

ФАКУЛЬТЕТ КАК УНИКАЛЬНАЯ ШКОЛА ТВОРЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ

Кинематография — искусство относительно молодое. Но с первых шагов развития киноиндустрии от художника кино ждали не столько традиционных, сколько творчески неординарных работ. И современный кинопроцесс ждет от выпускников Художественного факультета ВГИК образно нетривиальных пластических решений. Основная цель обучения профессии выдвигает на



А. Мелехова (по мотивам произведений Дж. Керуака)
«На дороге» (2015). Творческая мастерская
В.А. Донскова, В.А. Голубева

первое место непростые вопросы творческо-коммуникативного характера. Разве не на творческом общении преподавателя и его учеников выстраиваются лекционно-практический процесс обучения, передача приемов профессионального мастерства? На протяжении столетия (1919–2019) этот продуктивный метод лежит в основе образовательной деятельности ВГИК. На принципе творческого общения строится и обучение на Художественном факультете.

Внимание к такой образовательной стратегии прослеживается уже на первом курсе, начиная с первых заданий по изобразительным дисциплинам. Образное осмысление натуры или вариативный поиск композиционного решения — эти насущные вопросы успешно разрешаются при тесном контакте с опытными педагогами. Такой подход продуктивен и прагматичен как основа совершенствования профессионального общения.

Трудно переоценить «молчаливый» опыт живописи на любом этапе воспитания художника кино. «...Проблемы объема, пространства и материальности решаются кинохудожником средствами тональных отношений, присущих станковой живописи. Он обязан строить среду действия в фильме приближенно к натуре, причем кинодекорации только тогда совершенны, когда они вообще не напоминают декорации, а кажутся самой натурой. Чем они незаметнее и естественнее выглядят на экране, тем лучше...», — утверждал Ф.С. Богородский,



основатель Художественного факультета¹. Именно поэтому, считал этот мастер советской живописи и талантливый педагог, широкому зрителю порой не ясны функции кинохудожника в постановке фильма. Но изобразительные дисциплины — лишь средство формирования киноспециалиста, в котором нуждается коллектив сопостановщиков.

Образный мир кинематографа не статичен как в станковых искусствах, а развивается во времени и пространстве. Художественная организация изобразительной среды сообразно литературной основе характеризует совокупность замыслов всех членов съемочного коллектива. Поэтому реализация стратегии творческого взаимодействия в своей завершенной кинематографической форме возникает при многопрофильном общении студента со своим мастером, руководителем мастерской, во время групповых и индивидуальных *занятий по спецкомпозиции*. Именно так будущие кинохудожники учатся представлять то или иное событие неотрывно от типических обстоятельств драматургии, в образном соответствии с особенностями времени и места действия. В процессе обучения важно вовремя понять, как точнее раскрывать пленэрные гармонии и интерьерные диссонансы, ангажированные тем или иным повествованием. Поэтому каждый студент должен развивать в себе любовь, похожую на страсть, *к рисованию по воображению*.

Состоятся ли пластическое «прочтение», экспликация сюжетного развития и показовая зарисовка эпизодов режиссерского сценария — фундамент разного замысла художника кино — без умения студента свободно рисовать всё, что выражено авторским словом? Вряд ли... Тем более, если речь идет о специфическом рисунке, где ширина и глубина охвата представленной художником реальности как-бы «...открывает глаза» всему коллективу постановщиков на то, как будет выглядеть на экране та или иная сцена. Он (художник) прежде режиссера и оператора делает фильм трехмерным на листе белой бумаги. Через творчество художника, собственно, и появляется возможность единого видения изобразительных задач постановки...». Так характеризовал творческую задачу один из руководителей кафедры мастерства художника кино, Заслуженный художник РФ, профессор ВГИК В.В. Петров.

Острота зрительной памяти, глубина воображения и смелость творческой фантазии — эти свойства не даруются свыше, а развиваются переживанием наблюдений, которые затем отображаются в ежедневных набросках. Но и здесь нужно не забыть важное правило. Если перед тем, как взяться рисовать какой-либо мотив, сможешь объяснить его выразительность, со временем прочувствуешь пластически весомые взаимосвязи человека с окружающей средой, всё многообразие предметных форм — от простейших до самых

¹ Богородский Ф.С., член-корреспондент Академии художеств СССР, преподавал во ВГИК с 1938-го по 1959 год. Во время ВОВ он работал военным художником. В 1946 удостоен звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР, Сталинской премии СССР за картину «Слава павшим героям» (1945), с 1947-го — член-корреспондент Академии художеств СССР. В 1955–1958 годы — председатель Московского отделения Союза советских художников. — *Прим. авт.*

совершенных. «Такой систематический тренаж важен не только в техническом отношении, но прежде всего — в плане приобретения навыков “видеть” натуру, образно обобщать увиденное и черпать из природы те нюансы, которые, как говорится, “из пальца не высосешь”!». Яснее, чем Ф.С. Богородский, не скажешь. Свой результат принесет осмысленное изучение светотональных состояний одного и того же интерьера, эмоционально разнящихся от времени года, суток, погодных условий. Рефлексивное понимание как принцип художественного усложнения изменчивой натуры расширяет воображение, обогащает зрительную память новыми впечатлениями, взятыми из жизни вкупе со способами отображения.

Многое из зарисованной реальности предстоит осмыслить, чтобы выделить и запомнить структурные отличия, а потом, по мере надобности, образно переосмыслить эти отличия уже композиционно, на ином пластическом уровне. Или, если говорить на языке художника кино, надо усложнить эту реальность киноэскизно.

Весь учебный процесс на кафедре мастерства художника кино выстроен по принципу усложнения: от разработки эпизода до образного решения всего литературного произведения, от выявления внутреннего строя узловых и проходных мизансцен в тональной или цветовой экспликации до визуализированной репрезентации декорационных или натуральных объектов в серии киноэскизов. Но, по сути, это лишь закономерное продвижение от курсовой «малометражки» с невнятным сюжетом к полнометражной постановке полноценного сценария. И оно потребует от студента стратегического креатива — новых композиционных ходов и нестандартных решений на всех этапах обучения.

Каждый читает — или видит — один и тот же текст по-своему. Но воспитанный художник не только визуально представляет, но и композиционно «проживает» задуманные драматургом пространства. Он как бы «одевает» их в рефлексивно ясные световые среды, узнаваемые читателем как вполне реальные. Не беда, что субъективный «перевод» образного слова в изображение, возникший в глубине сложносочиненной памяти художника, оформился первым. Только целостностью воплощенного сюжета он уже «грешен», и вполне может не срастись с представлениями (зачастую отрывочными и не такими конкретными) остальных сопостановщиков. Каждого из них по своему насторожит крайне динамичный, одухотворенный словом стиль самого рисунка — «прочтения». Самый ценный, первый и пространственно «сквозной» взгляд на сюжет, может показаться случайным, даже малоубедительным. Он может позабыться в хлопотах подготовительного периода. Словом, многое может случиться, если автор «прочтения» сам не разъяснит другим сопостановщикам образную важность того, что прозрел в художественном слове. Если не растолкует, почему метафоричность игрового пространства вызывает к жизни только эту, а не иную глубину; почему одни световые состояния следует трактовать как подходящие, а другие — как не свойственные



важному моменту сюжета; что без них не проявить меру второстепенного в пластике фильма, и не подчеркнуть всё главное, образно характерное. Если же художник промолчит, то никто из коллег не уловит нечто незаметное, но пластически существенное в образном ряду драматургии. Стоит повторить: стилистически острый, захватывающий внимание *рисунок по воображению* — не только верное средство оформления замысла изобразительно-декорационного решения фильма. И не столько первый, самый трепетный пластический ответ на образный заказ драматургии. На самом деле, это идеальный повод для общения кинохудожника с сопостановщиками на этапе подготовительного периода, за рабочим столом. Фильм для художника кино тогда и зарождается, когда в серии рисунков предопределяется практически все, что произойдет потом, начиная с режиссерского сценария и заканчивая монтажным столом.

Именно такую стратегию рисовально-вербального «сражения» все шесть лет обучения осваивает студент Художественного факультета ВГИК. Посудите сами: многократно выстраивать свой художественный замысел, доводить его до «боевого» совершенства, каждый раз выявляя в нем сильные и слабые моменты, чтобы наконец осознать как победы или поражения на «фронте постижения» литературного образа формируют креативное своеобразие, притягательный и узнаваемый стиль художника кино. Именно такой сопостановщик не позволит ни себе, ни коллегам молчать, а будет доказательно бороться за свой замысел, станет отстаивать свое видение драматургии на любом этапе кинопроизводства. Не эта ли способность заставит креативного продюсера «мертвой хваткой» вцепиться в профессионала, выпестованного на Художественном факультете? Ведь здесь всё подчиняется принципу усложнения учебного процесса, который реализуется в рамках воспитания культуры креативного общения.

Это воспитание начинается с общения с литературным произведением. Пластический и смысловой анализ образной структуры текста перерастает в изобразительную экспликацию — прообраз будущей кинопостановки. Такой анализ мотивирует к взаимодействию с любой изобразительной плоскостью, будь то набросок или прообраз кинокадра, сбор изобразительного материала или предварительный картон эскиза. Только из него вырастает линейное раскадровочное решение и серия «красноречивых», пространственно углубленных эскизов. Но всё замыкается на профессиональном общении с мастерами. Каждый из них для студента — не просто старший товарищ и опытный коллега по цеху, но и известный сценарист или киновед, маститый режиссер или оператор. А порой и расчетливый продюсер. Ценность такого тренинга — в умении доказать образную состоятельность своего предвидения любому сопостановщику, в способности отстоять правомерность пластического прочтения той или иной сюжетной линии, объяснить значение каждой сцены. Важен и иной аспект. Никто не станет творческой личностью без погружения в саморефлексию: будь то дневник или письменное обоснование темы курсового

проекта, обсуждение замысла каждого наброска или рисунка, сделанного по памяти или по представлению. Не стоит забывать про первые опыты сближения с профессией, про случайное, нерегулируемое общение со сверстниками других факультетов и мастерских. Творческая атмосфера, которой славится ВГИК, один из важнейших атрибутов погружения в профессию.

В некоторых модных киношколах вводится как новация семестровый курс, в рамках которого художник должен побывать в «шкуре» сценариста или облачиться в «костюм» актера, вооружиться кинокамерой или примерить терновый венец режиссера. Если этот «на все руки» опыт и не приведет к долговременным коммуникациям с коллегами по цеху, то хотя бы облегчит «трудности перевода» между киноспециальностями. Но уместно ли считать такой курс «новейшим»?

Расширять уровень сотворчества студентов от первой курсовой работы до дипломного проекта — тема крайне актуальная, особенно в условиях современного цифрового кинематографа. Но доктрина совместного обучения, а, по сути, стройная система поводов для творческого общения, основанного на междисциплинарном взаимодействии киноведческих, сценарных, режиссерских, операторских и художественных мастерских, появилась в стенах ВГИК еще в 1991 году. Разработал ее практикующий кинохудожник — признанный классик советского кинематографа, заведующий кафедрой мастерства художника фильма ВГИК, мой учитель, коллега и научный руководитель, профессор М.А. Богданов².

Почти 30 лет назад, благодаря его богатейшему опыту, оформилась аутентичная программа, где реальный «минимум» — совместное обучение в творческих мастерских под патронажем руководителей и многоопытных киномастеров, содержал в себе и достижимый «максимум» — утверждение ценности истинного сотворчества.

Идеальный замысел? Безусловно. Но возможно ли вырастить полноценного кинематографиста в абсолютном вакууме, без веры в синтетичность киноязыка, без любви в объединяющую образность киносценария? Кроме того, в этой программе утверждались известные принципы, снискавшие школе ВГИК почет и уважение. В интересе к заинтересованному сотворчеству проявилась уникальность Художественного факультета ВГИК, недавно отметившего свое 80-летие. Он по-прежнему привлекает креативную молодежь, которая желает освоить профессию художника кино и стремится к продуктивному творческому общению.

*В.А. Голубев, доцент кафедры мастерства художника кино и ТВ,
руководитель мастерской, Художественный факультет ВГИК*

² Богданов М.А. — художник кино, народный художник СССР (1985), член-корреспондент Академии художеств (1973). В 1943 году окончил Художественный факультет ВГИК. Был художником-постановщиком киностудии «Союздетфильм», с 1944-го — на киностудии «Мосфильм». Работал (совместно с Г.А. Мясниковым) над фильмами «Каменный цветок» (1946), «Мичурин» (1949), «Коммунист» (1958), «Война и мир» (1965–1967), другими. Преподавал во ВГИК с 1944 года. — *Прим. авт.*