

М. Н. Шеметова

КОСТЮМ В КИНО. В ПЕТЕРБУРГЕ ЗАЯВИЛА О СЕБЕ НОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА

Часто наиболее значимые события в творческой жизни города, свидетельствующие о появлении нового потенциала искусства, проходят незаметно, хотя впоследствии именно они становятся предметом пристального анализа тех, кто раскрывает истоки уже устоявшихся тенденций в искусстве и культуре в целом.

В середине апреля 2015 г. в Малом зале Центрального выставочного зала «Манеж» открылась выставка студенческих работ кафедры «мастерство художника кино и телевидения» СПбГУ. Называлась она «Костюм в полный рост» и представляла работы студентов и выпускников творческой мастерской «Художник кино и телевидения по костюму». Сам факт, что студенческая выставка проходила не внутри университетских стен, а на одной из главных выставочных площадок Петербурга, свидетельствовал о неформальном интересе к учебным работам будущих мастеров и их способности уже сейчас привлечь широкую зрительскую аудиторию.

Не меньше интриговал тот факт, что воспитанники учебной мастерской создали первое в истории российской художественной кинематографии независимое творческое добровольное объединение выносливых, трудолюбивых, творчески одаренных молодых людей — артель «ХУДПОКОСТ», чья цель — стать альтернативой гламурному костюму из мира моды (рис. 1).

Название в духе авангардных аббревиатур во многом отражало креативный подход молодых художников к их работам и организации экспозиции. Вместо традиционных рамок с рисунками пространство «Манежа» заполнили многометровые киноэскизы, живописные полотна, деревянные книги, инсталляции, ростовые фигуры и сливающиеся с посетителями манекены. Все объекты расположились в тесном взаимодействии друг с другом, вовлекая зрителей в некое драматическое действие, напоминающее развивающийся во времени и пространстве сюжет фильма.

Призывный титр «Иди и смотри» в начале выставки желтым указующим перстом направлял входящего к бегущим по лестницам фигурам из картона. Панорамируя по ним, взгляд зрителя упирался в сидящую в углу на стуле фигуру спящей бабули-смотрительницы. Мимо нее с палитрой-киноплёнкой уверенно шествовал изображенный в полный рост отец-основатель мастерской Петр Петрович Конников, а за ним следом в выставочный зал устремлялись нарисованные на длинном панно все преподаватели кафедры. Наклеенные на окна фотографические физиономии провожали восторженно-удивленным взглядом посетителей в основной зал, где в трехмерном пространстве экспозиции от работы к работе начинало развиваться основное действие.

Собственно, фильм на выставке тоже присутствовал, и каждый желающий мог стать его участником. В небольшом, выгороженном черной тканью закутке перед экраном располагался стул, присев на который каждый мог не только поближе познакомиться с участниками выставки, но и ощутить себя внутри учебного процесса на месте натурщика. На экране возникала учебная мастерская, куда один за другим

заходили молодые художники, здоровались, внимательно вглядывались в смотрящего на них зрителя и садились рисовать его портрет.

О том, что образовательная программа «Киноискусство» в СПбГУ уникальна в масштабах не только нашего города, но и всей страны, не раз писали. Правда, в большинстве случаев отмечали тот факт, что в Петербурге профессии художника кино по костюму больше нигде не учат, а программы обучения ВГИКа существенно отличаются от того, что предлагает СПбГУ. Шли годы, проходили выставки, «Ленфильм» стал забирать студентов на съемки прямо с учебных занятий, ВГИКовцы чувствовали неладное в своих стенах, а рассмотреть принципы выразительности нового образного языка петербургских художников кино пока еще никто не собрался. Выставка «ХУДПОКОСТА» «Костюм в полный рост» стала хорошим поводом для начала такого разговора.

Сама история возникновения мастерской «Художник кино по костюму» вполне могла бы стать актуальным сюжетом фильма «об особенностях национального образования». Все началось с того, что ее основатель — известный петербургский художник Петр Конников в 2005 г. был уволен из Театральной академии за чересчур кинематографическое обучение студентов. Диверсию обнаружили, когда практически все выпускники курса, где Конников пять лет вел «станковую композицию», ушли работать в профессиональный кинематограф. Открывшаяся в тот год выставка студенческих работ памяти Марка Смирнова в Доме кино окончательно подтвердила измену Конникова театральному искусству, и в марте от него решили избавиться.

Как раз незадолго до этого в Манеже состоялась ежегодная выставка новых произведений петербургских художников, где Конников представлял свою работу «What Time Is It?» («Который час?»). Образ собравшихся на площади людей, каждый из которых увидел на огромной часовой башне обозначенный ему час, заставил одного из восхищенных зрителей добыть телефон художника, чтобы лично высказать слова благодарности. Позвонив, человек долго рассказывал про эту картину. «Вы кто?» — спросил наконец озадаченный автор. «Я историк, археолог... — ответил звонивший, — а вообще я заведующий отделом Русского музея по русскому искусству».

Это знакомство Петра Конникова с известным российским искусствоведом, первые публикации которого появились еще в конце 1950-х годов, заслуженным работником культуры Анатолием Федоровичем Дмитренко оказалось судьбоносным. Посетив вышеупомянутую выставку в Доме кино и узнав, что Конников уже не работает в Академии театрального искусства, Дмитренко заявил художнику: «Ты не имеешь права не быть педагогом. Ничего мне не отвечай, можно я поговорю с кем надо?»

И вот уже на проводе до недавнего времени главный художник города, профессор Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Иван Григорьевич Уралов: «Мне про Вас говорил Дмитренко. Мы в Санкт-Петербургском государственном университете создаем Институт искусств и нам нужны преподаватели. Приходите, и, быть может, мы чего-нибудь новенькое создадим». «А давайте создадим кафедру художника кино? Такой в Петербурге нет», — робко предложил Конников. «Художника кино? — удивился Уралов. — И в университете кино и телевидения нет? Не может быть!»

В то, что единственной школой в нашей стране, обучающей художников кино, вот уже более 70 лет является только ВГИК, действительно было трудно поверить. Но еще труднее представить, что профессиональное обучение мастерству художника кино по костюму у нас начало складываться только с 1977 г. Тогда во ВГИКе на художественном факультете открылись первые мастерские художника кино по костюму под руководством Ольги Семеновны Кручининой и Лидии Юльевны Нови.

Только с третьего подхода Петру Конникову удалось убедить возглавившего Институт искусств Ивана Уралова, что обучение мастерству художника кино — это абсолютное «ноу хау» для Санкт-Петербурга. К тому времени Конников уже преподавал в Институте искусств «Живопись» в рамках учебной программы «Графический дизайн».

Перед Новым годом руководитель Института искусств СПбГУ сообщил: «Будем открываться. Пишите программы». Праздник был отравлен. За один месяц нужно было подготовить все учебные программы для лицензирования. Как хочешь, так и пиши. Было принято решение, что первым набором станет курс художников по костюму кино и телевидения под руководством Ларисы Павловны Конниковой. Лауреат четырех кинопремий «Ника», лауреат премии «Золотой орел», заслуженный художник России, художник-постановщик по костюмам киностудии «Ленфильм», единомышленник, верный друг и жена Петра Конникова Лариса Конникова была выпускницей третьего набора мастерской Лидии Юльевны Нови во ВГИКе. К кому, как не к своему учителю, могла обратиться Лариса Конникова за помощью.

Лидия Юльевна сделала все, чтобы помочь своей талантливой ученице продолжить общее дело. Несколько раз Конниковы ездили к ней в Москву, чтобы свериться с существующими учебными нормами. Пришлось проделать огромную работу, пройти лицензирование, все требуемые «обкомы и райкомы образования», прежде чем новая образовательная программа обрела форму и право на существование. Наконец, в мае 2007 г. были получены все необходимые документы и нужно было открываться.

Здание на 10-й линии, где сейчас находится кафедра художника кино и телевидения, а тогда в двух комнатках ютились обучающиеся на программе «Декоративно-прикладное искусство», было в предремонтном состоянии. В ожидании своих будущих воспитанников Петр Петрович сам забутофорил стены, драпировками сделал выгородку, замаскировал пробоины. Но чтобы будущие студенты пришли в мастерскую, надо было позаботиться о рекламе. Днем Конниковы бегали по художественным школам, училищам, выставочным и кинозалам и другим местам обитания юных дарований, а ночью, мучаясь совестью, вопреки своим убеждениям, обклеивали объявлениями стены и водосточные трубы города. А что оставалось делать? И получили потрясающий результат: в первый же год к ним пришли поступать 35 человек.

Импровизированные подготовительные курсы для абитуриентов Петр Петрович и Лариса Павловна устроили в своей художественной мастерской. «Я всем абитуриентам показывал альбом фотографий работ моих учеников из Театральной академии, — рассказывает Петр Петрович. — Просил подумать о сложности этой профессии и решить, нужно ли им это». Очевидно, альбом производил серьезное впечатление на поступающих. Так, одна из абитуриенток Настя Поташкина перед

самым экзаменом решительно забрала документы из Академии художеств и поступила в творческую мастерскую Конниковых. Курс успешно набрали.

Когда 1 сентября 2007 г. ребята пришли в неотреставрированное здание на 10-й линии, их первый натюрморт был жизненно вписан в реальные декорации. Назывался он «Из жизни дворников» по книге Л. Шульман. Будучи студентами, Петр и Лариса Конниковы сами работали дворниками, видели, где и как обитают эти персонажи, чем живут. Натюрморт был практически кинодекорацией «каптерки» дворника. Острые характерные постановки сразу стали отличительным почерком мастерской.

К ноябрю восстановили отопление, отреставрировали две аудитории, были закуплены мольберты, и началась настоящая учеба. За три года, пока шли ремонты, художники кино отвоевывали новые помещения, постепенно продвигаясь по своему этажу из одного конца длинного коридора в другой. На следующий год открылась мастерская «Художник кино и телевидения», затем мастерская «Художник мультипликационного фильма». В новых отреставрированных аудиториях начинающие художники могли раскрепостить свое воображение и руку, создавая семи-метровые эскизы костюмов. Такого никто из художников кино до этого не делал, и про Конниковых стали шутить, что они открыли «монументальную мастерскую по костюму».

В СПбГУ теперь впервые стало возможным получить профессию художника кино и телевидения в сочетании с классическим гуманитарным высшим университетским образованием. Проверенное многовековым опытом крупнейших вузов мира сосуществование науки и искусства под одной крышей становилось актуальной базой воспитания универсальных специалистов в сфере киноискусства. Формирование художника в окружении гуманитарных наук давно осуществляют факультеты искусств в Гарвардском и Стэнфордском университетах, в университете Оксфорда, в Тринити-колледже и многих других. В Петербурге создать Академию наук и художеств мечтал еще в конце 1690-х годов Петр I.

Вплотить мечту великого реформатора смог Сергей Игоревич Богданов. Декан филологического факультета, проректор по обеспечению реализации образовательных программ и осуществлению научной деятельности по направлениям «востоковедение», «африканистика», «искусство» и «филология», он в начале 2000-х инициировал создание факультета искусств в СПбГУ. Тонко чувствующий природу творчества и искренне любящий искусство, в 2007 г. он самоотверженно принял под крыло своего факультета новую образовательную программу «Киноискусство», где и стали учить мастерству художника кино.

Довольно быстро Петр и Лариса Конниковы отошли от основ ВГИКовской программы, понимая, что нужно для построения новой системы обучения художника кино. «Во ВГИКе мы начинали со статичного изображения фигуры в костюме, как это традиционно изображали на театральных эскизах, — вспоминает Лариса Конникова. — Но вскоре мой учитель Лидия Юльевна Нови начала учить нас рисовать персонаж в костюме так, как будто он участвует в сцене. Учитывалась его пластика в движении, выразительность позы и жеста. Правда, при этом не изображалась среда. Впоследствии мы пошли дальше». Чтобы верно создавать костюм персонажа, нужно было учиться видеть его характер не только в чертах лица, пластике, мимике, жесте героя, но и в окружающей его среде. Вместо ровного фона

на эскизах стало появляться детально разработанное пространство, отражающее общее состояние сцены и его взаимосвязь с персонажем. Художник по костюмам теперь оказывался способен воплощать в эскизах целостное изобразительное решение фильма.

Следующим положением обучения было формирование у студентов кинематографического видения композиции. Как известно, в отличие от театрального костюма костюм на экране может быть показан частями, монтажно, на крупном и сверхкрупном планах, в ракурсе, при панорамировании, силуэтно, в фокусе или расфокусированно и т. д. Умение чувствовать сцену в развитии, а костюм в динамике кадра требует от художника по костюмам владения основами режиссерского, операторского и монтажного мастерства.

Отсюда поиск неожиданных острых композиционных решений, вытянутые форматы студенческих работ, предполагающие горизонтальное или вертикальное панорамирование сцены, композиции из нескольких частей, представляющие сопоставления крупного и общего планов. Персонажи стали изображаться в разных ракурсах и освещении.

Представленный на выставке «Репортаж» Любви Дегтяревой — уникальный пример такой кинематографической композиции (рис. 2). Изначально это был натюрморт по «Живописи», называвшийся «Репортаж с места события». Важный момент: учебные программы по «Живописи» и «Рисунку» Петр Конников выстроил в подчинении задачам главной дисциплины курса — «Композиции». И этот натюрморт должен был подготовить студентов к работе над курсовым проектом по сложнейшему постмодернистскому произведению В. Пелевина «Жизнь насекомых», где подлинная реальность 1990-х годов постоянно перетекала в сюрреалистический мир насекомых и незаметно возвращалась обратно.

Ларисе и Петру Конниковым как всегда повезло: на помойке ими был обнаружен большой пакет с маленькими игрушечными машинками разных цветов и моделей. Возникла идея — расставив машинки на подоконнике мастерской, создать образ проезжей части. Чтобы оживить пейзаж добавили немного кукол-пешеходов, и улица заполнилась народом.

Студентам было предложено написать небольшой сценарий по одной из сценок, представленных в натюрморте, а потом нарисовать эту историю. На подоконнике выстроились инсценировки «дорожно-транспортного происшествия», «дорожных работ» и случая «на дорожном переходе». Но это были только предложения, кроме которых можно было придумать любую свою историю на этой импровизированной проезжей части.

Главное условие, которое нужно было соблюсти: рассказать историю так, как будто она происходит на грани сна и пробуждения. Вроде бы все нормально, но если проснешься, поймешь, что такого не могло быть. Отсюда основная задача — совместить два пространства в одно: пространство игрушечного натюрморта на подоконнике мастерской с пространством реального городского пейзажа за окном. Одним из ведущих выразительных средств композиции по замыслу Петра Петровича должна была стать игра с масштабами: реальные пропорции кукол и машин нужно было сочетать с фантастическими.

К итоговому просмотру студенты представляли фоторепортаж с любой реальной улицы Петербурга и четыре эскиза, объединенных в одну серию по монтажно-

му принципу: панорама — общий план, мизансцена — средний план, портрет главного героя — крупный план и фрагмент важной детали, допустим, пуговицы, — сверхкрупный план. Таким образом, внутри одного задания будущие художники должны были решить драматургическую, режиссерскую, операторскую и художественно-постановочную задачи.

У Любви Дегтяревой возникла совершенно абсурдная история в духе Хармса. Что если бы на Невском проспекте где-то в районе Казанского собора, только что проснувшись, словно из какой-то глубинки вышел такой огромный дядька-алкаш. Вылез и сам удивился, где он оказался. Народ на улице перепугался, началась суматоха: приехала милиция, на вертолете подлетели журналисты, вокруг случились автомобильные аварии...

Справа на нижнем центральном эскизе Люба изобразила натюрморт таким, каким он был в действительности. Видны окна мастерской, подоконник с игрушками, потолок с лампами. Но стоит закрыть правую часть изображения, и мы попадаем на улицу. Кукольная история незаметно переходит в историю живых людей: пешеходов, журналистов, полицейских. А монтажный стык перекрывается главным героем — этим дядькой, «русским Кинг-Конгом». В классическом ватнике поверх майки-«алкоголички», в тренировочных штанах с оттянутыми коленками, в вязаных шерстяных носках и домашних тапочках, это воплощение узнаваемого русского типажа недовольно шествует среди разбегающихся лилипутов. Дальше в драматургии изображения возникает неожиданный поворот: прямо на нас едет такси, шофер которого видит весь этот ужас и идущего на него «Кинг-Конга». Но, если взглянуть, у него на заднем сидении сидит естественных размеров как раз этот дядька...

Такое упражнение в постмодернистской игре многое подсказало студентам в работе над «Жизнью насекомых». И хотя творения Пелевина нет-нет, да и появляются на экранах, еще никто из кинематографистов не решился экранизировать это культовое произведение 90-х годов. Поэтому для Ларисы и Петра Конниковых эта фантазмагория неувимых трансформаций человека с энтомологическим миром виделась прекрасным материалом для творчества. Главный вопрос: как практически совместить достоверность костюма перестроечного времени — начала 90-х годов с образом насекомого?

Из множества персонажей романа Галина Урусова выбрала своим главным героем навозного жука — отца, посвящающего своего сына во взрослую жизнь (рис. 3).

Наблюдая в окружающем мире один навоз и раскрывая эту «истину» сыну, этот персонаж незаметно превращался из человека в насекомое. Накапливающийся в его руках-лапках навоз постепенно формировался в полупрозрачный серо-коричневый шар *Йа*. «Твой *Йа* и есть ты», — учил отец сына, и тот тоже медленно обретал энтомологические черты. «*Йа* вырасту большой, женюсь, у меня будут дети, и *Йа* научу их всему, чему научил меня папа», — думал сын, после гибели отца под острым каблуком огромной красной туфли.

Передать такую философию жизни Галина решила предельно осязательно. В мастерской из гипса в человеческий рост начал вырастать получеловек-полужук. В какой-то момент созидания показалось, что его вес сейчас проломит пол, но гипс

высох, и персонаж стало возможно транспортировать в малый зал «Манежа». На выставке, особенно при скоплении зрителей, он производил странное впечатление: казалось, что один из посетителей ненароком превратился в жука, примерив на себя костюм. Этот эффект провоцировали очень натуралистично вылепленные ноги в темных брюках и резиновых сапогах и какое-то до боли знакомое выражение лица на гипсовой физиономии. Существо катило перед собой сплетенный из веток Йа, нутро которого наполняли очень близкие сердцу каждого россиянина после тридцати фрагменты обесмысленного быта: телефон, книжки, колеса от детской коляски, пластинки, шахматы и слабо горящая настольная лампа. Одна конечность персонажа еще имела очертания руки, но пять остальных уже покрылись хитиновым покровом...

Неординарная форма подачи выполненного задания — еще одно «ноу-хау» мастерской Конниковых. Никогда не знаешь, в каком формате студент представит свое творение: в виде висящего куба или фонарей, шарманки или ширмы, семиметрового панно или многофигурной инсталляции. В ход идут самые разнообразные материалы: от гипса и коробочного картона до табуреток и сифонных труб. Каноны академического рисунка могут ужиться с самыми смелыми авангардистскими приемами. Внутри одного изображения рисунок карандашом гармонично соседствует с гуашью, живопись маслом рифмуется с акрилом и поталью. Все — для достижения образа. Не внешнего эффекта и эпатажа, чтобы сразить искусенное воображение зрителя, но выражения сути.

Вспоминая свое обучение у Лидии Нови, Лариса Конникова рассказывает о первых словах, которые они, студенты-первокурсники, тогда услышали от нее: «Мы пришли сюда не фасончики рисовать и не куколок одевать в платьица, а создавать образ персонажа». Научить своих студентов созданию образа героя Лариса Павловна считает своей главной целью. Прежде всего необходимо нарисовать лицо, глаза героя, безотносительно того, что на нем надето. Полюбить персонаж, каким бы он ни был, прежде того, как начать рассказ о нем через костюм, — очень сложная неформальная задача.

Нелегко должно быть проникнуться симпатией к образу разъезжающей в трамвае сумасшедшей старухи в ситцевом платье поверх нечистой ночнушки из рассказа Т. Толстой «Лилит». У Любови Дегтяревой изначально работа представляла собой диптих: молодость и старость героини (рис. 4). Тогда и сейчас в одной и той же позе женщина ехала в трамвае. Тогда она — восторженная юная дева — была прекрасна, теперь, обрядившись в одежды своей молодости, наводит ужас на окружающих. В ее скрюченных артритом руках маленькая театральная сумочка и авоська с кефиром. Под платьем старые расплзающиеся рейтузы, на ногах разбитые босоножки, только одна из которых надета на растянутый носок. На голове похожая на воронье гнездо шляпа с остатками прорванной вуали. «Широко, криво, неровно, дрожащей от паркинсонизма рукой она нарисовала себе эти брови, как делала это привычно, без сомнений, семьдесят лет подряд, со времен первого поцелуя», — саркастично рисуют героиню строки рассказа. И, передавая все это, Люба все же находит в позе несчастной, в ее кокетливой улыбке и глядящем сквозь время взгляде благородство той, что названа именем первой жены Адама, оставшейся в раю, — Лилит.

Научиться влюбляться в своих героев — значит научиться их понимать. Сама Лариса Павловна Конникова в кино один раз отказалась от работы, потому что на роль главного героя выбрали артиста, который, по ее мнению, категорически не

подходил к образу персонажа. «Качок» из сериалов с пальцами-сосисками должен был играть в рождественской истории кукольника, у которого в руках оживали куклы. «Как это может быть? У него должны быть живые руки», — возмущалась она.

Постижению художественного образа с первых дней обучения подчинены все учебные постановки Петра Петровича. Примером выполнения уникального задания по «Живописи» может стать работа первого курса Гатауллиной Ольги «Среднерусский пейзаж» (рис. 5).

Студентам было предложено разглядеть художественный образ в одном конкретном бытовом предмете, придумать соответствующий этому образу пейзаж и вписать в него сам предмет, значительно увеличив его в масштабе. Главной задачей «натюрморта» было научиться передавать в изображении фактуру материала. Но сама фактура, пропорции, силуэт предмета становились лишь поводом для осмысленного художественного высказывания. «Чтобы добиться этого, ребята глазом буквально “проехали” предмет», — рассказывает Петр Петрович.

Так, старый, изъеденный ржавчиной керосиновый фонарь, помещенный в заснеженный пейзаж с узкоколейкой, стал будкой станционного зрителя. Кажется, что пустое безжизненное пространство изредка пререзает гулкий скрип его приоткрытой железной двери. Но уже никого нет в деревнях, чтобы услышать его. Даже собаки не лают ему в ответ. Деревянные дома покосились, их окна наглухо забиты досками. Дом рухнул, потому что в нем перестали жить... И. Г. Уралов, увидев эту работу, воскликнул: «Это же наша Россия! Удивительно, чтобы девочка в семнадцать лет написала образ всей России».

Свою сверхзадачу Петр и Лариса Конниковы видят в том, чтобы научить художника кино думать. Художник постоянно должен задавать вопросы себе и всем создателям фильма, не давать покоя режиссеру, искать смысл во всем, что он делает. В кино для этого необходимо раскрыть драматургию сценария, выявить авторский замысел литературного произведения.

К сожалению, сценарное мастерство в современном кино — его ахиллесова пята. Найти смысл в большинстве сценариев не представляется возможным, а если и случится, то его примитивность удручает настолько, что лучше бы и не надо было этот смысл искать. Все чаще режиссеры слагают с себя подобные обязательства и возлагают их на киноведов и критиков. Единственной альтернативой для обучения студентов становится достойный литературный первоисточник. Но тут обнаруживает себя другая проблема: в подавляющем большинстве студенты «не доросли» до произведения и не могут проникнуть в текст. Давно обсуждаемое в образовании отсутствие среднего звена приводит в университет ребят прямо со школьной скамьи. Пока они еще читают, но «что» и «как», иногда лучше не знать.

Приводит это к катастрофическим последствиям. Особенно в кино, которое, будучи все дальше от традиционного понимания искусства, становится для большинства молодых граждан основным источником информации о мире.

Особенно тяжело на экране обстоят дела с литературной классикой. Ныне каждый уважающий себя режиссер предпочитает вложить в Пушкина, Шекспира или Чехова свой «креативный» смысл и опыт постижения мира. Так вроде и классиков с небес на землю опускаешь, и себя человеком наравне с ними чувствуешь.

Предлагая многим впервые прикоснуться к заложенным в классике вечным ценностям, Конниковы не позволяют нивелировать очевидную иерархию. Свобода



Рис. 1. Артель «ХУДПОКОСТ»



Рис. 2. Дегтярева Любовь. «Репортаж». 250×130 см. 2014 г.



Рис. 3. Урусова Галина. В. Пелевин. «Жизнь насекомых». Эскиз костюма. 2015 г.



Рис. 4. Дегтярева Любовь. Т. Толстая. «Лилит». Эскиз костюма. 2013 г.



Рис. 5. Гагауллина Ольга. «Среднерусский пейзаж». 2013 г.



Рис. 6. Дегтярева Любовь. А. К. Толстой. «Царь Борис». Эскизы костюмов. 2014 г. 58×142 см (2 эскиза), 152×62 см (1 эскиз)



Рис. 7. Созонтова Александра. А.К.Толстой. «Царь Борис». Эскизы костюмов. 2014 г. 140×100 см



Рис. 8. Григорьева Софья. В. Войнович. «Москва 2042». Эскизы костюмов. Дипломная работа. 2013 г. 294×240 см



Рис. 9. Булатова Ксения. Д. Мережковский. «Петр и Алексей». Эскизы костюмов. 2009 г. 47×210 см

Рис. 10. Булатова Ксения. Ч. Диккенс. «Посмертные записки Пиквикского клуба». Эскиз костюмов. Дипломная работа. 2013 г.



Рис. 11. Поташкина Анастасия. П. Г. Вудхаус. «Знакомьтесь: мистер Муллинер». Эскизы костюмов. Дипломная работа. 2013 г.



Рис. 12. Гагаулина Ольга. А. Шамиссо. «Необычайные приключения Петера Шлемиля». Эскиз костюма. 2013 г.



Рис. 13. Красносельских Мария. Ф. Герберт. «Дюна». Эскизы костюмов. Дипломная работа. 2013 г. 240х270 см



Рис. 14. Уткина Александра. Э. Кочергин. «Куроводец». Эскиз костюма. 2012 г.

творческого подхода в согласовании с постижением смысла становится в этом случае созидательной.

Для третьего курса обучения Лариса Конникова выбрала для своих подопечных один из самых сложных литературных жанров — трагедию. Жанр, основой конфликта которого заложен в столкновении сильной личности и провидения, сегодня мало востребован на экране, да и в искусстве в целом. Его высокие образцы остались там, где в широком масштабе почилло представление о божественном мироустройстве. Поэтому в истории Бориса Годунова режиссеров все больше интересует социальная проблематика и конфликт власти с народом, нежели провиденциальные причины, их породившие.

Трагедия «Царь Борис», замыкающая у А. К Толстого историческую трилогию, значительно отличается от «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Ведущим мотивом всех поступков Бориса у Толстого становится стремление к величию Руси, за которое он сознательно платит «чистотою своей души», убивая царевича.

В композиции Любове Дегтяревой (рис. 6) первый эскиз относится к первому акту пьесы. Его действие происходит в 1598 г., сразу после коронации Бориса. Толстой поначалу неоднократно сопоставляет образ взошедшего на трон самодержца с солнечным светом, прогнавшим тьму прошлого.

Пережита пора кромешной тьмы — сияет солнце снова
И держит скипетр для правды и добра
Лишь царь Борис — нет боле Годунова!

В престольной палате царь принимает поздравления иностранных послов, за восхваляющей речью каждого из которых стоят конкретные требования к политике нового царя земли Московской. Борис уверенно и жестко парирует ответными условиями на каждое «приветствие», демонстрирует высокий дипломатический талант.

Строго по центру фронтальной композиции на выразительной дистанции от зрителя расположила автор своего царя Бориса. Его сияющее золотое облачение — единственный источник освещения сцены. Обрамленный аркой, будто нимбом, царь восседает на престоле, широко расставив ноги и монументально возложив руки на подлокотники трона. Вдоль напряженного красного ковра из глубины палаты к зрителю тянется ряд плотно стоящих бояр. Силуэты их надетых поверх роскошных кафтанов парчовых шуб столь основательны, что любое движение кажется затруднительным. Динамику раскрытия сцены представляют разве что выгнутые линии боярских животов, разверзшие монолит их общей массы на две равновеликие части. Абсолютным контрапунктом всему этому незыблемому миропорядку ортодоксальной Руси становится остро заточенный силуэт заграничного посла. Замечательный пример высказывания художника через пластику персонажа, он написан так, словно автор зафиксировал одну из балетных фаз сложносочиненного батмана. Глубокий реверанс с лукаво поднятой головой и загнутой за спину рукой четко выражает двойственность намерений вошедшего. Затянутая в чулок и вытянутая в прямую линию нога как заточенное перо напряженно предлагает подписать монарху выгодную сделку внизу огненного свитка ковра.

До мелочей продуманная композиция позволяет художнику не просто представить костюмы и персонажей, передать сюжет и состояние сцены, но и подвести

зрителя к тем не лежащим на поверхности смыслам, которые формируют сверхзадачу автора.

«Не страхом я, любовьию хочу держать людей», — признается Борис своей сестре-монахине в начале своего правления, но вскоре, страшась народных бунтов и приближения Лжедмитрия, приказывает «рвать языки» и вешать изменников без разбора. Вторая сцена, выбранная для разработки композиции, во всем контрастна первой. Это народные бедствия и казни, следующие за нераскаянным грехом царя Бориса, как в «Царе Эдипе» когда-то следовал мор в Фивах за неотомщенное убийство Лая.

Вся сцена решена через силуэты повешенных, за которыми в предзакатных зимних сумерках открывается панорама заполненной народом площади. На фоне недавно отстроенного Покровского собора обезличенные люди с ужасом взирают на деяния царя Бориса. Как и в первом эскизе, Любовь Дегтярева с мастерством операторского видения позволяет зрителю «войти» в кадр через первый план, погрузиться в его страшную атмосферу. Обе работы одинакового формата, что позволяет провести композиционную параллель: по центру изображения, где сиял в золоте Борис, теперь догорает кровавый закат, где черный силуэт чертил «острым пером» по красному фону, — там заключена сделка с совестью. Роскошь боярских костюмов сменилась на нищету и невзрачность повседневной одежды городской толпы.

Третий эскиз портретно представляет образ самого Бориса в кульминации трагедии. Осознав, что «совершил без пользы преступленье» и «истина злодейство есть мое», он просит своего сына Федора о милости и поддержке, но получает отказ. С протянутой рукой в багряном одеянии без шитья и украшений выступает Борис из тьмы своих палат. Резкий акцент «рембрандтовского» света выхватывает из мрака его искаженное лицо и будто сведенную судорогой руку. В отличие от Пушкинского «Бориса Годунова» у А. Толстого «Царь Борис» уйдет из жизни нераскаянным. Потому и царь, что не признал возможности присутствия в себе «раба Божьего». Огонь всевластия делает безумным взгляд, огонь повергаемого в грядущую смуту государства формирует фактуру фона. Единство колорита драматургически оправдано и предрекает неизбежность финала.

Совсем в ином изобразительном ключе представила персонажей «Царя Бориса» Александра Созонтова, символично расположив их в пространстве древнерусской иконы с клеймами (рис. 7). Дерзкая попытка вскрыть духовные смыслы литературного произведения, переводя их в зримый символ, с одной стороны, и сохраняя их историческую визуальную достоверность для будущего воплощения на экране — с другой.

В самом распределении действующих лиц видна попытка глубокого осмысления художником литературного произведения, роли, характера и предназначения каждого из персонажей.

В среднике — большая фигура возомнившего себя на месте Вседержителя Бориса. Вокруг него, восседающего на царственном престоле, в строгом соответствии масштабов и своей значимости бояре, заграничные послы и теснящийся позади народ. Внизу его оппонент по пьесе атаман Хлопко-Косолап в своем разбойничьем стане. Наверху, подобно Тайной Вечери, боярское застолье с предателем Шуйским перед арестом в доме Романовых.

Композиционное построение клейм по бокам соответствует характеру и взаимоотношениям основных персонажей. В верхних клеймах в светло-голубых одеяниях чистые, отданные на заклание души — дочь Бориса Ксения и ее жених Христиан. Чуть ниже заговорщики Семен Годунов и боярыня Василиса Волохова. Еще ниже два разбойника: «благоразумный» Андрей Клешнин, в схиме брат Левкий, и нераскаявшийся Митька. В подобном же противопоставлении за ними следуют две царицы: принявшая постриг сестра царя Бориса Ирина и подобная леди Макбет его жена, дочь Малюты Скуратова Мария Григорьевна. В самом низу друг против друга расположились соперники на трон: последний из рода Рюриковичей князь Василий Шуйский и снова Борис Годунов — безродный зять Малюты.

Кропотливая работа над деталями позволяет разглядеть мельчайшие нюансы костюма, рисунок и фактуры тканей. При этом, согласно концепции автора, все выполнено в стремлении к иконописному канону: чего стоит только написанное в обратной перспективе бревно под разбойничьим атаманом или маленькие рынды (оруженосцы-телохранители) с бердышами на плечах у государева подножья.

Эти две работы по «Царю Борису» — зримые концепции фильма. Просто рассмотрев их, хочется перечитать Алексея Константиновича Толстого, а потом, может быть, и Александра Сергеевича Пушкина, чтобы искренне воскликнуть: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»

Иногда, правда, молодому художнику очень трудно определиться с концепцией, особенно если в литературном произведении речь идет о современной ситуации в обществе и политических взглядах. Так случилось с дипломным проектом Григорьевой Софьи, рискнувшей разработать ансамбль костюмов для персонажей романа-антиутопии В. Войновича «Москва 2042» (рис. 8). Одним из самых сложных этапов проекта стала работа с текстом. Софье в полной мере пришлось столкнуться со спецификой жанра антиутопии у Войновича, его сатирическим стилем повествования и политическим подтекстом.

С одной стороны, актуальность выбора литературного материала была очевидной: по мнению Войновича, к примеру, многое из того, что он описал в романе, осуществляется сегодня в путинской России и даже превосходит описанное. Как художнику в двадцать лет устоять перед искушением обличения государственной власти, когда вокруг все чаще ровесники рассказывают, кого и сколько раз с митингов в «ментовку» забирали? Да и эффектным жанром антиутопии отечественный кинематограф не избалован. (Хотя редкие исключения вроде «Кин-дза-дзы» Г. Данелия или «Убить дракона» М. Захарова свидетельствуют о мощном потенциале его художественных возможностей.)

Однако уже в начале работы внешне привлекательный фантастический мир антиутопии обнаружил необходимость постижения глубинных смыслов содержательной стороны романа, и более того, глубины понимания современной действительности. Поначалу Софья готова была бросить «Москву 2042» и вернуться к своим более ранним задумкам, но усилием воли преодолела этот барьер и начала формировать концепцию диплома. Вдумчивая работа с текстом со временем привела художницу далеко не к однозначному взгляду на это произведение.

Выбирая почти из девяноста сцен романа пятнадцать необходимых, Софья столкнулась со сложной пространственно-временной организацией произведения В. Войновича.

С главным героем романа — писателем Карцевым — читатель знакомится в Мюнхене 1982 г., где узнает, что ему предлагают на машине времени отправиться в Москву 2042 г., чтобы написать книгу о жизни столицы через 60 лет. Вместе с Карцевым действие переносится в будущее, где эта книга уже давно написана, является классикой и пророческим сценарием реально развивающихся событий. Карцева принуждают переписать его роман, чтобы избежать предсказываемого книгой краха существующего политического строя. Он соглашается, но это не меняет ситуации: на смену абсурду коммунистического режима приходит не меньший абсурд ультрамонархической власти. Карцев возвращается в Мюнхен 1982 г. и пишет свою книгу с надеждой на «исправление» своих соотечественников в будущем.

Текст у В. Войновича становится реальностью, а реальность превращается в текст.

Задумав форму композиционных листов как громаду каменных глыб, заваливших фигуру автора, Софья, с одной стороны, воплотила образ «глыб» — томов эпопеи «Большая зона» одного из персонажей романа Сим Симыча, а с другой стороны, нашла символический образ самого автора, зажатого грузом ответственности за свое творение.

Громада холодных камней-идей довольно точно отразила общую фактуру «Москвы 2042» с ее нарочитой эстетикой безобразного и условностью героев-типажей.

Осмысленная драматургия позволила Софье точно выбрать последовательность сцен. Первый эскиз — сцена беседы Карцева со своим другом детства Лешкой Букашовым, будущим Гениалиссимусом, в мюнхенском кафе рифмуется с последним: в тех же позах они сидят напротив друг друга уже в тюремной камере, где воплотивший в жизнь идею коммунизма Букашов признается, что «для того, чтобы разрушить коммунизм, надо его построить». От расположенного в центре увесистого камня с портретом заместителя Гениалиссимуса Горизонта Тимофеича тянутся ко всем «глыбам» трубки с «эликсиром бессмертия», больше напоминающим раствор в колбах кунсткамеры. На самом большом камне в основании громады изображена кульминация: публичное отречение Карцева от изначального замысла своей книги, народный бунт и въезд нового монарха Серафима на белом коне на Красную площадь.

Взятая из текста почти анимационная условность персонажей, их гротеск и карикатурность оказались ключом изобразительного решения всего проекта. Выразительные физиономии в гротескных ракурсах, точно найденные позы и эмоции героев делают костюмы продолжением их индивидуальных качеств. Одним из ярких выразительных приемов становится иронично представленный контрапункт. Контрастом белым сафьяновым сапогам Сима Карнавалова служит его зековский ватник. Трогательно и смешно смотрятся вязаные носки на поджатых ножках облаченного в военный китель с шеренгами орденов и медалей Горизонта Тимофеича.

Общую драматургию романа Софья развивает через колористическое решение сцен. На безжизненном сером фоне коммунистической действительности в розово-оранжевых тонах выстраивается слащаво-колбасный рай Карцева. Химически-зеленые оттенки царят в секретной лаборатории Эдисона Ксенофоновича и при зрелище «небесного» кино. Алым заревом залита кульминация смены политического режима.

Разработка экспликации по всему произведению — обязательное требование мастеров к каждой курсовой работе студентов по «Композиции». Продумать

экспликацию (от лат. explicatio — «разъяснение») — значит понять драматургию произведения, выявить его основной конфликт, движущий историю. В отличие от письменного режиссерского плана постановки фильм, художник кино представляет здесь развернутый план ведущих сцен фильма в виде небольших эскизов в их продуманной сюжетной последовательности. Тональным или цветовым аккордом, ракурсами, контрастом и другими выразительными средствами выделяются узловые сцены в сюжете: завязка, поворотные моменты, кульминация, развязка и финал.

Работа Ксении Булатовой по роману Дмитрия Мережковского «Петр и Алексей» как раз демонстрирует умение выбирать и сопоставлять по смыслу важные для разработки сцены (рис. 9). В 1998 г. Лариса Конникова стала обладательницей своей третьей «Ники» за костюмы к фильму В. Мельникова «Царевич Алексей», снятого по сюжету романа Д. С. Мережковского «Петр и Алексей». Опыт работы над романом показал, что огромное количество сцен, многообразие мест действия, множество переодеваний персонажей и содержательная масштабность произведения могут многому научить молодых художников.

Выбранное Ксенией сравнение двух миров дворянской и народной ассамблей в петровские времена уже было у Мережковского. Ксения точно угадала богатство выразительных возможностей этого сопоставления для художника. Выраженное визуально, оно наполнилось ярким эмоциональным колоритом, стало зримой метафорой скотоподобия, до которого может дойти человек вне зависимости от чина и положения. Мастера подсказывали: рисуйте физиологически — свинство так свинство. Эти два застолья должны стать интересными для зрителя. Перспективные решения с глубиной кадра здесь явно уступали радикальному развороту столов в фас, и Ксения фронтально развернула композицию. Вышли два длинных эскиза-панорамы. Как будто камера шла и наблюдала эту драку. Гротескная пластика высоких белых париков в верхней сцене и динамика вытянутых бьющих рук в трактире задают орнаментально выверенный ритм действия. Ее хочется детально рассматривать, поражаясь психологизму мимики персонажей, их пластической точности движений и чувству юмора автора.

Эти же качества будут впоследствии отличать диплом Ксении Булатовой по «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса (рис. 10). На выставке Ксения представила эскизы своих персонажей в виде двух больших деревянных книжных томов.

Во многом навеянный иллюстрациями Роберта Сеймура мир добрых чудачков Диккенса у Ксении пронизан тонким юмором к нравам старой Англии первой половины XIX века. Кинематографически точно выстроена композиция кадра, а скрупулезное внимание к деталям позволяет почти наощупь ощутить фактуру костюмов. Ни один из персонажей не похож на другого. Чувствуется, что у каждого из них одежда еще не знала конвейерного производства. Еще немного, и, кажется, Ксения научится передавать в эскизах голоса своих героев.

Уйти от грубости наших дней в старую добрую Англию 30-х годов XX века, по всей видимости, захотелось на дипломном проекте и Анастасии Поташкиной. Вдохновленная тонким английским юмором детективных мелодрам П. Г. Вудхауса, Анастасия целый год разрабатывала эскизы костюмов для многочисленных персонажей его книги «Знакомьтесь: мистер Муллинар» (рис. 11).

В оригинале диплом представляет собой оклеенную английскими обоями стену, плотно увешанную всевозможными рамочками с портретами бесчисленных родственников мистера Муллинера. Внизу на роскошном английском диване из красной кожи в натуральную величину восседает сам мистер Муллинер, а над ним в центре располагается коллективный портрет незаурядного семейства.

Персонажи Вудхауса весьма эксцентричны, и здесь автору очень точно удалось найти верную манеру изображения. Выразительный гротеск и психологический рисунок так ярко характеризуют каждого из родственников, что они вполне бы могли стать запоминающимися героями мультсериала. Но при этом каждая деталь костюма исторически выверена и для образности лишь слегка преувеличена.

Научиться собирать исторический материал и пробовать воссоздавать в костюме образ конкретной эпохи — неотъемлемая задача каждого курса. От современной литературы, предлагающей оглядеться вокруг и увидеть окружающий мир по-новому, задания отступают сначала к образам первой половины двадцатого века, потом перешагивают в век девятнадцатый и далее продолжают поэтапно углубляться в историю. Костюм каждой эпохи отражает ее мировоззрение. Научить ощущать это и передавать в эскизе — еще одна из серьезных задач обучения.

При входе на выставку зрителя встречал большой портрет Петера Шлемиля — героя известного немецкого романа начала XIX века Адельберта фон Шамиссо (рис. 12). Поэт и писатель, Шамиссо, став в конце своей жизни директором ботанического сада в Берлине, проделал большой философский путь от романтизма к реализму. В своих «Необычайных приключениях Петера Шлемиля» романтический сюжет о сделке человека с дьяволом он завершал апофеозом научного познания мира. Столкновение двух мировоззрений внутри одной эпохи. Для художников по костюму эта история была интересна тем, что соединяла сказочный сюжет с будничной реальностью немецкого быта того времени.

Продавший свою тень ради богатства похожему на провинциального ростовщика дьяволу, Шлемиль со временем теряет все: деньги, любовь, друзей. За короткий срок постаревший, он пытается спасти свою душу в изучении разных наук. Станный человек с длинной седой бородой, одетый в изношенную черную венгерку, став владельцем сапог-скороходов, он шагает семимильными шагами по свету, один, никому не нужный, никем не любимый неприкаянный бродяга.

Гатауллиной Ольге удалось воплотить то единство сказочно-мистических и достоверно-бытовых черт, которые отличают это произведение. Изображенный летящим на фоне неба мимо городских крыш, Шлемиль еще полон романтического порыва, но его самоуглубленный взгляд уже далек от мечтательности. Поверх семимильных сапог надеты домашние тапочки. Они помогают ему спуститься с небес на землю. В костюме Шлемиля Ольга сочетает любимые романтиками красно-черные «демонические» тона и охристо-коричневые натуральные оттенки. Из всех карманов скитальца торчат узнаваемые атрибуты различных наук. Острые углы астенической фигуры рифмуются с дугами изящной курительной трубки и астрономического квадранта.

Историческая правда всех изображенных элементов костюма позволила ему быть убедительным. Глядя на портрет Шлемиля, догадываешься, сколько времени Ольга провела в изучении материальной культуры Германии XIX века.

Мария Красносельских создала огромную композицию по одному из самых известных научно-фантастических романов XX века «Дюна» Фрэнка Герберта (рис. 13). Фантастический жанр предельно скудно представлен в нашем кино, и на то есть много причин. Отсутствие финансирования, компьютерной техники и соответствующих программ у отечественных кинематографистов если и сможет быть преодолено, то только ко времени появления цивилизации Дюны. (Там в переводе на земное время действие разворачивается где-то в 21 390-е годы). Предвидя такую перспективу, Мария вслед за персонажами «Дюны» отказалась от мыслящих машин, роботов и компьютеров и сделала в работе упор на развитие своих мыслительных способностей.

Главное место действия в романе — планета Арракис, также называемая Дюной, представляет собой пустыню, населенную огромными песчаными червями. Они загадочным образом связаны с существованием необходимого для межзвездных перелетов вещества, от которого зависит существование всей цивилизации.

Вся композиция у Марии представляет гигантского червя. То внутри, то снаружи него в разных ракурсах разворачиваются сцены романа с представителями различных племен, проживающих на планете. В изображении костюмов художница пошла очень интересным путем. В сущности, все фантастические образы рождаются у нас из причудливых деформаций того, что уже есть в нашем зрительном опыте. Отдаленное будущее предстало у Марии в тесной ассоциативной связи с историческими земными эпохами. По ее работе, кажется, можно изучать историю костюма. В одних сценах читаются мотивы наскальных рисунков, в других — образы раннего Возрождения, в третьих — вычурность стиля рококо. Все это чередуется с «авторским» киберпанком и научной фантастикой в стиле Кубрика. Фантастика требует смелых решений, и Маша лихо формирует фантастический колорит инопланетной пустыни из цветов кричащих кислотных оттенков. Такое не всем понравится. Но это потому, что мы-то к «земному» привыкли.

Каждый фильм отличен от предыдущего: сегодня художник работает над исторической мелодрамой, а завтра его приглашают на съемки фарса или научной фантастики. Он обязан быть мобильным в своем мастерстве. Как отмечает Петр Конников, один из главных принципов обучения — кардинально менять задачу. Методика не последовательности, а резкой смены задач — один из ведущих принципов обучения в творческой мастерской.

Это оправдано спецификой кино. Для этого студентов изначально нужно бросать из стороны в сторону, предлагать что-то радикально новое: литературную основу, технику исполнения, формат работы. Вначале, естественно, возникает шоковое состояние. Петр Петрович признается: «Девочки периодически плачут». Объем выполняемых заданий иногда им кажется невыносимо невыполнимым. Пожалуй, только в Вагановском училище преподаватели так муштруют своих воспитанниц для достижения должного результата. Но зато и балет у нас остается лучшим в мире. Перефразируя Пастернака, можно сказать, что здесь служение искусству «не читки требует с художника, а полной гибели всерьез». Педагогам тоже трудно. «Я преподаю четверть века и нечасто повторяюсь, — говорит Петр Петрович. — Иногда, кажется: я больше не могу придумать что-то новое, но понимаю, что должен, чтобы двигаться дальше».

Сегодня найти в системе образования подобное отношение педагога к своей деятельности редкость. Другие мастера в окружении Конниковых со временем это

переняли. Каждая постановка в соседних мастерских оказывается нестандартной, неожиданной и не дает студентам заскучать.

«Для нас смыслы на каждом шагу, — говорит Петр Петрович. Мы — великие собиратели, потому что знаем, что в кинематографе все пойдет в дело».

Одна студентка как-то рассказывала, что поднималась на занятие по лестнице и увидела идущих впереди Петра Петровича и Ларису Павловну. У Ларисы Павловны выпала из кармана монетка, а Петр Петрович ее поднял и очень бережно ей отдал. Взявшись за руки, они пошли дальше. Ничего не случилось. Но, видимо, в этот момент возникло то главное, что так трудно объяснить словами, но так необходимо видеть в человеке будущему художнику.

Во многом об этом пишет в своей книге «Ангелова кукла» замечательный театральный художник Эдуард Кочергин. «Чуден свет — дивны люди. Дивны дела Твои, Господи!» — открывает он русской пословицей свой рассказ «Куроводец», который и предстояло воплотить в зримых образах студентам.

Чудаковатый и потрясающе чуткий ко всем человеческим бедам актер держал у себя дома куриц, которые, как в цирке, выполняли все его действия и очень его любили. Соседи убили этих кур и съели. Весть об этом разбила актерское сердце, и он умер от инфаркта.

На работе Александры Уткиной герой этого рассказа «дядя Женья» изображен в тот момент, когда решил показать коллегам свою куриную школу-театр (рис. 14). Небольшой текст позволял художнице внимательно вчитаться в каждое слово: «Приложив палец ко рту, он повел нас по коридору к сокровенной двери. Метра полтора не доходя до нее, остановился и прислушался — что они там делают?» Александра очень старалась вникнуть в детали сцены. Чтобы не шуметь, у дяди Жени поверх старых шерстяных носков надеты войлочные тапочки. По описанию Э. Кочергина, «высокий, сутуловатый, с какой-то странной птичьей пластикой», он пригнулся, чтобы не испугать своих пернатых воспитанниц. Как трудно выразить на портрете отмеченную автором в книге «ничем не прикрытую незащищенную доброту» в «улыбчатых серо-голубых глазах» этого человека. Но черным провалом коридора, висящей на голом шнуре лампочкой и слегка поднятой домиком бровью персонажа Александра пытается отметить эту сцену трагизмом будущего финала.

Профессия художника по костюмам требует особо трепетного внимания к актеру, которому предстоит не просто носить созданный для него костюм, но и благодаря ему вживаться в образ своего персонажа. «Лучшей похвалой своей работе я считаю слова актера, когда он надевает наш костюм и признается, что ему и играть не надо, что он уже все про своего героя понял!» — говорит Лариса Павловна.

Наверное, неслучайно именно рассказ «Куроводец» из книги Э. Кочергина был выбран для творческого задания.

Рассматривая представленные на выставке работы мастерской, убеждаешься, что в подборе литературы у Петра и Ларисы Конниковых нет ни одного проходного произведения. Каждое из них оказывается серьезной вехой в размышлении о добре и зле. Как без ложного пафоса говорит Петр Петрович: «Наша задача еще и воспитание личностей».

Воплощенные в студенческих работах принципы программы обучения Петра и Ларисы Конниковых приводят к выводу о том, что на протяжении многих лет эти два беззаветно служащие своему делу подвижника создавали авторскую школу

художника кино. Процесс создания еще не завершен, но проделанный путь позволяет увидеть в работах молодых художников определенные черты, отличающие их неординарный стиль изображения и способ художественного мышления.

В профессиональном плане эта школа выстраивалась во имя нашего российского кинематографа, разнообразного в своем многообразии тем, жанров и направлений. Коснувшись требований, предъявляемых к будущим мастерам кино по костюму, понимаешь, что эта профессия требует от художника нетрадиционной подготовки, специальных знаний и навыков, владения особым кинематографическим видением.

В плане общекультурном оказалось, что постоянная работа художника кино с серьезной литературой и основами драматургии в наши дни дает шанс вернуть искусству свое предназначение в служении смыслу. Пока хотя бы в этой небольшой нише художника кино по костюму.

На сегодня не существует точного определения критериев, требованиям которых должно отвечать сообщество художников, чтобы к нему можно было применить понятие художественной школы. Сам Петр Конников свою методику обучения школой не считает. «Добиться бы хоть того, чтобы с ремесленной точки зрения все было правильно», — говорит он.

Однако представленные на выставке киноэскизы не просто демонстрируют художественное ремесло в высоком смысле этого слова, но и претендуют на особое, присущее только им образное решение. Находящиеся на протяжении шести лет обучения в постоянном индивидуальном контакте со своими учениками мастера непрерывно передают им секреты своего дела. Сегодня на кафедру уже пришли преподавать ученики Петра Конникова из Театральной академии...

Все это говорит о том, что представший на выставке в «полный рост» костюм в кино заявил не только о полноте своих выразительных возможностей, но и о появлении новой художественной школы в Петербурге. Очевидно, что система обучения мастерству художника кино и телевидения в СПбГУ еще ждет своего изучения.

Контактная информация

Шеметова Мария Николаевна — кандидат культурологии; Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9, Российская Федерация; Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13, Российская Федерация; shemetova70@mail.ru, shemetova70@yandex.ru.