не хуже шопеновских вещей, что к ней надо отнестись с тем же вниманием, что многие вещи, которые кажутся стилизацией или пародией, на самом деле замечательные самостоятельные произведения. Робкие возражения его гостей, что творчество в первую очередь должно быть оригинальным, он тут же отвергал, выдвигая тезис, что композитор может сочинять музыку, подражая манере своих предшественников, что, если человек лишен дара оригинальности, это еще не значит, что он не может сочинять произведения, используя наличествующие манеры и стили.



Впрочем, больше всего Володю волновала, заставляла к себе возвращаться вновь и вновь проблема музыкальной техники. Он досадовал на необходимость как при сочинении музыки, так и при ее исполнении технической подготовки, многолетней учебы, постоянного тренинга. Временами он с настоящей болью говорил о границе между внутренним миром полноты и гармонии и возможностью его выражения: необходимостью овладения техническими навыками, каким-то постылым ремеслом.

Помню, по телевизору показали ансамбль электромузыкальных инструментов, среди них и сравнительно скромный шарик на металлическом стерженьке. С его помощью исполнитель (кажется, одновременно и изобретатель), то приближая к нему руки, то удаляя, манипулируя пальцами, извлекал мелодию. Солировавший инструмент необычайно заинтересовал Володю, он с энтузиазмом стал рассуждать о том, что перед нами модель устройства, которое совершит переворот в музыке и позволит в дальнейшем выражать себя в ней напрямую, без длительного обучения технике игры.

Сам Володя временами что-то насвистывал, но выходило это у него не очень убедительно. У мамы, жившей за стеной, время от времени раздавались звуки пианино и начинали звучать голоса: Ираида Ивановна брала уроки музыки, к ней ходили учителя пения, но дальше вокальных упражнений дело не шло. В лучшем случае это походило на любительское музицирование.

Трудно было подумать тогда, что у Володи может быть ощущение недостаточной собственной одаренности. Все новые его способности открывались для меня. Начать с того, что он рисовал и делал разные поделки из того, что подвернется под руку. В больших количествах Володя рисовал и изготовлял кошек. Эти в высшей степени стилизованные фигурки из тканей, проволочек, и т.д. производили большое впечатление на приходивших в дом дам, в основном подруг мачехи Ады. Они искренне восхищались необычными решениями (чуть позже это стало называться декоративно-прикладным искусством) и настойчиво выпрашивали сделанных Володей кошек в подарок.

Пожалуй, единственное, что имеет смысл рассказать – это как Володе пришлось переделывать портрет Пушкина. По всей видимости, это было незадолго перед выпускными экзаменами: приближалось 160-летие со дня рождения Александра Сергеевича (мы оканчивали школу в 1959 году).

Володя рядом с заглавием должен был нарисовать большой портрет поэта. За основу он выбрал один из поздних пуш-



Володя с отцом

кинских автопортретов, мы изготовляли газету в читальном зале школьной библиотеки и пользовались замечательными книжками из ее хранения, куда нас впускали для поисков материала. Портрет нам очень нравился – Пушкин выглядел на нем «кое-что понявшим в жизни», как мы друг другу говорили. Но нам этот вариант газеты завернули, ссылаясь на совершенно неверное оформление. На объяснения ходил Володя, поскольку он был художником номера. Пушкин, как ему объяснили, выглядел на нашем портрете не очень красивым, а ведь все хотят видеть великого русского поэта красивым. Володе директивно предложили другой портрет, где он был таким, каким его нам и нужно было сразу увидеть (кстати, тот самый, которым было оклеено все и вся в дни двухсотлетия «солнца русской поэзии»).

Володя перерисовал красивейшие бакенбарды с раздражением, поясняя, что выбранное учителями изображение все-таки очень непохоже на настоящего Пушкина, некрасивого даже по собственным его признаниям. Что привычка изображать великих людей как картинку на шоколадных коробках складывается в конце концов в совершенно ложное понимание не только их внешности, но и того, что они сделали. Что со временем люди превращаются в конфетных и сладких красавцев, удобных для переваривания. Что только фальшивая любовь требует, чтобы ее предмет был непременно красив.

Он без конца варьировал эти соображения, до тех пор, пока газета не была изготовлена вновь.

Позднее, когда Володя подавал свои фотоработы на творческий конкурс во ВГИК (он поступал, как давно наметил, на операторский факультет), его спросили, не рисует ли он, и, получив положительный ответ, рекомендовали обязательно подать на конкурс и рисунки. Он выбрал иллюстрации к «Голому королю» Андерсена, и именно по этим работам его сразу выделили среди поступающих.

Помню, что Володю очень увлекал юмор в рисунке. Тогда существовал магазин книги демократических стран. Там в польском отделе продавались книги графиков-юмористов. У Володи было несколько книг Збигнева Ленгрена. Я помню один или два альбома Сола Стейнберга, которым Володя по-настоящему восхищался (много лет спустя я с изумлением обнаружил анализы рисунков этого художника в трудах С.М. Эйзенштейна). Помню, как Володя собирал цикл «Сотворение мира» Жана Эффеля (позднее он восторгался и мультфильмом, снятым по этому циклу).

Очень быстро выяснилось, что Володя может и сочинять рассказы. Нам задали по физике письменную работу. Мы должны были написать что-то вроде реферата вокруг конкретной физической проблемы. Работа была задана на дом. Потом работы собрали и назначили день обсуждения. Каково же было изумление всего класса, когда «физичка» объявила, что лучшая работа у Кобрина, и вызвала его к доске прочесть ее. Володя раскрыл тетрадку – и сразу же выяснилось, что он сочинил настоящий научно-фантастический рассказ. Я не помню подробностей задания, но рассказ напоминал сюжеты Рэя Брэдбери (как бы новелла из «Марсианских хроник», которые Володя очень любил).

Позднее он предлагал сочинить что-либо вместе из времен первоначального христианства. Этой затее предшествовала сложная интрига. Началось все с чтения «Фиесты» («И восходит солнце») Эрнеста Хемингуэя. Володю заинтересовал второй эпиграф к роману (из Экклезиаста): «Род проходит и род приходит, а земля пребывает вовеки. Восходит солнце и заходит солнце и спешит к месту своему, где оно восходит. Идет ветер к югу и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои. Все реки текут в море, но море не переполняется; к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь».

Вскоре после прочтения «Фиесты» я увидел, придя к Володе, что он читает толстенную книгу, напечатанную к тому же

по старой орфографии. Такая толстая книга попалась мне впервые. Да и Володя читал ее в первый раз. Это было дореволюционное издание Библии, раскрытое, конечно же, на Экклезиасте. Володя с увлечением начал делиться со мной, что все «суета сует», что «нет ничего нового под солнцем».

После такой подготовки Володя и начал обдумывать какое-то сочинение о зарождении христианства. Он обсуждал свои планы не только со мной. Но наш совместный проект сначала складывался вокруг истории Павла. Правда, фантазии эти быстро зашли в тупик. По всей видимости, из-за того, что нам никак не удавалось интересно вывернуть эту историю наизнанку.

В конце концов после перебора различных вариантов наши усилия сконцентрировались на отношениях Христа и Иуды. Сюжет должен был строиться на том, что религиозный фанатик (Христос) проповедует новое учение, но смутно представляет потребности тех, кого призывает последовать за собой. Иуда же, знающий чаяния масс, понимает, что только страдания основателя учения, только легенда о страданиях и мучительной смерти делают и само учение привлекательным. И чтобы укоренить слово Христа, Иуда сознательно предает его на мучения, а после позорной казни основателя христианства кончает с собой, еще раз привлекая внимание отверженных и убогих к разыгравшейся драме.

Не знаю, перешел ли Володя от слов к делу или все так и ограничилось разговорами. От всего этого осталось, мне кажется, только пристрастие Володи к стилизации под Экклезиаста дикторского текста в некоторых его картинах.

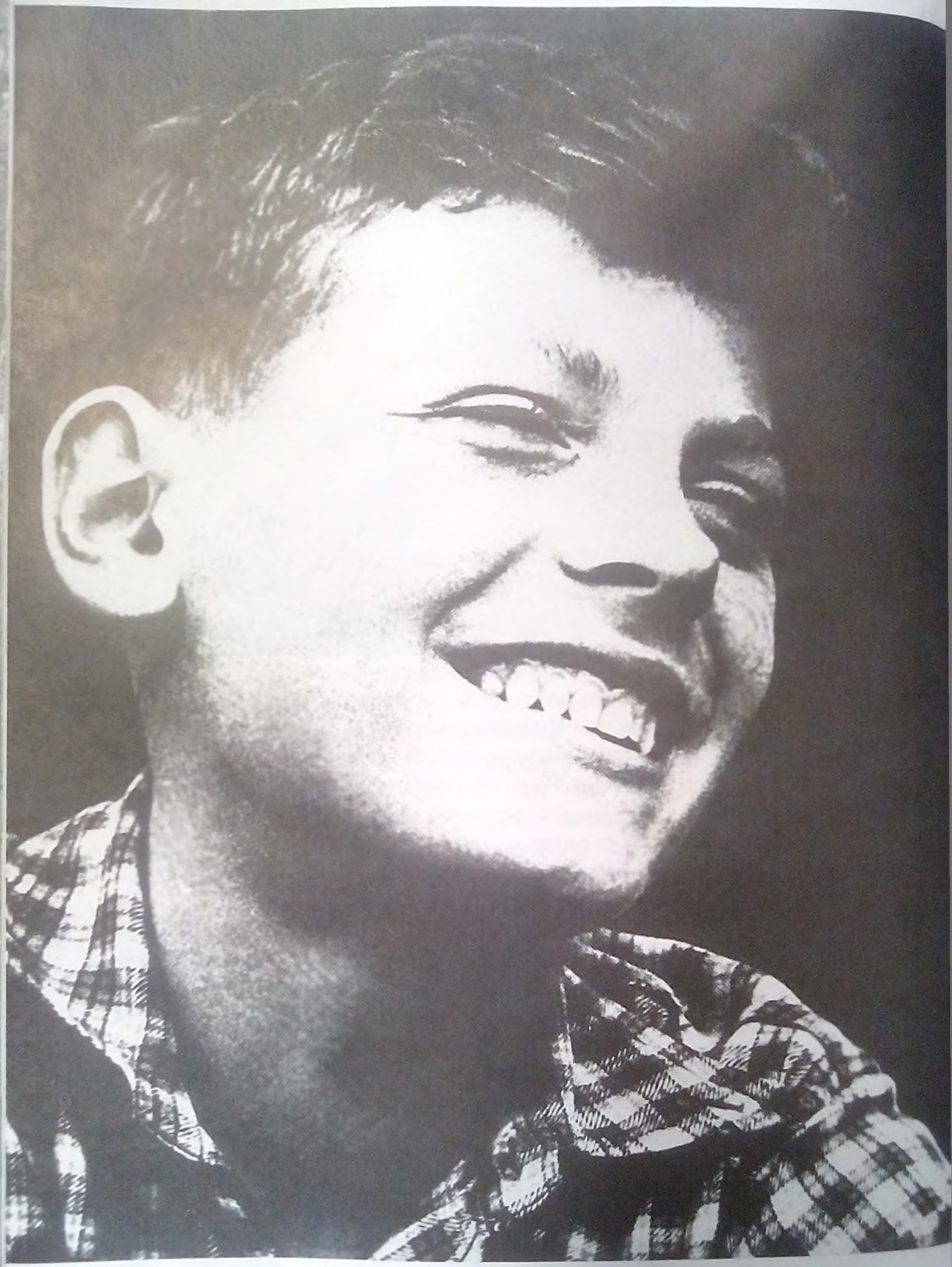
В школе же обнаружилось, что Володя артистичен в буквальном смысле этого слова. К нам пришла новая «англичанка», молодая, полная энергии. Поскольку учить подростков элементарным фразам – занятие, без сомнения, скучное, она решила поставить с нами что-нибудь на английском языке. Был выбран «Овод» Войнич, по всей видимости, потому, что фильм с Олегом Стриженовым в главной роли был чрезвычайно популярен в то время. Разумеется, мы не смогли бы осилить весь роман, поэтому ограничились только первой его частью – нарушением тайны исповеди и разрывом Артура с религией.

Ни у кого из нас не было сомнений, что именно Володя должен стать нашим Артуром. Он был красив (мне кажется, он в то время был похож на молодого Марчелло Мастроянни, каким мы увидели его в фильме Джузеппе Де Сантиса «Дни любви») и выделялся из всех тем, что раньше называлось «хорошими манерами». Володя как будто ничего не играл, но сцена и свет придали особое благородство его персонажу, наш



спектакль имел успех. От премьеры осталась фотография, сделанная Михаилом Моисеевичем. Мы все лицом к публике, отвечаем улыбками на приветствия, Володя стоит спиной к объективу. Но по тому, как сидит на нем костюм, видна его выделенность среди нас – мы напоминаем ряженых, он остается то ли персонажем романа, то ли самим собой. Володю отличали высокая культура речи и умение – очень рано обретенное – общаться.

Большую роль здесь сыграли два обстоятельства. Время от времени Михаил Моисеевич появлялся в школе для прочтения очередной лекции о международном положении. Это были для нас настоящие спектакли. На сцене в актовом зале вешалась большая политическая карта мира, к ней выходил Михаил Моисеевич, нарядный, обаятельный, переполненный мировыми событиями, и посвящал нас в таинственные хитросплетения большой политики. Он говорил четко, энергично, не пользуясь никакими бумажками. Поражало тогда нас то, что он говорил, как нам казалось, от себя. В то время как учителя, даже самые лучшие, говорили все-таки по учебникам. Вот это свободное владение речью Володя и перенял от отца.



Фронтовой друг Михаила Моисеевича Александр Иванович Александров тоже был журналистом. Он работал в журнале «Театральная жизнь» и приводил в гости «театральщиков». Помню, как по вечерам, когда мы сидели в Володином пенале, из-за шкафов можно было услышать взрослые разговоры и приобщиться (хотя бы в качестве слушателей) к другой манере общения. Помню обсуждение фильма «Баллада о солдате», споры о поэзии Евгения Евтушенко, тогда входившего в моду – Михаил Моисеевич был его страстным поклонником и пропагандистом. Во всяком случае, Володя рос среди настоящих взрослых разговоров, достаточно разнообразных как по темам, так и по манере речевого поведения.

Отсюда его свободная речь и умение поддерживать разговор не только в своей среде – среди ровесников – но и со взрослыми.

Его походку я бы определил как торжественную, он не просто шел, а как бы преподносил себя: слегка закинутая голова, прямая спина, чуть замедленные движения, как если бы его сняли на пленку с небольшим ускорением, а демонстрировали на экран с нормальной скоростью. Вот эта поставленная походка сразу выделяла его среди других.

Помню, как мы компанией ходили в «Повторный» на «Пармскую обитель» Кристиана-Жака. В конце фильма я стал напряженно размышлять над тем, кого же мне напоминает Жерар Филип в последних эпизодах. Когда мы вышли из кинотеатра, я едва не расхохотался. Такое ощущение, что Фабрицио дель Донго, сойдя с экрана, шествовал рядом с нами. Володя выглядел абсолютным его подобием.

Кроме разнообразных способностей, одаренностей, в Володе поражала редкая целеустремленность. Он уже тогда твердо знал, куда он хочет и будет поступать – ВГИК, операторский факультет. Надо напомнить, что в те годы для поступления в гуманитарные вузы требовался двухлетний трудовой стаж. Володя знал, что сдавать экзамены он будет только в 1961 году, и исподволь готовился к предстоящему испытанию. Он уже в школе фотографировал. До ВГИКа он поработал с несколькими камерами. Начинал он, если мне не изменяет память, с самой простой – «Смены». Но потом был и пластиночный «Фотокор», кажется, купленный в комиссионке. Когда он начал работать, то появилась зеркалка («Зенит»).

С зеркалкой он долго мучился. Она была с каким-то производственным браком, но Володя сам решил довести ее до ума. Первое, что он пытался исправить, это неплотное прилегание зеркала, что давало дополнительную засветку изображе-

ния. Потом что-то было с затвором, затем встала проблема юстировки объектива. Поначалу камера чаще была разобранной, чем в рабочем состоянии, но Володя упорно выяснял причины дефектов, что-то исправлял, просил вытачивать какие-то детали заново, снимал против солнца, проявлял крошечные кусочки пленки и т.д. и т.п. В конце концов, он довел этот аппарат до того состояния, которое его вполне устраивало.

Я в это время стал объектом его экспериментов: как технических, так и другого рода. Володя уверял, что у меня интересное лицо, и все время менял условия съемки: то в помещении, то на улице – прямо во дворе дома, то при рассеянном свете, то при контрастном (солнечном). До ВГИКа он, помнится, не пользовался осветительными приборами, экспонометр у него был самый простой. Результаты съемок он мне демонстрировал, но фотографий не давал. Я почему-то тоже их не просил, хотя на многих сам себе нравился, правда, одновременно я отчетливо понимал, что выгляжу на них намного привлекательнее, чем в жизни.

Потом, когда он женился, основным объектом его фоторабот стала Марина. Снимая ее, Володя уже использовал один прибор искусственного света.

Когда Володя поступил во ВГИК, условия съемок переменились. Они с Мариной жили тогда на Суворовском бульваре. Здесь уже было множество ламп самого разного свойства, отражатели, сетки; появился профессиональный экспонометр, сначала Володя замерял освещенную сторону лица, затем теневую, потом что-то долго высчитывал на бумажках, нужно было добиться строго определенного процента контрастности.

Разница между простым фотографированием и профессиональной съемкой бросалась в глаза. Раньше было – «повернись направо», «наклони голову», «чуть-чуть приподними веки», теперь – многочасовые и очень сложные процедуры.

Хотя даже эти вгиковские сложности не могут сравниться с тем, что Володя выделывал со мной, когда задумал снять свой первый фильм.

Где-то он вычитал про канадского режиссера Нормана Мак-Ларена и решил проверить один из способов, которым тот снимал свои фильмы – покадровую съемку. С нашим школьным приятелем Юрой Березневым Володя разработал конструкцию кинокамеры, и они из самых простых материалов (картон, ледерин) и деталей фотоаппаратов (впрочем, что-то изготовлялось и специально), в конце концов ее соорудили. Получилось нечто на редкость нелепое на вид, но, как выяснилось, для работы вполне пригодное.

И вот однажды Володя предложил мне облачиться в халат и стал гримировать меня. Помню, он наклеил мне ватные брови, усы и бороду – и из меня, как он стал уверять, получился отличный Санта Клаус. Съемка происходила в подвале, где Игорь Галанин давал окрестным подросткам уроки рисования. Помещение было просторное, аппарат стоял на расстоянии, меня освещали специальные осветительные приборы, тоже изготовленные Володей и Юрой.



С женой Мариной

Решено было начать с крупного плана улыбки. Затем должна была последовать моя реплика, в фильме предусматривались рисованные титры. Володя попросил меня улыбнуться и сказать приветствие. Потом, лукаво прищурившись, сообщил, что ему все ясно – и началась многочасовая пытка, никак иначе это назвать нельзя: все движения кратковременной улыбки были разбиты на фазы для фиксации, и Володя начал покадровую съемку. Все промежуточные фазы – микроскопические изменения мимики – я должен был пытаться удерживать, чтобы при проекции все не выглядело бы неле-

пым. Пока Володя продергивал пленку для следующего кадра, а иногда и поправлял свет, – ведь положение разных частей лица при мимировании меняется, и порой какие-то образовавшиеся тени Володю решительно не устраивали, – я должен был сохранять фиксированное положение этих самых частей лица. Передышка мне давалась, когда Володя точно мог запомнить какую-либо мимическую фазу.

В общем, эта улыбка, растянутая во времени, запомнилась мне надолго, а произнесение реплики мне хотелось прервать неоднократно, так долго все это продолжалось. После длительного сидения с открытым ртом у меня началось что-то вроде судорог лицевых мышц. И хотя первая съемка была доведена до конца, на мое счастье они не возобновились. Пленка была проявлена, расчеты Володи оказались правильными – где-то Володя, кажется, смотрел это на экране, я же разглядывал фильм, разматывая рулончик пленки.

Для меня эта съемка была спасением от наваждения: до нее я почему-то временами грезил, как неплохо стать киноактером. Володина съемка излечила меня от этого подросткового заболевания.

Впрочем, Володя снимал не только школьных друзей. Как-то он рассказал, что накануне в гостях был очень интересный человек, провинциальный режиссер, и Володю попросили его сфотографировать. Портрет получился и очень понравился оригиналу. Действительно, на фотографии был запечатлен сложившийся человек с непростым жизненным путем. Позже выяснилось, что это Леонид Варпаховский, ученик Мейерхольда, когда-то репрессированный, но теперь допущенный к работе по профессии, пока еще в провинции. Володя напечатал эту фотографию в увеличенном размере, и она долго висела на стене рядом с входной дверью, на границе его пенала и комнаты отца.

Володина мачеха Ада – молодая и привлекательная женщина с медно-красными крашеными волосами – была начинающей журналисткой. Александр Иванович посылал ее в командировки и печатал ее материалы. Как-то с ней в Мелихово поехал и Володя, привез оттуда несколько отснятых пленок. Снимки получше и поинтереснее напечатал – два или три из них были опубликованы в «Театральной жизни» как иллюстрации к очерку Ады.

Правда, сотрудничество Володи с журналом быстро завершилось: Ада ушла к Александру Ивановичу, была поругана фронтовая дружба, театральные знакомые покинули дом.

Так получилось, что я был свидетелем и первой киносъемки Володи на профессиональной камере.

Дружба с Володей сыграла важную роль в моей жизни: подражая ему, я тоже начал фотографировать. Стал, как и он, готовиться к поступлению во ВГИК. Мой отец, который мечтал совсем о другой стезе для меня (так я мог поступить без проблем в МГИМО, как секретарю комсомольской организации школы мне легко было получить рекомендацию райкома комсомола, да и в аттестате у меня была только одна четверка), все-таки смирился с моим выбором и рассказал о существовании при ЦДСА (Центральный дом Советской Армии) любительской киностудии.

Я стал посещать ее занятия. Некоторые предметы там вели преподаватели ВГИКа. На занятиях по кинодраматургии можно было представлять на обсуждение литературные работы. Это был своего рода литкружок, и многие студийцы посещали только эти занятия. Были занятия и по операторскому мастерству. Кроме теоретических, обсуждались работы студийцев, и шла подготовка к тому, чтобы начать снимать на профессиональной камере.

Когда от разговоров перешли к делу, занятия стал посещать и Володя. Он принес свои фотоработы, которые были высоко оценены.

Затем был организован выезд студийцев на фотосъемку. Снимали мы яхт-клуб – то ли его закрытие, то ли его открытие (либо это осень 60-го, либо весна 61-го).

Конкретных заданий не давалось, каждый действовал в меру своего разумения. Помню, я мучился от растерянности, никак не мог на чем-нибудь остановиться. Володя что-то время от времени снимал, я пытался понять, что он находит в объектах съемки.

Через некоторое время фотоработы коллективно обсуждались. По результатам обсуждения отбиралась группа для съемок праздничного концерта (либо 7 ноября, либо 1 мая). Студийцам предоставлялся для этого настоящий «Конвас». В конце обсуждения были отобраны несколько кандидатов в съемочную группу.

Основным оператором был назначен взрослый студиец, ему было за тридцать, сделавший замечательные репортажные снимки (притом в большом количестве). Он поймал массу выразительных моментов подготовки яхт, особого азарта яхтсменов, накал переживаний болельщиков. Володины снимки тоже были признаны удачными – особенно пейзажи. Он вошел в число помощников оператора.

Все студийцы были на концерте и заинтересованно следили за своими коллегами, параллельно в зале шла и профессиональная съемка для киножурнала. Потом снятое обсуждалось. Почти все кадры вышли, а некоторые – работа основного оператора – даже вызвали одобрение преподавателей, в дальнейшем они хлопотали о приеме его на работу на ЦСДФ, хотя бы ассистентом оператора.

На занятиях по режиссуре нам показывали фильмы и объясняли специфику работы различных членов съемочной группы. Помню просмотр «Судьбы человека» Сергея Бондарчука, не столько даже анализ преподавателей, сколько разговор по дороге домой: один из студийцев решительно утверждал, что при всей человечности картины она находится за пределами искусства, в ней нет элементарного представления о киноформе. Далее последовал блистательный анализ структуры одного из эпизодов второй серии «Ивана Грозного» – Пещного действа. По профессии этот студиец был, если мне не изменяет память, инженером-химиком. Он помнил наизусть все кадры «Грозного», их композицию, световое решение, фактуру костюмов, геометрию движений персонажей и многое другое. Его фамилия была Назаров. Он словно предводительствовал группой самых подготовленных студийцев. Володя заинтересовался этой группой, и кое-кто из нее ходил к нему на Метростроевскую.

Где-то ближе к лету 61-го года начались итоговые просмотры работ студийцев. Мы с Володей принесли сделанные за это время фотоработы. Его фотографии вызвали большой интерес, особенно портреты Марины. Световой рисунок одного портрета преподаватели никак не могли объяснить. Володя сказал, что он не пожалел положить на землю белую простыню, которая и дала такой замечательный эффект. Спросили о его планах и, узнав, что он собирается во ВГИК, предсказали, что творческий конкурс он пройдет обязательно, экзамены по профессии тоже сдаст и наверняка будет зачислен, если не подведут общеобразовательные предметы. Мне без всякого сочувствия рекомендовали подумать о другой профессии.

Володя, как и было предсказано, поступил во ВГИК с первого захода.

Володя поступил в институт сразу не только потому, что отлично фотографировал и рисовал. К тому времени он был уже вполне сформировавшимся человеком, твердо знающим, чего хочет добиться, и последовательно это осуществляющим. У меня уже тогда было ощущение, что он на самом деле готовится к режиссуре. И позднее, когда я сам учился в том же



На субботнике

институте на киноведческом факультете, а Володя шел со мной вровень по курсам, потому что три года отслужил в армии, он сознался, что, конечно же, хочет стать режиссером, что оператор – это только первая ступень к будущей профессии, но для него очень важная, потому что только эта профессия дает исчерпывающее знание технологии кино, а без этого знания в режиссуре есть значительный элемент забавы, непрофессионализма, который ему претит.

Игорь Галанин приходил всегда с шумом, все время подначивал Володю, вообще вносил в его жизнь значительную долю разнообразия. Так, Игорь с презрением говорил, что Евтушенко не поэт, и советовал читать Пастернака и Хлебникова.

С Игорем Володя ходил на самые разные международные выставки, которые проводились тогда в Сокольниках. Они их живо обсуждали по возвращении.

Помню, с какой-то из них они умудрились стащить том издательства «Skira», лежавший в витрине (задняя сторона его переплета была привернута для надежности шурупом). Игорь с гордостью демонстрировал дырку от шурупа в книжном переплете и обзывал иностранцев идиотами. Книгу же оставил Володе.

На мое скромное замечание, что то, что они проделали, не только молодечество, но и воровство, Володя пустился в долгие объяснения, что овладение книгой – не воровство, что

взять книгу, хоть и насовсем, совсем не значит – ее своровать. (Надо признаться, что со временем я понял, что он и в этом вопросе лучше понимает окружающую реальность, чем я.)

Надо ли объяснять, что Володя книг не воровал и не зажимал? Своих книг у него было не так уж много. Они лежали и стояли на этажерке. Но круг его чтения составляли и книги, которые появлялись вместе с новыми знакомыми. У меня те издания, которые он читал, вызывали порой отторжение. Мой отец долгие годы выписывал журнал «Огонек» и приложения к нему (собрания сочинений классиков), в доме появился приличный книжный шкаф. Володя же читал все, что ни попадя, в том числе совершенно растрепанные брошюрки на скрепке.

Помню, «Золотой горшок» Гофмана. Тоненькая книжонка в мягкой обложке. Я спросил: «Ну, и как?» Володя ответил: «Интересно». Это была самая высокая похвала, какую он себе позволял. Я сделал попытку прочитать эту сказку Гофмана, но через некоторое время понял, что ничего поделать с собой не могу: серая бумага меня раздражала, смысл того, что я читал, ускользал.

Из выставок, которые имели для нас принципиальное значение, следует вспомнить «Род человеческий». Это была грандиозная попытка рассказать с помощью фотографий о единстве жизни людей вне зависимости от того, что их разделяет: будь то классы, расы или что-либо еще. Фотографии были скомпонованы тематически: рождение, открытие мира, любовь, взросление, счастье, ненависть, войны, смерть – основные этапы круговорота человека в бренном мире. На эту выставку мы ходили не один раз и, конечно же, много о ней говорили.

При чтении Володя часто прикидывал, можно с этим что-нибудь сделать или нет. (Имелось в виду, как это будет смотреться на экране.) Помню, мы долго обсуждали, как замечательно можно экранизировать «Человека-невидимку» Герберта Уэллса.

Если взять то, что приближалось к популярной тогда научной фантастике, то его увлекал одно время Карел Чапек, особенно «Война с саламандрами», хотя и «R.U.R.» он тоже читал. Большое впечатление на него произвел роман Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту» – нами без конца обсуждалась тема тотального проникновения в жилище человека экрана, не только как одурманивающего, но и как контролирующего устройства. Конечно, волновало и уничтожение книг, но больше всего Володю заинтересовал финал: община людей-книг. Помню, как он всем предлагал прочесть «Страну водяных» Акута-

гавы. Впрочем, сборник новелл Акутагавы еще раньше принес в его дом Игорь Галанин.

Но, конечно же, ключевой книгой для него в то время был «Бравый солдат Швейк» Ярослава Гашека. Часто он зачитывал оттуда вслух целые главы. На значительное время Швейк стал для нас своего рода образцом поведения, как сейчас сказали бы «культовым героем». Причем Володя постоянно подчеркивал мотив здравого смысла, который только и может спасти от идиотизма и давления того, что тебя со всех сторон окружает. Можно сказать, переиначивая то, что мы учили наизусть в школе: «Он себя под Швейком чистил». В разговорах Володя часто отвечал репликами Швейка, а порой и какое-то время прикидывался героем Гашека. Думается, трудно преувеличить роль этой книги в его формировании. (Позже, когда он уже учился во ВГИКе, ему очень нравился фильм о Гашеке, сделанный Юрием Озеровым, – «Большая дорога».)

Если говорить о юмористах, то вспоминается его увлечение Брониславом Нушичем, особенно «Автобиографией», и «Четвертым позвонком» Мартина Ларни (фраза последнего: «Ваша лошадь больна диабетом» – отрабатывалась в разных ситуациях несколько лет).

Многие из тех, кто появлялся в Володином доме, вносили новые акценты в его чтение. Так, когда он работал после школы расточником, то познакомился с Егором Вальтером. Я помню желтенькую брошюрку Норберта Винера «Дополнительные главы к «Кибернетике», по поводу которой они обменивались мнениями. Позже появилась и сама «Кибернетика» (Егор готовился к поступлению в МЭИ).

Некоторое время спустя я заметил у Володи маленькую, очень изящную книжечку в белой обложке – это были «Эстетические фрагменты» Густава Шпета. Оказалось, что Егор его внук. А мама Егора – Элеонора Густавовна – продолжает носить фамилию репрессированного отца. Спустя еще какой-то промежуток времени началось повторное Володино увлечение Борисом Пастернаком – Егор оказался его дальним родственником.

Потом книги к Володе стали попадать и вовсе странным способом. Когда мы стали зарабатывать трудовой стаж, у нас появились свои деньги, хоть и небольшие. Мы могли позволить себе прихоти. Рядом с домом Юры Березнева обнаружился фургон старьевщика. Тот принимал и макулатуру. И вдруг в этом обитом кровельным железом неказистом сооружении стали обнаруживаться настоящие сокровища. Москва строилась, люди уезжали из коммуналок в свои квартиры и

избавлялись от старого хлама. Старьевщик разбирал то, что ему сдавали на вес, и продавал поштучно. Юра Березнев вошел каким-то образом к нему в доверие.

Вот там-то Володя купил «Роковые яйца» и «Дьяволиаду» Михаила Булгакова, издания 20-х годов, чуть ли не первые, по пятерке за каждую книжечку. Эти книжечки открыли нам совершенно неизвестного писателя. Мы тогда и предположить не могли, что наша литература могла обладать такими сатирическими достоинствами.

Мне кажется, из того же источника появилась и книжка Сергея Заяицкого о житье-бытье Лососинова, которая Володе очень нравилась (помнится, острота, которую он часто повторял: «Буденный, вы любите Бабеля? – Это смотря какую!» – оттуда).

Володя всегда оставлял чтение, если к нему кто-то приходил, как бы книга не была ему интересна. Общение интересовало его больше, чем что бы то ни было.

Знакомился и сходился с людьми Володя достаточно быстро. Расскажу только об одном из этих знакомств. Когда Володя женился, то через некоторое время родилась традиция – выезжать с Мариной за город. На майские праздники они добирались до северного «Речного вокзала» и потом ехали на водохранилище, где Володя отыскал удобное местечко для уединения от праздничной толчеи.

Потом они стали приглашать в эти своеобразные экспедиции меня, Юру Березнева с женой Наташей, тех из близких приятелей, кто хотел сбежать из городской сутолоки. И действительно, приятно было разбить палатку, набрать сушняка, развести костер, провести в такой почти идиллической атмосфере три-четыре дня.

Однажды, когда мы уже плыли по каналу на речном трамвае, Володя заметил, что на палубе мается, как неприкаянный, интеллигентного вида молодой человек с рюкзаком и гитарой. Володя курил, и манипуляции с зажигалкой и сигаретой – хорошие поводы для начала знакомства. В общем, через какое-то время незнакомец уже примкнул к нашей компании. Выяснилось, что это студент постановочного факультета училища МХАТа Игорь Романовский. Он сговорился с друзьями провести майские праздники на водохранилище, но никто к назначенному рейсу не приехал, он, как тогда говорилось, «психанул» и отправился в поездку один. Только потом он сообразил, что у него почти ничего, кроме продуктов, нет: ни палатки, ни топора... Володя тут же предложил ему высадиться на нашем месте.

Через некоторое время Игорь настроил гитару и стал развлекать нас песнями в знак благодарности. Когда же мы добрались до места и обустроились, то после ужина Игорь стал исполнять песни, которые нам сразу понравились, но которых мы до этого не слышали. Оказалось, что это песни Булата Окуджавы. После «Бумажного солдата», помню, Володя сказал: «Это как Андерсен».



Через несколько дней после этой поездки (это был май 61-го года), я увидел у Володи, что к шнуру, тянущемуся к розетке, прикреплен вырезанный из плотного ватмана солдатик, «бумажный солдат».

Осенью, когда Володя тоже стал студентом, я помню, мы ездили на Трифоновскую, где располагалось общежитие, в котором обитал Игорь Романовский. Там Володя с Игорем куда-то стремительно исчезали, я без конца ждал их в коридорах, на лестничных площадках, наконец, мы где-то располагались и приступали к студенческим радостям: то ли беседе с выпивкой, то ли выпивке с беседой. Игорь привел нас однажды к подающему очень большие надежды студенту, тот замечательно читал стихи, кажется, Есенина. (В дальнейшем Николай Пеньков стал народным артистом России, ведущим актером дорониского МХАТа).

Может быть, за всем этим скрывался так и не реализованный проект Игоря и Володи.

В дом к Володе стали стекаться еще никому не известные дарования. Больше всех запомнился молчаливый гигант с восточной наружностью. Он часами молчал, сидя ли, стоя ли. Только здоровался и прощался. Как-то я с недоумением спросил у Володи: «Зачем он сюда ходит?» Володя ответил: «Не знаю», – и после паузы вдруг заговорил: «Ты знаешь, я люблю смотреть на его лицо. От него веет таким спокойствием... Кроме того, оно замечательно слеплено. Интереснейший разрез глаз, я ни у кого такого не видел. А скулы...». Далее последовала настоящая «физиогномическая поэма».

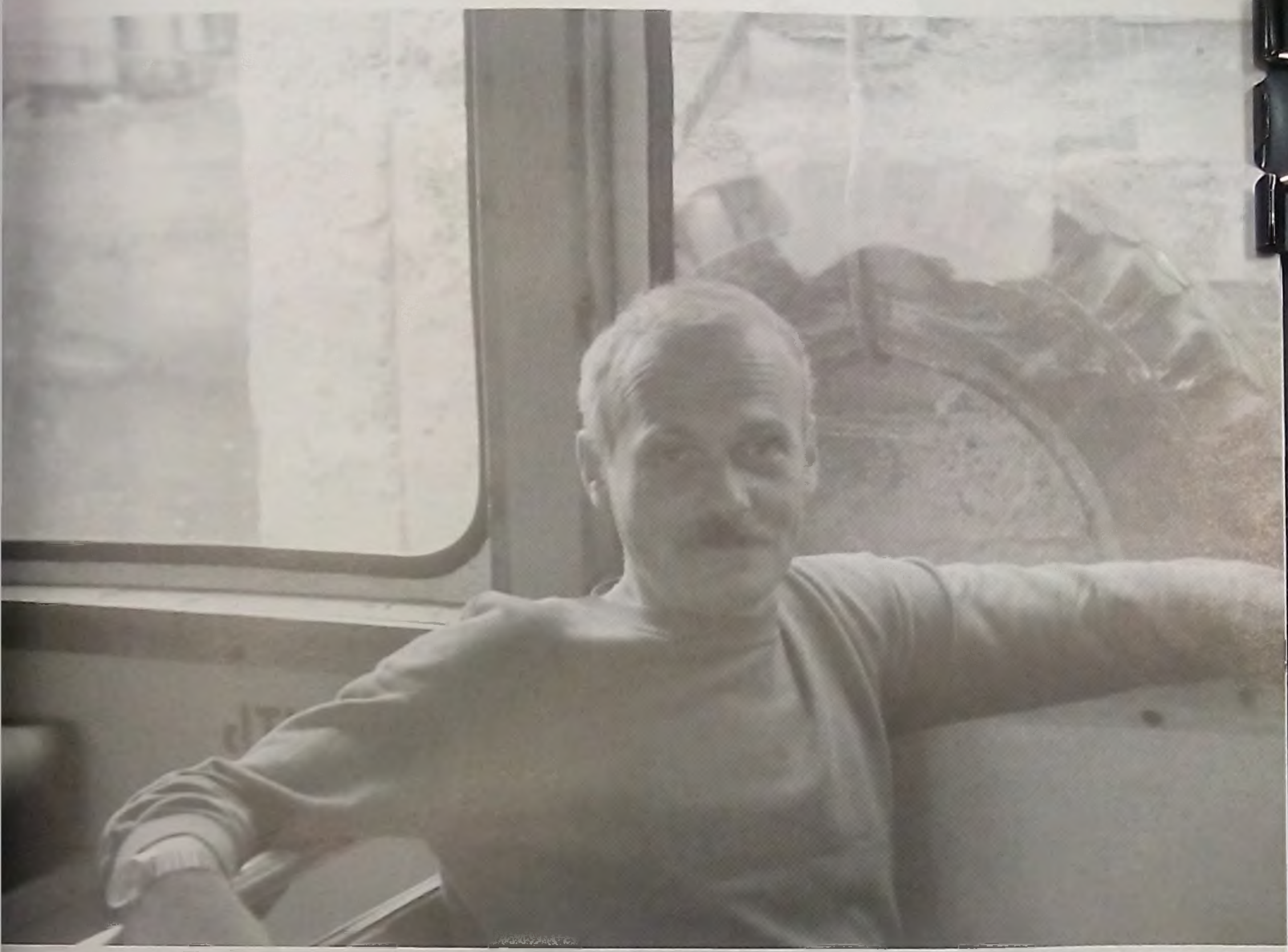
Это круговращение лиц...

Помню, что мы ездили куда-то за Курчатовский институт. Там жила какая-то томная и печальная барышня. Она была дочерью крупного физика, работавшего в этом институте. В нашей компании его звали «академиком». Впрочем, он и на самом деле мог быть академиком. Квартира была каких-то неправдоподобных размеров, как в отечественных фильмах сталинских времен. Во всяком случае, самая многокомнатная из тех, в которых мне в то время привелось побывать.

Судя по всему, Володя барышне очень нравился. Однажды мы были приглашены всей компанией на какой-то праздник, то ли ее день рождения, то ли именины. То, что стояло на столе десятка на два человек, уж точно, мы видели только в кино. Немного припоздавший Игорь Галанин, оглядев стол с рассевшимися гостями, радостно воскликнул: «Какая роскошная передача!» Для тех, кто не знал крылатой фразы, пояснил, что она из «Одесских рассказов» Бабеля: там герой возвращается домой после отсидки и, увидев застолье под родимым кровом, издает похожую реплику.

Володя долго поддерживал знакомство с дочерью «академика». Однажды, когда я с иронией спросил его: «Как поживает «вечно печальная барышня»?» – он серьезно ответил: «Ты знаешь, я наконец узнал, в чем дело». Выяснилось, что барышня оплакивала судьбу... Гитлера, что у нее есть уголок для поклонения ему, где она собирает материалы о своем любимце: «Все его проклинают, а он был таким одиноким, таким ранимым. Кончил, затравленный, самоубийством...» Володя рассказывал о ее причуде с лукавыми искорками в глазах, но и с искренним сочувствием. Это, признаться, просто не могло в то время уложиться у меня в голове. Мне стало казаться, что Володя с какой-то странной целью разыгрывает меня.

Все-таки мы были очень разными. Володю больше интересовала широта человека, и он коллекционировал самые разные проявления этого качества. Не исключено, что и во мне он

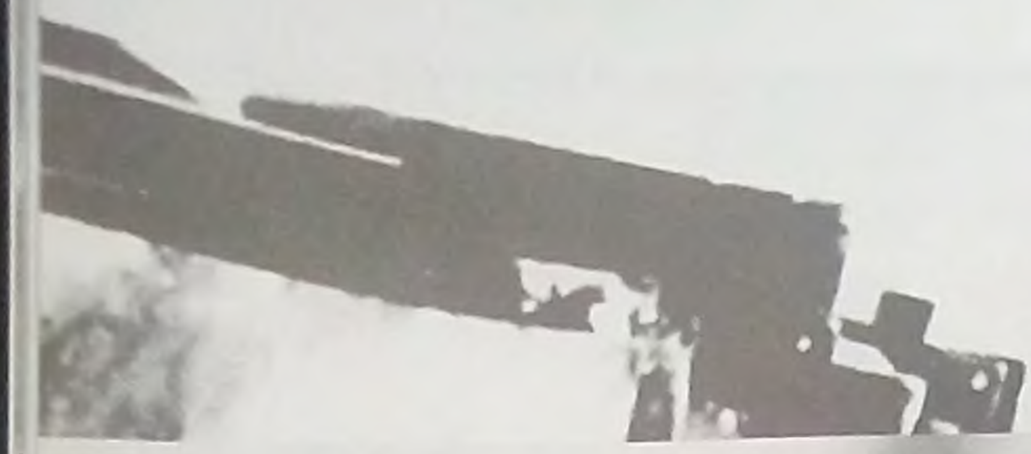


тоже находил какую-то интересную для себя странность (чтобы не сказать «аномалию»), поэтому я и попал в его кунсткамеру. Я же тогда подсознательно стремился сузить человека (и с упоением декламировал строчки Александра Блока: «Сотри случайные черты, и ты увидишь – мир прекрасен»), и все отклонения от ожидаемой нормы словно наносили мне личную обиду.

У Володи было мужество видеть реального человека и принимать его таким, как он есть. Это заметно в его поздних фильмах и последних интервью. Но в них это мужество сопровождается уже ощутимой горечью.

Я рассказал не все, что вспомнил и что знаю про Володю. Но главное, уверен, я отчетливо помню, и, хочется думать, наконец, понимаю.

Стоит август 1957 года. Почти самый конец его. Я иду от Крымской площади к Зубовской. Володя останавливает меня. Потом он улыбается и зовет меня к себе на Метростроевскую. Завороженный его улыбкой, я следую за ним...







Сергей Рахомяги

«Мой первый друг...»

Сергей Рахомяги

Мой первый друг...

До поступления во ВГИК мы не были знакомы. Володька – москвич, а я – из Таллина. В начале второго курса тем, кто не служил в армии, объявили – или идете в военкомат, или отчисляем из института. Нас с Кобриным забрали на три года.

До армии мне, признаться, безумно нравилось жить в общежитии. Я ведь был единственным ребенком в семье, а тут – такая компания! Но к концу службы я написал родителям: придумайте что-нибудь, помогите с жильем. У них были друзья в Москве, и к моему возвращению они сняли для меня комнату на «Динамо». А Володька с Мариной, своей первой женой, жил на Метростроевской, в аварийном доме, которого теперь уже нет. В той же квартире жил отец Кобрина – Михаил Моисеевич. Квартира была очень специфическая: хорошо так... пропахший аварийный дом и лестница, по которой надо было суметь забраться. Еще труднее было спуститься, не свалившись, потому что лестница почти сгнила. Сортир тек... Но мы очень любили эту квартиру.

Когда, вернувшись из армии, мы приступили к занятиям, выяснилось, что за время нашего отсутствия изменилась программа в институте. В результате, мы – должники: у каждого по пять, по семь хвостов. Это повергло в ужас. Володька запаниковал. «Все, – говорит, – мне отец разрешил остаться на второй год». У меня даже мысли такой не было, надо сдавать. Дали на это полгода.

Первая работа была, по-моему, по оптике. Преподавал ее Ногин. Он показал нам лабораторные отчеты: школьная тетрадь, на ней уже бутербродов десять было съедено – такой вид.

Я говорю: «Кобрин, сейчас мы все сделаем». А он очень хорошо рисовал. Работа, в общем-то, несложная была. Володька красиво ее оформил, чистенько. Ногин был в восторге, ходил, всем показывал. «Тут, – говорит, – есть принципиальная ошибка – кратность светофильтра. Но это ерунда... Какая работа!» Это была первая наша пятерка. Так и пошло: черновую работу мы делали вместе, а оформлял Володька. И как-то мы не заметили, как в отличники вышли. Из школьных троечников, и вдруг – на повышенную стипендию! Я был троечник, и он – тоже. Кобрина даже из школы выгоняли за нестандартное поведение.

С тех пор все учебные работы мы на пару делали. По очереди были друг у друга ассистентами, практически всю



В армии

учебу во ВГИКе. Делали учебные работы по фотографии – постановочная фотокомпозиция. Кажется, это еще до армии было. Фотокомпозицию преподавал знаменитый кинооператор Левицкий, который еще Ленина снимал. Нам давали декорацию в павильоне, надо было ее обустроить, как мы сами хотели, снять, проявить, сделать отпечатки и представить результат.

Сначала надо было показать эскизы. Володька – то ли по Фучику, то ли по Гашеку – очень красиво сделал, стильно: тюремная камера, одно окно и стены, и больше – ничего, тень косая через весь кадр и кто-то в полосатеньком... Нестандартно по лаконизму, абсолютно свой взгляд.

Кобрин принес это Левицкому. Тот посмотрел и озверел. Такое толстое стекло лежало на столе, он как стукнет: «Формализм!». И стекло вдребезги.

Когда мы вернулись из армии, Левицкого уже не было. Композицию преподавал Нетужилин. Задали сделать фотоочерк. Мы долго не знали, какую тему взять, потом решили – «Люди и звери»: о животных, которых можно встретить в Москве. У нас на двоих был один аппарат «Зенит», старый и раздолбанный. Надо сказать, оба мы были неважными фотографами. Идея – пожалуйста, а по технике – проявка, печать – это постольку поскольку.

Поехали в ветеринарную лечебницу на улицу Юннатов. Там привели здорового дога, у него иголка в языке. Я держал пса, пока его веревками прикручивали к столу.

Помню, жутко мучались с обезьяной. В румынском цирке шапито в парке Горького нас пустили за кулисы. Обезьяна была дрессированная: как только видела фотоаппарат, тут же задом поворачивалась. Нашей задачей было обмануть ее. Но она абсолютно четко просекала – чуть что, она тут же...

Сюжетно работы получились ничего. А вот по фотографической части...

Помню еще работу по кинокомпозиции. Надо было взять в кабинете советского кино монтажные листы какого-нибудь советского кинофильма, выстроить по ним декорацию в учебной студии и снять одну часть. Работали опять же в паре, на тех же принципах. Володька выбрал «Девять дней одного года». Взял отрывок – сцену в постели. Декорация была натуралистическая, актеры – знакомые, двух своих друзей уложил в постель. А съемки – такое дело, надо день пролежать в этой кровати. Так что мы потешались... Мне казалось тогда, что это очень невыигрышный кусок. А потом, когда все работы были сделаны, Волчек устроил просмотр. Я считаю, это был, в некотором роде, этапный момент в жизни курса. Потому что до этого все были как бы неизвестны друг другу, а здесь – показались... Волчек обсуждал с нами работы, и каждый еще высказывался. Володькина работа «по количеству положительных отзывов» была лучшей. Хотя ничего эффектного в ней не было. Это для меня до сих пор загадка.

Каждый на курсе занял свою стартовую позицию. Кобрин практически сразу стал лидером.

Волчек приводил операторов, в основном, тех, фильмы которых еще не вышли. Они беседовали с нами, после спрашивали: «Какие у вас вопросы?» – «А как вы меряли экспозицию?» – «Экспонометром. Второй оператор мерил». Потом приходил другой оператор. Опять кто-то спрашивал: «А как вы меряли экспозицию?»... – «Вы что, сдурели, что ли?! Вам что, у Урусевского больше спросить нечего?»

Все жутко боялись техническую часть – экспозицию, пленку. Как снять-то, мы знаем, вот как померить экспозицию? Волчек давал срезки негативов, мы смотрели их на экране и обсуждали. Волчек любил очень тонкий негатив – там есть нюансы; плотный негатив огрубляет изображение. И кто-то у Волчека спросил: «А можно на съемке учебных работ делать экспозиционные дубли?» Он так разъярился! «Что значит... Вы же профессионалы! Что угодно – актерские дубли, движение камеры... Но дубль на экспозицию – это исключено!».

Учеба – учебой, но жили мы практически на одну стипендию. У Володьки был друг на телевидении. На втором курсе он нам говорит: «Ребята, есть возможность подработать...» Надо было лететь в Тюмень, что-то к выборам снять – типа новостей. Кобрин сказал: «Один не поеду. Только вдвоем». Мы сказали Волчеку, он согласился: «Ну, договоритесь с зачетами». Это была весна, март. И мы полетели: режиссер – приятель Игоря, сценарист и мы вдвоем, с аппаратурой, которую толком не знали.

Из Тюмени нас повезли в Нефтеюганск, Сургут. Сейчас это огромные города, а тогда там бараки стояли. В Тюмени нам сказали, есть только вездеход. Это значит – один человек едет в кабине с водителем, а остальные – снаружи. Привезли нас в гостиницу абсолютно замерзших, с черными лицами от выхлопов вездехода. Хоть мы и армию прошли, но такая экспедиция первая была.

На этом вездеходе мы колесили с утра до ночи... У нас было две камеры. Володька – с Игорем, а я с Левкой стали ездить, чтобы снять больше сюжетов. Володька снимал хорошо, но репортажное – все же не его было, его – постановочное.

В общем, наснимали и должны были лететь на самолете. Наши маршруты были утверждены в Москве. Мы с Левкой – не по нашей вине – опоздали к самолету, на котором нас «подбрасывали». Самолет был транспортный, вез трубы. Но мы приехали, когда он уже улетел. Через несколько часов, в гостинице, мы узнали, что этот самолет разбился. Был перегруз, и плохо закреплены трубы. Когда самолет стал набирать высоту, трубы сместились, и он врезался... Этими трубами всех раздавило.

Из Тюмени полетели в Москву. Прилетели в Домодедово, выгрузились... Здесь очень тепло было. Даже те, кто летел с нами, уже знали температуру в Москве, в плащиках были, а мы – в унтах, штанах, с ящиками, со штативами. Мужик, который нас встречал, увидел нас и спрашивает: «Ребята, вы что, со льдины?» Очень мы ему понравились...

Наш сюжет про депутата, который дал местным жителям колодец, был признан лучшим. Потом Игорь предложил: давайте сделаем детскую передачу, мультипликационную, с постоянными персонажами. Нам с Володькой эта идея понравилась. Плужников пустил нас в лабораторию комбинированных съемок. В нашем распоряжении был мультстанок. Володька стал готовить какие-то наброски, картинки. Но оказалось, что передача должна быть готова через неделю, и мы погнали... Все это покадрово, до позднего вечера, на следующий день



опять, опять... Наконец сделали, сдали в проявку. Оказалось, мы неправильно зарядили кинокамеру. Она снимала тогда, когда обтюратор был закрыт. А когда он был открыт, мы в это время меняли кадр и, естественно, получилась абракадабра, брак. Володька в трансе, у Игоря неприятности... Потом-то мы уж на всю жизнь запомнили, как надо выставлять обтюратор.

Мы уже справились с долгами. Трясло нас в основном от политэкономии и научного коммунизма. Володька больше был приспособлен к теоретическим занятиям, чем я.

Существовала такая система: наша учебная работа – как бы курсовая для режиссеров. Нас пытались соединить с курсом Альтшулера, и меня нашел один приятель: «Хочу снять скрытой камерой». Я говорю: «Хорошо. Но мы вдвоем». Тот: «Это даже лучше». Он социологией увлекался, тогда это модно было. Суть фильма в том, что человек отдельно – это ничего. «Вот, – говорит, – у меня сценарий. Консультант дал. На улице мужчина пристает к девушке. Никто не обращает внимания. Но если бы они ехали в поезде и это было бы на перроне – это уже временный коллектив, он активнее. А около завода – это еще один, уже другой коллектив...»

Володька на суть этого фильма смотрел косо, а у меня больше спортивный азарт был. Я прорезал в большой сумке дырку, вставил камеру, сделал выключатель в ручке. Первая съемка была около синагоги, на улице. Синагогу в кадр не брали. Три или четыре камеры, звукооператор с забинтованной рукой – микрофон под бинтами. Володька снимал из окна, для этого попросились в квартиру.

И вот режиссерша Лена Михайлова, как подсадная актриса, должна была кричать: «Помогите!» А пара ребят с актерского факультета, должны к ней приставать. И по сценарию никто вокруг на это не реагирует. «Готовы?» «Готовы». И только пристали, две бабушки-пенсионерки какими-то сумками так их стали бить... Милиционер со свистком отгонял. Шум подняли жуткий. Сняли. Режиссер говорит: «Все, ребята, испорчено... Ты сценарий видишь, видишь?!!...» Пошли дальше снимать. На Ярославский вокзал пришла электричка. К Ленке пристают, она кричит: «Помогите!» Образуется толпа, кто-то говорит: «Чего ты к ней пристаешь?» Он отвечает: «Жена». «А, извини». И вся толпа разбегается. Сорвалось. У завода – та же самая ситуация. В проходной стояли работяги, советы давали, как приставать к девушке. Потом кто-то все же заорал... Сенька, актер, чуть не подрался... В общем, фильм своей задачи не выполнил.

Мы подошли к распределению. Володька абсолютно четко выбрал – «Центрнаучфильм», и меня агитировал. Документальное кино он терпеть не мог – «паркетное». Игровое его не увлекало, а вот неигровое... Когда привезли и показали «Воспоминание о будущем», он весь трясся – как здорово.

Я тоже прицелился на «Центрнаучфильм», мне нравились возможности, которые там были. Тут обнаружилось, что Альтшулер, который работал на этой студии и преподавал во ВГИКе, искал молодых операторов. Он должен был снимать – то ли четыре, то ли пять частей – учебный фильм «Композиция пространства». У нас шла речь о дипломе, и мы, прочитав сценарий, дали согласие на эту работу. Такой кондовый учебный фильм про то, что симметрия – это чайка. Если вдоль ее тела, через центр линию провести, у нее и тут ровно, и тут. Мы вошли в группу. Сделали пробы. И с первым нашим проявочным материалом лопнули трубы в проявочной машине. На что мы сказали: «То ли еще будет».

В сценарии было написано: «В поле стоит береза. Чудесным образом эта береза превращается в лес». Альтшулер жил на даче, где-то на канале, к нему надо было на речном трамвае ехать. Мы взяли аппаратуру и поехали. Придумали установку, как сделать «чудесным образом» из одной березы лес: рама, а в ней шесть полосок зеркальных, и, когда не надо, зеркал не видно, а когда надо, они отражают березу. Кажется, что просто, а на самом деле жутко кропотливо. Потому что на натуре ветер, все, что угодно, а надо шесть раз прогнать пленку туда и обратно. Только на молодом энтузиазме и можно было делать.

Сняли этот кадр, привезли в проявку. Получаем материал, а ОТК пишет – «брак». Чуть-чуть на пленке полосы просматриваются. Альтшулер в сомнениях – брать ли молодежь на картину? Он очень осторожный был. Собрал нескольких операторов в зале, при нас же у них спрашивает: «Что делать? Брак идет». Те посмотрели отснятое и говорят: «А как вы это делали?» – «Так и так». – «Ну что, брать их, не брать?» Они говорят: «Да тебе больше никто такого не снимет».

Мы собирались ехать на съемки в Молдавию. Вся группа отправилась поездом, а я уговорил Володьку добираться на машине, которая туда же шла. Гараж постарался, дал нам самую худшую. Потом, когда мы вернулись, они удивились: «Обратно возвращаете?»

Выехали из Москвы. Осень. Ощущение свободы – начальства нет, никого нет, мы сами над водителем главные, он



из армии только пришел. Все, мимо чего мы проезжали – кукуруза, подсолнухи, – набирали и в машину складывали. Такой телячий восторг был – начало работы...

Приехали. Встретились с нашей съемочной группой. И в каком-то селе пошли на выбор натуры, искать дома, в которых будем снимать. Они очень красиво расписаны были. Переходили из дома в дом, и везде – стакан. И первым, я все удивлялся, сам хозяин пьет. Наверное, чтобы гости не боялись. А потом председатель колхоза появился: «А теперь, – говорит, – поедем посмотрим на винный двор». У меня эта картина надолго в памяти останется... Границ его я не видел. Настоящие улицы из бочек, город из бочек, и из них все время пена вылезает. В углу этой территории закопан самогонный аппарат: двухсотлитровая бочка, змеевик, газ горит, сливовица капает, и в ней, как корабль в море, плавает консервная банка с отогнутой крышкой...

Защищались мы вдвоем. В какой-то маленькой аудитории. Мы договорились, кто что будет говорить в теоретической части. Зрелище было такое: нечто большое с красной мордой и нечто такое бело-зеленое стояли перед госкомиссией. Кобрин побелел, я раскраснелся, и что-то мы там бормотали. А параллельно защищался парень, который был вторым оператором на фильме «Белое солнце пустыни». И комиссии он почему-то не понравился: придрались, что он второй оператор и трудно доказать, что он снимал, а что не снимал. Ему «четверку» поставили, и он очень расстроился. Волчек же своих просто так не отдавал. Да и технически у нас все на месте было – не к чему придраться.

Кобрин пошел к Купершмидту на «Центрнаучфильм», тогда он с ним уже начал какие-то учебные работы снимать. А у меня направления в Москву не было, я поехал в Таллинн. Мой приятель – оператор-постановщик, он там запускался с фильмом «Последняя реликвия», и ему нужен был второй оператор.

Но моя жена сделала все, чтобы перетащить меня в Москву. Меня перевели из Таллинна, и я пришел ассистентом к Володьке. Хотя диплом был операторский, мне тогда дали категорию ассистента. Снимали мы «Литье в форму». Очень поэтический фильм! Иметь рядом Кобрина было одно удовольствие. Он боялся, вдруг у него плохо получится. Слово «боялся» было у него основное, поэтому все, за что он брался, он делал необычайно добросовестно.

Когда мы получили камеру для комбинированных съемок, то «просто» ничего не снимали – выпендривались. И месяц у нас шли, ни разу не повторяясь, все виды съемочного брака. Потом мы смеялись, что создали энциклопедию операторского брака. Ни разу нашей прямой вины не было. И кто-то нам подсказал: чтобы избавиться от затяжных неприятностей, надо стакан водки с бутербродом поставить за окно и сказать: «Это тебе, той сволочи, которая нам мешает». Мы так и сделали. Брак идти перестал.

Много лет на «Центрнаучфильме» Володя работал с Леней Купершмидтом. Володя не любил административные дела, а Леня – хороший организатор, он все их делал. И дела шли у них очень хорошо. Когда они расстались, Кобрин как раз получил первую режиссерскую работу.

Кобрин залез вплотную, очень нетрадиционно, в мультцех. В принципе можно отделаться перекладкой: художник нарисовал, оператор сквозь дрему снял... и – все. Кобрин стал

использовать камеру для комбинированных съемок. Вначале он снимал традиционно, потом стал приставлять другую камеру, потом – фронтпроектор с зеркалом. Возникали самые неожиданные решения.

Была такая горечь: наша нищета не позволяла ничего. К тому же мы на одной картине были вдвоем операторами, а это прямой удар по семейному бюджету. И постановочные делились ровно. Даже жены вынуждены были смиряться с этим. Единственное, мы оттягивались в командировках за государственный счет: несколько больших картин сделали. Наверное, лучшие времена были именно эти.

Весна. Группа приехала в Крым. С гостиницей какие-то неполадки, жить негде. Директриса максимум что смогла найти – Дом колхозника на базаре. Приехали туда, но оказалось, что и там мест нет, только койки на открытом дворе. Группу разместили на этих койках, но поскольку я приехал позже и внепланово, то одного места не хватило. Единственное, что оставалось – Кобрину и Рахомяги на одной кровати спать.

Ночью за забором раздавались какие-то крики – то ли кого-то резали, то ли кому-то морду били, – а мы с Кобриным спали под одним одеялом, под открытым крымским небом...

Володя очень искренний был. В нем жили потребность душевного общения, щедрость на положительные оценки чужого труда. Он часто видел в работах больше, чем ты сам. Володя умел ценить. В студенческих работах, где я видел пять грамм, Володя находил пятьдесят.

Всегда с ним рядом находились преданные люди. Они менялись, но оставались подолгу. Корысти в этом не было, потому что чего с него... Кто его не любил, тот просто с ним не общался. У Володи всегда была преданная и постоянная команда. Костяк ее хоть сейчас можно собрать.

Я плохо представляю, как это могло бы быть, но он хотел сделать фильм, рассказывающий обо всех, с кем на протяжении этих лет он работал.

Мы с Володей ни разу серьезно не говорили о его фильмах. Я боялся его обидеть. То, что делал Кобрин, во многом непонятно мне. От виртуозности исполнения я был в изумлении и восторге. Я снимаю шляпу перед художественными, операторскими достоинствами его картин, но по «идеологии», по сути своей они достаточно далеки от меня.



Владимир Кобрин и Сергей Рахомяги

На всех кобринских фильмах я засыпаю. Мы смотрели какой-то фильм. После просмотра он спрашивает: «Ну как?» Я говорю: «Ты знаешь, мне все-таки не хватает, чтобы там один раз живой человек появился». – «Как? Там же было!» – «Извини, я проспал».

Вначале мы хохмили, а потом я стал задумываться. Бывает, когда устал, сплю вечером в кресле, но чтобы я так отключался! Как будто Чумак или Кашпировский надо мной. Причем я ходил по залу, чтобы не заснуть. То ли определенный ритм в смене изображения, то ли слишком неспокойная внутрикадровая смена – какой-то ритмический код внутри кадра, не монтажный. Монтаж был решен практически на съемке. В принципе, он абсолютно четко знал, чего хочет. По нескольку кадриков только просил отрезать, и у него все было собрано. Безукоризненно по дизайну, графике, по выстроенности, нет почти ни одного случайного кадра. Фантазия не-

ожиданная. Его никогда не смущало отсутствие средств для воплощения. Даже обратный был лозунг – художник проявляется тогда, когда он связан по рукам и ногам.

Я иногда говорил Володьке: «Вот, дожили, уже шестой десяток, а нищие...» А он мне: «Ты чего? Я себя нищим не считаю. Смотри, какая у меня аппаратура. А ты разве нищий? Хорош нищий. Приезжает на машине да строит дом. Нищий...» Несколько раз так меня «восстанавливал», что, мол, пусть без денег, но под категорию нищих не подходим. Хотя сам говорил: «Эх, мне бы сейчас машину – какой-нибудь Пентиум, Макинтош...»

Когда он начал с компьютером работать, это были какие-то советские компьютеры, самые первые. Сидел дома и через принтер печатал картинки. Причем набирал их так: крестики-нолики, крестики-нолики, и делал из них мозаику. Не расчеты, а чисто швейное производство. И вставлял это в кино.

Мы с Володькой наши разговоры на хохмах строили, манера общения, что ли, такая была. Как-то пару раз он скользнул на серьезность: вдруг стал о себе говорить. Я пошутил, и он на меня обиделся, поскольку это было в чьем-то присутствии.

Если у него было время, я приходил, мы сидели на кухне, вспоминали старые шутки. Он охотно поддерживал эту игру. У нас дежурная хохма была: Кобрин все время говорил мне, чтобы я не умер раньше, чем он, потому что лестницы в доме узкие, очень тяжело будет стаскивать тело. Это мы и на последней нашей встрече вспоминали... И он еще раз сказал: «Только не вздумай...»

Володя во многих вещах, наверное, эгоцентрист был: достаточно безразличен к людям. Говорил, надо любить не человека, надо любить человечество. Как художник, он оправдывал достижение своих каких-то глобальных, личных космических целей. Это не амбиции – идеи. С каждой картиной проникновение в какое-то состояние.

Последняя идея – снять «Мастер и Маргарита». Он говорил: «Я сейчас подобрался...» Наверное, его притягивали булгаковские ирреальности.

Последние годы мы редко созванивались. Причем у меня было ощущение некоторой вины, что я отрываю его от работы. Мне ничего не надо было, вроде как только потрепаться.

Потому не часто звонил и еще реже бывал, если только дело какое. Месяца за три до его смерти меня попросили сделать одну халтуру. Это был заказ Трансгелекома на пристендный ролик. Я позвонил Кобрину. Он сказал: «Да, у нас сейчас свободно и за аппаратуру нечем расплатиться».

Мне было стыдно перед Володей, что я себя не целиком искусству отдаю: и деньги домой надо принести, и несколько лет дом строил. Я ему все время говорил: «Володь, достроюю, и будешь там жить, за городом». Мечтал ему хотя бы то место показать.

Если раньше он был увлечен своим трудоголизмом, то в последние годы у него появилось такое чувство усталости и сомнения – единственный ли это путь? Помогало, наверное, только то, что он со студентами занимался. Это сильный допинг.

В этот период в его жизни стали происходить какие-то изменения. Я часто поражался: «Откуда у тебя такие дорогие вещи?» Он говорил всегда одно и то же: «Я договариваюсь, что не буду деньги брать, а пусть заказчик расплачивается компьютерами... Это и им легче, и мне».

Кротов однажды сделал ему подарок – камеру. Для оператора эти «игрушки» многое значат. Камера может быть стимулом, чтобы снимать, в ней кроются всякие возможности, о которых ты не знаешь и вдруг обнаруживаешь.

Вероятно, Кобрину надо было запуститься на что-то новое. Может быть, нужно было менять изображение? Последние дни он говорил: «Серега, если б ты знал, как мне все это надоело – работать с изображением. Отвратительно. Меня тошнит от изображения. А красивое изображение еще больше терпеть не могу». Он же сутками сидел у компьютера.

Вещи, которые его окружали, он наполнял каким-то смыслом. Все они приобретали некую значимость. И интерьер он всегда сам организовывал, и свое место, где работал.

У него была комната для книг, пластинок, все было расставлено. Когда студенты работали, дом напоминал кабину какого-нибудь лайнера. Свет приглушен, только экраны-лампочки светятся. Все сидят за работой, никто не разговаривает. И кто-то раз десять прокричит с кухни: «Ну, вы чай идете пить?!» – «Щас, щас... щас...»



Алексей Кобрин

Непрерванный разговор

Алексей Кобрин

Непрерванный разговор

Наверное, самые первые мои впечатления о нем – это наша маленькая квартира на Метростроевской и какой-то человек в зеленой гимнастерке (которого я не то что ждал, но по отношению к которому больше находился в ореоле маминого ожидания) сидит то ли на стуле, то ли на кровати, и показывает мне, как нужно завязывать портянки, и как-то у него это ловко выходит. Я еще маленьким обратил внимание, что все у него руками ловко получается... Он завязывал портянки, и это значило, что он должен возвращаться в часть. Мама всегда плакала, когда он уже уходил.

Когда отец пришел из армии насовсем, я был довольно взрослым ребенком, и он все время смотрел на меня как-то оценивающе. Может быть потому, что не видел, как я вылезал из пеленок и как рос.

Первый конфликт между нами возник, когда он заметил, что я странно хожу. «Как мишка», – сказал он. И стал меня переучивать. Этот конфликт, который он заложил, был более глубоким. С одной стороны, он хотел, чтобы я делал что-то правильно, с другой, все время ожидал от меня какой-то неожиданности, необычности. А в то же время он эту необычность с самого начала исключил, потому что ему хотелось, чтобы его сын ходил как все: с левой ноги, выдвигая при этом правую руку вперед. Так их учили в армии. Он никогда не был солдафоном, напротив – изобретательным, озорным человеком. Просто отец был молод. Потом он жалел об этом рьяном вмешательстве в мою личную жизнь, очень сокрушался и просил прощения. Причем даже не объяснял за что, а я и не спрашивал, говорил: «Да, брось, пап... Не думай об этом».

Из армии он привез массу смешных привычек. Одна из них – по утрам мыть полы. До самого своего последнего ухода из своего последнего дома он каждый день мыл полы, и некоторые студентки даже переняли эту манеру. Одна из них сказала, что когда Владимир Михайлович моет полы, создается впечатление, что на свете нет ничего интереснее... Сквозь все мои наблюдения за ним, начиная с малых лет, проходит ощущение, что если он что-то делал, то это и было самое главное, и ничем другим заниматься в жизни вообще не стоило.

У нас была настоящая печка, наверное, «голландка», высокая такая. Она топилась дровами. Был свой маленький са-



В семейном кругу

райчик, где они хранились. И мы ходили за ними вместе с отцом. Мне разрешалось нести какие-то щепки, доски от ящиков. Была еще одна печка, в коридоре. Потом провели отопление, и стало все по-другому. Чтобы печки не гудели, чтобы не было сквозняка и не выдувало тепло из дома, их забили кинопленкой. Видимо, это был какой-то студийный брак, или отец откуда-то еще приносил... Я открывал дверцу, а там огромные мотки запутанной кинопленки. Я вынимал конец, отрывал от нее кусок, закрывал дверцу, рассматривал оторванную пленку и фантазировал.

Дом был наполнен каким-то добрым, веселым волшебством, проступавшим отовсюду: любая доска для резки хлеба на обратной стороне оборачивалась картиной или скульптурой. В середине 60-х годов в продаже не было ничего нормального, все такое утилитарно-хозяйственное. И отец сам делал свечки. Брал остатки сгоревших свечек, парафин, стеарин, расплавлял на плите, – все трещало, взрывалось, полыхало, – и лепил большую свечу... В детстве я однажды увидел какой-то фильм про кукольника, «одушевлявшего» фарфоровую куклу. Одна из его сцен была так выстроена режиссером, что создавалось ощущение присутствия зрителя при сотворении Богом Адама. И вот я стоял с мамой метрах в трех и заворожено смотрел на то, что делал отец. Это было... нет, не сотворение Адама... Это было маленькое сотворение мира.



Марина Белянина

В свое время мне кто-то, – то ли отец, то ли дед, – подарил игрушку. Напоминала она кастрюлю с вертикальными прорезями, внутрь которой укладывалась лента с раскадровкой бегущей лошадки, и ручкой, закрепленной на этой кастрюльке. И прилагался набор сменных лент с разными рисунками. Это все бежало, прыгало, скакало. Лента с лошадкой была моей самой любимой. Потом эта лошадка все время возникала то в работах отца, то у меня. Когда она стала появляться в его фильмах, он, показывая их мне, говорил: «Что, узнаешь? Помнишь?» Конечно, помню.

У нас в доме всегда было много людей.

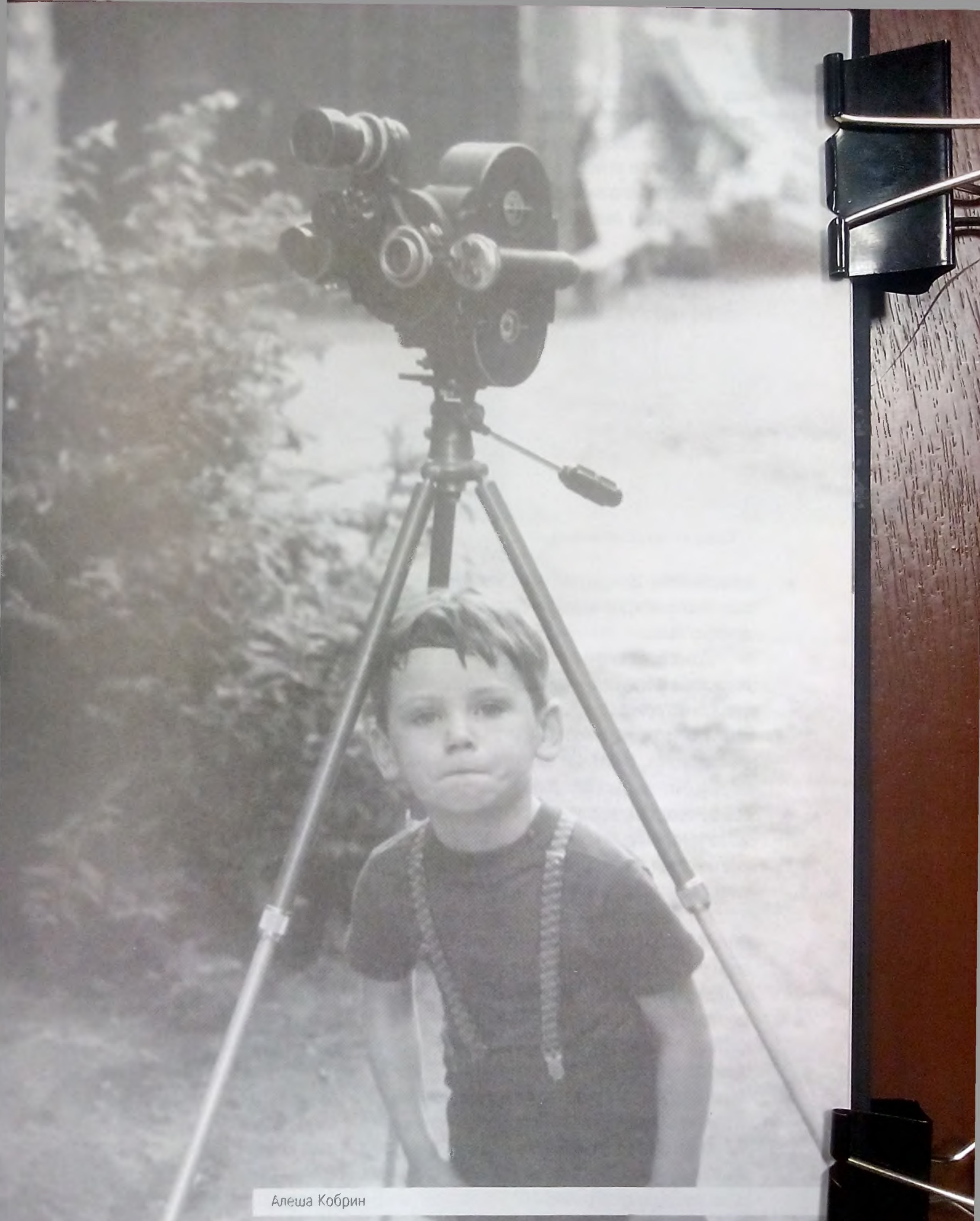
Мама забирала меня из детского сада после своего вечернего института. Причем всегда последним. Воспитательница брала свои вещи, выходила со мной к воротам детского сада (здание самого детского сада было уже закрыто), и мы стояли с ней, иногда молча, иногда что-то друг другу рассказывали. Мы смотрели в темный переулок, напоминающий темную флейту, в которой дырочками были следы от фонарей – овальные световые зайчики. Я знал, что человек, который пойдет оттуда сюда, как раз непременно будет попадать в свет этих зайчиков. Я очень хорошо знал мамин силуэт. Вот она мелькала в первом овале – это было как вспышка, – во втором, потом задерживалась в третьем... Но я уже знал, что это она.

Мы забегали куда-то в магазин, покупали кекс, только не готовый, а в порошке, который самим нужно делать. Мне разрешалось выбирать, какой кекс мы будем есть: лимонный или апельсиновый. Я выбирал то тот, то другой, хотя они отличались только цветом кружочков, нарисованных на коробках.

Мы шли через двор, и я видел, что в наших окошках на втором этаже переливается оранжево-красный свет, – опять гости. У меня создавалось такое ощущение, что они были у нас всегда. Они просто не уходили никогда, потому что: я засыпал – они еще были, просыпался – их временно не было, а когда возвращался из детского сада, там уже дым коромыслом стоял. Казалось, что стоило только мне уйти в детский сад, они тут же сбегались обратно. Не сбегались даже, а вываливались из шкафов. Их утром куда-то задвигали, потом двери открывались, они выскакивали, как кукушки из часов, и начиналась гульба.

...Мы с мамой входили в дом, играл Армстронг. Это был такой персонаж, которого я побаивался. Рядом с моей кроватью была его огромная фотография. Я просыпался и смотрел на него: на первом плане огромный круг трубы, за трубой – большое темно-коричневое круглое лицо со слегка выпученными глазами и раздутыми щеками. В момент съемки он смотрел в объектив, и куда бы я ни отошел, следил за мной со своей фотографии. Он постоянно был в нашем доме, почти родственник. Он нам пел, он был рядом. Больше всего я боялся его по вечерам, когда в соседней комнате шли длинные разговоры... Под это все я засыпал и ловил ощущение, что там происходит что-то очень интересное, но... я проваливался, я уже не мог, я опускал весла... меня уносило течением...

В доме у нас случались всякие странные вещи. Например, дед был журналистом, международным обозревателем. Какое-то время, в 60-х годах, он выступал по телевидению. И было очень странно, когда я вдруг видел его на экране, говорящего совершенно непонятными словами о каких-то непонятных мне событиях. Иногда дед еще сидел в телевизоре, а уже раздавался звонок в дверь, он приезжал. Тогда все передачи шли в записи, и за то время, пока записывали, пока запись обрабатывали, пока пускали ее в эфир, он успевал с Шаболовки доехать до нашей Метростроевской. И вот в какой-то момент у меня будто появлялось два деда. Меня все постоянно разыгрывали, и этим тоже: как дедушка влезает в этот маленький ящик, как он там помещается, и что у него там домик... Выдумывали бог знает что. Я чувствовал по интонации,



Алеша Кобрин

что, конечно, меня разыгрывают, но не понимал, как это все происходит, где их поймать.

У отца с дедом одно время начались очень сильные разногласия по отношению к правящему режиму. Отец чувствовал себя не в оппозиции даже, а в параллельном измерении, вообще никак не соприкасался с этим. А дед как



Кадры из курсового фильма

комсомолец 20-х испытывал какие-то иллюзии и досадовал, что все идет в разрез его представлениям о том, как должно быть.

Дома все было очень красиво, хотя и обходились без итальянской мебели или немецкого супердизайна: все очень просто, как-то ловко и гармонично по отношению к низким потолкам и маленьким пространствам. У отца было потрясающее чувство композиции. Он это чувствовал, как дышал. Он просто по-другому не мог. Когда его не стало, казалось, что если какой-то предмет, который он когда-то поставил на полку, поднимали, протирали под ним пыль и ставили его на место, он уже не стоял так же как прежде. Все куда-то уходило, переставало дышать, растворялось...

Он умел комбинировать, называя это комбинаторикой. Он вообще все свел к тому, что все в мире комбинаторика. В этом есть какая-то правда. Наш мир структурирован, и умение в этой структуре что-то создавать – это моделирование элементами мира. Ими могут быть слова, ноты, звуки, какие-то формы, объемы, это может быть графика. И он умел во всем этом разбираться.

По прошествии многих лет все воспоминания о детстве становятся важными. По молодости, пока ты увлечен интригами жизни, забываешь обо всем, а в какой-то момент все возвращается. Возвращается и становится важной составной частью твоего мироздания.

История была такая. В очередной раз из дырявой крыши (мы жили на втором этаже) что-то там протекло, и по потолку пошли разводы. Отец решил сделать ремонт. Замешали какую-то побелку, синьку, еще что-то и из пылесоса забрызгали все разводы белой краской. Высохло. Все бы ничего, но только по краям появились желтые пятна. Тогда он



взял желтую краску, зарядил в пылесос, и там, где проступала желтизна, довел ее «рисунок» до гротеска: залил еще большими желтыми пятнами... Когда подсохло, обнаружилось, что по краям белого и желтого проступило что-то зеленое. Зарядил зеленую краску и добавил зеленого. Потом почувствовал, что не хватает красного и оранжевого. И уже в конце чуть-чуть добавил черного... Это было похоже на букет осенних астр. Как будто осень – когда в октябре уже рано темнеет, – и вечером возвращаются в город дачники. На фоне черного неба и черного леса, освещенные ярким фонарем, стоят на платформе люди с этими огромными букетами и ожидают электричку.

Там было очень интересно жить. Мне не с чем было сравнивать, и я не мог сказать: это хорошо, а это плохо. Я в этом родился и в этом жил. Для меня всегда было так, поэтому я не мог удивляться и восторгаться.

Отец обижался на то, что я не удивлялся. Он думал, во мне нет чего-то, что могло бы мне дать понять, как это здорово. Он в детстве не имел этого всего, и, конечно, ему казалось, что я должен просто захмелеть от происходящего у меня на глазах. Для меня же это все было так естественно и обыденно. Ведь какой-нибудь японец, который каждый день из окна своего дома видит Фудзияму, не удивляется тому, что на свете существует Фудзияма. А когда мы, живя в Москве, смотрим на гравюры с Фудзиямой, думаем: «Боже мой!..».

Они с Рахомяги снимали мультики. Это были какие-то учебные вгиковские работы. Я катался на санках на улице и вдруг: «Алеша!» Сейчас по сотовому вызывают, пейджерами. А тогда открывалась форточка и чей-то голос кричал: «Га-аля-я! А-андре-ей!» Меня иногда мама звала, иногда отец. Если звал он, значит, они сделали что-то такое... и он хочет на мне попробовать – «как это?». Ожидая от меня какой-то необыкновенной реакции, он допускал одну ошибку, совершенно не понимая, кем для меня является. Он же был таким волшебником, который может все.

Вдруг откуда-то на стену выскакивал мультипликационный заяц и начинал бегать по комнате. Отец прятал куда-то большой аппарат, привезенный из ВГИКа, там же у него стоял маленький переделанный мультстанок. Он не обзаводился красивыми интерьерами, он последовательно с самого начала делал студию. Есть человек-оркестр, а он был человек-студия. К сожалению, только в конце жизни ему удалось это осуществить. Технология к тому времени достигла того, что в квартире реально могла размещаться студия, без огромных проявочных помещений, без ламп, и прочего громоздкого оборудования.

У нас постоянно были какие-то кюветы, пинцеты, увеличители, банки с жидкостями, фотобумага, обрывки пленок... Это все было наравне с моими игрушками. Рахомяги однажды подарил мне огромные бусы на веревке, ростом почти с меня, похожие на те, которыми туземцы встречают гостей: вешают на шею гирлянду из огромного количества каких-то цветов, орхидей. А это были бусы из маленьких цветных бобин для пленки. Они были сделаны из хорошей пластмассы и походили на детский конструктор. Но предназначение их было совершенно другое, и между собой они никак не скреплялись. Это все время меня расстраивало.

Мне было четыре года, и я придумал игру. Она заключалась в том, что всей дворовой командой, – причем я был самый маленький, – мы придумывали пространства домов, как это сейчас можно назвать – пространство интерьера... Я придумал рисовать, фантазировать, создавать какие-то дворцы, сады на асфальте... Не знаю, откуда это взялось. Отец на самом деле никогда не рисовал домов, а я никогда не видел планов, и проекцию пространства на плоскость придумал сам.

В соседнем дворе жил скульптор. Судьба его так сложилась, что он был вынужден постоянно делать каких-то красноармейцев, ленинов. От этой всей жизни он пил. У него был огромный чан с зеленой и какой-то еще глиной, прикрытый целлофаном. Иногда мы приходили к нему. Если он не был в со-

стоянии рабочей сосредоточенности, то раздавал нам кусочки глины или что-то лепил для нас.

Справа от входа в его мастерскую стоял сундук. Это был такой здоровый сундучище, обитый железом, с крышкой на дверных петлях. По-моему, крышкой была дверь, откуда-то с помойки принесенная, или фрагмент двери, тоже обитый железом, очень тяжелый, как нам тогда казалось. В сундук он складывал куски от гипсовых скульптур. То ли он этот гипс потом сдавал, то ли перемалывал... Для чего-то он был ему нужен, и брать его не разрешалось. Глину мы могли попросить, а это можно было только украсть.

Наша дворовая игра заключалась в том, что собравшись, мы тихонечко-тихонечко подкрадывались к мастерской этого скульптора (авантюра детского воровства придавала этой игре какое-то обаяние)... И вот тут нужна была согласованность действий. Двое поднимали крышку сундука, я вытаскивал из него какой-то палец или кусок пиджака, или плечо какого-нибудь партийного героя. Поскольку крышка падала с грохотом, на этот грохот выбегал скульптор. С тем куском, который я доставал, нельзя было далеко убежать. Тогда приходилось его бросать и разбегаться в разные стороны. Авантюра заключалась в том, что мы должны были этот кусок подбросить вверх и в тот момент, когда он падал на землю и разбивался на мелкие кусочки, отпустить крышку. Вот тут происходило как с гранатой, когда у нее вырывают кольцо и буквально через несколько секунд она взрывается – нужно успеть ее кинуть. Когда падала крышка и падал кусок чьего-то уха, разбиваясь на огромное количество каких-то замысловатых маленьких астероидов, каждый должен был схватить «астероид» по своей руке. Можно было взять еще и про запас какой-нибудь маленький, но требовалось стремительно убегать.

Набив карманы этими кусочками, мы разбегались. Он выскакивал, что-то кричал нам вслед, потом собирал куски, которые мы не смогли утащить, складывал их обратно... Мы наблюдали за ним со всех чердаков, из кустов, из каких-то подвальчиков. Потом он уходил, бурча что-то себе под нос. Мы выползали и собирались во дворе ...

Это был уже наш двор. У нас была система проходных дворов, в районе между тогдашними Метростроевской и Кропоткинской улицами, сейчас это Остоженка и Пречистенка. Вот в этих дворах все и происходило. Тут начиналось мое время.

...Игра останавливалась, когда уже не видно было, что рисуешь, хотя гипс на темно-сером асфальте продолжал даже в густых сумерках немного светиться. С истертыми коленками,



перемазанный этим гипсом, я с удовольствием ходил по нарисованным коридорам, садам и тропинкам и водил ребят, рассказывая, где что находится. Они удивленно разглядывали все эти вещи и не понимали, откуда я это все срисовал. Темы их рисунков быстро заканчивались, ограничиваясь, в основном, четырьмя стенами, и они бегали смотреть, что у меня, пытались пририсовать это же у себя, но у них не получалось. Поэтому эта игра им довольно быстро надоедала. Их больше интересовало вот это первое мгновение общения со скульптором. А я продолжал, продолжал, продолжал и заканчивал порой уже один. Наступал вечер. Во дворе не было искусственного света, поэтому, сколько солнце светило, столько рабочий день и был. Потом либо начинался дождь, либо меня звали домой.

Я не знаю, видел ли это отец хоть раз, из окна кухни все было видно. По этому поводу у нас не было разговоров. Он всегда был сосредоточен на себе. Солнце может крутить вокруг себя планеты, потому что оно имеет центр гравитации, центр притяжения в себе. И оборотная сторона этого, конечно, какая-то невнимательность по отношению к тем сторонам планет, которые находятся в тени.

Вообще, неплохо, что я осенью родился. Осень для меня – пронзительное небо, длинные тени, шуршащие листья под ногами... Не выпавший однажды снег, а эти осенние листья... Рифмы осени, проходящие через мою жизнь. Они тоже что-то значат, и каждый раз к этому пронзительному небу я подхожу с какими-то мыслями, чувствую, что отмеряются какие-то капли за каплей.

Моим альбомом был асфальт в центре Москвы. Рисовать на улице просто не на чем больше. Одна знакомая девочка рассказывала мне о своем детстве. У нее не было своей комнаты. Все ее жизненное пространство умещалось в тетрадку ее детских стихов, которую она прятала под угол ковра. Мое жизненное пространство было на этих огромных асфальтовых листах, раскатанных по Москве...

Мы сидели осенью в соседнем дворе на лавочке. Я что-то тихонечко рисовал для нее, она что-то рассказывала. Она была хорошенькая такая: белокурая, голубоглазая. «Леш, нарисуй мне что-нибудь». Я рисовал еще что-то. Мы сидели на скамейке, и я выполнял эти заказы судьбы, срывавшиеся с ее губ. Вдруг другая девочка, которая была с нами, – она говорила про то, кем она хочет стать, – спросила меня: «Кем ты будешь?» И белокурая девочка за меня ответила: «Он будет художником». Не поднимая головы, я вгляделся в

линии, оставленные кусочком гипса, увидев их как будто впервые... Эти слова, прозвучавшие в шесть лет, не оставили мне выбора. Когда моя бабушка со слезами говорила: «Ради бога, в какой-нибудь технический. Стал инженером, получил высшее образование и ради бога. Дальше делай что хочешь...» При всей моей любви к бабушке, это уже было невозможно.

Его дипломная работа была аппликационная. Все персонажи вырезаны из цветной бумаги и наклеены на прозрачные пленки, которые огромными стопками лежали у нас дома. Он брал ножницы и вырезал волосы у какой-то куклы, вырезал очень точно и сразу весь силуэт со всеми изгибами локонов. Я пытался сделать так же, но мне пальцев не хватало, чтобы эти ножницы раздвинуть и за одно нажатие сделать большую плавную линию. У меня она получалась из нескольких. Сравнивая его красиво изогнутую напряженную линию со своей сегментарной, я бесился от бессилья. Теперь я понимаю, что это как-то смешно. Это постоянное стремление к законченности и совершенству оттого, что рядом с собой я видел его. Для меня он был центром и вершиной.

В стихах есть ритм, который создается рифмой окончаний слов. В моей жизни постоянными ритмами был уход отца.

Однажды случился – и я думаю так до сих пор – самый грустный Новый год в моей жизни... Вообще, единственный праздник был – это Новый год, праздник общечеловеческой надежды. Вот теперь все будет хорошо... Все остальные были окрашены какой-то чуждой символикой. Это были официальные праздники, отовсюду свисали флаги с золочеными серпами и молотами... 9 Мая я не понимал. Не понимал, что половину всей нашей родни расстреляли немцы, не понимал, что это могло случиться с оставшейся половиной. Я не думал тогда об этом. Есть какой-то период в жизни, когда мы свободны от этих рассуждений и слава Богу.

Самый праздничный праздник был однажды очень грустным. Отец пришел 31 числа поздравить нас с мамой. У него была уже другая семья...

Как-то случайно я услышал кусочек интервью с руководителем японского ансамбля. У него спросили, почему в ансамбле нет скрипки или фортепьяно, а только барабаны. Он ответил: «Знаете, барабаны – это вещь очень интересная. Ведь первое, что мы слышим на протяжении первых месяцев своей жизни – это стук материнского сердца. Этот ритм то нарастающий, то затихающий. Ритмы нашего пространства созвучны ударам материнского сердца, и поэтому игра на барабанах

очень архаична. Барабан – это вообще что-то такое мистическое, от самых-самых корней идущее...»

Я попадал в это поле биения материнского сердца, существовал среди этих «барабанов»... Она его очень любила. Когда возникали все эти семейные ситуации, она начинала плакать, и мой «барабан» стучал в унисон ее... слез. Я ничего не мог поделать с этим. Мы плакали вместе.

...Он принес какие-то подарки. В тот момент, когда он вошел, я делал из его рисунков елочные игрушки...

У него была очень твердая, точная рука. Он брал фломастер и тут же делал зарисовки для мультфильмов, каких-то зайчиков. Я все время наблюдал за тем, как он рисует. И когда отец ушел, продолжал нести не то что эту вахту, а пытался как бы поддувать этот «воздушный шарик». Когда дарят надутый воздушный шарик, на следующий день он обычно начинает морщиться. Всегда хочется снова надуть его, чтобы он снова был радостный и праздничный.

...Этот Новый год пришел, и очередной рифмой был очередной уход отца. Он подарил подарки, потом мамин «барабан» стал стучать чаще. И я это почувствовал не ушами, а где-то внутри себя, что напряжение растет, что она чувствует – вот сейчас он уйдет... Он подарил подарки, дверь за ним закрылась, и что-то ушло из этого праздника. Я не мог больше вырезать этих зайчиков. Наверное, когда люди говорят – «пустота образовалась», имеют в виду что-то очень похожее.

Не помню, сколько мы плакали. Потом мама перестала плакать, потому что ей стало меня жалко. Она собрала меня, и мы ночью помчались к бабушке. У бабушки был накрыт стол. Я любил к ней ездить. Там была благополучная семья, и там всегда была еда. В нашем доме еды часто не было. Кекс, который мы запекали в духовке, порой становился единственным, что было на ужин.

Я даже не страдал, что родители развелись, было больно, что он ушел. Я понял это сейчас, в свои сорок лет.

Если бы у меня не было такого отца, если бы я с самого детства не занимался упражнениями в этой комбинаторике, используя сначала обрезки из его мультфильмов, какие-то клочки от раскадровок, многое, быть может, сложилось бы иначе...

Сначала он весь фильм рисовал на бумаге маленькими картиночками (это были вгиковские упражнения). Я смотрел на них, и, подражая, тоже что-то рисовал вслед за ним. Это была просто моторика, автоматическое повторение того, что делал отец. Конечно, это не был райский сад, конечно, он не был Богом, но какое-то еле заметное отражение библейской



Володя с матерью

схемы в этом было. Был некий человек, в силах которого, как мне тогда казалось, сделать все. Потом вдруг – изгнание из райского сада.

Недавно я начал думать о том, что тема ухода отца – тема Дома. Она очень важна. Я постоянно создавал дома. Тема создания дома стала судьбой. Все это воля случая. В Строгановку пошел на интерьер, потому что мне сказали, что это один из самых тяжелых факультетов. Он называется Факультет интерьеров и оборудования. Нас учили проектировать дома, квартиры, фойе театра, метро... Но тема Дома возникла во мне как восстановление моего детства, восстановление себя. Потому что, когда отец ушел, появилось странное ощущение: ведь ушел он, а будто меня откуда-то выгнали. Вокруг осталось все так же, а Дома уже не было.

Когда я был еще маленький, то не мог продуцировать, только отражать. Мне очень важно было жить, отражая. Но источник вдруг исчез. И я почувствовал удивительную пустоту, – что отражается в зеркале, когда туда никто не смотрит? – почувствовал вдруг, что во мне ничего нет.

Я, человек упрямый, начал создавать. И в итоге это вылилось в судьбу. Так странно цепляется одно за другое.

Отец поражался моему упрямству, тому, что если что-то не получалось, я просто с остервенением добивался максимально возможного результата. Это и сейчас мне мешает, потому что очень много тратится времени на то, чтобы привести все к некоему абсолюту. На это уходит много сил и жизни. Но это нужно мне, чтобы ощущать самого себя.

Он все время наблюдал за мной. Себя он считал человеком, созданным для чего-то необыкновенного и от меня, как от своего сына, ожидал чего-то невероятного. Ему хотелось мной гордиться. Я даже не знал, что мне нужно сделать, я не знал, как это делается, не понимал.

Мне кажется, он боялся не просто того, что я не состоюсь как художник, он боялся, что его сын может не состояться как человек. И, прячась за будто бы равнодушие к тому, что со мной происходит, на самом деле он был похож на подглядывающего человека. Его вроде бы и нет в комнате, но, если почувствовать, с каким напряжением он вглядывается в происходящее в ней через щель приотворенной двери, становится понятно, что это волнует его гораздо больше, чем тех, кто находится внутри.

Я начинаю помнить себя очень рано, отдельными эпизодами чуть ли не с двух лет. Помню, что взрослые, не стесняясь меня, как не стесняются домашних животных, рассказывали и делились друг с другом какими-то вещами, скрытыми от посторонних. И помню свои ощущения, что те проблемы, которые вставали перед ними, которые они так сильно переживали, я мог решить. Мне было что им сказать, но я не умел говорить. Знал то нужное им слово, но не мог произнести его. А потом научился говорить, и куда-то это ушло.

Однажды, лет в пятнадцать–семнадцать, мне приснился сон. В этом сне мне сказали то самое Главное слово, в поисках которого мучаются мудрецы из поколения в поколение. Все вдруг встало на свои места. Теперь нужно только проснуться с этим знанием, и сразу все будет по-другому... Но меня не могли выпустить с ним сюда, в эту жизнь. Удивительная вещь, каким образом это сумели мне дать, и потом не то что отобрать тут же, а оставить у себя. Я выходил из того мира, оставляя это слово там. Я даже отражение его не смог унести! Просыпался с какой-то бешеной радостью и с каждым мгновением ощущал, как оно во мне растворяется. Вот только что мог его произнести... Через мгновенье видел только буквы, не умея сложить их вместе... Еще через какое-то мгновение лишь ощущал это ускользающее от меня слово... Так бывает, когда слово вертится у вас на языке. Вы помните даже отдельные звуки, а целиком... Проходит еще одно мгновение, как бы воспоминание об этом слове и – все... Я открыл глаза, я помнил, что только что это было в руках... Нечто очень простое, предельно простое и ясное... Проснулся с ощущением того, что меня почти что обокрали. Но, конечно, не обокрали – одарили.

Этим сном я мог поделиться только с отцом... Поехал к нему, не в этой связи, просто в какой-то очередной раз, и сказал: «Ты знаешь, вот такое мне приснилось». Стал рассказывать, не глядя на него, а пытаясь снова заглянуть в тот сон и что-то вспомнить. Когда же закончил, вдруг увидел, насколько распахнуты его глаза, насколько он вдруг открылся весь. Я почувствовал невероятную близость между нами и сказал: «Ты знаешь...» – «Знаю. Со мной тоже такое было, примерно в том же возрасте. Это в тебе есть. Оно в тебе лежит. Тебе нужно только в этом шкафу немножко разобраться, а оно уже там лежит, на какой-то полке ты на это наткнешься». Наверное, мы сюда засылаемся с некими заданиями, но самое главное задание – не столько это все сделать, сколько вспомнить, для чего мы здесь нужны. То, что мы должны здесь сделать, это не так сложно. Проблема в том, чтобы докопаться до своего назначения, потому что по правилам этой игры мы как будто бы ничего не помним с самого начала.

Одно время он жил неподалеку от станции метро «Сокол», в квартире деда. Я приехал не предупредив. Он открыл дверь – так теперь уже не открывают – целиком, грустно посмотрел на меня. Кажется, на студии не принимали какую-то его картину. Своим приходом я навязал ему роль отца, а дома кроме нескольких картошин ничего не было. Он посмотрел внимательно в свой кошелек. Он очень смешно это делал, по-детски, будто ожидая чуда. В кошельке оказалось полтора рубля, да у меня было копеек сорок...

Это была зима, кажется, 1978 года, стояли жуткие холода. Мы сидели в куртках, закутанные в одеяла, на дедовских креслах, укрытых обычными коврами, фанерные края кресел топорщились в разные стороны. Пили чай – отец доливал в него немного вермута, – и играли в покер на дедушкины облигации... Чем-то это напоминало послереволюционную Россию: холод, сомнительная заварка, полотна никчемных денежных купюр и полная безысходность... Мы изображали азарт, смеялись друг над другом, над облигациями, над дедушкой и над нашей жизнью.

Я обратил внимание на его часы, что-то там было не так: то ли стрелка отвалилась, то ли стекло треснуло. Он рассказал мне на это такую историю... Возвращался он со съемок. В ожидании самолета прилег на киношных пожитках и кемарил, по-кошачьи поглядывая одним глазом на часы. Стрелки успокаивали его своим неспешным движением, как вдруг до него достучалась мысль, что последние три раза он заставал на циферблате одну и ту же картину... Он вскочил и кинулся к авиа-

8 марта Женский день
И день рождения Папы,
И желаем сегодня мы ему
Его мужские лапы.
Алёша

вигваму. Оказалось, самолет давно улетел. А тем временем в Москве уже составляли списки погибших пассажиров этого самолета. Он врезался в скалу при низкой облачности...

Отец позвонил мне за жизнь раз пятнадцать. Он звонил и говорил: «Давай просто поговорим». А я был «на ходу» и даже не знал, что ему на это ответить. Я понимал, что ему плохо, но все равно удивлялся: как же ему может быть плохо, если у него есть этот огромный мир, который он закручивает вокруг себя? Как же ему может быть плохо, если он находится в этой круговерти? На самом деле это было все то же детское ощущение, что он волшебник, и что ему должно быть все подвластно, а потому он не может страдать одиночеством, неразделенной любовью, ничем.

Однажды он позвонил и сказал: «Ты представляешь...» И рассказал мне такую историю. Когда мы уехали из маленького дома – он был совсем ветхенький, и в него уже никого не заселяли, должны были ломать, – брошенная квартира оказалась целиком его. И он туда подселял своих друзей. В этот период жизни у него были две подруги, которым, как многим в этом мире, оказалось негде жить. Он разрешил им пожить там некоторое время. В благодарность за это они оклеили все обоями, включая тот самый, с астрами, потолок. Он об этом ничего не знал. Они думали, что это ему такой подарок будет с их стороны. Встретили его около метро: «Володька, сейчас ты так удивишься, так обрадуешься...» Ведут его туда, и он видит на их лицах какую-то затаенную радость ожидания (как вот он отреагирует на все это?). Недоброе он почувствовал, уже подходя к дому.

Он зашел... Сердце у него упало. Вся его жизнь, все эти годы, страдания, нервы – все было заклеено белыми, как больничные простыни, обоями. И все как будто бы исчезло. Это как яблоко почистить. На кожуре каждого яблока свой рисунок: где-то солнце попало, с какой-то стороны лист прикрывал... Все это – жизнь, какая-то история. И вот эту квартиру как будто бы взяли и словно яблоко почистили, только белая мякоть осталась.

Помню ощущение, что не хочу разочаровывать отца... Я очень серьезно относился к его оценке, для меня не существовало других оценок. Те, которые мне ставили в институте, в художественном училище, почти ничего для меня не значили. Это были некие преграды, которые нужно было каким-то образом преодолевать: два раза в год сдавать проект, сдавать какое-то количество экзаменов, решать возникающие проблемы.

Есть некие целостные ориентации, материальные, духовные, какие-то еще. Отец являлся для меня такой шкалой, которая была вне принятия меня всеми остальными структурами – государством, домом, жизнью. Если бы он о чем-то сказал, что это хорошо, а весь остальной мир сказал бы, что это плохо, я поверил бы отцу и даже гордился бы тем, что мир этого не принимает. Для меня это стало бы еще одним доказательством того, до какой степени это «да», а не «нет». Поэтому многие учебные вещи я ему не показывал, так как изначально задача была несоразмерна этой шкале, особенно, учитывая его отношение к дизайну. Вначале на мою учебу он смотрел скептически. Я был подготовлен по живописи, по рисунку, но еще не умел делать то, чему обучаются в художественных школах – ровно красить, делать какие-то проектные вещи. Потом это пришло и стало на автоматизме.

Мне надо было пересдать проект. Я пришел к нему. Было задание: сделать выставочное пространство не в павильоне, а где-то на улице... Я не знал, как это выполнить, но хотел сделать так, чтобы в пространстве над этой выставкой была натянута силуэтом птицы ткань, а под ней бы размещалась экспозиция. Требовалась центральная выставочная установка, какой-то знак. И темой у меня крутилась в голове эта огромная птица. Но я не знал, как мне ее сделать, как рассчитать. Мне говорили, что там какая-то парусная ветровая нагрузка, и что все у меня поломается, так как для того, чтобы держать ее в пространстве, нужны какие-то немыслимые ресурсы. Мы были студенты художественного училища, какие там нагрузки, никто этого не собирался строить, просто... на уровне развития фантазии. Но что-то нужно было доделать, и вот я с этой птицей пришел к нему. Мы не придумали инженерику проекта, но он очень поддержал меня в идее. «Давай ты ее просто нарисуй, а сбоку мы пририсуем мачту, от которой к «птице» натянуты веревочки, как будто мачта этими веревочками ее держит. Мы не конструкторы, мы не можем просчитать этих нагрузок и вообще как это сделать...» Мне поставили «четверку» и сказали что-то неутешительное. Я снова пришел к нему. Он спросил: «Ну как?» «Сдать-то я сдал, но мне сказали, что ее ветром сорвет, и что-то там еще...» Он махнул рукой: «Эх, дураки!» И я вдруг понял, что их задание было по ту сторону, а его оценка самой идеи – по эту; и что по его планке я сдал этот экзамен, а на их планку мне было абсолютно уже наплевать.

На чьей-то картине отец в качестве художника работал над заставками. Он брал обои, на обратной их стороне, используя рыхлую текстуру бумаги, делал нечто похожее на не-

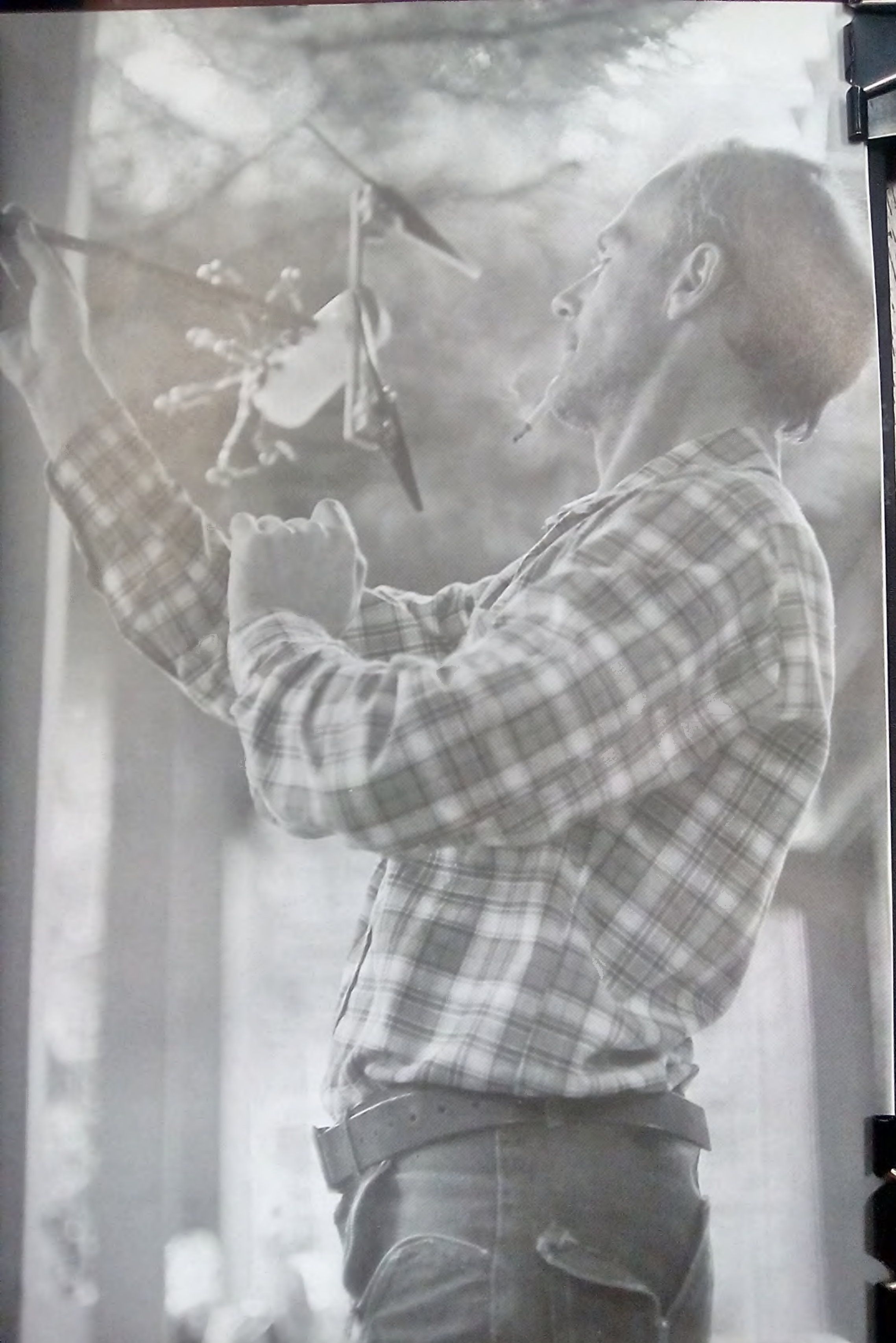
глубокий рельеф. Он сам придумал эту технику, но когда я об этом сказал в училище, надо мной посмеялись: «Твой папа велосипед случайно не изобрел?» В свое время отец просто клялся, что придумал патефон. И это была правда, потому что он придумал устройство этого аппарата, не зная о его существовании. Другое дело, что патефоном уже многие пользовались, но идея могла прийти к нему вполне самостоятельно.

Отец всегда что-то мастерил, все у него срасталось и жило. Он считал дизайн не просто прикладным, он считал оскорбительным заниматься только этим, как вот я этим занимаюсь. И я придумал себе другую идею, что, формируя людям гармоничное пространство для жизни, сумею таким образом гармонизировать ее. Конечно, идея завиральная, но когда однажды мои заказчики после того, как я построил им квартиру, и, казалось, все должно быть хорошо, вдруг развелись, я воспринял это как личное оскорбление. Они не успели побыть в этом моем мире.

В начале работы над проектом я всегда отношусь к нему с большим азартом. Хочется разломать и на этом построить что-то необыкновенное. Отец ломал по минимуму – хотя что-то тоже очень революционно переворачивал, – но делал это тоньше. Если я фразу стирал и на ее месте писал другую, другим почерком, другим фломастером, другой кистью, то он менял пару знаков препинания и в паре слов какие-то буквы. И это все приобретало совершенно другой смысл, другой оттенок.

Я был на выставке. Одна из участвующих в ней фирм представляла свои возможности. Рядом с их пространством стояли два старинных кресла. Одному из них лет сто. Оно было все затертое, поеденное жучками, с отслоившимися фрагментами, кожа на сиденье вытерта, растрескалась, как пустынная земля, и по краям надорвалась. Сидеть в этом кресле не представлялось никакой возможности. И вот рядом оппозитное решение – реконструкция подобного «материала»: новый «инструмент для сиденья», блестящий лаком и новой кожей, все клепочки на месте. Два вроде бы совершенно одинаковых предмета, но я вдруг понял, что мне милее тот, потрескавшийся. Не просто потому, что в нем история. Он был живой, а тот – манекен. Видимо, в этом отец и видел ущербность дизайна, в ногу с которым я хотел идти.

Пока я не могу подписаться под своей работой, я не могу выпустить ее из рук. У меня есть друзья, которые иногда просят меня рисовать иллюстрации к рассказам, стихам, к каким-то психологическим статьям. Они надо мной смеются: если я подписываюсь, то считаю эту работу хорошей, если нет,





Наташа Кобрина – дочь

значит, эту работу нужно было срочно отдать. Она хорошая, но я под ней не подписываюсь, это просто некий материал. Имея его отцом, я не могу делать не авторские вещи, даже если задача какая-то техническая.

Это было уже когда мне показалось, что я могу стать кем-то отдельно от отца, что когда я произношу свою фамилию, мне не говорят: «Ах, это вот сын Владимира Кобрина...» Область моих занятий никак не пересекала его область. Занимаясь своими интерьерами, строя себя во всем этом, время от времени я заходил к нему. Отец переехал в Свиблово и стал жить близко от меня. Он этому радовался и говорил: «Приходи почаще». К сожалению, мне было тяжело туда вырываться. Но это был очень счастливый момент наших отношений. Я был успокоен тем, что состоялся как профессионал в своей области. Мне было приятно осознавать, что существую независимо от него, что как будто бы я эту дыру в сердце заткнул...

После своего первого пребывания в Италии я проявил отснятые там фотопленки и был обескуражил тем, насколько фотография не передает моего ощущения во время съемки. Еще перед отъездом зарядив пленку, я сфотографировал одну из своих картин, где был изображен ангел, крылья его напоминали человеческие руки. Потом я это все вместе про-



Инна и Ося

явил, напечатал и понес показывать отцу, сознательно оставив среди прочих фотографию своей картины. Пусть она в этом ряду промелькнет, а я уж посмотрю, что у него в глазах отразится... Он начал внимательно рассматривать виды Италии. Хотя это было снято неплохой «мыльницей», но вся солнечность, все богатство красок – все исчезло. Что бы отец ни смотрел, он сразу разделял на две кучки – «да» и «нет». Интересно, что о кучке, в которой «да», он ничего не сказал. Он все раскладывал, а потом дошел до картины, остановился и говорит: «...а это снял в Италии?» Я промолчал, и он что-то такое произнес. Тут у меня в голове будто закружилось... Я испугался, что он меня мне же в пример и поставит, и сказал: «Вообще-то это моя картина». У него какое-то облегчение настало. Он даже забыл, что раскладывал фотографии на две кучки, даже не стал говорить о композиционных решениях, о школе всего этого. Остальное разложил довольно быстро, понимая, что это уже не имеет никакого значения. Он никогда не говорил мне каких-то шумных слов, но я понимал: если он успокаивался, это было, пожалуй, самым-самым.

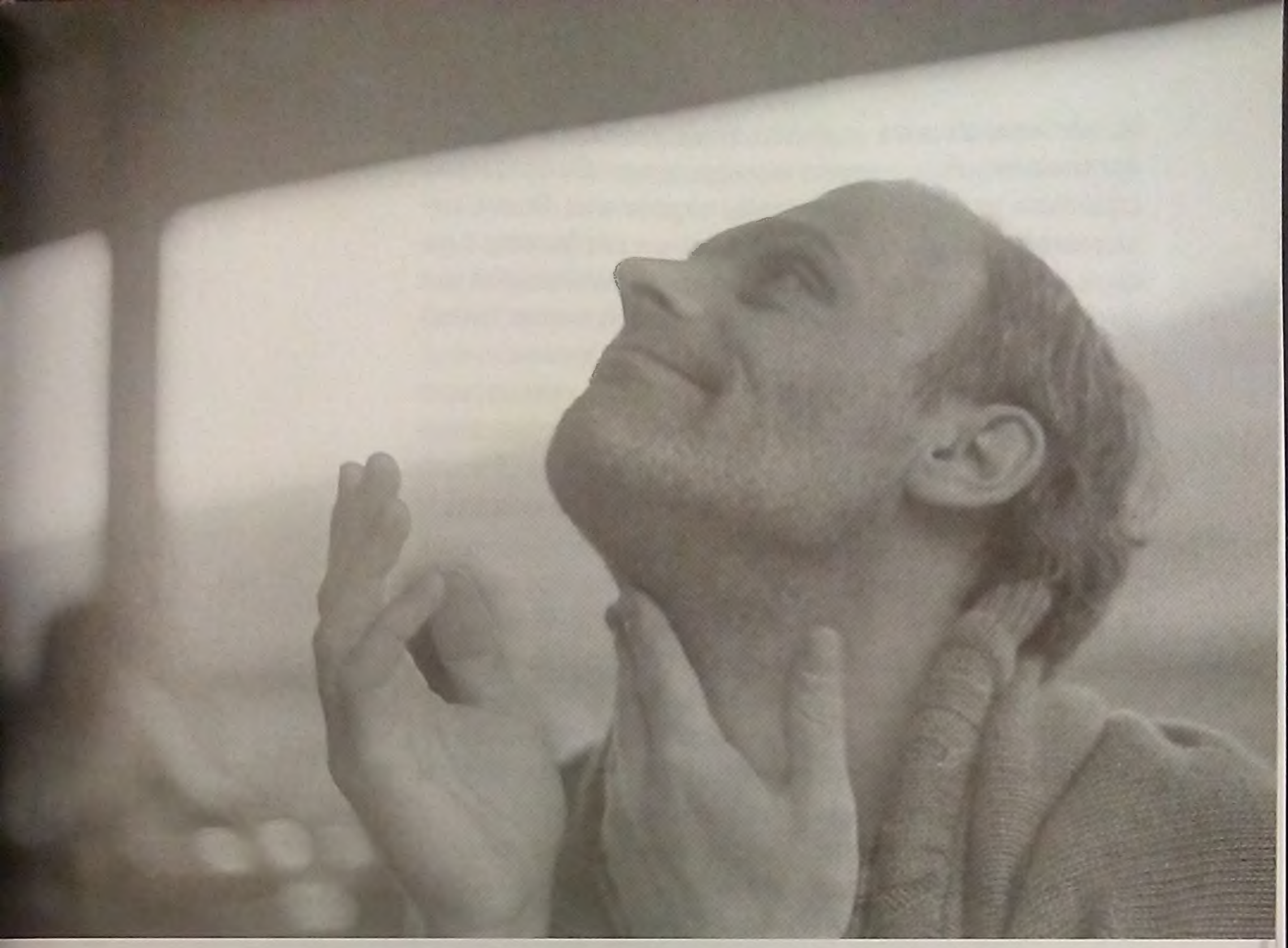
Отец рассказывал мне об одном эксперименте, поставленном им в двух его студенческих группах: одну груп-

пу он целиком ругал, другую – хвалил. Для чистоты он это делал полярно. Процент «да» и «нет» один и тот же. То есть как будто вообще не в этом дело. Не влияло ни то, ни другое. И там, и там кто-то прогуливал; и там и там, поступив в его мастерскую, к нему не ходили; и там и там были какие-то странные люди, которые просто не отлипали от мониторов; и там и там были какие-то просто влюбленные в него дети. Разница между оценкой их работы и моей ощущалась мною всегда очень остро. Насколько он был снисходителен к своим студентам, настолько был требователен ко мне, даже пятилетнему. И я не мог понять – хорошо это или плохо? Наверное, хорошо. Хотя, конечно, по молодости мне не хватало его расположения. Немножечко бы он мне эти вожжи отпустил, вот немножечко, оно было бы мне легче. Но он и сам был слишком молод для того, чтобы собой владеть.

Что-то очень важное мы с ним не сказали друг другу. Я думал, что он «сам скажет», а он ждал, что «сам спросит».

Дело в том, что все люди, которые его окружали, делились на тех, кому он позволял проявляться самостоятельно, и кто должен был очень сильно подчиняться. От студентов он требовал проявления творческих начал, но поскольку их не было в большей части, то он сознательно заполнял эти пространства собою. Что он сделал, когда стал учить меня ходить правильно? Заставил меня относится очень осторожно к проявлению самого себя. Только когда я стал в своей области самим собой, я позволил себе иронизировать на его счет, позволил себе с ним в разговорах не соглашаться.

Как-то он мне сказал: «Не важно «как», это второе дело, а важно – «что». Я понимал, что это «что» должно быть очень значимо. Рядом с его мое тогдашнее «что» казалось мелким, там даже не о чем было говорить. В детстве я при нем всегда слушал, мне было очень интересно, что он говорит. Слушал и впитывал. И вот через много лет у нас с ним зашел разговор о свободе выбора. Я тогда сказал: «Все, наверное, упирается в право на свободный выбор». В моем представлении право на свободный выбор – это вообще чуть ли не краеугольный камень, потому что, не захоти Он, чтобы это дерево познания было в райском саду, его бы там не было. Не захоти, чтобы Адам к Нему подошел, он бы не подошел никогда. На бытовом уровне можно сказать, что на самом деле это была провокация на свободный выбор. Либо не провокация, а просто Он предоставил этот свободный выбор ему и наблюдал за тем, как все произойдет. Изгнание из рая было не наказанием, а



следствием выбора. То есть если ты сделал шаг в эту сторону, то в эту сторону и иди. Как оно может быть иначе? Тут не сделаешь Ctrl+Z, Undo.

С моей точки зрения, это история о том, что мог предложить райский сад человеку, уже обладавшему телом, душой и всем-всем-всем. Чего на самом деле человеку не хватало? Не хватало права на свободный выбор. И когда он осуществил его, был выпущен в жизнь. И в принципе, можно сказать, что задача каждого из нас – вспомнить свое назначение на земле и осуществить свое право свободного выбора.

Тема Дома в моей жизни – это стремление не просто что-то создать, а, скорее, воссоздать, обрести утерянный Дом. Это тема утерянного рая. Недаром самая великая книга содержит в себе некий набор судеб, и, наверное, всеми своими жизнями мы повторяем эти темы. Тогда я еще совсем об этом не догадывался. Мне казалось, что это какие-то частные вещи.

Меня настораживало то, что отец почти никогда со мной не смеялся. Со своими друзьями смеялся всегда. Теперь-то я понимаю: он относился ко мне как к части самого себя, а себя он оценивал очень строго. К друзьям же отношение было лег-

че, он с ними общался, радовался этому общению, а мне он не мог позволить быть в чем-то несовершенным. Он всегда расстраивался тому, что я как будто бы не дотягивал. Потом, когда у него появились студенты, я увидел, как он общается с ними, и хорошо им позавидовал: к ним он уже развернутый, уже такой зрелый и все понимающий. Стремящийся свою талантливость поселить в них, как птицу в пустой скворечник.

В Италии я впервые увидел, как стая птиц живет на дереве. Не один скворечник для каждой птицы, а все дерево целиком для всех них является домом. Мы приехали в какой-то город, и вдруг я услышал густое щебетание. Даже показалось, что этот звук не живой, а записанный на пленку для антуража. Реальность всего этого выдало то, что пространство под деревом было покрыто слоем птичьего помета. На темном чистом асфальте все было белым. На ночь птицы слетались на дерево, а утром опять разлетались по своим делам.

Он был таким же вот деревом. А своим студентам в их скворечники хотел посадить хотя бы по птичке. От меня же он требовал, чтобы я, по крайней мере, был кустом.

Меня часто спрашивали, почему я так решительно не занимаюсь кино. Мне предлагали работу на телевидении, связанную с рекламой. Я сознательно отказался просто потому, что менять фамилию не собираюсь, а рекламировать с экрана какие-нибудь окорочка, имея эту фамилию, не имею права. Это было бы предательством по отношению к нему, потому что он всегда считал, что кино – это высокий язык для того, чтобы сказать очень важное. И еще. Внутри себя я понимаю, кино – тот зверь, который отнял у меня отца.

Иногда бывает лучше, чтобы мечта оставалась мечтой. Тогда где-то внутри я обретаю покой, выращиваю ощущение того своего детства, в котором он такой темноволосый, кудрявый, с усами и слегка небритый...

Персонажем какой-то его кинокомбинаторики должны были стать волчки. Он говорит: «Знаешь, не могу я никак этих волчков найти, ведь у нас где-то дома были...». У нас были волчки, сделанные из дерева. Они очень долго вращались. «Слушай, у тебя нигде нет волчков? Мне нужны».

У меня был маленький школьный деревообрабатывающий станочек, который издавал страшные совершенно звуки, когда у него что-то там крутилось. Я в эту железную, неуклюжую, всю нелепо сделанную и каким-то образом работающую машину зажимал кусочек деревяшечки и в воскресенье, в свои выходные, крутил ему эти волчки. Волчок нужно точно отцен-

тровать, поэтому дерево должно быть очень твердое. А у меня были фрагменты деревянных стропил сгоревшей рядом бани. Я пилил их во дворе, приносил домой, обстругивал, отмывал, сушил и точил. Их было три, которые он использовал в кино. Один был похож на ядерный взрыв. У него в фильме он где-то потом, крутясь, загорался, сгорал, что-то там с ним происходило. Был еще один волчок, назывался Гусь. Он действительно был похож на гуся, если бы этому гусю закручивать голову. И вращался он интересно: закручивался, меняя скорость вращения, и потому все время возникали какие-то разные силуэты. Еще был волчок, который вращался совершенно традиционным образом, он был большой и этим интересен.

Чтобы горело, отец обмазывал волчок резиновым клеем и поджигал. Тот крутился, потом гас и затухал. Это все снималось, прокручивалось наоборот и получалось, будто бы волчок начинал крутиться сам по себе, сам загорался и возникала какая-то жизнь: некий образ начала движения и жизни; то есть вращение – это была жизнь, а пламя – душа. Видимо, как-то так.

Однажды я пришел к нему. Отец стоял во дворе в замшевой жилетке и курил. Повернувшись спиной ко всем, он достал из кармана... Как детям иногда дают, не сразу, а медленно раскрывая ладонь и дожидаясь, пока ребенок всмотрится в эту еще не распахнутую мечту. Это как раскрывающийся цветок: вы ждете что же там будет – Дюймовочка или еще что... Там был этот волчок. Много лет спустя он его очень аккуратно очистил от сгоревшего клея, причем не имея станка, руками.

Когда отца хоронили, Ольга сказала: «Я этот волчок положила ему с собой в карман, потому что он последнее время носил его всегда с собой. Ты не возражаешь?» Я не то что не возражал, я даже захлебнулся от смеси гордости и чего-то еще, что могу дать ему что-то с собой...

Как-то он стал приобщать меня к компьютерному что ли делопроизводству. В этой системе комбинаторики неважно, что складывать, кубики или квадратики, неважно, как ты будешь это делать. Новые технологии позволяют делать это ловко. Там есть свои минусы, но и есть некоторые степени свободы и достоверности языка. Он показал мне все это, и попросил Татьяну Щедрину, чтобы она научила меня каким-то азам. Это была совсем простенькая программа по моделированию. Я выучил ее за один вечер. Потом мне Иванов Сережа показал старенький еще 3DSTUDIO... Отца очень порадовало, что я быстро как-то все это выучил. Потом он мне дал компьютер, и я принялся делать в нем что-то. Отец незаметно подходил сзади и осторожно гладил меня по голо-

ве. И от этого его прикосновения у меня по затылку и по спине мурашки бежали, и я чувствовал, что мы опять стали... как когда-то...

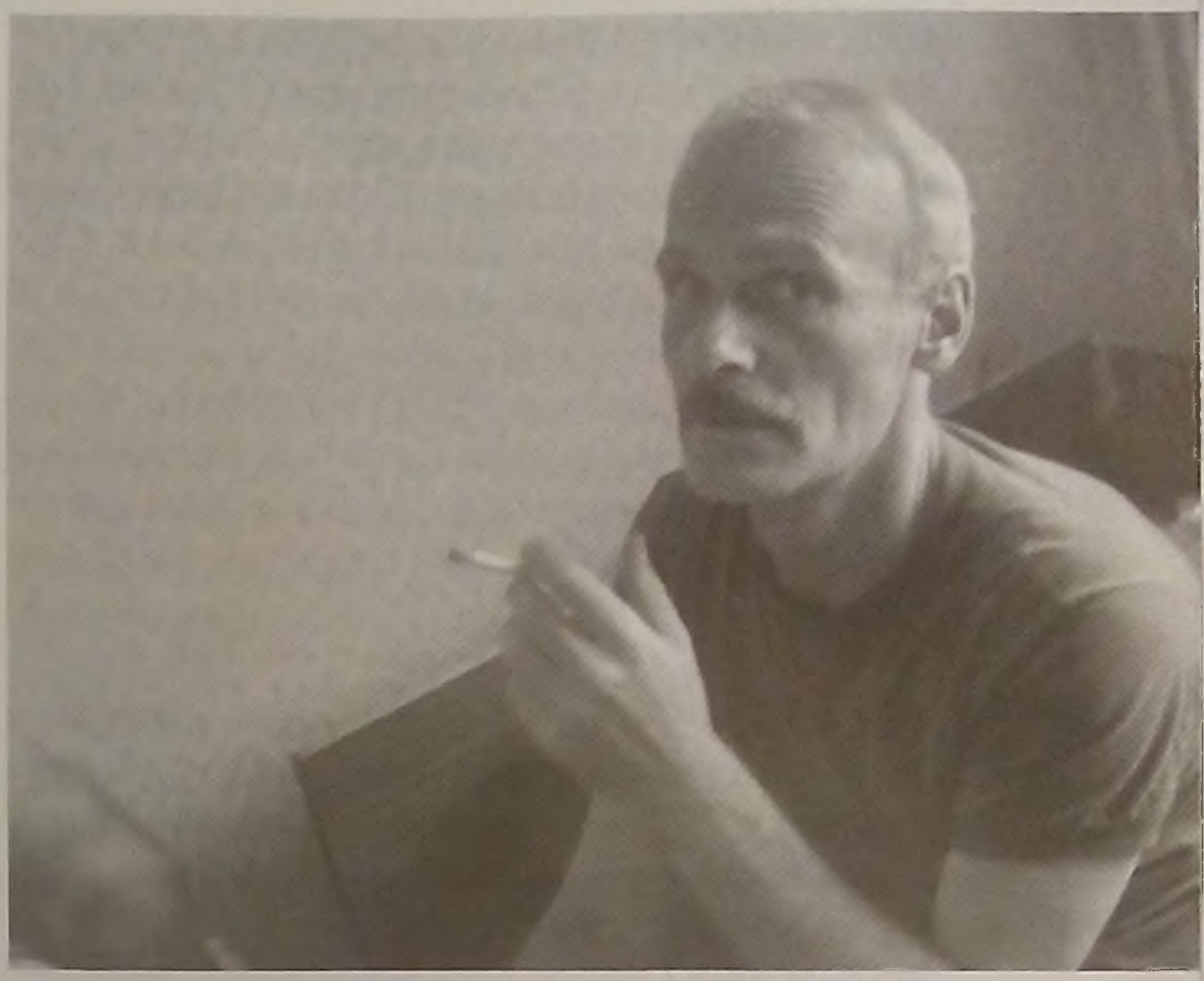
Он несколько раз заговаривал о том, чтобы мы все-таки сделали что-то вместе. Я чувствовал себя свободно, потому что стал независим от него и мог ему понадобиться не как сын, а как человек самостоятельный. Я мог ему чем-то помочь как художник. И вот мы все собирались, но так, к сожалению, и не состоялось. Очень жалко, на самом деле...

Перед отъездом в Финляндию спросил его: «Что тебе привезти?» – «Купи мне паровоз». Он обычно всегда так отвечал на подобные вопросы: требовал будто невозможного, чтобы снять эту тему сразу. Говорил, что подарки – это не средство обогащения, а знак внимания, а знаком внимания может быть и щепка.

Когда почувствовал, что уходит, попросил меня: «Привези мне настоящих американских сигарет. Не тех, которые у нас продают, а настоящих. Я хочу вспомнить этот аромат молодости...» Купил ему там самых дорогих сигарет, самых американских, как мне показалось. Купил несколько пачек, специально в разных местах. Сначала он их куда-то спрятал: «Останусь один, попробую». Потом я как-то приехал, он курил сигарету из этих пачек. «Похоже, – говорит, – но не то». Я говорю: «Может, если с этой пачки лет 30 скинуть, оно то и было бы». И тогда же я ему еще подарил брелок с маленьким старинным паровозиком. Просил паровоз – вот тебе паровоз.

В другой раз, из Венеции уже, привез отцу брелок – маленькую гондолу. А при том, что ему казалось, что дизайнерство – это такая сильно прикладная вещь и не отвечает задаче художника – как великим языком донести гениальную мысль, он сам был стихийным дизайнером. Он не пытался сделать это профессией, а просто считал таким проявлением естества. И этот брелок сразу пристроил на люстру, так он до сих пор там и висит.

Когда его уже не стало, перебирая свои вещи, я вдруг нашел у себя такой же. Уезжая из Венеции, я на оставшиеся деньги накупил этих брелоков. Дома всем раздарил. И вот один остался. Я вспомнил, как отец его пристроил, и тоже повесил свой брелок на люстру. Прошло несколько дней, и однажды я в задумчивости зашел в свою комнату. Мелькало что-то в памяти, одно, другое... какие-то текучки ежедневные... И вдруг почувствовал его прикосновение, как тогда... И на какую-то долю секунды ощутил себя в том времени. А когда по-



смотрел вверх, то увидел, что это случайно ветром качнуло бумажный плафон, и подвешенный к нему кораблик просто коснулся моего затылка...

Отец часто со студентами курил около подъезда, здороваясь со всеми проходящими старичками, старушками, кошками, собачками. Все его знали, он тоже всех узнавал. Курил он очень много и очень часто. Если холодно было, оставался на лестничной площадке, если тепло, лето – выходил на улицу. Они с Колей Широким иногда ходили пешком до ВГИКа. Иногда тайком от Ольги ездили покупать музыкальные диски. Ольга была согласна на все, что угодно, она была готова поддержать любое его начинание. Просто в том, чтобы делать это тайком, был какой-то мальчишеский азарт, будто они втайне от родителей ездили на птичий рынок покупать марки, рыбок или птичек.

Как-то я приехал к нему, он говорит: «Пойдем, пройдемся». Я удивился, потому что знал, что отец из дома никуда не выходит, стал домоседом. Тем более, когда создана дома студия, что ему еще нужно? В этом мире уже как будто бы и ничего. Хотя было нужно. В одном письме к своему студенту (оно осталось в компьютере) он писал, что командировка его подходит к концу, но что он тоскует по любви. Мне всегда казалось, что жизнь его наполнена какими-то романами, но видимо романы и любовь – вещи разные.

С его уходом из моей жизни, я как будто с корабля свалился и вынужден был стать самостоятельным. Я выплыл и нашел свой остров, стал на нем сажать деревья и строить дома. Уже имея свой собственный остров, я приплыл к нему на своем корабле и чувствовал себя очень спокойно. И, может быть, почувствовав это спокойствие, он как-то вдруг по-другому ко мне отнесся.

У нас случился один очень откровенный разговор. Мы поехали к нашей бабушке, его маме, нужно было помочь ей вымыть окна. И он вдруг мне сказал, что ему осталось совсем мало жить. Я не отнесся серьезно к его словам. Он вообще был фантазер.

Когда на машине, по дороге на кладбище, я ехал за автобусом, где стоял его гроб, то вдруг понял, что не хочу, чтобы мы туда приезжали – вот так бы ехали, ехали без конца... Я вспомнил историю с Паганини, когда сын его всю жизнь проездил с его гробом...

Это была зима. Сложная, скользкая дорога. Автобус шел медленно, за нами тянулась вереница машин... Я не видел светофоров, я ехал куда-то, не желая доехать. Но... доехал, и на этом все кончилось. Как будто до того еще теплилась маленькая жизнь...

Было очень холодно. Когда его хоронили, меня буквально до костей пробрало. Единственное, где я мог сохранить тепло, это в кулаках, но я специально раскрыл ладони, чтобы совершенно явственно ощущать: чем холоднее мне, тем теплее ему. Как будто собой должен был нагреть то огромное пространство, куда сейчас его положат... Практически всю зиму я проходил в одной джинсовой куртке. Мне казалось, что когда холодно, не так больно.

Когда уже все произошло, вдруг поймал себя на том, что настроился на волну мелодии, на которую накрутились музыкальные фразы. На самом деле я ждал какого-то спасения, утешения. Эта кассета совершенно неожиданно попалась мне в руки. Два месяца после его смерти я постоянно ее слушал. Она жила в моей машине. Заканчивалась одна сторона, звучала другая, потом включался автореверс, и я опять слушал только вот это. И однажды вдруг понял, что это не компиляция чужих звуков, а на самом-то деле это та же зашифрованность, что и в его фильмах, что это монолог. Он об этом говорил, когда я был маленький, но очень сложными, непонятными мне словами. Он говорил, что природа иероглифа намного богаче. В кино каждый зрительный образ – законченная мысль, целый

мир. И последовательность зрительных образов значительно богаче, чем последовательность букв, которая образует последовательность слов и следующую за ней – мыслей. Это очень длинный ход через буквы. А в стихии зрительных образов – непосредственно он сам.

В этом языке музыкальных фрагментов я почувствовал его голос. Он всегда выражался неоднозначно в своих фантазиях, и, помня об этом, стало вдруг понятно, что он хотел сказать. Он как будто ответил на многие мои внутренние переживания и страдания относительно нашего очередного расставания и вообще расставания с жизнью. И в этих его «словах» я увидел надежду.

Примерно через полгода я начал работать.

Я знал, что могу заниматься чем угодно: мог придумать какой-нибудь суперсанузел; мог голландские унитазы выписывать с другого конца света, чтобы в чьем-нибудь коттедже их как-то неожиданно разместить. Это такая бытовуха, которой зарабатывают деньги.

Когда я наедался всем этим до краев, и мне хотелось чего-то высокого, я шел к нему, общался с ним, смотрел ему в глаза. И понимал, что мир все также находится на своем месте. И всегда знал, что здесь стоит человек и с ружьем охраняет некую духовную правду жизни. Она вот здесь пришпиленная, и таким пришпиленным пространством крутится, вращаясь хаотично, но все равно осью вращения проходя через эту точку. Мне казалось, что всегда есть возможность выйти к этой оси. Но когда понял, что не могу войти в этот мир, потому что не знаю, где эта точка, я начал искать ее внутри себя.

После ухода отца я не разучился чертить, рисовать, компоновать в компьютере пространства, но пропал какой-то кураж. Я доделал начатые ранее работы, которые теперь были связаны только с механическим их осуществлением. Это никак не сказалось на моем материальном положении, я не впал в нищету. Все продолжалось. Но я перестал создавать. В пространстве комбинаторик предметы будто бы не склеивались. Они просто касались друг друга разными сторонами, но я не знал, встали эти детали в пазы или нет, не знал, хорошо или плохо придуманное мной. Пропал к этому интерес. У меня даже возникла мысль, что не смогу заниматься этим больше никогда.

Он хотел, чтобы я занимался искусством. Так и будет обязательно. Вот только разгребусь...

К ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКА





Алла Романенко

Одна ваша строчка...

Алла Романенко

Одна Ваша строчка



Так сложилось, что многое о Кобрине, режиссере и человеке, я узнала, когда его самого уже не стало. Передо мной то, что было частью живой жизни, а сегодня называется архивными документами – слова, на редкость не подходящие письмам. Они дышат участием и нежностью. Благо, посланные электронной почтой, не знали ни границ, ни цензуры. И еще кассеты – исповеди многих людей. Ручьи, ставшие в конце концов рекой... Общий рассказ о судьбе художника.

Что я знала о Кобрине до того, как увидела и услышала его впервые? С какой репутацией режиссера была знакома? У него та слава, которую метко окрестили когда-то «подземной». С его именем связано немало легенд и домыслов, странных и возбуждающих любопытство. Говорят, когда ему передавали злые реплики о его работах, он только разводил руками: «Фильмы?.. Они же такие добрые...» Он деликатен и сверх меры щепетилен. В экспедиции местные начальники никогда не принимают его за главного. Отношения с коллегами – дружелюбно-уступчивые. И только на съемочной площадке, рассказывают, слушаются беспрекословно.

В последних лентах дерзкая социальная символика уступила место более глубоким мыслям о смерти и вечности. Подлинный его герой – сама познающая мысль: ее судьба, ее поэзия, ее драма. Она может быть хрупкой и конечной, как человеческая жизнь. Рассуждали и спорили о своеобразии его кадра. Он и монтажная единица, и прообраз целого фильма, так много в нем напластований, намеков, выразительных микро-

деталей, многозвучий – фантастическая плотность. Ритм не отпускает зрителя ни на миг, не дает отвлечься, расслабиться, зовет, обещает, шокирует, манит – вот-вот, сейчас, там, за горизонтом, откроется истина. И вдруг – покой, гармония звуков и красок, чтобы через краткий миг вновь погрузиться в пучину сомнений. Графика, мультипликация, игровое и доку-



«Третья реальность»

ментальное виртуозно переплетаются, научные формулы возникают на поле экрана так естественно. Метод покадровой съемки дал ему свободу эксперимента с протяженностью и плотностью времени.

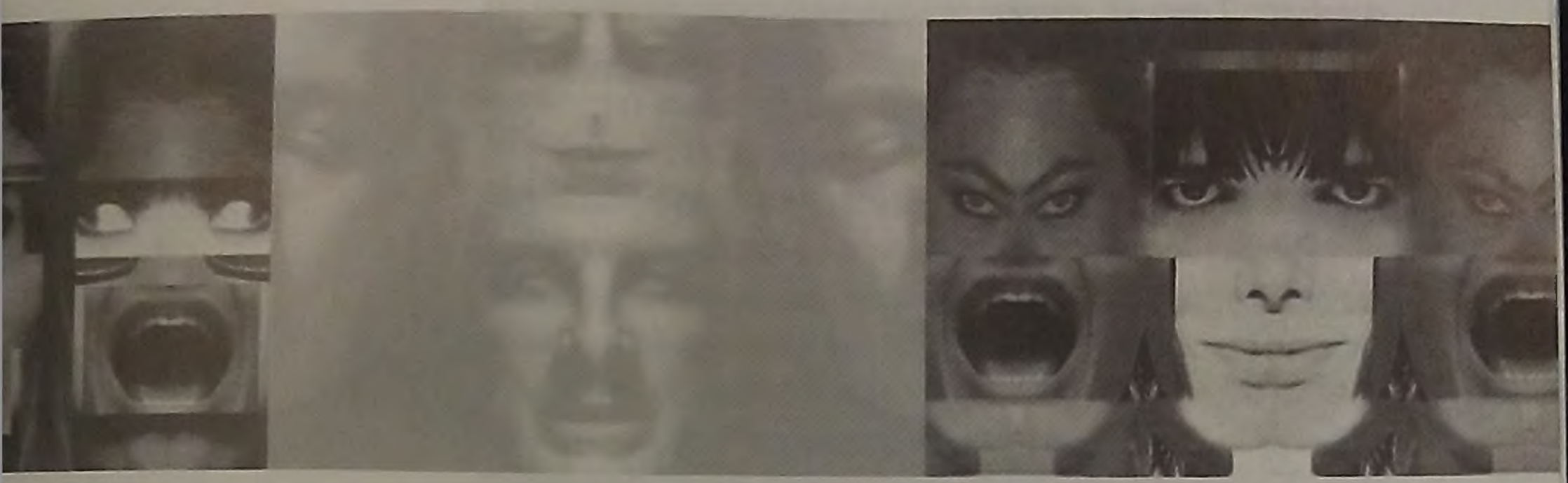
Что я знаю о Кобрине-режиссере теперь? Что за все это отдана безумная плата, на которую обычный человек не решится. Не просто труд, сверхконцентрация личности. Иногда мне казалось, что сама жизнь его стекает ручейком в невидимый колодец. Мрачный образ, конечно, но с чем еще сравнить мучительное и неестественное перенапряжение, бег, вечную погоню «за чистым зеркалом вечности»... Не потому ли он так часто повторял и брал в заставку кадр с лошадями, мчащимися «ухо в ухо» по ободу колеса? И не потому ли так любил кадр с белой лошадью на лету, с развевающейся гривой, снятый его другом? Другая история души, другая символика.

А по духу Кобрин принадлежал к «шестидесятникам». Сегодня их поругивают за любовь к фразе, за чрезмерную публичность и исповедальность. Говорят, Кобрин отдал должное бурным дискуссиям, выступлениям среди ученых, браваде и в жесте, и в слове. Про него говорили: язык – бритва, умен как бес. И вдруг он неожиданно замолчал.

Я познакомилась вот с этим молчаливым Кобриным, похоже, сосредоточенным на какой-то одной мысли и на первый взгляд суровым. Хотя свой главный беспощадный и громкий вопрос: «Кто ты такая, природа?» – он уже успел задать. И

прибавить к трем законам термодинамики четвертый – нравственность. Это еще в «Биопотенциалах». Дальше почти все его ленты будут называть фильмами-предупреждениями.

Он предпочитал не удаляться от дома. Кружил вокруг озера неподалеку. Признавался, что устает от толпы. Сузил круг друзей. Но двери по-прежнему не запирались. И кого там



только не перебывало! Злые языки шептали: «Кобрин выбрал другой имидж, только и всего». Ему завидовали. А он был искреннен и щедр. «Это же гений», – говорил он о молодом композиторе. Молод, много работает, не выходит из дома.

Однажды, когда я была у него дома, он поймал мой взгляд, скользнувший по бесчисленным проводам и мониторам. Не было пятачка, где бы не приютились люди. «Ну да, да, богадельня. Это вы правильно поняли. Вот если бы дом за городом, где можно было бы разместиться по-человечески...» Он мечтал о большом доме, а жил в крошечной квартирке, где каждый метр – и это буквально – был рассчитан и приспособлен для работы большого числа людей, «дворовой команды», как он шутливо называл членов преданной ему творческой группы. Здесь садились обедать за один раз более дюжины людей. Он любил живую и умную беседу. Его глаза загадочно мерцали, когда разговор заходил о великих научных открытиях: он обожал тайны и гипотезы. У него были и страсти, и человеческие слабости. И в то же время в нем было много детского, только редко кто об этом догадывался. Его чувствительность и угадывание еще не произнесенного собеседником слова были фантастическими. Он обладал уникальным даром душевного общения. Он был доверчив, застенчив и раним.

Отдаленно он напоминал мне американского психолога Роджерса, за которым слава бежала по пятам. Он умел примирить, побудить брататься людей разных взглядов, «входить» в

их личность и никогда не покидать духовно. Кобрин не ставил психологических экспериментов. Слава его занимала мало, скорее, он ей удивлялся. Но отпечаток его личности лежит на всех, с кем он близко общался.

Ни к кому он не относился с такой нежностью, как к своим ученикам. А о сути своей педагогики говорил жестко: «Я научил их выживать. В водовороте жизни они не потеряются, не погибнут. Я учил не платить за кусок хлеба унижением. Не зависеть от начальства, свободно думать, не затыкать себе рот. В любой, даже экстремальной ситуации сохранять достоинство... и внутреннюю тишину». Влияние мастера на учеников усиливала атмосфера общей влюбленности в Кобрина-Человека.

Он частенько называл себя – и не всегда с иронией – идиотом. Имелось в виду несовпадение с «обывательской» нормой. Но при этом ни Дон Кихот, ни князь Мышкин не маячили на периферии его сюжетов. А вот персонажи Чаплина с их безумно-безрассудно-человеческими поступками встречались. Ему симпатичны были эти парни из низов, без крыши над головой, без гроша в кармане, но с чувством достоинства и с такой живучестью и способностью всегда оставаться самими собою. Изредка великий Чаплин позволял зрителю заглянуть поглубже в своих героев, и тогда не комичное попадало в их поле, задевало чувства, а то тихое сияние, что способны излучать великие души.

Открытие тайны чаплинского воспринималось чуть ли не главным и драгоценным во всем XX веке. Так думал Кобрин. Он точно стеснялся слишком часто прибегать к кумиру, чтобы не девальвировать чудо. Но цитаты из Чаплина в его фильмах все же встречались, как и образ этого великого человека.

Он умел незаметно, мягко расспросить и еще незаметнее, мягче направить в творчестве. Помню, «бредила» автопортретами Пушкина. Автопортреты могут передать человеческую глубину, а на экране они откроют бездну... Вещи же в музее на Мойке в Питере (как упорно звали город старые интеллигенты): дневник последних дней; роспись, начертанная слабеющей рукой; подлинные книги в изголовье... Не говоря о ягодах. Эти ягоды на блюдечке мне чуть ли не снились. Пушкин перед смертью велел позвать жену, чтобы покормила его морошкой с ложечки. Проглотил чуть-чуть. А потом эта северная ягода стала представляться мне символом. Ничего не должно быть в кадре, кроме ягод и этой опущенной детской ложечки.

«А вы могли бы изобразить все это на бумаге?» – спросил Кобрин. «Попробую», – согласилась я. Написали заявку.

Юбилейная программа уже давно была принята, но для Кобрина сделали исключение. В конце декабря 1998 г., почти перед самым Новым годом, с ним заключили договор на фильм «Автопортрет». Он вел переговоры с Пушкинским музеем в Москве и мечтал снимать на Мойке, но командировка отодвигалась. Как всегда, непреодолимое препятствие – деньги, они запаздывали. «Наверное, не судьба, – грустно шутил он. – Но вы, романтик, не очень-то обольщайтесь. Снимать про чувства мне не дано». Я растерялась. Он же признавался публично: «Я всегда мечтал сделать фильм о любви».

Однажды Кобрин произнес по телефону несвойственным ему тоном, почти торжественным: «Я решил сделать вам подарок». «Давно пора», – ответила я рассеянно. Он хмыкнул, конечно, потом весело рассмеялся. Понял, что речь идет об обещанной статье.

С неделю подарок блуждал где-то в гостях у его «забывчивых» друзей, а он сердился. Наконец, посылка разыскалась. Это была кассета с фильмом «GraviDance». Я нашла в нем, правда, долгое время спустя, кадр с плавающими в дожде ягодами и шифр дневника.

Как жаль, что память не хранит этих стремительных телефонных бесед с Кобриным. Нельзя же было сказать: «Стоп, стоп, минуточку, я запишу ваше высказывание». Но один раз я именно так и поступила. «ГравиДанс» надо было представить на просмотре.

– Пусть будет хотя бы одна ваша строчка, – сказала я ему по телефону. И он терпеливо ждал, пока я найду ручку, потом она почему-то не желала расписываться... Он продиктовал то, что я требовала, и что должно было пригодиться на несколько минут, ну, на день. А это же общая наша болезнь – путать краткотекущее и вечность.

Он сказал о фильме скромно и с изяществом и в то же время с полным пониманием значения и масштаба своего замысла: «Этюд о пространстве, развернутом вдоль вектора гравитации, притягивающей наши тела к земле, и о попытках духа оторваться от земли. О силах гравитации, но не в категориях новой механики, а в категориях этики. О попытках вернуть человека к Древу познания».

Так и получилось, что это единственное его слово о последнем фильме...

Сергей Кротов

AveDance

Сергей Кротов

AveDance

В роду человеческом время от времени возникают личности, чувствующие на себе особую ответственность. Они еще, быть может, не знают, что с собой принесут, но все их существование, вся их жизнь посвящены какому-то колобродению, кипению, какой-то расшифровке. Они почему-то пытаются переосмыслить, переговорить то, что является уже абсолютно устоявшимся.

Казалось бы, Галилей, Гук, Кеплер – истинные величины, известные персонажи в истории. Но вот как Мах интерпретирует величие Ньютона, дешифруя его витиеватые тексты... Если вы сегодня станете читать Ньютона, то это покажется некой заумью. Но у Маха, по-видимому, было скрупулезное, грамотное, аккуратное вчитывание и угадывание нового строя мышления, выхода за какую-то традицию... Сама форма, какую избирал Ньютон, была не до конца формализована, потому что рождена каким-то чутьем, порывом. Облечена в еще неизвестные формы, в те слова, что выглядели поначалу как абракадабра. Ведь не мог же Ньютон, интерпретируя науку, пользоваться логически безупречным на ту пору формальным языком. Вызывая в себе, в мозгу какие-то ему только ведомые шевеления, он вдруг приподнимался над всем этим, привнося удивлявшее впоследствии содержание и давая толчок. Такие люди встречались и в философии, и в искусстве. Они умели наряду с банальной и формальной логикой вдруг посмотреть на все со стороны. Изогнуть, может быть, даже преломить ее. Оставаясь в рамках своей профессии, найти еще одну ноту, ключ, еще один изгиб – субмикронный какой-то масштаб, неизвестный дотоле. Они вроде как чудики, но именно они носители вечного.

К Кобрину притягивали какая-то его избранность, ощущение его предназначения... Кстати, он и сам говорил, что чувствует, что его кто-то ведет... Может быть, это мистика.

Он разыгрывал какую-то свою мысль, обнажая мирочувствование. И вот это и было основной механикой его творчества. И действительно было завораживающе. Потому что только в такой, по-видимому, форме это и могло быть возможным. Это вдруг как-то приоткрылось... Может, необходимо было время, чтобы поломать голову.



Такие люди, – я не хочу сказать «великие», наверное, какая-то другая шкала существует, мировая, со своим масштабом, – они точно воплощают общечеловеческую потребность двигаться вперед. Кто-то берет на себя это, не ставя сиюминутных целей. Все – живые люди, хотят чего-то. Но вот то, что зудит, что движет ими, не дает покоя, это, по-видимому, иное... Удивительная живопись, музыка... Это все – вещь в себе: на каком-то уровне она доходчива, забирает тебя, затягивает, но, с другой стороны, расщепить ее, разобрать, расставить по полочкам, как правило, не удается. Потому что это целостно. Потому что это такой опережающий взгляд за пределы того, что уже есть. Заглядывание во что-то, что еще только должно произойти, но пока даже не брезжит.

Кобрин не ставил своей целью добиваться филигранности в исполнении. Как великий музыкант, который может взять совершенно не ту ноту и ему это зачтется за плюс, потому что это было поймано в порыве какого-то откровения. Такие люди для нас, и вообще для человечества, необычайно важны. Они раздвигают горизонты и тем самым подчеркивают значимость и нашего существования.

Зимой 1989 года, собрав на зимние каникулы школьников – победителей олимпиад: физиков, математиков, химиков, историков, филологов, – я затеял каждый день устраивать им встречи с кем-то неожиданным.

Когда-то мы учились в университете вместе с Анатолием Прохоровым. Позже он ушел из физики в китайскую философию, в искусствоведение. И вот я ему позвонил, сказал, что хочу показать школьникам кого-то необычного. Кого бы я мог пригласить? «...Есть такой режиссер Кобрин. Он очень интересно работает в кино, на стыке науки и искусства». Я позвонил. Володя как-то охотно откликнулся. И вот в один из таких вечеров для школьников, которые мы устраивали, он приехал с фильмом «Биопотенциалы».

Помню, первое впечатление от увиденного абсолютно отличалось от того, которое у меня возникло потом, уже через много лет. Было ощущение, чем-то похожее на то, которое у меня возникло сначала от Василия Аксенова (он иногда устраивал литературные вечера и читал куски своих будущих произведений). Такой же «джинсовый», немножко даже пижонистый. Не было тогда не то чтобы печали, последние годы около Кобрина витавшей, но, казалось, и малейшего намека на нее.

Фильм «Биопотенциалы» взорвал все мои представления о кино, да и не о кино только. Поразительно трогающая, поразительно запоминающаяся абсурдность, почти на грани помешательства. Абсолютный алогизм якобы. Но завораживающий и трогающий, пронзительно поэтичный. Особая текстура, музыкальность, какая-то постоянная неожиданность. Изломленность, заостренность, угловатость, милость, нежность... Как магнит дикой силы, вторгающийся в твое жизненное поле, влекущий настолько сильно, что ты неминуемо ему подчиняешься и идешь навстречу.

После той встречи Кобрин пригласил к себе, на студию «Центрнаучфильм». Я охотно согласился, потому что кино интересовало меня. Казалось чем-то загадочно-притягательным. Но в фильмах Кобрина, мне кажется, организующим началом вообще была некая интеллектуальная тайна. Такое складывалось впечатление, что он ювелир-конструктор. Но не архитектор мертвых форм, нет. Все его предметы-образы – противогазы и прочее, любование какими-то странными вещами – на меня производили впечатление парадоксального прозрения, причастности к чему-то запредельному, идущими от ума скорее, не от чувств. Бессюжетность, рассчитанная на обоюдомыслие, игру с подсознанием. Как Эшер, Магрит. Какой-то нескончаемый сюр, но увиденный по-своему. Может быть, то же самое, что смотреть через лупу с постоянно меняющимся фокусом. Очень умело построенное, тонкое, особым образом «ракурсированное» изображение. И одновременно умение видеть гармонию в чем-то внешне не складывающемся.

Его подход, как мне кажется, состоял в том, что в фильме всегда должна быть некая конструкция, то есть продуманная, прочувствованная структура. И уже вся эстетика исходит из этого: строение кадра, его разбиение, чередование, убыстрение, замедление, игра на паузах, напластованиях, когда на уже снятый кадр накладывается другой, следующий... Так что, в конце



«KrotoSkobrismus»

концов, в кадре возникает полифония – прерванный и данный синхронно ход времени. Если хотите, его «застывание».

Такой им изобретенный «кинопалимпсест» Кобрин обожал. В одном и том же изображении каждый мог увидеть много чего разного. Я и сам себя ловил на том, что при пятом или седьмом просмотре его фильма возникали какие-то неожиданные, ранее пропущенные ассоциации, виделось то, что раньше просто выпадало. Видимо, заранее вкладывалось так много, что уже это соприсутствие всего рождало какую-то свою особую образность. Я думаю, истоком этого являлось то, что Кобрин был все-таки исходно человеком науки. Его влекло это движение мысли... Не случайно говорили, что все его кино есть предощущение, предоткрытие.

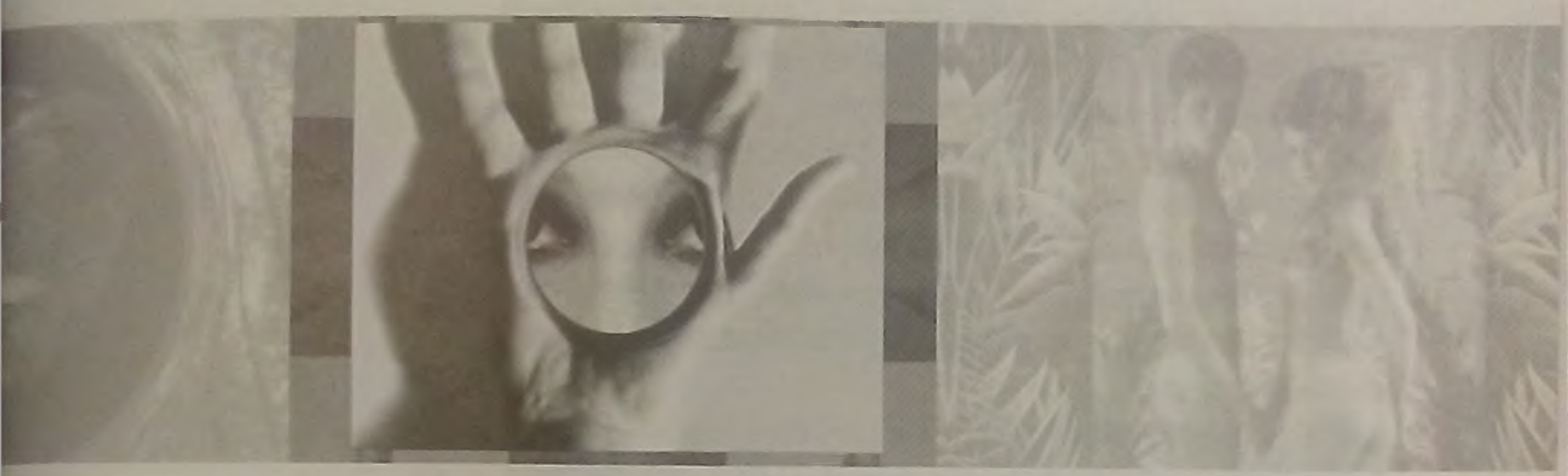
В природе в основе основ всего лежит некая единица. Если мы изменим ее всего лишь на толику, то произойдет необратимое. И самое обычное железо перестанет быть железом. Все растечется, поплывет, непонятно чем станет.

Кино пошло обратным путем. Оно создало атом, как бы отталкиваясь от воздействия на нас статичного изображения, которое, кстати, тоже набрано из зерен. От чего тоже ушли, но к чему Кобрин внутренне как-то хотел вернуться, чтобы эти несовершенства зернистости тоже зажили, начали действовать как некий эффект.

В этом смысле кино – потрясающая реализация идеи квантового устройства действительности. Володе это было

жутко интересно – переживание пространства, вообще идея пространства.

Уже гораздо позже я увлекся и увлек Кобрина книжкой «Искусство и физика» американского исследователя Леонарда Шлэна. Главный ее тезис: инновация в искусстве – это основа для развития наук. Наука не может развиваться без некоей



трансформации образности, которая этому предшествует. Автор проследил, как на протяжении двух тысячелетий сперва рождалось какое-то новое образное мироощущение, а уже потом следом появлялись конкретные вехи в науке.

Я понимал, что сам Кобрин вроде как в науке, но в то же время – человек искусства. Форма какого-то странного синтеза. Казалось, что из этого может что-то родиться, может быть, фильм. Книгу начали переводить.

Появилась камера – цифровая. Совершенно другие возможности. Родилась идея – будем вместе снимать, и начались какие-то множественные разговоры. Был период, когда не было такого утра, чтобы я в десять часов не приезжал к ним. Захожу, он уже вытер полы после котов. Была у него такая ежедневная процедура. Десять–двенадцать котов в доме! Утро начиналось с того, что он вставал и отдраивал, как палубу, все полы в доме. Говорил: «чтобы не отрываться от земли».

Однажды в августовское полнолуние 1996 года я посадил всех в машину – со всем съемочным скарбом, с цифровой камерой, – и поехали по Москве. Снимали удивительно. Храм Христа Спасителя. Там еще краны стояли. Луна выходила из-за построенного уже купола и вдруг оказывалась в плену кранов, как бы в клетке. Такое странное наслоение. И сильный свет. Потом поехали дальше. Не помню как, но совершенно

случайно нашлась интересная дорога вдоль Яузы. Вечером, перед сумерками, с набережной открывается удивительный вид. Лунные дорожки, по-разному играющие... Едешь, и в какой-то момент перед тобой возникает здание на Тульской. Оно такое многопалубное. Как корабль с окнами. Вдруг на реку выходит корабль. И были какие-то необычные туманы. Их тоже сняли. Кто-то нас остановил: чего с камерой ездите ночью? Может, взрывать собираетесь?! Странные времена. Я стал козырять, что я профессор университета, снимаем для студентов вид вечерней Москвы. Отстали.

Потом приехали на Патрики. Изумительный вечер был, фантастический. Шли, разговаривали. По пути встретились какие-то молодые люди. Сели поговорить. Кому-то цветы подарили – на счастье. Было предощущение чего-то необыкновенного. Все мы так чувствовали. Валера Иванов, Миша Камионский, Володя...

В какой-то момент завернули на Старый Арбат. И там в сквере гуляла няня с маленькой девочкой. Года два, полтора. В панамке. Такое милое создание. Почему-то невольно захотелось и ее снять. Наши раздумья, луна и вдруг такое. Поразительно, с чего все начинается: какие-то первые шаги, робость, неопытность и открытость миру. Вообще, это был один из основных приемов Кобрина – снимать, подчиняясь зову души, а уже потом из этого что-то организовывать, находить, превращать в целостное. Но помнится и другое...

Однажды Кобрин показал материал. Странно, резко и совершенно в полярном ключе. «Вот, посмотри, что сделано». У меня возникло ощущение образа загробной жизни. К этому последнему рубежу он давно шел, к этой тайне. Говорил об этом, но как-то слишком много. Слишком сильный пресс довлел над всем, над этой беготней – насекомых? людей? Всеми этими мертвыми вещами – выплывающими, выходящими, вылетающими, возникающими вдруг. Жуткими... Но с какими-то удивительными превращениями.

Область его исследования, может быть предметно, – это уже ничто, во всем холодок. Может, не случайно поэтому он прибегал к своему специальному переменному темпу: человечки вдруг начинали бегать и переходили на уровень тех же самых муравьев. Игра на ритмах...

Теперь я догадываюсь, задним уже числом, что это – умение раздвигать диапазон привычных режимов наших физиологических процессов. Мы ведь живем в интервале температур от 35 до 42. Бегаем со скоростью от 5 метров в секунду до 11, а со скоростью 13 метров в секунду мы уже не сможем

бежать. Мы так устроены, что дальше просто потечем, развалимся, разрушимся.

У меня такое ощущение, что все эти его поразительные упражнения, все, что он делал, направлено было по одному пути: попытаться отодвинуть вот эти границы и, может быть, додумать чуть-чуть, что же все-таки с нами произойдет в этом случае. Образы, которые в связи с этим возникают, – смерть, не смерть?..

Его приглашали на какие-то фестивали – рассказать, показать, объяснить. «Нет, не могу... Очаг... Я должен сидеть... Если я уеду, то я не уверен, что он не потухнет». Так он говорил.

Помню, пришло предложение из Германии сделать фильм на тему «Тело в будущем тысячелетии». Один из потомков Фаберже устраивал такой фестиваль. Он должен был состояться весной, а было еще лето. Так родился фильм «КротоСкобризмус», в котором Кобрин, по-моему, вдруг стал живым раскрывающимся цветком. Не то чтобы он прежде был засохший, но вот лежал, лежал в гербарии, в коллекции, и вдруг набрался чего-то и раскрылся со всей своей нежностью. С каким-то особенным своим юмором. Фильм малюсенький, три минуты сорок секунд. И я тогда как-то воспрял, натаскал ему книг. Мы вновь сблизились, все это обсуждая. Буквально каждое утро ходили на озеро около его дома. За двадцать–тридцать минут до того, как мне куда-то ехать, я заезжал к нему. Образовалась такая забава: солнышко, озеро, ходим, гуляем. Утром никого нет. Пусто, только кто-то рыбу ловит. В основном был какой-то треп про возможный фильм. Прохаживались, разыгрывая, наигрывая – про что, чего, как... Тело, не тело. Дух...

У меня было такое псевдопредложение, оно, конечно, не пошло. Одно из названий фильма – «О том, как вновь сдружились Кротов и Кобрин». После перерыва, паузы. И это как бы выбило искру в виде фильма. Было еще одно какое-то смешное название вроде «очищения тела». То ли «шампунь», то ли «дезодорант». Так, отдаленно. Потому что у него же все названия «Презент Континиус», «Презент Индефинит», некая англолатынь. В конце концов, назвали «КротоСкобризмус».

Осенью 1998 года стало известно, что в сентябре 1999 года в Лондоне пройдет Европейский конгресс физиков, который, как правило, бывает раз в три года и подводит некий итог тому, что вообще происходит в науке. А тогда все как-то обращалось навстречу новому тысячелетию. То есть заглядывало в некое будущее. На конгрессе обязательно представляется на-

правление, связанное с образованием и мировосприятием. И я Кобрину предложил: давай пошлем доклад, но не словесный, а в виде фильма. Идея показалась Володе очень симпатичной. У него, как я понимаю, были обожание и такая потаенная любовь к Эрнесту Резерфорду. Стали возникать некие фигуры, символы, собирательные образы...

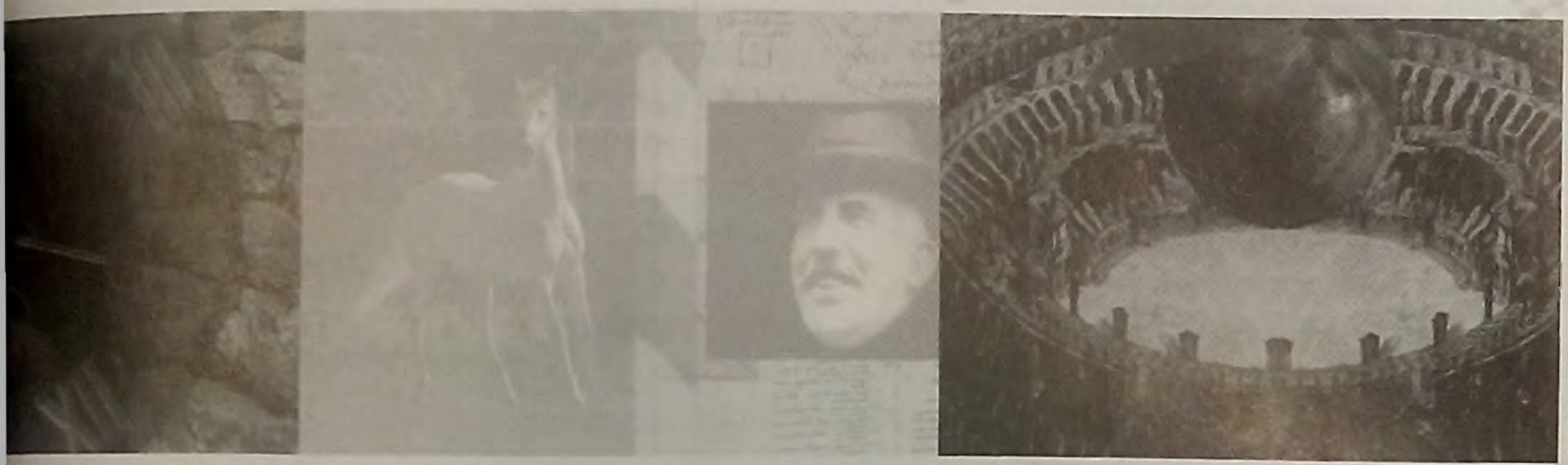


«GraviDance»

Вторая удивительная личность, которая забрезжила с самого начала, – Стивен Хоккинг, гений, корифей науки. Сегодня он руководит той лабораторией, которой прежде руководил Резерфорд. Правда, тот был физик, а этот – математик. Такой математик-теоретик. Занимается теорией времени, происхождения Вселенной, объединением всех взаимодействий в некую единую картину. Человек, который мог бы шагнуть дальше Эйнштейна, при условии создания подобной теории. Удивительная личность, феноменальный, светлейший ум и – совершенно трагичная судьба. Человек, у которого жив только мозг. Который живет только за счет тех компьютеров, к которым он подключен, через которые общается с миром, не способный ни двигаться, ни говорить. В юности он заболел редкой болезнью, при которой происходит закостенение позвоночника, поражение спинного мозга. Идет быстрое угасание всех физических функций, при том, что мозг остается абсолютно незатронутым. Хотелось, если бы мы стали делать что-то по этому поводу, чтобы присутствовало его имя как некоего символа истинного ученого, символа бесконечного поиска.

Еще одна фигура, которая должна была войти как-то в фильм, – это Леонард Шлэн. Как, впрочем, и Льюис Кэрролл с его Алисой, со всякими его штуками. И даже не сам Кэрролл, и не сама Алиса, а кот. И даже не столько кот, а его улыбка. Символ такой извечной иронии.

Очень много обсуждали Эрвина Шредингера – это тоже одна из ярчайших звезд прошедшего столетия. У него есть теория, что такое жизнь. Он один из тех ученых, которые пытались сопрячь свои изыскания с биологией, внести нечто новое в понимание того, что есть живое вообще. Была издана книга «Жизнь с точки зрения физики». Я даже специально для Коб-



рина искал ссылки на самую первую статью или первое упоминание о ней. Вроде бы из другого теста, и вообще все не про это. Но тем не менее такой взгляд физика тоже казался Кобрину необходимым.

Володя очень живо интересовался этими проблемами. В нем все время, что бы он ни делал, отчетливо присутствовал биофизик. Человек, которого занимает стык живого с неживым. Это было для него загадочным, интересным, удивительным. Он периодически к этой теме возвращался.

Во время работы над фильмом было очень много разного художественного материала: репродукции картин, иллюстрации, рисунки, музыка. Такой подножный, что ли, корм экстравысокого качества, из которого многое и рождалось. Я лазил по каталогам художников: нужны были классические сюжеты, канонические образы. Безусловные ценности, которые переходят из поколения в поколение, навсегда остаются частью мировой культуры. Особенно его заинтересовал иллюстрированный том сочинений, дневник Леонардо да Винчи.

Володя говорил, что хорошо бы разыскать Дюрера, Кранаха. Я этим занимался. Даже не помня где, что, догадываясь, находил. Привозил каталоги, это снималось, переносилось в компьютер. Нашли картину Кранаха – Адам и Ева с яблоками. Образ, как бы дающий основное напряжение фильма, суть, что ли.

Ужасно интересно было придумывать: какую натуру включать, какую ломать, трансформировать. Шло накопление,

обдумывание, игра с кусочками. При том, что это же труд адский. Минуту или полминуты фильма – машина считала часа полтора. Это целая история. Не могу вдаваться в подробности. Я скорее присутствовал, наблюдал за этим. В паузах проговаривали что-то. Все было сделано за месяц, за два. А ведь обычно в других, цивилизованных студиях это делается и год, и годами. Тут же просто был труд, не поддающийся ни описаниям, ни оценкам

По сути дела, этим всем реально занимался сам Володя. Так получилось, что в это время народ немножко от него отошел, потому что регулярных заказов на фильмы не стало. А людям худо-бедно надо жить, и поэтому все для себя определили параллельные места деятельности и уже меньше бывали у Володи дома, в его студии.

Бывало, что кто-то из его старых коллег, работавших с ним раньше, брал заказ и просил Кобрина, чтобы и он какой-то кусок в этом сделал, чтобы ему заплатили. Помню, как-то привезли Володе заказ на фильм на приличную сумму для какого-то «Эко». Такое происходило регулярно. Возникали небольшие поделки, чтобы «поддержать штаны».

Мне же хотелось вновь увлечь Кобрина натурой. Володя ведь в тот период занимался таким «лабораторным кино». А ведь на самом деле его кино требовало выхода в мир.

Специально получив разрешение в Академии наук, мы приехали снимать в Институт физических проблем. По сути дела, это место, где, с одной стороны, – высочайший дух, но и там же создавалась ядерная бомба. Это ощущается в облике здания, в облике местности. Парадокс советской власти. Резерфорд и Капица. Известно, что там встречались Ландау и Бор, сидели на скамейке. Места заповедные, хитрые такие. Совершенно феноменальное озеро скрыто среди деревьев, подернутое листвой. Здание на горке, потаенное, которое построили лично для Капицы. Оно вошло в фильм и много там играет: разные его виды, текстура. Тогда здание было закрыто, заколуплено. Оно построено в период строительства метрополитена, и будто заходите на станцию метро, отделанную гранитом. Это все словно перенесли в «капичник»: и архитектуру, и стиль.

Этот «особняк-коттедж Капицы» создавался под собственным его присмотром. Капица тогда только приехал из Англии, и некое такое англовосприятие ощутимо во всем. Какие-то вензеля... Резерфорд подарил ему криогенную установку, на которой Капица открыл явление сверхтекучести. Это был абсолютно независимый, бесстрашный человек. Он спас Ландау. Вообще, Петр Леонидович Капица – это эталон этики в науке.

И место несет на себе печать, сохраняет ощущение остроты времени, когда все это делалось. Там ведь был основной центр разработки термояда, где были сосредоточены самые яркие люди, самые большие достижения в ядерной, теоретической физике. Вернее, один из не очень большого числа подобных островков.

Пару дней мы точно там снимали. Какие-то абсурдные детали, абсурдные вещи, какие-то орнаменты. Но это так красиво! Громадный гранитный шар, поросший мхом... Володя снимал все это с разных точек, играл. У него всегда были поразительные терпеливость, настойчивость и дотошность в таких вещах.

На Ленинских горах есть водосборник, не видимый с дороги. Такой «а-ля Рим». Туда мы тоже выезжали. Брали две камеры. Володя – большую, а Света (Володина ученица) – свою. И, что называется, они в четыре руки снимали.

Следующее важнейшее место – в Архангельском. Юсуповский театр, колонны, лестница со львами, которая вошла в фильм... Величие, как бы некая архаика и монументальность, к которым Володя тоже был очень склонен.

Когда-то Кобрин услышал, что в Швеции есть музей в виде лежащей женщины. И этот образ – странного какого-то входа, вместилища, он все время присутствовал. И некий его аналог мы нашли в Архангельском. Такое местечко – полуразвалившееся, с облупившимися ступеньками, ведущими в беседку с колоннами... И это место кишмя кишело муравьями: маленькими и с крыльями. Как гнездо. Володя снимал его с одной точки, с другой. И получился тот же самый шведский музей, но заполненный муравьями-людьми.

Под Москвой тогда были пожары, горела земля. И мы снимали, чуть ли не по колено проваливаясь в эту дымящую землю. В фильм вошел кадр: камни летят над парящей землей, жуткой, горячей, странной. Снимали горящее болото – осыпающееся, дымящееся, вдруг вспыхивающее пламенем. И Света, и Володя все ходили и выискивали дубли.

На последних двух фильмах Кобрин впервые за долгое время сам взял в руки камеру. Сначала ведь он работал как оператор, потом операторами у него были Камионский, Иванов и др., а он только, что называется, был мэтром в нормальном смысле. А вот на этих фильмах он снова сам стал снимать.

Пару раз Оля Сургучева выезжала на съемки в Севастополь, город, к которому Кобрин был как-то особенно привя-

зан. Она нашла там сумасшедшую женщину, которая потом фигурировала в фильме... Любящее создание, но совершенно странное такое, чудное. Безумная Ева. И всю жизнь мечтавшая, как я понимаю, сняться в кино. И она была счастлива, что ее наконец сняли. Быть может, в ней с юности жило это желание – увидеть себя на экране...







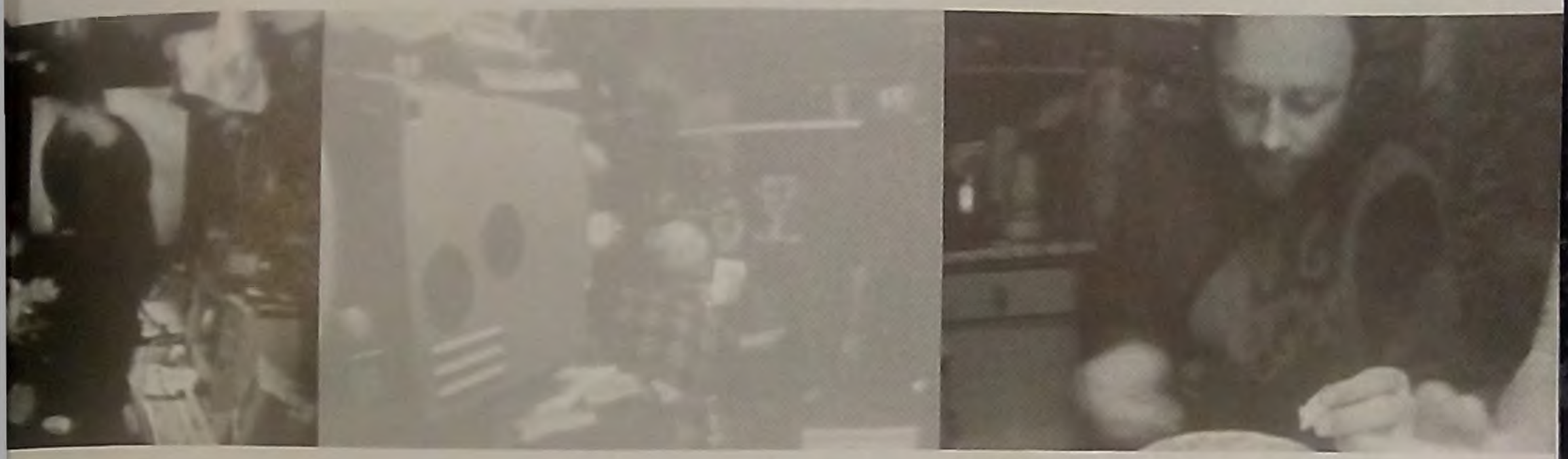
«Серое время»

Есть в фильме и еще один персонаж. Это сосед Кобрина, странный человек, живущий неподалеку, который постоянно занимался физкультурой. Сначала его включили в картину по одному поводу, по другому, а в конце концов превратили тоже в некоего условного героя, в гомо сапиенса, олицетворяющего собой житейские прихоти и искушения. Ведь такие люди всюду, они всегда рядом с нами. Такие анти-Адамы. И даже, возможно, будут смотреть это кино, и им будет интересно, забавно, увлекательно, жутко...

Света принесла кадры со своим дедушкой. Он тоже какой-то странный изобретатель, конструктор, каким он там выглядит. Чудик. Удивительно, но это тоже вполне, мне кажется, вписано в фильм. Жесткого сценария ведь не было и быть не могло. С самого начала мы обсуждали, что это за кино, вообще кино ли?.. Это такая фантазия, разработка темы. Сформулированная, услышанная, увиденная. Кружение около странных сочетаний нот, но только на киноязыке: в чередовании кадров, темпов, света, темноты. Снятая натура всякий раз становилась поводом для дальнейшей игры с ней...

«ГравиДанс» – это, наверное, самый насыщенный и лиричный фильм Кобрина. С одной стороны – абсолютная обеспокоенность, взволнованность, тревога, но при этом и надежда. Там четко это звучит. Надежда в самом широком смысле является героем фильма.

И вторая вещь – ирония. Не просто как художественный прием. Это некий жизненный принцип, потому что, наверное, в любой науке, даже в любой жизненной проблеме без иронии нельзя найти отгадки, возникают тупики. Можно в этом лабиринте застрять, если не уметь на себя посмотреть со стороны, с улыбкой. Иначе не выбраться.



И вот как бы неким собирательным образом иронии в фильме является Резерфорд. Человек, который определил структуру атома, то есть той самой неделимой частицы! С этого все начиналось. То есть буквально – все. Человек отгадал одну из величайших тайн, положив тем самым начало пересмотру, революции, всей последующей перекройке представлений об окружающей действительности.

Володе была необходима эта «улыбка Резерфорда» и, одновременно, улыбка кота. При всем величии, запале, при всем замахе нельзя не быть ироничным и самоироничным, потому что наука не всесильна. И не всегда, как наука доказывает, так и происходит.

Кобрин часто говорил про свои фильмы: «Это все ничье». Предлагал много раз: «Забирай». Но что значит – «забирай»? Это должно остаться как... руины Парфенона. Пусть он и такой, но пусть будет. Как тот же особняк, созданный Капицей. Непонятно – зачем? Но – непонятно и непонятно. Главное, во всем этом есть ощущение какого-то вечного гимна. Как и во всех тех странных вещах, на которые Володя направлял свою камеру, включая и яблоко... Вдруг по ступеням прыгает яблоко, и возникает на заднем плане этот идиот, дебил, который, может быть, тоже лишь оттеняет величие. Лишний раз обозначает, что есть и еще что-то, что над всем... Володя был мастер подобных «вывертов». Все эти его «истории на помойке»...



Киногруппа «Абсолютно из ничего»

Там ведь тоже обращение времени. Кошки сидят, какая-то тетка с ведрами сначала идет в одну сторону, потом – в обратную. Вроде какая-то бытовуха. И полное ощущение, что тетка действительно так и ходит: вывалила мусор и идет назад с ведром. Так нет ведь! Это же явно время как бы включено назад.

Жизнь – вечна, дух – вечен. Время же в этом смысле – ничто. Вот про это фильм.

Кобрин был заворожен словами «тяготение», «гравитация». Но вкладывал в понятие гравитации заведомо большее, чем то, что оно, может быть, заслуживает. Потому что сегодня в науке утвердилось мнение, что гравитации как таковой вообще не существует. В том смысле, что это искривленный мир, который придумал Эйнштейн. И ньютоновская теория («о яблоке») – это как бы «записки давно прошедших дней», полупримитивный взгляд. Да, он имеет место, но только как некий частный случай некоего более общего, умного, главного. И что от «той» гравитации уже пора бы давно отказаться.

Но, тем не менее, у Кобрина – гравитация. И фильм о гравитации, о тяготении... чувства. Мир начинается с чувства, с чувственного его восприятия. Это главное, что есть в мире человеческом.

Володя все время повторял: «Любовь, тяготение, гравитация...». Все время, точно это образ, символ, музыка. Гравитация – любовь, гравитация – тяготение, гравитация – жизнь,

вечность. А по сути получилось – не фильм про гравитацию, не какая-то научная история, а скорее – размышление и игра ассоциаций. Гравиимпровизация. Но все-таки – вокруг понятия, поэтому – «танцы с гравитацией». Один из вариантов названия фильма и был – «Гравидансинг». Но потом вдруг мелькнуло: «ГравиДанс». Я буквально ляпнул в какой-то момент, перебирая варианты. И оно как-то сразу встало на место, вписалось. Вроде и лаконично, и четко. И танец, и не танец. И «гланс» («гланс» – это взгляд). Тоже некое собирательное слово. И про гравитацию, и про видение ее, и проявление. Про чувственную гравитацию, ощущение ее. Потому что все, что нас окружает, оно так или иначе взаимосвязано, взаимотяготно. То есть не существует ничего само по себе, разрозненно. Это сила, соединяющая все. И фильм Кобрина – гимн этому единству, единению, гимн той целостности, что есть во всем – и в любви, и в движении планет.

Мысль Кобрина летит, сиюминутно пересекая какие-то бесконечные пространства. На экране – образ мысли, жизнь мысли, если хотите, ее завораживающий танец. Само его видение, мне кажется, приближается к законам ее развития, течения, движения мысли. Мне не хочется сводить все к рациональному... Но искрит именно здесь. Это было основным. Это вело. Создавало стержни фантазий, метафоричности, расслоений, набегов, превращений образов, свободного парения между рациональным и иррациональным... Когда-нибудь все это и назовут кобринской поэтикой.

Кино вообще – все метафора. Но кино Кобрина – это еще и киноджаз, где в каждую следующую секунду непонятно, что зазвучит. Так ли, сяк ли, или вверх, или вниз пойдет. Тут все складывается по ходу сиюминутного ощущения и смены какой-то динамики, внезапного увлечения какой-то остротой, угловатостью или, наоборот, плавностью. Всякий раз, когда в кадре открывается глаз этой белой мраморной собаки и вдруг начинает пульсировать... Всего-навсего открывается-закрывается, ну и что? А сердце начинает стучать... А когда Земля сокращается? Сердце в форме Земли...

Это все как в музыке. Есть басы, мелодия, а есть какофония. И наоборот. То есть какофония может только потому и нужна, чтобы услышать какой-то совершенно удивительный тонкий звук свирели. Чего-то пронзительного, того что где-то тут, рядом. Не напрямую, но как-то присутствует. Может, даже в образе самого автора, который был исключительно тонким и не по-земному скроенным созданием.



Мария Саакян

Я помню свет...

Мария Саакян

Я помню свет...

«Боль жизни гораздо могущественнее интереса к жизни».
А. Ф. Лосев «Диалектика мифа»

Кобрин говорил о кино: «Что первичнее: ритм или мелодия? Ритм, потому что так стучит сердце, так рождается структура. Ритм – это звук и тишина, чередующиеся между собой, то есть жизнь и смерть. Поэтому он так волнует нас. Кинопленка, пробегая перед глазами зрителя со скоростью 24 кадра в секунду, 24 раза запечатлевает в его сознании Образ, т.е. сам кадр, выверенный и спланированный творцами, и 24 раза же оставляет в подсознании зрителя черный промежуток, смерть кадра, неуловимую для глаза, но необходимую для более яркой жизни образа.

И, конечно, кино – это Магия, и как любым пограничным делом, им нужно заниматься с чистыми руками и ярким сознанием».

Еще Кобрин говорил, что режиссер – это офицер, и он всегда должен быть в белых перчатках.

Тень от желтого кобринского дома, ложившаяся на покрытую рыжими листьями землю, навсегда сплелась таким образом с той неизбывной радостью, которая наполняла меня от того, что этот человек и этот дом существуют. Если есть в мире свет, то он, несомненно, произошел от любви, это я впервые поняла только потом, теперь, а тогда он просто был от того, как Владимир Михайлович опекал каждого нового человека, как он отдавал себя всего. Я думаю, в нашей мастерской не было ни одного человека, который бы не думал, что его и Кобрина связывают какие-то особенные отношения, что это именно его он так сильно любит.

Не знаю, все равно это все только речитатив, это все совсем не то, и главное, уже поздно, раньше нужна была песня, теперь – вопль такой силы, чтобы все мы проснулись, но что-то нет сил, и вряд ли есть столько нежности, сколько ее было у него для всех нас.

Юрий Норштейн

Он нес в себе дар избранных



Юрий Норштейн

Он нес в себе дар избранных

Был как-то вечер фильмов Кобрина в Музее кино. Мать честная! Чего я только не увидел. В какой-то старой деревне происходили аномальные явления. Время двигалось вспять, вбок; оно катилось через старые полуразрушенные избы, крутилось чертовым огненным колесом. Летящее время надувало сети, раскинутые Кобриным. Он ловил время, как бабочку, – в сачок. Предполагаю, что Володя мог и воду черпать решетом.

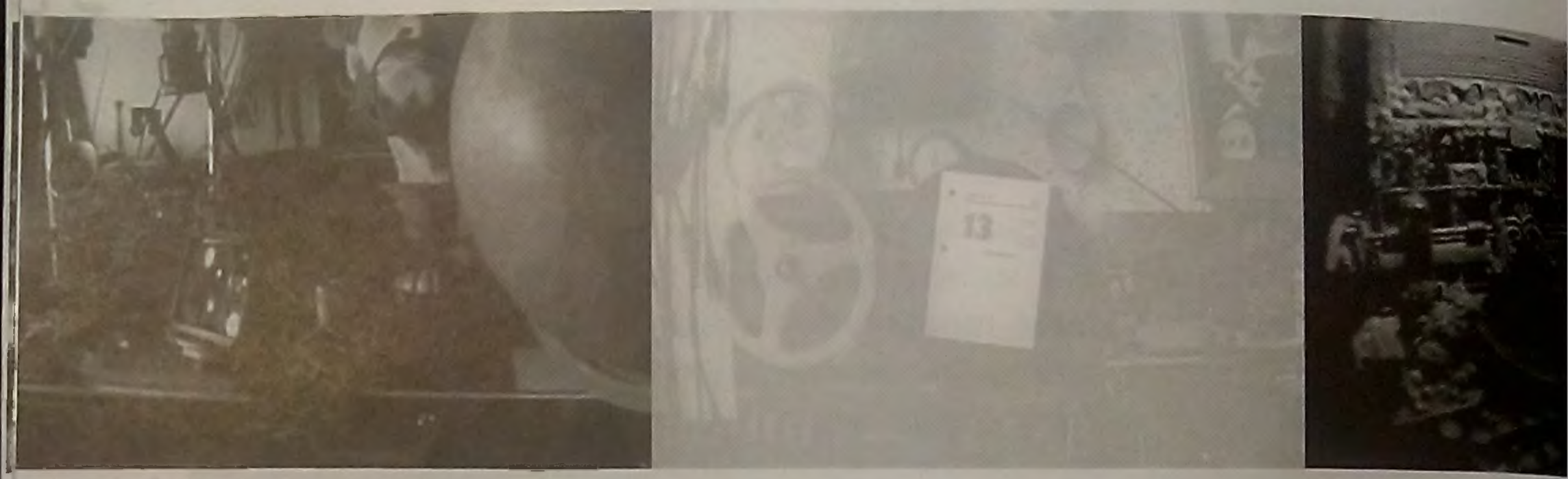
Я попал в какой-то совершенно иной мир. Хотя, казалось бы, для мультипликатора ничто не может быть неожиданным. Наше искусство все построено на фантазии, во всяком случае, фантастический момент всегда присутствует, но я увидел здесь фантазию в реальной материи. В кино это чрезвычайно сложно сделать.

Познакомились мы с ним на ходу, как это всегда и бывает, но опять же нам не нужно было предварительно о чем-то разговаривать или друг перед другом пританцовывать в реверансах, мы уже знали друг друга. Поскольку в конце концов, как сказал Пушкин – слова поэта суть его дела.

Вообще, я так представляю себе, Володя в своих фильмах по существу пытался найти какую-то тончайшую материю, которая не относится к области физической. Она выходит за пределы, и в то же время он хотел сделать ее видимой, ощущаемой.

Наверное, когда пропала возможность выездов и съемок на натуре, поскольку просто денег на это не давали, он и увлекся компьютером, и настолько, что буквально опутал себя проводами. Когда мы разговаривали с ним по телефону, я говорил: «Ты, по-моему, отдаляешься от своей квартиры не далее натянутого провода. Дальше чувствуешь давление и возвращаешься». Он отвечал: «Совершенно верно». Он никуда из квартиры своей не выходил, там была его жизнь и его тайна.

По телефону мне буквально взахлеб рассказывал о свойствах компьютера, о том, что это все – непознанная область, равно как и пленка – непознанная область. Он говорил о вещах, переговоренных с Сашей Жуковским, но по иному, сходному поводу; о таких тонких свойствах пленки, которые, конечно, действовали на мое воображение. «Ты даже не пони-

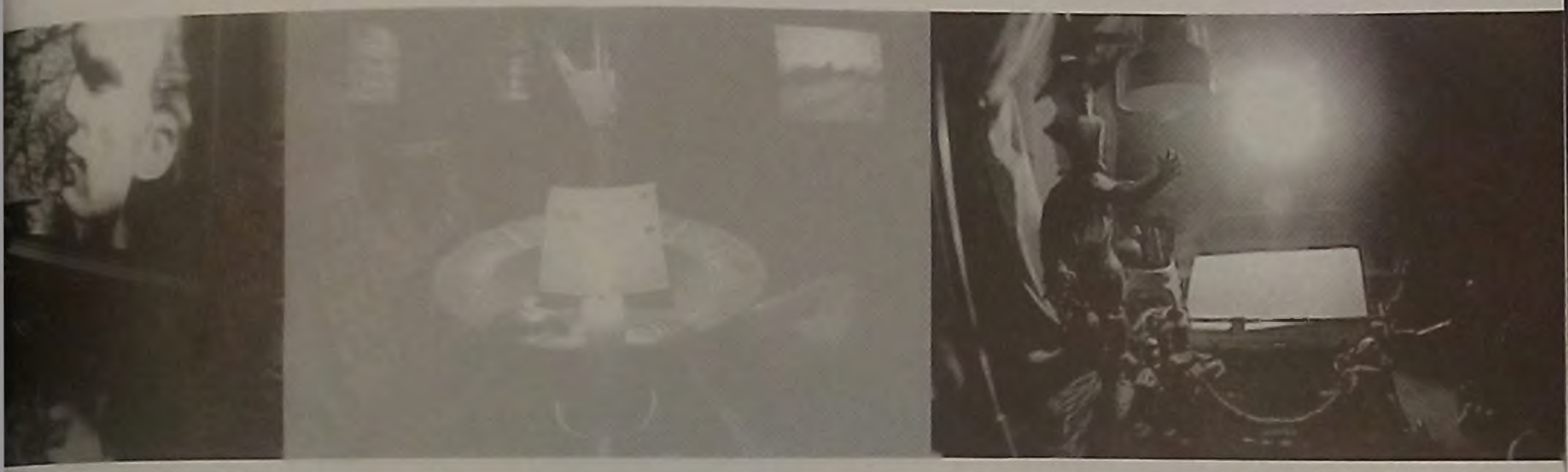


«Групповой портрет в натюрморте»

маешь, какая там тайна заложена! Вот, – говорит, – представь себе пленку. Просто кинопленку, непроявленную, в кинокамере. Ты засветил каким-то изображением всего лишь часть этого кадрика. Так ты думаешь, что у тебя засветилась только вот эта часть? Ничего подобного. В движение пришли все частички по всей площади кадра. Достаточно какого-то толчка, и это все начинает двигаться, и ты получаешь то, что не видишь в окуляр. Свет распространяется по всей плоскости эмульсии». Меня эта мысль поразила, потому что это абсолютно сходится с феноменом художественного произведения. Ну, предположим, живописного. Потому что существует такое понятие, оно и в поэзии, естественно, и в живописи существует: часть вместо целого. Собственно, феномен искусства – это и есть часть вместо целого. Потому что, если бы не было этого, нам не нужно было бы заниматься искусством, поскольку все остальное – это чистая фотография материального мира и мы только будем иметь еще один материальный мир, что бессмысленно само по себе. А вот когда часть становится хранилищем всего этого огромного мира, когда происходит это, и ты, пройдя рациональный путь, попадаешь вдруг в это пространство, в область, условно говоря, Творца, в этот момент ты становишься художником.

У нас были длительные телефонные разговоры, но встреча у него в квартире, к сожалению, была лишь одна. Я ему позвонил и сказал: «Володь, можешь ли ты мне посоветовать, а

может быть, взять на себя работу, которую, как мне кажется, на компьютере было бы сделать проще, чем заниматься здесь чисто мультипликационными всякими изысками?» Вообще я не то что бы противник, но не принимаю всю ту мертвость, которая исходит из компьютера. Хотя понятно, что в этой мертвости виновны прежде всего сидящие за компьютером, поскольку, они



или многие из них, не обладая чувством художественной меры и просто будучи необразованными людьми в изобразительном искусстве и вообще в гуманитарных науках, облокотившись на компьютер, зная его феерические возможности, абсолютно почти безграничные, пользуются этим автоматически и, покоряясь, двигаются в том направлении, которое указывает им компьютер, совершенно не внося в изображение ни своей чувственной энергии, ни мысли, ни ума. И в результате мы получаем паллиатив, которым можно даже восхищаться некоторое время или которому можно удивиться, как фокусу, но, когда ты этот фокус разгадаешь, он уже перестает иметь ценность. Если в рисовании сегодня трудно представить, чтобы человек, не умеющий даже рисовать, новичок, довел бы себя до такой степени заносчивости, что решил, что он художник – тут все-таки надо обладать ремеслом, – то в компьютере достаточно обладать некоторыми техническими познаниями, чтобы создать видимость, что ты умеешь еще и творить искусство.

Могу себе также представить, как ухмыляется эта сволочь своим наркотическим, словно в глицерине, глазом тому, кто сидит перед экраном. Главное, что понимал Володя: нельзя выдавать техническое обеспечение за свое творчество, а ведь именно это чаще всего происходит. Компьютер стал активным проводником посредственности. Но этот пассаж не грозил Кобрину.

Я думаю, что Кобрин пришел к такому моменту, когда сама материя для выражения мысли становилась грубой и непосильной для его тончайшего сознания. Но в этом случае существует несколько путей расщепления этой материи. Вообще, по существу, ведь искусство и строится на расщеплении материи. Если оно остается в области материи, оно недолговечно.



«Групповой портрет в натюрморте»

Временами меня мучила бескрылость, известковость кинокадра. Бывали моменты, что ни в зуб ногой. Отчаяние охватывает весь твой состав. Это как стыд – весь организм в трепете. И – вдруг какая-то деталь, незначительный сдвиг, и кадр поплыл, и смотришь в него, как в водоросли под слоем воды. Начиналась невидимая перекличка между фактурами, невидимая связь, завязь. Кадр начинал срастаться.

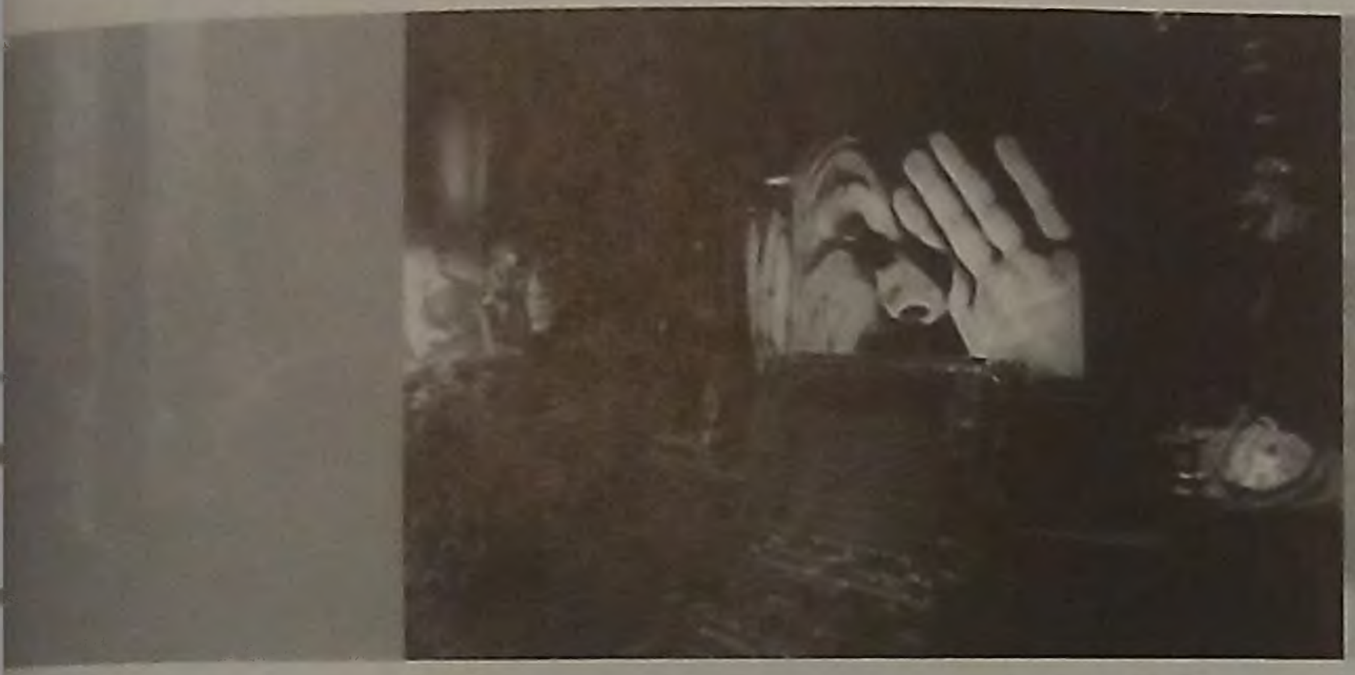
Мне интересно было узнать, что Володя скажет по поводу одного эпизода из «Шинели». Эпизод этот – «ночной Невский проспект», так он условно назывался. Такой взбесившийся, летящий во всю прыть, просто в семь кнутов... Летящая толпа, улица, летящая нам навстречу, снятая почти по осевой, в перспективу. Причем я там не преследовал каких-то чисто физических реалий, а мне нужен был образ, образ такого свиста, полета огненного. Когда все мчится и вдруг обрывается на краю Петербурга, а дальше – чернота. И бежать некуда.

– Юронька, приезжай!

И вот я ему привез эскиз, фотографию с эскиза персонажей и говорю: «Хочу услышать твой совет, можно ли это сделать на компьютере. То есть даст ли компьютер то, что мне хотелось бы, то, что я чувствую? Вот это вздрагивание непрерывное».

Эти фигурки были сделаны фаза за фазой: чиновники в развевающихся шинелях. И все это должно было вписаться в огнедышащую пургу, подсвеченную огнями. Володя посмот-

рел эскиз, фигурки, потом говорит: «Нет, я должен подумать, тут сразу не ответишь». И ушел. Сделал несколько кругов вокруг дома. Я так понимаю, что это была у него такая аллея, по которой он ходил и размышлял. Потом появился и сказал: «Знаешь, делай ты его так, как делаешь. Это, конечно, можно сделать и на компьютере. Но это будет сразу отличаться. Ком-





пьютер – особая область, в которую нужно входить как к себе домой, нужно вжиться в это пространство».

...А потом мы просто сидели и разговаривали на всякие бытовые и жизненные темы, и откуда-то появилась бутылка вина, которую мы тут же распили... Меня вообще поразило это братство, которое было в его доме, этот воздух... Хотя я с ужасом представил себя в этих условиях и подумал: здесь все время люди, все время такое броуновское движение, все двери распахнуты настежь, квартира проходная, вся насквозь... Это даже не коммуналка, коммуна. Как можно в этих обстоятельствах жить, быть наедине с самим собой и постоянно быть с людьми?

Я все думаю, почему так внезапно, почему в 57 лет, ведь физически, во всяком случае, он выглядел очень здоровым, почему вдруг случилась эта смерть...

Глядя в лицо Володи, я давно уже пытался разгадать, что же его мучает. Он что-то не договаривал, пытаясь про себя разрешить какой-то вопрос. Кажется, его смерть дала ответ. Он, когда ему стало плохо, запретил вызывать «Скорую». «Как рассудит Бог». Ни больше ни меньше. Мне кажется, что он давно уже обошел, обогнал компьютер. Его интересовали вопросы много сложнее, существеннее синтезированного концентрата. Ему уже мало было не только компьютера, но и даже той тончайшей духовной материи, которую он получал от

изображений, от реального мира, он уходил еще куда-то, в какую-то невероятную тайну, которая может быть доступна только отдельным избранным. Мне кажется, ему стало неинтересно, хотя звучит это и страшно, но такое может быть. Если читать сонеты Микеланджело вообще, если обратиться к письмам крупных художников, крупных личностей... Наступает та-



«Групповой портрет в натюрморте»

кой момент, когда человек настолько тонко познает материю, в которой он живет и в которую погружается, что уже и последующие ее свойства становятся ему доступны, но где-то в тайниках сознания и только ему самому. Мне сказали, что он предчувствовал свою смерть и повторял не раз: «Кажется, моя командировка подходит к концу...» Вообще, конечно, он был бесстрашным человеком. Он не боялся жить и смотрел абсолютно открыто, прямо на жизнь. А это все-таки свойство настоящего человека и мужчины.

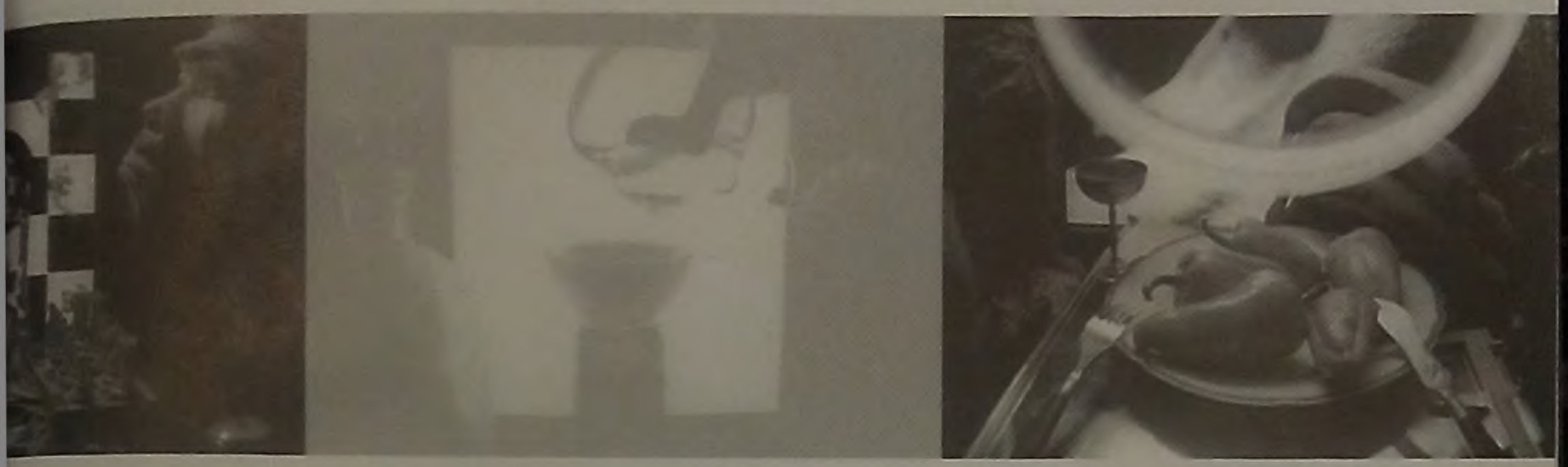
Сам он был необыкновенно красив, спокоен. Что-то такое в нем, в лице было значительное, наверное, полученное от пращуров. В общем, очень достойно нес свою жизнь.

Но вот то, чем занимался Володя, это и есть его портрет, его личность. Во всяком случае аналогов его фильмам в кино я не видел... В поэзии можно соединить два неожиданных слова и они дадут эффект невероятный. В наиболее сильной степени это свойственно поэзии Мандельштама. Он пишет: «И яблоком хрустит саней морозный звук». И возникает сразу несколько чувственных состояний: снег, яблоко, запах мороза. Вдруг появляется новый экстракт, новая материя. Вот это и было у Володи в фильмах.

Зрителя кобринского кино еще надо взрастить...

Но мне кажется, что тут дело не только в зрителях, но и в кинематографистах. Если мы проследим на феномене искусства. Вот возник авангард. Десятые годы XX века. Казалось

бы, по внешнему взгляду, с точки зрения, допустим, девятнадцатого века, чисто формалистическое течение, выискивают форму. Но ничего подобного! Это была извечная попытка искусства проникнуть в суть вещей. И впервые – попытка внедрить в изображение такое понятие как Время. Поначалу эти эксперименты как будто не имели никакого значения. Но



оказалось, что они имели значение для всего XX века. И никакое изображение уже сегодня невозможно без обращения туда, к этим опытам. А если оно делается без них, оно скучное, оно бескровное. Мы не понимаем... Авангард освободил, сделал человека свободным в пространстве живописном. Возник этот феномен, но никто из тех, кто занимался тогда этими экспериментами, и не представлял, куда это все пойдет... в какой области отразится. Я думаю, что та же история и с фильмами Кобрина.

...Мог ли я подумать в тот мой приезд, что вижу его в последний раз?..

Он проводил меня до перекрестка, к метро, мы посмотрели с сочувствием на бегущего по улице пса. Вывалив язык, тяжело дыша, он беспокойно оглядывался по сторонам. Был в ошейнике, видно, потерялся.

Теперь мне понятно, Володя, наконец, пришел в согласие с самим собой, обретя высшую гармонию. Всю жизнь он тормошил себя для других, и постоянное хождение близких ему людей было для него бесконечно дороже извлекаемых интегралов.

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Еротики

Еретики

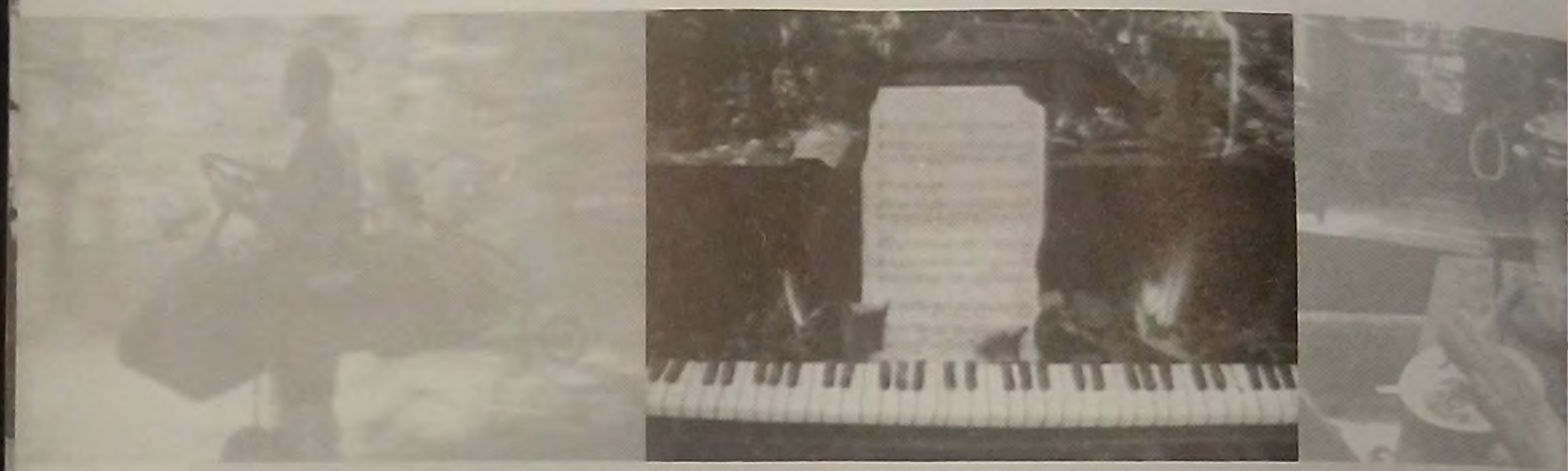
Заявка на серию неигровых фильмов, почти фантастических
Автор и режиссер – Владимир Кобрин
Автор – Виктор Калашников

Жила-была супермашина по имени МАРФА или попросту – Машина Реального Фундаметализма. Мало того что она покоилась на мощном основании (как всякая русская баба), но она еще и свободно оперировала незыблемыми понятиями: могла в любой момент точно ответить сколько фундаментальных звезд на небе, могла жонглировать фундаментальными числами. Словом, машина была прочная, уверенная в себе и жизнерадостная. Но потом пришли мы с вами и начали задавать МАРФе каверзные вопросы. Например, кто такой еретик? Машина бойко затараторила ответ: «Еретик – это оппозиционер, оппозиционер – фрондер, а фрондер – последователь фронды. А фронда – это: 1 – социально-политическое движение во Франции против абсолютизма, 2 – абсолютизм – форма правления, при которой верховная власть принадлежит одному лицу. Отсюда «фронда» – непринципиальная, несерьезная критика, главным образом по мотивам личного характера». Такого не выдержит никакая логика, ни женская, ни машинная – круг замкнулся, вспышка короткого замыкания!.. Придется в понятии «еретик» нам разбираться самостоятельно, думать своей головой, хотя это и не просто.

Еретик в науке – это диссидент в политической жизни. Познакомимся с одним из них – физиком Козыревым, который открыл физическую природу времени. Потрясение основ не только науки, но и государства, было соответственно наказано – Козырев провел многие годы в заключении, чудом не был расстрелян. Впрочем, это только внешняя канва жизни Козырева. Его открытие имеет куда большее значение в жизни каждого из нас. Может быть, он создал новую реальность? Или создал новую религию времени? Любой лаконичный ответ на эти вопросы будет враньем.

Расскажем мы и об ученике Козырева – Анатолии Сергеевиче Харитонове. Коротко говоря, суть его математического открытия состоит в том, что европейская наука, начиная с атомистической предпосылки Демокрита, шла не по тому пути. Ориентированная на Гармонию, шарахающаяся от Хаоса, она шла в тупик. В отличие от Востока, где понятие Инь и Ян, их смена и взаимопроникновение, были не только отвлеченными понятиями. Эту еретическую мысль можно было бы и не заметить. Так и сделали. Опубликованную работу Харитонова «не

поняли», а ее автора не сочли достойным даже звания кандидата наук. Но он замахнулся на большее – на его величество Фундамент Порядка. Например, доказал, что в нашей стране есть «запрещенный» Маркс. Имеется ввиду его докторская диссертация, которая противоречила последующим трудам философа-экономиста. По Харитонову получалось, что Маркс



«Шаги в никуда»

попытался перенести атомистическую теорию строения вещества на социальные процессы! А это уже настоящая ересь!

Что же такое «ересь»? Попытаемся разобраться в этом с помощью уже знакомой нам МАРФы. Щелк-щелк-клац! «Еретик – последователь ереси. А ересь – это: 1 – противоречие господствующей религии; 2 – противоречие господствующим идеям; 3 – вздор, чепуха!» Вот оно! Бунт против общепринятого порядка – вздор, чепуха! Попробуем еще раз: диспут, диспропорция, диссертация, дистилляция – все не то. «Диссиденты – лица, отступающие от учения господствующей церкви, инакомыслящие. Смотри – «ересь»». И снова круг замкнулся. Короткое замыкание! Дальше – своими шевелить мозгами, а не электронными.

Мы не будем говорить о диссидентах. Какие у нас диссиденты? Мы встретимся с белорусским ученым Вейником. На первый взгляд – чудак чудаком. У него дома стоят модели вечных двигателей, которые работают без остановки не один год. Он продемонстрирует модель антигравитационного двигателя и «машину времени», замедляющее хрональное поле. Но... если все это правда, то нужно немедленно под руководством Вейника создавать научно-исследовательские институты и изучать его модели, внедрять их в производство. Вы уже догадались? Торжествует тезис: «Этого не может быть, потому что не может быть никогда!» Не может быть потому, что теории или, если хотите, гипотезы Вейника подрывают основы

Порядка! Они нарушают привычный порядок вещей, выстроенный в иерархической последовательности, как Вавилонская башня. Где-то это уже было...

Перелистайте печально известную книгу Институториса и Шпренглера «Молот ведьм». Ведьм сжигали на кострах как еретиков, посягнувших на основы общества. Точно то же про-



исходило и с учеными. Но отчего сожгли на кострах Джордано Бруно, Сервета, Ванини, но не тронули Галилея или Николая Кузанского? Ведь они за свои научные открытия могли поплатиться жизнью. Бруно, сделав открытие, бросал открыто вызов Фундаменту Общества. Галилей и Кузанский не вызывали такой ненависти оттого, что, по мнению власть предержащих, не посягали на мироустройство.

А символом охраны Порядка и является наша МАРФА. Так что отключим ее и будем рассказывать – каждый раз по-иному – о еретиках: о художниках и поэте, театральных режиссерах и отставном генерале, сочиняющем социально острые басни. Все они – еретики, в большей или меньшей степени.

В дальнейших планах творческой мастерской Кобрина следующие работы:

1. «ТИМИРЗЯЕВ». Название фильма представляет перефразированную фамилию русского ученого, чье имя носит Московский биологический музей. Действие нашего фильма развернется в этом музее (днем и ночью), куда придут юные кактусоводы и воочию убедятся в аморальности официозной науки. Фантасмагорическое действие приведет к тому, что посетители музея сами станут экспонатами, а их сквозь стекло витрины будут рассматривать ребята, посетители музея аморальной науки. Они тоже займут места в экспозиции музея. Все мы окажемся там.

2. «ЯЙЦА ЗЛА». По повести М.Булгакова «Роковые яйца»...

«СВЕТ, ТЕНЬ, ДЕНЬ... ГИ»

Владимир Кобрин

«Свет, тень, день... ги»

Заявка на фильм

(45 мин., цвет., кино-видео-компьютерный)

Фильм об истории денежных отношений и развитии денежной системы в процессе самоорганизации и эволюции социальной структуры общества. Явные аналогии между механикой и кинетикой денежных систем и кровотоками и лимфотоками живых организмов.

Социальный организм невозможно, конечно, впрямую уподобить живому организму, но это как бы живое существо другой природы или другого уровня организации, иная форма жизни – хотя в ней много параллельного с нашей формой жизни.

Деньги как особый товар со временем выделяются из материального обмена, как лимфатическая система выделяется из кровеносной.

И как, сделав анализ крови (или лимфы), мы можем диагностировать болезнь организма, так и по состоянию денежной системы, ее колебаниям мы можем диагностировать его будущее.

Кроме материальной стороны этой проблемы, существует духовное поле денег, невероятной напряженности. Вожделения тысяч и тысяч, любовь и ненависть, мечты и восторги, связанные с деньгами, и даже презрение и нежность. Сколько загубленных душ, исковерканных судеб, обманутых надежд... За этими печатными бумажками кроются обеды и автомобили, образование и здоровье, земли и авианосцы. В каждой бумажке все вместе, как в голограмме. Можно написать поэму о Рождении, Смерти, Воскресении и Кармическом Пути денег – тени материального мира.

И все же конечная цель этой картины – выработать психически здоровое отношение к проблеме денег, как и вообще к проблемам материальной культуры.

19 мая 1993 г.

«Автопортрет»

ЗАЯВКА

на кино-видео-компьютерный фильм

(2 части, цвет)

Юбилейная суета, повсеместное обращение медиа к творчеству и личности Пушкина пугает не меньше, чем гробовое молчание критики в последние годы его жизни.

Личность поэта по-прежнему загадка. Немыслимо само сочетание открытости, даже ребячливости, страсти к игровому, того, что можно определить формулой: «Пушкин – дитя человеческое», и откровений высокого духа, трагической самоиронии «Стихами потчую железный век». Трудно поверить, что это сказано не под занавес XX века...

Произнося всуе имя поэта, толкуя его и так и эдак, кидаясь от дистилированного – хрестоматийной биографии – к диким версиям, опускаясь до вульгарного анекдота, мы уподобляемся наивным живописцам, малюющим поверх бессмертного творения.

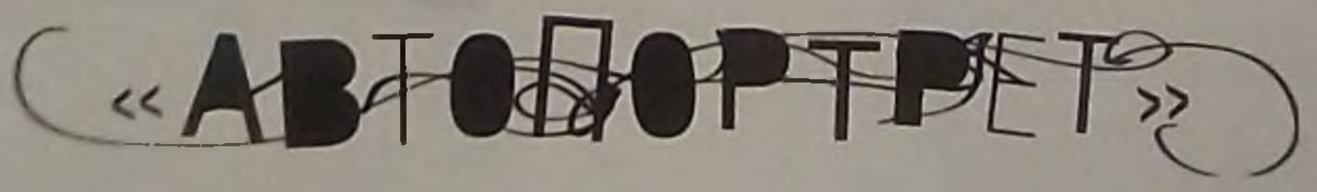
Но мы опаснее. Краску можно смыть, соскрести, а этот слой поверхностных суждений и откровенных спекуляций входит в культуру, становится частью нас, растворяя малопомалу истину.

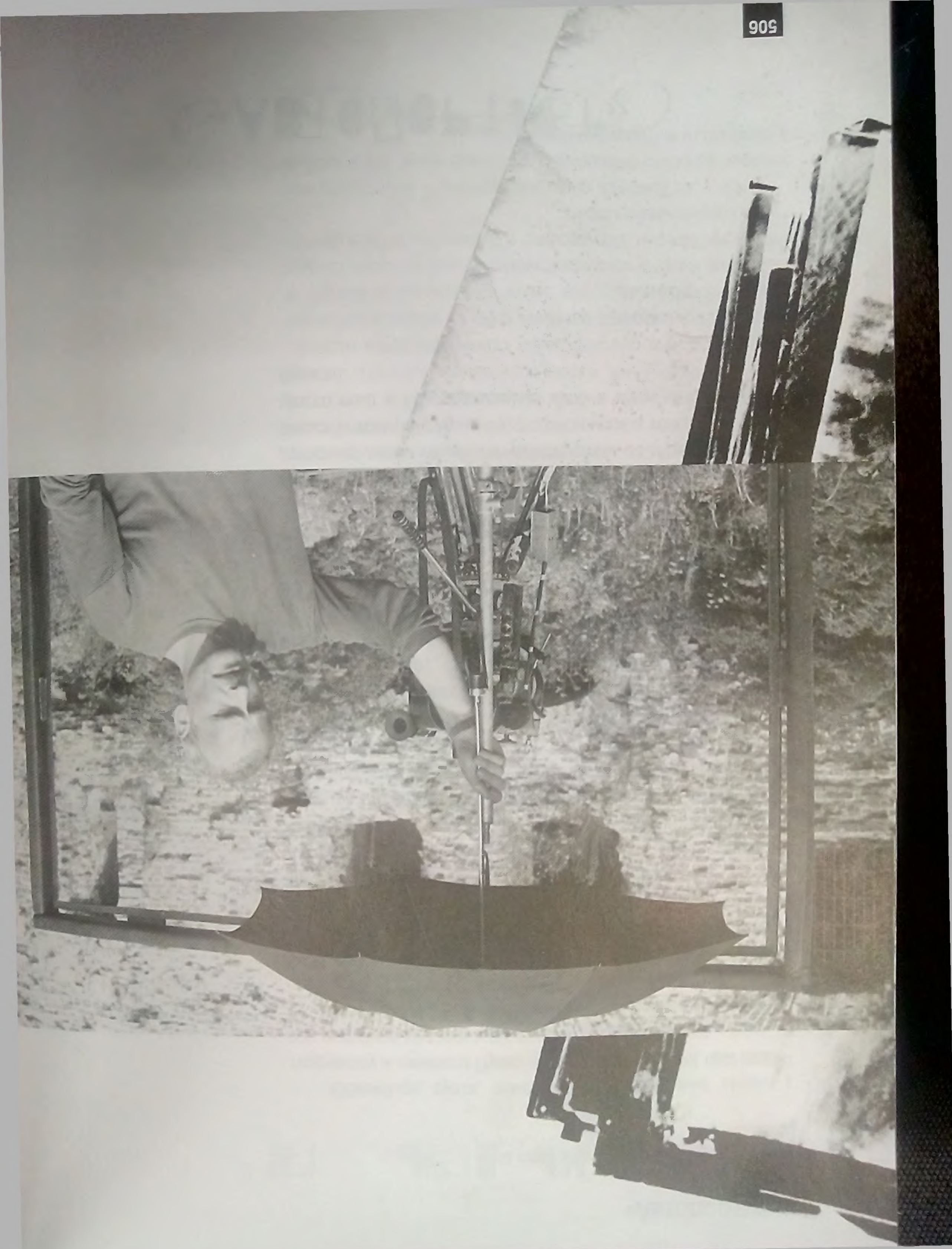
Пушкин говорил о себе не только в слове. И также бесстрашно, весело и совершенно. Тридцать пять его автопортретов, сведенные воедино, – настоящая галерея. Знакомство с ней было бы интересно зрителю.

Но современная технология экранного искусства способна на большее. Ступить за горизонт видимого, открыть тайное движение линии гения, визуализировать ее музыку, приблизиться вплотную к Пушкину, родившемуся в конце восемнадцатого века и продолжающему жить в канун века двадцать первого.

Автор сценария А. Романенко

Режиссер В. Кобрин





БИОГРАФИЯ

Кобрин Владимир Михайлович родился 8 марта 1942 г. в Москве. В 1961 г. поступил во ВГИК на кинооператорский факультет, мастерская Б.И. Волчека. С 1962 по 1965 г. служил в армии. Окончил ВГИК в 1968 г. по специальности кинооператор. Работал на московской киностудии «Центрнаучфильм». С 1977 г. – режиссер, художник, сценарист. Поставил в общей сложности 35 картин (20 из них – образовательные – по химии, физике, биологии).

С 1989 г. практикует совмещение традиционной кинотехнологии с экспериментальной компьютерной обработкой изображения. С падением «железного занавеса» к призам советских и социалистических фестивалей и конкурсов регулярно добавляются приглашения и участие в Гамбургском, Кельнском, Утрехтском, Штутгартском фестивалях неигрового кино, фестивали в Тампере, Оберхаузене, Оснабрюке, Лондоне, Париже etc. Гран-при фестиваля образовательного кино в Казани – 1989 г. («Биопотенциалы»). Специальный приз «Уникум» Всероссийского фестиваля неигрового кино – 1989 г. («Present Continuous»). Специальный приз фестиваля «Нестыдное кино» в г. Заречном – 1991 г. («Последний сон Анатолия Васильевича»). Приз «Ника» в 1994 г. за лучший научно-популярный фильм («Групповой портрет в натюрморте»). В 1994 г. присуждена премия «ПОЗНАНИЕ» «за просветительскую работу, ставшую достоянием мировой науки и культуры». Специальный приз спонсора фестиваля независимого кино «СТЫК» – 1997 г. («Абсолютно из ничего», «Сон пляшущих человечков»). В 1994–95 гг. сделал около сорока видеокомпьютерных эссе в рамках программы «Век кино» на 1-ом канале телевидения. Серия полиэкранных видеокомпьютерных фильмов для Музея Великой Отечественной войны на Поклонной горе.

В 1997 г. получил приглашение от кинотеки Гарвардского университета прочесть лекции на материале собственных фильмов. Регулярно получал приглашения европейских киношкол (Кёльн, Потсдам, Копенгаген etc).

В 1998 г. прошли специальные ретроспективы фильмов В. Кобрина на кинофестивалях в Пезаро (Италия) и Монреале.

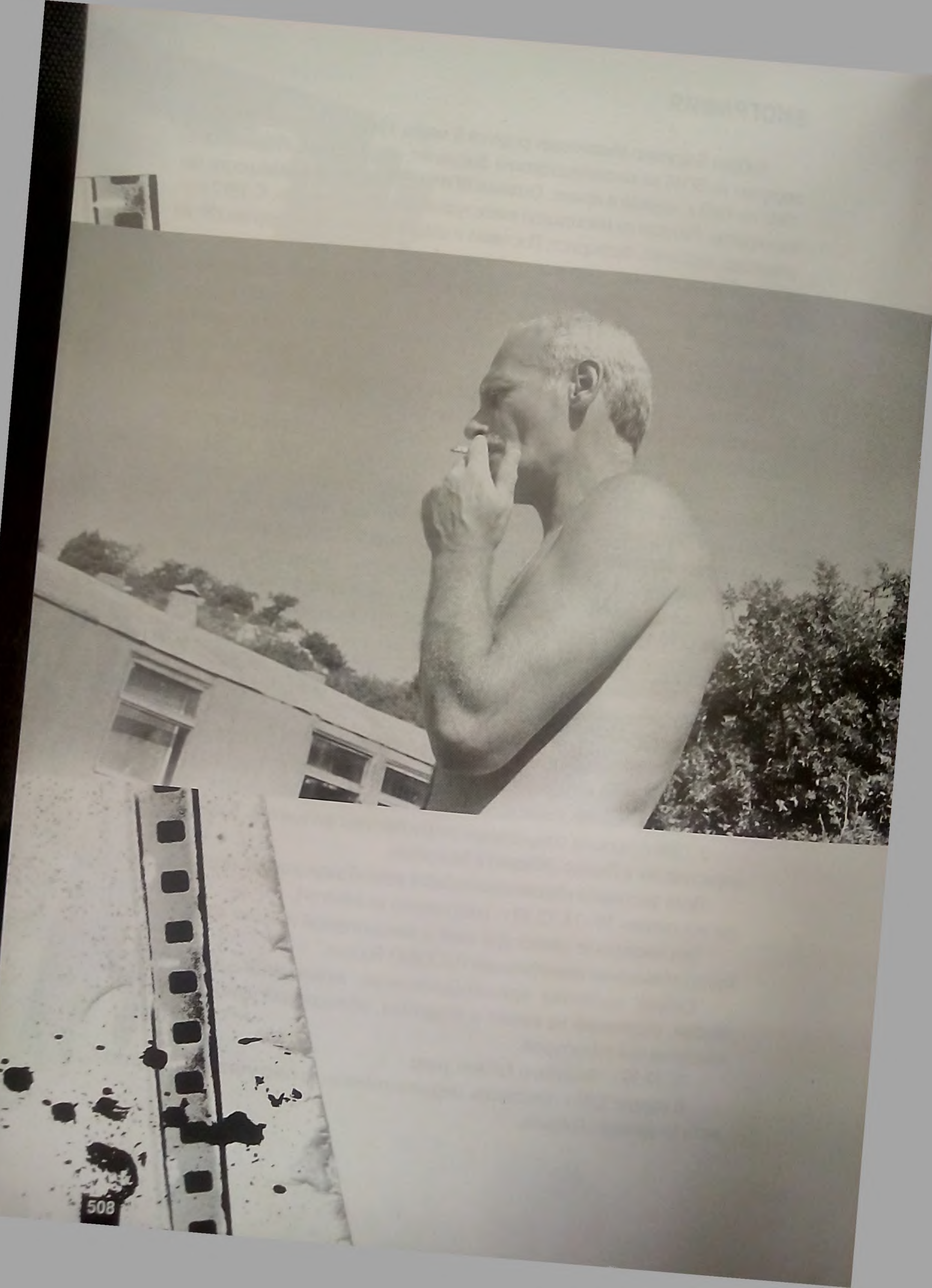
Приз фестиваля мировоззренческого кино «Традиционные ценности – новое поколение» 10–11.12.99 г. («Абсолютно из ничего»).

Вел мастерские режиссуры кино и компьютерной графики во ВГИКе и на Курсах повышения квалификации ГОСКИНО России.

Собрал коллектив единомышленников, называемый «Kobrin Screen Studio», состоящий из коллег и студентов, обладающий оригинальной технологической структурой.

07.12.99 г. Владимир Кобрин умер.

В апреле 2000 г. Фестиваль мировоззренческого кино учредил премию памяти Владимира Кобрина.


508

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«Явление радиоактивности», 2 части, 1977, Центрнаучфильм
«Полупроводники», 2 ч., 1978, ЦНФ
«Механическая обработка полупроводниковых материалов», 1 ч., 1978, ЦНФ
«Полупроводники», 2 ч., 1979, ЦНФ
«Технология производства полупроводниковых приборов», 2 ч., 1979, ЦНФ
«Физические основы квантовой теории», 3 ч., 1980, ЦНФ
«Механика как наука», 2 ч., 1981, ЦНФ
«Предмет и задачи биофизики», 1 ч., 1982, ЦНФ
«Особенности кинетики биологических процессов», 2 ч., 1983, ЦНФ
«Высокомолекулярные соединения», 2 ч., 1984, ЦНФ
«Регуляция биологических процессов», 2 ч., 1985, ЦНФ
«Термодинамика биологических процессов», 2 ч., 1986, ЦНФ
«Молекулярная биофизика», 2 ч., 1986, ЦНФ
«Перенос электрона в биологических системах», 2 ч., 1987, ЦНФ
«Биофизика ферментативных процессов», 2 ч., 1987, ЦНФ
«Транспорт веществ через биологические мембраны», 2 ч., 1987, ЦНФ
«Первичные фотобиологические процессы», 2 ч., 1988, ЦНФ
«Биопотенциалы», 2 ч., 1988, ЦНФ
«Самоорганизация биологических процессов», 2 ч., 1989, ЦНФ
«Homo Paradoksum», 2 ч., 1989, ЦНФ
«Present Continuous», 3 ч., 1989, ЦНФ
«Homo Paradoksum-2», 2 ч., 1990, ЦНФ
«Последний сон Анатолия Васильевича», 5 ч., 1990, ЦНФ
«Homo Paradoksum-3», 2 ч., 1991, ЦНФ
«1991=ТУТ», 2 ч., 1991, ЦНФ
«Шаги в никуда», 2 ч., 1992, ЦНФ
«Групповой портрет в натюрморте», 2 ч., 35 мм, 1993, ЦНФ
«Первый апокриф», 15 мин., видео, 1993, Комстар
«Future Continuous», 2 ч., 35 мм, 1993, ЦНФ
«Серое время», 2 ч., 1994, ЦНФ
«Третья реальность-1», 2 ч., 1995, ЦНФ
«Третья реальность-2», 2 ч., 1996, ЦНФ
«Абсолютно из ничего», 2 ч., 35 мм, 1997, ЦНФ
«KrotoSkobrismus», 5 мин., видео, 1997, Кобрин
«Сон пляшущих человечков», 2 ч., 35 мм, 1998, «Студия–Иллюзион»
«GraviDance», 25 мин., видео, 1999, Кобрин

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. «Кто Вы, мистер Кобрин?» 6

В поисках фантома 8
В. Кобрин «Где я встречусь с Робинзоном Крузо?» 10
А. Хржановский «Он делал кинематографию» 16

Эксперимент на обочине кинематографа 24
Г. Ризниченко «Образ и мысль» 26
А. Герасимов «Он задал вектор» 32
В. Кобрин «Протереть зеркало, в которое смотрится человечество...» 38
Д. Островский «Будет ли у кино второе столетие?» 54

Кобринское кино 58
О. Горностаева «Кино, рассчитанное на иные пространства души» 60
Л. Тарнорудер «Несколько ремарок, очень субъективных» 68
Вопросы Владимиру Кобрину, заданные Сабиной Хэнеген 83
В. Кобрин «А смыслы очень простые» 88
Визуальное письма – тем, кто нам родной 108
Ю. Звонков «Способ существования живых существ» 114

Мастер 118
В. Кобрин «Я учил их выживать» 120
И. Новикова «Мастер-студия на Чистых прудах» 126

Школа-студия Кобрина 128
В. Кобрин «Напутствие» 130
Р. Быков “Слово на выпускном вечере” 132

Мастерская режиссуры трюкового кино и компьютерной графики 134
М. Модро «Мои первые впечатления» 136
В. Кобрин. Отзыв на дипломную работу студента Магдича А.В. 142
Н. Макарова «Смерти нет» 144
А. Калин «Интервью на лестничной площадке» 146
Б. Криницын «Обыкновенный Кобрин» 150
Т. Куштевская «Я чающий и говорящий» 158

Статьи, тезисы, письма 162
В. Кобрин «Они читают и смотрят другие сказки» 164
«Вернуть утраченное чувство контекста культуры» 170
«Кино, способное рождать причастность к тайне мироздания» 172
«Образование без границ» 176

Письма 180

Kobrin Screen Studio 206
О. Сургучева «Монолог о Кобрине» 208
«GraviDance» 222
Н. Широкий «Снимать фильмы можно на всем» 226
В. Иванов «Главное – состояние режиссера» 238
А. Топунов «Почему мне хотелось быть рядом» 242
Е. Кадимский «Чувство настоящего» 250
М. Камионский «Двадцать два года с Владимиром Кобриным» 254

Перекресток 290
Е. Ермакова «Братьев по разуму надо искать не в Космосе, а на Земле» 292
О. Ковалов «Владимир Кобрин» 298
Н. Горюнова «Бремя таланта» 306
Ю. Арабов «Гениальный кустарь» 310
В. Авербух «Кобрин: квантовая механика» 318

В зеркале киноведческих исследований 320
Бруно ди Марино «Кино с часовым механизмом» 322
Серафино Мурри «Полифония Владимира Кобрина» 328
М. Ямпольский «Кинематограф аллегории» 336
С. Манасевич «Гомо Парадоксум» 354
«GraviDance». Танец, преодолевший земное притяжение» 368

Издалека и вблизи 384
В. Забродин «Дом на Метростроевской» 386
С. Рахомяги «Мой первый друг...» 416
А. Кобрин «Непрерванный разговор» 430

К портрету художника 464
А. Романенко «Одна Ваша строчка...» 466
С. Кротов «AveDance» 472
М. Саакян «Я помню свет» 488
Ю. Норштейн «Он нес в себе тайну – дар избранных» 490

Неосуществленные замыслы 498
«Еретики» 500
«Свет, тень, день...ги» 504
«Автопортрет» 505

Владимир Кобрин: биография, фильмография 506

КОБРИН...

Над книгой работали:
Андрей Герасимов – составитель
Михаил Камионский – составитель
Алла Романенко – составитель

Оксана Алдошина
Наталья Баскакова
Алена Еременко
Светлана и Григорий Манасевич
Валерий Иванов
Андрей Топунов
Татьяна Щедрина
Николай Широкий

Ирина Ракитина – редактор

Художественное оформление:
Антон Граник
Алексей Кобрин
Алексей Колесников
Владимир Кромин
Нормунд Лацис

Архивные материалы предоставлены
Ольгой Сургучевой и Мариной Беляниной

а также:
Игорем Беккером, Максимом Граником, Инной Казанджан, Ириной Новиковой, Сергеем Рахомяги

В книге использованы материалы статей, интервью и телепередач:
Елены Болдыревой, Андрея Герасимова, Елены Ермаковой, Николая Землякова, Ольги Кривошеевой, Ирины Любарской, Льва Николаева, Дмитрия Островского, Луизы Тележко, А. Угорского, Ольги Шервуд, Тезисы к международной конференции «Ребенок в культурном пространстве»

Лицензия ИД № 05271 от 04.06.2001
Подписано в печать 18.02.05.
Формат 72x104 $^{1}\backslash_{16}$. Печать офсетная. Усл. печ. л. 34
Тираж 2000 экз. Заказ № 27/02
Издательство «МПК-СЕРВИС»
603167 Нижний Новгород, ул. Маршала Казакова,5
Отпечатано в типографии «МПК-СЕРВИС»


12
CAFE
СМОТРИТЕ
ПРОДОЛЖЕНИЕ