



Традиции и новаторство в кинообразовании

А.В. Новиков

доктор философских наук, профессор

Вопросы подготовки кадров нового поколения для кинематографа и всей сферы экранных искусств сегодня особенно актуальны. С появлением цифровых технологий в кинопроизводстве многое изменилось, и это не могло не отразиться на кинообразовании как «первой ступени кинематографа». Данной проблеме была посвящена и международная конференция «Кинообразование: традиции и инновации», прошедшая во ВГИКе по случаю 90-летия учебного заведения. В выступлении анализируются современные инновационные процессы, затрагивающие педагогическую практику киношколы в начале XXI века.

кинообразование,
традиции
и инновации,
творческая
личность,
креативное
сознание,
эволюция
мирового
кинематографа,
национальная
экранная культура

Спор «древних» и «новых» – одна из постоянных тем в истории культуры и искусства. В XVIII веке Вольтер замечал, что новое принимают не сразу, не все, не везде. Его знаменитые слова: «Все жанры хороши, кроме скучного» стали девизом защиты художественной новизны. В наше время тема эта получает новое развитие в связи с достижениями в области кино- и телетехники, во многом влияющими на творческий процесс и его результаты. Другой существенный фактор, нарушающий равновесие между традициями и инновациями, сопряжен с осознанной эклектикой постмодернизма. Это течение стирает грани между различными видами и жанрами искусства, между искусством и неискусством, субъектом и объектом, порядком и хаосом, авторством и анонимностью, обыгрывает идею «фристайла» и т.п. Все это подчеркивает актуальность дискуссии о роли традиций и инноваций как в искусстве, так и в педагогической практике киношколы начала XXI века.

Очевидно, что в художественной сфере такие понятия, как «свобода», «творчество», «оригинальность», «неожиданность», «новизна», тесно взаимосвязаны. Как подчеркивал Кант, главным свойством «гения», то есть художника, является оригинальность. Но оригинальной может быть и бессмыслица. Произведе-



Пленарное заседание конференции

ния же настоящего художника, по Канту, являются оригинальными и образцовыми. Другой немецкий философ – Гегель считал любую безумную фантазию (поскольку она свободна) выше любого явления природы (подчиненного необходимости). Но,

полагал он, безумной фантазии еще далеко до искусства, так как подлинной целью творчества является познание и воплощение высочайших истин, реализация духовных потребностей. В классических философских теориях XIX века оригинальность, уникальность не могли быть главными критериями эстетической ценности.

Учение Бергсона о глобальном характере творчества, реализующегося в универсуме, в сознании, в искусстве, оказалось одной из наиболее известных в XX веке неклассических концепций соотношения новаторства и традиции. Этот французский философ в художественном творчестве видел сферу абсолютной свободы, высшее выражение независимости от общественной среды и культурной традиции. Радикальное новаторство, непредсказуемость становятся у Бергсона критериями эстетической ценности. Философ заявляет о бессмысленности категории «возможность» применительно к художественному творчеству: художник создает «возможное» одновременно с «действительным», когда завершает свое произведение. Реализованное произведение объявляется неповторимым, уникальным, а потому эстетически ценным – вне зависимости от его художественных качеств. Пусть какая-то картина, пишет Бергсон, не обладает достоинствами произведений великих мастеров, все же она абсолютно неожиданна и в этом смысле так же оригинальна, как работы Рембрандта или Веласкеса. Философ подчеркивал новаторский потенциал кинематографа, обусловленный его динамическим началом, противостоящим традиционной статичности фотографии.

Новаторские возможности киноискусства, действительно, кажутся сегодня неограниченными. Как хорошо сказал Годар,

«в кино возможно все, но главное – любовь». Мы снова убеждаемся в том, что разнообразные кинематографические эксперименты нуждаются в моральном основании. Одна из важнейших задач киношколы, как нам представляется, – формирование личности. Нам не близок принцип «чистой доски», подразумевающий, что гений начинает с нуля, отвергая традицию. На самом деле, даже уходя от традиции, художник не может полностью игнорировать ее.

Молодые должны учиться выбирать. Это требует углубленного изучения мировой культуры, всех искусств, существовавших до кинематографа и телевидения, и, разумеется, освоения истории самого кино, насчитывающего уже более 100 лет. В киноискусстве переплетаются старые и новые традиции, в том числе и последнего десятилетия, уже принадлежащие истории. Кроме того, сами эти традиции весьма многообразны: существуют традиции консерватизма и традиции новаторства, традиции создания коммерческих и авторских фильмов, камерных лент и фильмов широкого социально-политического звучания, акцент может быть сделан на эксперименте в области формы либо на тонком психологизме...

Каждое студенческое поколение отмечено чертами своего времени, особенностями духовного, политического, научно-технического состояния общества. Развитие образовательного процесса, таким образом, постоянно усложняется, обретает новые характеристики, обусловленные эволюцией мирового кинематографа и национальной культуры.

Тем не менее в нашей киношколе существуют некоторые относительно стабильные педагогические принципы. Так, формулируя основы подготовки актеров, С. Герасимов – актер и режиссер, на протяжении 40 лет преподававший во ВГИКе, говорил, что легко превратить человека в актера, гораздо труднее сделать из актера человека. Он имел в виду и личные нравственные качества, и способность выйти за рамки профессии исполнителя, задаться целью активно влиять на окружающий социум наравне со сценаристом и режиссером.

Во ВГИКе укоренилась форма обучения в мастерских, объединяющих обычно студентов одной специальности под руководством мастера – видного специалиста в своей области. Обращаясь к студентам, Герасимов предупреждал, что педагогический процесс направлен на свободное развитие творческой индивидуальности, чуждое уравниловке. Вместе с тем обучение сопряжено с жизненным и художественным опытом педагогов, взглядами мастера на жизнь, искусство, мораль. Поэтому студентам

приходится считаться с их пожеланиями, а порой и подчиняться указаниям преподавателей, поощряющих все серьезное, гуманное и высмеивающих наносное, подражательное, безответственное, антигуманное.

Сегодня, как и прежде, наши мастерские возглавляются ведущими кинематографистами, не прерывающими активной профессиональной работы в кино. Разумеется, здесь не может быть единообразия мнений и оценок. Эстетические взгляды, художественные критерии и методические принципы ведущих мастеров весьма различны, а порой и противоположны.

Многообразие творческих индивидуальностей как в преподавательской, так и в студенческой среде затрудняет выделение четких, определенных тенденций в творчестве молодых. Заметим лишь, что темы, образы, мотивы, сюжеты, стилистические приемы некоторых студенческих кино- и телефильмов позже находят применение в профессиональной кино- и телеиндустрии.

Не будем задерживаться на тривиальной констатации того, что свободное воплощение художественной концепции в кино дается гораздо труднее, чем, например, в словесном искусстве: ведь кинематограф – это производство, определяемое сложным сочетанием экономических, политических, технологических и иных факторов. На опыте ВГИКа

мы видим, как нелегко студентам из разных стран найти путь к самовыражению. Их стремление к новаторству сопряжено с различиями национальных традиций, необходимостью напитаться духовным опытом предшественников, получить практические навыки работы в съемочной группе, овладеть современной техникой. Первые шаги инновационного плана делаются уже на вступительных экзаменах, продолжают в процессе обучения на протяжении нескольких семестров и экзаменационных сессий – вплоть до защиты дипломной работы. Цель нашей школы – профессиональная и нравственная подготовка выпускника к более сложному этапу – к реализации новаторских концепций в кинопроизводстве в условиях жесткой конкуренции, антагонизма художественных, экономических, политических интересов.

Сама идея создания киношколы в стране, переживавшей в 1919 году ужасы гражданской войны, разруху, голод и холод, была, несомненно, высшим выражением романтического нова-



Марк Николя,
президент GEEET,
ректор киношколы
La FEMIS, Франция

торства. В статье того времени подчеркивалось, что цель киношколы – посредством рационально организованных теоретических и практических занятий создать авангард мастеров экрана – актеров, режиссеров, художников-декораторов, музыкантов, операторов и киномехаников. Главный замысел заключался в создании своеобразного киноуниверситета, готовящего широкий круг специалистов ради создания общего произведения – кинофильма. По мысли основателей ВГИКа, киношкола должна была формировать создателей невиданного, небывалого искусства будущего.

Следует отметить, что поначалу киношкола размещалась в помещении Первой студии Московского художественного театра. Ее ведущие мастера – К. Станиславский, Е. Вахтангов, В. Мейерхольд – присутствовали на спектаклях учеников киношколы с участием В. Пудовкина, Б. Барнета, А. Хохловой и других. Авангардизм молодых кинематографистов возникал в контексте художественных поисков, ставших впоследствии классикой XX века.

Наш институт всегда стремился к подготовке учащихся в лучших традициях русской гуманитарной культуры. Кроме

специализированных кинематографических предметов в нем читаются курсы философии, истории и теории мировой культуры, эстетики, всеобщей истории (в том числе истории религии), экономики, социологии, психологии, русской и зарубежной литературы, истории театра, изобразительных искусств, фотографии, теории музыки. Такое по сути дела университетское образование нацелено на формирование действительно просвещенных людей. Это особенно важно, если учесть весьма

неровный уровень школьной подготовки у молодых людей из разных уголков нашей страны, не говоря уже об иностранных студентах.

Особое внимание уделяется индивидуальным занятиям педагогов со студентами. Среди общих принципов работы – комплексная профессиональная подготовка учащихся, прививающая навыки совместной работы в творческом коллективе по созданию креативных проектов на выбор студентов. Постоянные занятия на учебной киностудии ВГИКа, а также стажиров-

ка на профессиональных студиях способствуют ознакомлению с реалиями кинопроизводства, обретению практических навыков, владению техникой.

Студент режиссерского факультета должен снять в процессе обучения три фильма (общая длительность – 40 минут), будущий оператор – в два-три раза больше. Пополняется фильмотека ВГИКа, основанная в 1931 году и поддерживаемая в свое время А. Ланглюа как первая в мире коллекция художественных фильмов, имеющая уникальное значение. В целом выпускники получают достаточную подготовку для эффективного включения в жизнь современного кинематографа и телевидения.

В последние годы во ВГИКе набирают силу взаимосвязанные процессы дифференциации и интеграции специалистов разного профиля. Мы обучаем студентов и новым для нашей киношколы специальностям, порой более узким (специалисты в области компьютерной графики, режиссеры анимационного фильма, звукорежиссеры, телережиссеры, продюсеры). Что же касается новых тенденций в кинообразовании, то помимо занятий по общему плану практикуются формы обучения по индивидуальным планам с различным содержанием, длительностью и будущим уровнем квалификации (от короткой стажировки до обучения в аспирантуре с последующей защитой диссертации).

Эти общие принципы сочетаются со специфическими на каждом факультете критериями оценки с точки зрения традиций и новаторства.

Особое значение на режиссерском факультете придается концепции, психологизму, действию, атмосфере кадра, монтажу, индивидуальному стилю, новым технологиям, а также визуальному и звуковому аспекту короткометражного фильма – игрового, документального, научного, анимационного.

Что касается концепции, то она должна быть именно кинематографической. Как подчеркивал в свое время директор ВГИКа Л. Кулешов в своей теории режиссера-художника, кино – искусство пластическое, внешнего действия, обретающего смысл в монтаже; не театральное, не литературное. Профессор ВГИКа С. Эйзенштейн, гениальный режиссер и исследователь кинематографа, выступал за тесные контакты кино с другими искусствами, а также с психологией и социологией. Он открыл, что столкновение двух кадров рождает в сознании зрителя нечто новое – возникает идейная оценка изображаемого на экране. Для него монтаж стал сопоставим с метафорической образностью поэзии. Увлечение исследованиями монтажа в сочетании с остротой идеологических требований, предъявлявшихся в 20-е годы к ис-



А.П. Чинарова, проректор по научной работе ВГИКа; С. Семерджиев, вице-президент CILECT, ректор National Academy for Theatre and Film Arts [Национальная академия театрального и киноискусства], Болгария; А.В. Новиков, президент ВГИКа (слева направо)

куству, сопровождалось разработкой теории «интеллектуально-го кино», согласно которой монтажные сопоставления приводят зрителя к постижению отвлеченных понятий. Однако одним из важных критериев эстетической оценки произведения был для него художественный синтез содержания и формы кинообраза.

Полемизируя с отцами-основателями, А. Тарковский разрабатывал свои критерии авторского фильма. Как для режиссера, для него были, прежде всего, важны эмоции вне логики, внутренний образ фильма, личностное видение, одним словом, – художественная философия автора, а не контакты с представителями других кинематографических профессий (лучше один раз увидеть фильм, чем десять раз услышать сценарий, говорил он). Кино было для него запечатленным временем, матрицей реального времени, тождественной образам самой жизни. Он был склонен сближать кино с музыкой; но если в последней материя исчезает, то кино воплощает единство времени и материи.

Согласно Тарковскому, киноискусство – нравственное, а не профессиональное занятие. Он говорил, что для кино настало время решать проблемы, поставленные перед человечеством самой историей. Искусство, полагал он, стремится к идеалу, оно должно давать человеку надежду и веру. Чем мрачнее мир на экране, тем отчетливее должен ощущаться идеал, лежащий в основе художественной концепции творца, тем явственнее должна вырисовываться для зрителя возможность достижения небывалых высот духа. Если кино дает зрителю надежду, возникает возможность катарсиса, морального возрождения. Подлинно художественный кинообраз отражает путь человека к истине, а не замкнутый мирок себялюбивого автора.

Подобная нравственная позиция режиссера находит выражение в призыве к искренности, неограниченному естественному правдоподобию всех составляющих фильма, включая изобразительный строй, работу актеров, монтаж и т.д. Тарковский настаивал на абсолютной «натуралистичности» кино, имея в виду не литературный натурализм Золя и его школы, а образные формы современного кинематографа, воспринимаемые чувственно. Отсутствие свободы реалистического поведения актера приводит только к фальшивой условности, разочаровывает зрителя.

Смысл кино, по определению Тарковского, состоит в соотношении человека с бесконечностью, с мирозданием в целом. Стремясь к этой возвышенной цели, кино обретает новаторский характер, связанный со свободой творческого отбора.

Именно в этом контексте рассматривал Тарковский эстетические проблемы монтажа. Смысл монтажа, полагал он, состоит

в ритмической организации, передающей напряженность действия, а не в склейке фрагментов (критикуя сцену Чудской битвы в фильме «Александр Невский» Эйзенштейна за склейку слишком коротких кусков, он сравнивал ее с Ниагарой, разлитой по бутылкам). Его интересовала, прежде всего, личностная позиция зрителя, а не расшифровка монтажных сопоставлений, условных знаков. Он отождествлял творчество с нарушением профессиональных законов, как у Пикассо или Годара.

В своей картине «Русский ковчег» А. Сокуров практически вообще обходится без монтажа.

Учитывая многообразие существующих мнений, концептуализация критериев традиций и новаторства в режиссуре – сложная задача. Мастера ВГИКа считают главным освоение основ профессии, позволяющее постепенно овладевать выразительным кинематографическим языком, доступным зрителям.

Подготовка актеров зиждется на традициях русской психологической школы. Начальный этап обучения связан со снятием напряжения, что позволяет студентам обрести внутреннюю и внешнюю свободу выражения. Начав с коротких этюдов, в конце обучения студенты создают полноценный спектакль. Критериями оценки их работы являются психологизм, импровизацион-

ность, внутренняя подвижность, выразительность сценической речи и сценического движения, умение носить костюм, накладывать грим, танцевать.

«Записки последнего сценариста» – так называется книга А. Гребнева, одного из патриархов этой профессии. Он задается вопросом о том, не исчезает ли она, подобно тому, как в свое время исчезли машинисты паровозов. Диктат продюсеров, с одной сто-

роны, импровизационность в стиле хэппенинга, с другой – реалии наших дней. Формируя собственные критерии, сценаристы исходят из специфики своей профессии: сохраняя лучшие черты литературного текста (публикуются сборники сценариев), сценарий чужд ложной театральности. Главное в нем – замысел, сюжет, персонажи, действие, диалоги, атмосфера фильма.

Выпускники художественного факультета ВГИКа часто опережают на выставках и профессиональных конкурсах живописцев и графиков из других институтов. Возможно, это объясня-



Ник Пауэл,
директор Film
and Video School,
Великобритания
[Школа кино
и видео]

ется тем, что кроме пленэров и работы с натурщиками наши студенты учатся мыслить кинематографически, сотрудничают со сценаристами, режиссерами, кинооператорами. Кроме чисто живописных традиционных принципов, они озабочены единством драматургии, изображения и кинематографического движения, композицией кадра, организацией декораций, размещением света и другими специфическими проблемами. Особые задачи встают перед аниматорами, которые должны владеть рисованной и компьютерной анимацией.

Оценка дается в процессе работы студента и при ее завершении. Мы стараемся не расхолаживать студентов, еще только начинающих свою профессиональную жизнь, но при этом поощряем самокритику. Наиболее распространенные трудности связаны с банальностью, отсутствием личного взгляда, незнанием жизненных реалий, эскейпизмом и абстрактностью, ориентацией на отдельно взятые кадры в ущерб фильму в целом, неудачным кастингом, плохим знанием потенциальной аудитории.

Методы и критерии оценки студенческих работ с точки зрения традиционности и инновационности нуждаются в совершенствовании. Не стоит недооценивать их субъективную окраску. Однако с практической точки зрения они в целом отвечают основным целям ВГИКа – созданию условий для развития таланта молодого кинематографиста, стимулированию его оригинальности – воображения, интуиции, эмоциональной памяти, открытости новому, воспитанию эстетического вкуса.

ВГИК отмечает свое 90-летие. Сегодня Россия вновь переживает сложный период. Но, как и прежде, мы думаем о будущем, о многонациональном кинематографе XXI века. Новый кинематографический авангард должен сказать свое слово о нашей эпохе, о судьбах цивилизации, о смысле человеческих страданий, о необходимости дружбы между людьми и народами.

За годы своего существования ВГИК подготовил более 2000 кинематографистов для 90 стран мира. Эта практика продолжается и по сей день. Уверен, что, несмотря на различие условий в киношколах других стран, у нас много общих проблем и подходов к их решению. ВГИК был и остается открытым для сотрудничества. Думаю, именно творческие обмены позволят осуществлять инновации на прочной культурной основе ради общего прогресса кинообразования, телевидения и киноискусства.

Завершая выступление о взаимосвязи новаторства и традиций, хотелось бы присоединиться к тем, кто считает, что из прошлого нам необходимо брать не пепел, а огонь – огонь творческого обновления. ■

СТУДЕНЧЕСКИЙ ТВОРЧЕСКИЙ КЛУБ НЕФОРМАЛЬНЫЙ ДИСКУРС

