

# "АРТкино": по океану творчества

## Первый Всероссийский кинофестиваль короткометражного авторского кино

Елена Ермакова

**В**озрождение отечественного авторского кинематографа, создание "новой волны" молодых талантливых кинематографистов, которая двинется в наступление на однообразие коммерческого кинематографа", – такие задачи ставили перед собой организаторы кинофестиваля "АРТкино", руководители киноклуба "АРТкино" и творческого объединения "Мир искусства". Его открытие проходило в московском кинотеатре "Художественный", который в последние годы все чаще берет на себя миссию киноцентра столицы и предоставляет экранное пространство для молодежных и детских кинообразовательных проектов, праздников, юбилеев и прочих кинокультурных акций.

Видеоприветствие, с которым к участникам обратился итальянский режиссер, драматург, поэт и художник Тонино Гуэрра, прозвучало как руководство к действию: "...Я хотел бы, чтобы люди, которые смотрят ваши фильмы, обращали больше внимания не на рассказ, а на то, как сделан кадр, на то, как режиссеры по-разному могут рассказать ту или иную историю. Не устаю восхищаться художниками Возрождения, картинами Микеланджело, Караваджо, на которых изображены одни и те же библейские сюжеты. Но как по-разному увидена история Христа! Всякий раз испытываешь наслаждение от нового узнавания мира... Я хотел бы, чтобы начинающие режиссеры не пугались снимать кино за небольшие деньги. Цифровыми камерами можно снять удивительные, полные поэзии вещи. А по-настоящему великий режиссер, кроме тех образов, которые он дарит зрителям, обязательно задает великие вопросы. Тогда замороженный зритель постепенно станет вглядываться в глубь себя, в свои затаенные чувства. Любой, кто начинает снимать кино, должен захотеть передать своим зрителям нечто большее, чем просто рассказанная история..."

Ярким наглядным примером воплощения этого напутствия стал, с моей точки зрения, пожалуй, один из самых спорных фильмов – "Океан" режиссера Михаила Косырева-Нестерова. Спорный, потому что этот фильм действительно заслуживает обсуждения. Стилистика киноизображения, выбранные принципы монтажа и съемки, смело выраженная режиссерская, авторская позиция, и даже игра актеров агрессивно крушат многие каноны традиционного кино. Тем не менее, сама история молодого кубинского рыбака, уезжающего из деревни в Гавану, своим сверхэмоциональным повествованием захватывает зрителя. Фильм полностью снят с рук двумя цифровыми камерами Panasonic AG-HVX-200 в основном крупными и средними планами. Анаморфированная версия фильма

позволяла растянуть изображение на весь экран без ощутимой потери качества. Фильм насыщен динамичными эпизодами, но оператор Олег Лукичев еще больше усиливает динамику изображения за счет неожиданных ракурсов и перемещений камеры, чтобы передать и внутреннее эмоциональное состояние героев. Важно не только показать боксерский поединок, но и передать, в каком эмоциональном состоянии в данный момент находятся борцы. Человеческие эмоции "скачут" быстрее любого скакуна, и зрителю предлагают эту "гонку" южных темпераментов, где нет компромиссов, главенствует страсть, восторг сменяет ненависть и ничто не ценится так, как любовь...

Поделюсь своими впечатлениями как зрителя, сидящего в первом ряду широкоэкранного кинотеатра. Глаза не просто устали, через полчаса меня укачало как на горном "серпантине". Когда на экране шел боксерский поединок и камера выхватывала отдельные части тел боксеров, я посмотрела в зрительный зал, ожидая, что менее стойкие сейчас начнут покидать свои места. Не ушел никто. Ни через час, ни через полтора. Конец фильма зрители встретили бурной овацией. Аплодировали стоя, и я в том числе, потому что захватило...

Захватила удивительная энергетика жителей острова Свободы, их темперамент, открытость, безудержность в проявлении эмоций, честность по отношению к самим себе, к окружающему миру, их человеческая гордость и красота.

Михаил Косырев-Нестеров, автор и режиссер фильма, представляя его, сказал, что "Океан" – это его впечатления о Кубе. И, конечно же, в киноязыке ленты "Океан" ощущается настоящий поиск новых изобразительных средств, ради раскрытия идеи, а не для "авангардности" формы. Фильм "Океан" стал событием фестиваля.



Михаил Косырев-Нестеров

## Ключ от "Океана"

**Михаил Косырев-Нестеров:** Изначально сюжетная история фильма "Океан" была наша, российская, и какая-то "чернушная". Но мне было не интересно привязывать ее к русскому быту. И так случилось, что мой давний друг, оператор Олег Лукичев (он снимал "Путешествие с домашними животными", "Марс", "Гарпастум", "Юрьев день") вернулся с Кубы и привез множество фотографий. Я решил поехать на Кубу, чтобы самому почувствовать колоссальную позитивную энергетику, которую излучает эта страна. И смысловое решение фильма было найдено.

Фильм "Океан" можно было снять по-разному, но только на Кубе этот сюжет стал моим. Кубинцев и русских в силу единого строя, который существовал у нас и до сих пор существует у них, связывают много исторических нитей. У меня о том времени остались свои детские светлые и наивные впечатления. Куба мне их напомнила. Здесь люди не обременены проблемами денег и собственности, которые пришли в Россию в 1991 году. На Кубе вы не увидите железных дверей, а обычные часто просто не запирают. Мы могли свободно общаться с жителями, увидели, как они живут, и чему-то у них научились.

---

**Елена Ермакова:** Каким был бюджет фильма и кто финансировал?

**М. К-Н.:** Бюджет фильма составил 1,1 млн долларов при частичной господдержке. С такими деньгами на Кубе, как и у нас, делать нечего, хотя кубинская киноиндустрия производством собственных картин не избалована. Кино там снимают чрезвычайно редко. Исключение составляет совместное производство. Но кубинское Министерство культуры сделало для нашей съемочной группы беспрецедентные скидки. Один из руководителей ИКАИК (аналог нашего Госкино) работал на картине Михаила Калатозова "Я Куба" и ему понравился наш проект. Думаю, будь мы итальянцами или немцами, все обошлось бы раз в шесть дороже. Мы сняли картину за 48 дней, и два из них занимались подводными съемками.

---

**Е. Е.** Фильм снимался на цифровые камеры по экономическим соображениям или исходя из эстетики картины?

**М. К-Н.:** Сначала из-за обстоятельств. Куба находится в состоянии экономической блокады, проявлять киноплёнку там негде. Перевозку отснятого киноматериала в Россию из-за таможенных пошлин не выдержал бы никакой бюджет. Хранить плёнку на Кубе без специальных холодильников нельзя. А когда мы приехали туда, то появилось ощущение, что Кубу надо снимать изнутри. Такую задачу я и поставил перед оператором, он должен был эмоционально слиться со всем происходящим, стать как бы непосредственным участником событий.



Сначала мы обратили внимание на цифровую камеру RED с матрицей, идентичной киноплёнке. Но она стоит 18 тыс. долларов, а со всякими приспособлениями, типа адаптера, переходников, оптики, фильтров, сумма возраслась до 100 тысяч. Тогда мы остановились на Panasonic AG-HVX-200. В Москве в компании "Синематека" сделали пробы, а при обработке материала на "Мосфильме" определились с форматом кадра. Решили, что можно сделать версию не 1:1,85, а анаморфированную, на полный экран 1: 2,35.

С выбором камер мы не ошиблись, они вели себя идеально, ни одного бракованного кадра. Выносили любую жару при очень сильной влажности. Нам требовалась система PAL и некоторые дополнительные устройства, поэтому две камеры мы приобрели в компании Zakuto, которая находится в Чикаго, каждая нам обошлась в 4,5 тыс. долларов. А всего на аппаратуру мы затратили около 40 тыс. долларов.

**Е. Е.:** На какие носители записывали снимаемый материал?

**М. К-Н.:** На карты памяти P2 и съёмный жесткий диск, который крепился к камере, на него можно было записать до одного часа видеоматериала. Отснятый материал мы сразу же просматривали на мониторе, где изображение было мягким, серовато-блеклым. Но когда я в первый раз после монтажа увидел копию фильма, то был потрясен насыщенностью, яркостью цветов и контрастностью изображения. Изначально нас предупреждали, что этой камерой плохо снимать общие планы, но так как мы задумывали строить нашу картину на крупных и средних планах, нас это не испугало. Однако оказалось, что и общий план эти камеры держат прекрасно.

**Е. Е.:** А почему выбрали стилистику, основанную на средних и крупных планах?

**М. К-Н.:** Если говорить о технической стороне, то из-за боязни, что на общих планах появятся нечеткость и нерезкость. Но если говорить о творчестве – мы изначально выстраивали сюжет так, чтобы была возможность максимально приблизиться к лицам героев. Тем

более что кубинские лица – прекрасны, с сильной позитивной энергетикой. Есть на что смотреть...

У нас был замечательный режиссер монтажа Сергей Иванов. Он монтировал все последние фильмы Александра Сокурова ("Русский ковчег", "Солнце", "Александра"), а уже после нашего фильма – картину Германа-младшего "Бумажный солдат". Когда снимаешь фильм цифровой камерой, изображение разбивается на файлы, которые лежат где-то там, в меню. Чтобы не пугать актеров, особенно непрофессиональных, мы отка-



На съемках фильма "Океан"

зались от хлопущки, монтажер присваивал всем файлам специальные коды. Причем у Сокурова планы достаточно длинные и их мало, а у нас динамичные, короткие, напористые и их было очень много. Так вот, Сергей очень быстро адаптировался к новой стилистике. Могу сказать, что оператор и режиссер монтажа создали такое поле для работы, что мне было очень легко. Мы с оператором договорились – я организовываю жизнь на площадке, а он ее снимает.

**Е. Е.:** Весь фильм снят камерой с рук. От обилия движения и эмоций на большом экране зрителя качивает до тошноты.

**М. К-Н.:** Вы не одиноки в такой критике. На премьере в Нижнем Новгороде в кинотеатре "Рекорд" я даже хотел подойти к зрителям в первых рядах и попросить пересесть подальше. Но у меня не было цели мучить зрителей. Более того, однажды я сам стал жертвой подобного просмотра, когда попал на фильм "Торжество" направления "догма" режиссера Томаса Винтерберга. Кроме метания камеры по сторонам, там еще не было резкости – "кипела" картинка, "лезло" зерно. По сравнению с этим наше изображение кажется почти идеальным. К тому же у нас и статичных кадров достаточно много. Мы сознательно шли на риск. Но эту картину снимать по-другому я не мог. Конечно, изображе-

ние на мониторе и на большом экране – вещи совершенно разные. Но современный зритель привык к клиповой эстетике, быстрой смене кадров. А мы еще вложили эмоции в этот изобразительный марафон. Движения оператора, камеры и актеров на экране у нас диктовались энергетикой самого события.

**Е. Е.: Реакция зрителей после просмотра фильма это подтверждает.**

**М. К-Н.:** У нас весь фильм продуман. Нет ни одного случайного момента, где бы камера просто "дернулась". Олег Лукичев – профессионал высочайшего класса. В свое время он снимал с рук фильм "Пять дней Вячеслава Самодурова" про балетного танцора. И 99% его кадров можно было вставлять в картину, операторски они были безупречны.

**Е. Е.: А почему отказались от стедикама?**

**М. К-Н.:** Это приспособление придает некую омертвевшую движению. А нам важны были эмоции. Больше того, мы даже не расчехлили свой дорожный штатив. Вторая камера, на которую снимал оператор Олег Шуваев, тоже была ручной. Одной камерой мы бы фильм не сняли, только работа двух операторов дала богатейшее разнообразие ракурсов, деталей, динамичных кадров. А волшебник-монтажер Сергей Иванов смог все это грамотно собрать, виртуозно переходя с планов одной камеры на планы другой.

Лукичев и Шуваев сами проводили подводные съемки. Сначала хотели использовать бокс для камеры. Но в Америке Олег увидел специальный пластиковый чехол для подводных съемок фирмы Ewa-Marine с уникальным водоотталкивающим стеклом, стоил он около 300 долларов. В него помещаешь камеру, герметично закрываешь и все... Конечно, операторов страховали профессиональные подводники, но съемки они вели сами.

**Е. Е.: Какую оптику вы использовали?**

**М. К-Н.:** Камеры Panasonic AG-HVX-200 позволяют использовать сменную оптику, но в большинстве случаев нас вполне устраивали широкоугольные объективы Leica Dicomar HD, которые входили в комплект к камере. Даже в вечернем режиме съемки они давали хорошее изображение. Мы переживали за яркое солнце, за темные лица людей, потому что мулатов вообще сложно снимать при таком свете даже на пленку. Так что оптика нас не подвела.

**Е. Е.: Кубинские актеры были профессиональными?**

**М. К-Н.:** Не все. Главный герой Джоэль – Джордж Луис Кастро, его мама – Алина Родригес, проститутка – Монсе Дуане Гонсалес – профессионалы. Но все они были найдены случайно. На роль мамы нам сначала порекомендовали любимую актрису Фиделя Кастро. Но ей было так много лет и она так сильно расплелась, что мы не смогли ее взять в наш фильм, хотя актриса она удивительная.

Тренер по боксу – настоящий тренер, Нардо Местре Флорес, чемпион Кубы 1976 года. В съемочной группе в него все были влюблены. Я ему сказал, чтобы он ничего не играл, а был таким, какой есть. А с Джорджем, главным героем, они два месяца до съемок занимались боксом – по четыре дня в неделю. Перед съемками Нардо сказал, что Джорджа можно выпускать на профессиональный ринг.

Все кубинские театральные педагоги учились в СССР, а до прихода Ф. Кастро к власти, при Ф. Батисте – в США. В Америке все серьезные актерские школы основываются на методиках Чехова и Станиславского. В актерской среде США все знают, что сделали эти мастера для театральной культуры. Студент первого курса кубинской театральной академии владеет мастерством так, как у нас, дай бог, на пятом. У нас надо вытягивать энергию, а у них наоборот, гасить. Мой режиссерский опыт подсказывает, что в нашей стране с актерами что-то глобально неправильное происходит.

**Е. Е.: В кубинский кинопрокат фильм вышел?**

**М. К-Н.:** Пока нет. Концовка фильма не прошла местной цензуры. Главный герой Джоэль после неудачного покушения на пограничника, который увел у него девушку, спасаясь от правосудия, уплывает в Америку. Для Кубы это политическая проблема. За время съемок нашего фильма из поселка Марийо сбежало в США 40 человек. Причем если беглеца ловят американские пограничники, то его возвращают обратно, если кубинские – тоже возвращают, но могут и добить. И только если ты, преодолев два кордона, коснулся берега США – ты спасен. Это все знают. И бегут...

В сценарии этого эпизода не было, иначе съемки бы закрыли. Мы в рыбацком поселке Марийо снимали начало и конец. Я спросил Алину Родригес – актрису, которая играла мать Джорджа, чтобы она сделала для своего сына, окажись он в такой ситуации, не в фильме, а в жизни. И она ответила: "Достала бы лодку". За день до отъезда мы сняли этот эпизод с первого дубля. Об всех неприятностях, связанных с цензурой, не расскажешь. Сейчас исполнителя главной роли Джорджа пригласили на Токийский кинофестиваль, он еще нигде не был. Ему прислали вопросы: какой предпочитаете рейс, что из еды, какой отель... Джорж не знает, что отвечать, он в шоке и безмерно счастлив.

**Е. Е.: В России фильм появится в прокате?**

**М. К-Н.:** Да, этим будет заниматься компания "Кино без границ". В апреле 2009 года все желающие смогут увидеть "Океан" в кинотеатрах страны. Слава Богу, в российском кинопрокате пока нет монополии...

**Мастер-классы на "АРТкино"**

Сколько людей – столько и мнений. А о творческой среде и говорить не приходится. Член ассоциации SOA (США) оператор-стедикама Андрей Языджи считает, что главное в кадре – его стабильность, то есть отсутствие дрожания, рывков, произвольных перемещений и т.д.



Андрей Языджи

Андрей участвовал в съемках более 50 фильмов и 30 телесериалов ("Зависть Богов" и "Волкодав", формат 35 мм; "Афинские вечера", формат S16; "Возвращение блудного папы", формат HDTV; "Острог – дело Федора Сеченова", формат Digital Betacam и др.), многих телепередач и рекламных роликов.

Работе со стедикамом был посвящен мастер-класс, который Андрей провел, используя оригинальное устройство собственной сборки с маленькой цифровой камерой в девятикилограммовой грузовой клетке. Этот стедикам позволяет работать с видео- и киносьемочными камерами различных типов массой до 25 кг и обеспечивает питание камер.

**Елена Ермакова: Всегда ли в кино при съемках движущейся камерой целесообразно использовать стедикам?**

**Андрей Языджи:** Я придерживаюсь той киношколы, которая учит обеспечивать стабилизацию камеры в пространстве. Если у вас нет средств и возможностей снимать хорошо, не надо снимать плохо. Пока вы снимаете учебные фильмы, можно позволить себе экспериментировать. Но надо ли ученические эксперименты показывать массовому зрителю? Любое движение в кадре – эффектно. Вспомните "Прибытие поезда", которое братья Люмьер снимали со штатива. Рождение кинематографа началось с движения в кадре. После этого камеры стали ставить на поезда, сани, тележки, автомобили... Но часто картинка тряслась и доставляла зрителям дискомфорт. Тогда стали строить рельсы, новые системы подвесок колес, новые варианты рельсовой колеи. Начали придумывать сооружения для движения камеры по вертикали, вверх и вниз.

И вот, наконец, в 1972 г. Гарретт Браун, одолеваемый желанием достичь движения камеры в свободном пространстве, не ограниченном какими-либо жесткими конструкциями, придумал систему, названную им "стедикам", что означает – стабильная устойчивая камера. На первых съемках все, кто использовал его устройство, давали подписку о неразглашении принципов этой съемки. Но сегодня производителей систем стедикам сразу и не перечислишь. Их выпускают не только США, но и в Аргентине, Болгарии, Германии, Индии, Китае ... Между тем первый и сегодняшние стедикамы разделяет колоссальная пропасть: усовершенствована не только конструкция, но и методы съемки.

Но самое главное – это то, что движение камеры должно было работать на режиссерский замысел фильма, на его эмоциональную основу. Если нет мо-

тивированного объяснения движений камеры, поставленной на стедикам, лучше использовать штатив.

Любое движение должно быть оправдано и сделано грамотно, квалифицированно. Оно может быть очень плавным, почти неуловимым, а может стать агрессивным, нервным. Поэтому режиссер, приглашая оператора-стедикамщика на съемочную площадку, должен знать, зачем он это делает. И надо помнить, что стедикам – не аналог ручной камеры. Недаром существуют такие термины, как "пилотирование стедикама", "танец со стедикамом". Стедикам вносит в киноизображение свою "невидимую статью", делает изображение по-своему аристократичным. Но всегда ли это надо?

**Е. Е.: Какими камерами Вы предпочитаете снимать?**

**А. Я.:** Сейчас существует огромное количество камер, от маленьких цифровых до традиционных пленочных. Камеру выбирает режиссер. В прошлом году на Сахалине, снимая документальный фильм, я взял с собой для страховки камеру miniDV Panasonic NV-GS500. В результате два часовых фильма были сняты и смонтированы из материала в основном с нее. Только нескольких парадных синхронных планов были отсняты в формате Betacam SP.



На съемках кинофильма "Два дня одной войны". На стедикаме камера ARRIFLEX 16 SR3 Advanced



На съемках телесериала "Пушнина". В кадре актриса Линда Нигматулина

Конечно, каждый стедикамщик предпочитает работать с легкими камерами и учитывает каждый грамм. Но сегодня и легких пленочных камер достаточно, масса ARRI 535 с дискретной оптикой составляет порядка 20 кг, а со стедикамовской кассетой – 18 кг. А есть и ARRI 235, ее масса всего около 7 кг. Но нужно уметь обращаться с любыми камерами, двигаться с ними и поддерживать соответствующую физическую форму.

На съемочной площадке со стедикамом рекомендуется непрерывно работать не более 20 минут. Недавно был случай, когда один из моих учеников, увлекшись, снимал на съемочной площадке без остановки четыре часа, и на следующий день он не мог встать. Это сложная работа, требующая сил, выносливости и здоровья. Надо специально укреплять мышцы спины, ног и рук... Часто в объявлениях указывают, что час работы оператора стедикама стоит 200 долларов, только читать их нужно внимательно и до конца, потому что далее обычно указано: "При условии обеспечения работы не менее десяти часов в смену". И, естественно, не надо забывать, что оператору стедикама нужен отдых.

---

#### **Е. Е.: А в оптике есть предпочтения?**

**А. Я.:** Один британский оператор стедикама как-то мне рассказал, что он провел съемку над водой объективом с фокусным расстоянием 300 мм. Принято же считать, что фокусное расстояние объектива не должно превышать 60...85 мм. Хотя исключения бывают везде. И еще очень важно, чтобы стедикам был безупречно сбалансирован.

---

#### **Е. Е.: Существуют специфические изобразительные эффекты, которые свойственны только стедикаму?**

**А. Я.:** Очень эффектно получаются переходы из мира реального в мистический, в некое четвертое измерение, которое уже давно прижилось в кинематографе. Можно движением камеры, его темпом и ритмом передать эмоциональные состояния актеров, поиграть движением предметов в кадре, сни-

мать различные ракурсы одного и того же пространства и многое другое. Все определяется творческим замыслом режиссера, и чем он интереснее, тем приятнее работать со стедикамом и больше возможности передать свое видение мира и человеческих характеров через построение динамического кадра.

Свет в кино – это инструмент, с помощью которого можно решать самые различные задачи. Осветительному оборудованию был посвящен мастер-класс, который провели специалисты компании Proland. Они рассказали об особенностях и широких возможностях приборов, представленных фирмой Logosam: люминесцентных серий S-Light и U-Light с цветовой температурой 3200K/5400K, галогенных универсальных, направленного и рассеянного света с цветовой температурой 2300K – Semi-D 300, D-Spot 1000/2000, с линзами Френеля. НМЛ-прожекторы серии ARC (5400K), имеющие повышенную светоотдачу, могут служить в качестве рисующего, контрольного и заливающего света, а приборы серии CineLight (3200/5500K), в которых применяются лампы CRI-95 с улучшенным качеством цветопередачи, специально разработанные для кинопроизводства, позволяют добиться идеального совпадения спектров световых потоков в случае одновременного использования с галогенными (3200K) и металло-галогенными НМЛ-прожекторами.

Затем на сцену вышел Кирилл Андронов, профессиональный установщик света телекомпании "ТВ2" города Томска, и началось настоящее волшебство. Кирилл показал, как светом можно моделировать съемочное пространство, создавать разные образы из одного и того же объекта, придать лицу девушки, сидящей на сцене, неземное, воздушное, призрачное сияние. Как при перемещении светового прибора на разное расстояние, изменении угла падения светового луча меняются контуры окружающего мира, как свет делается жестким или мягким, собирается в яркий пучок или рассеивается в туманную дымку.



Кирилл Андронов (у монитора) и специалисты компании Proland проводят мастер-класс по свету

На мастер-классе по оптике специалисты компании Proland объясняли, для каких видов съемок целесообразней использовать те или иные объективы, насадки, как они совмещаются с камерами различных производителей. Участники могли поэкспериментировать с короткофокусными и длиннофокусными объективами, насадками "рыбий глаз" фирмы Cavision.

"Виды и возможности операторских кранов" обсуждались на мастер-классе, организованном компанией "Партнер ТВ", которая предоставляет в прокат операторские краны и другую технику известных производителей. Участникам был продемонстрирован видеоматериал о различных моделях кранов и их возможностях.

### О победителях спорят

Да еще как! Особенно в авторском искусстве, где нет и не должно быть жестких "профессиональных" технических ограничений, где талант, как необъезженный жеребец, иной раз имеет полное право скинуть неудачливого седока. Чтобы покрасоваться своей статью, и чтобы потом, когда придет мудрость и опытность, оценить свои ошибки и обрести уверенность настоящего мастера.

Член жюри режиссер Павел Руминов в своем видеоприветствии участникам фестиваля призывал: "Чувство взволнованности, особого внутреннего напряженного состояния – это тот критерий, по которому можно узнать произведение искусства... Это как прессинованное полотенце! Настоящим оно станет только тогда, когда бросишь его в воду. Бросьте себя в воду творчества, поскольку именно оно нас делает основным действующим лицом".

В конкурсной программе фестиваля было показано 30 игровых и 15 документальных фильмов, и, следует отдать должное отборочной комиссии, все – с явно выраженной авторской

позицией. В них есть и поиск новых изобразительных средств, и нестандартность трактовки казалось бы классических историй.

Гран-при фестиваля, а также призы за лучший сценарий и лучшую режиссуру были единогласно присуждены фильму "Аргентина" питерского режиссера Михаила Марескина. Действительно, зрители с интересом смотрели фильм о раскаявшемся продавце наркотиков, которого после смерти посетил забуддыга агнел-хранитель, выпросив у Всевышнего новое воплощение для своего подопечного – таракана из рассказа Ф. Кафки. Милый сюжет, неотягощенная техническими ухищрениями съемка, впрочем, как и у большинства авторов фестиваля, которым, вероятно, в силу обстоятельств близки традиции "Догмы", взлелеянной Ларсом фон Триером в 1995 г.

Но меня все время преследовали «тени великих предков» – на уровне сюжета, драматургии, деталей, даже игры актеров. Смотрю "Аргентину", а перед глазами фильма "Догма" Кевина Смита (США, 1999) и "Арье" Романа Качана (Россия, 2005). Приз зрительских симпатий получила лирическая зарисовка "Цвет трамвая" режиссера Юрия Берковича. Трогательная история любви женских туфелек и мужских ботинок, замечательная предметная анимация с элементами видео была показана в фильме "Две пары" режиссерской творческой группы "ART-Band Фильма" – Алексея Храмцова, Алексея Савенко, Владимира Кудряшова, Виктории Березняковой. Но ведь многие из нас прекрасно помнят и "Высокие каблучки" Педро Альмодовара с теми же красками, и незабвенного Чаплина с теми же принципами движения в кадре.

Лучшим игровым короткометражным фильмом до 15 минут был признан "Конец" режиссера Максима Доценко, выпускника Государственного Санкт-Петербургского университета кино и телевидения – вполне профессиональная работа, а лучшей операторской работой документального кино – картина "Сарафан" оператора Александра Демьяненко, которая снята в лучших традициях этого жанра.

Так где же критерии, по которым можно определить, что такое "авторское" кино? Призеров в отсутствии профессионализма обвинить трудно. Заподозрить в яркой оригинальности идей? Как сказал классик, все сюжеты после Шекспира не новы. Любые дискуссии на эту тему будут напоминать споры 60-х об авторской песне, связанные с такими бардами как В. Высоцкий и Б. Окуджава. Лично для меня стало главным то, что конкурсная программа шла в переполненных залах Киноклуба "АРТкино", в Доме Молодежи "Сокольники" и кинотеатре "Мир Искусства", на открытии и закрытии фестиваля в кинотеатре "Художественный" был аншлаг, а подавляющее большинство зрителей – от 17 до 30 лет. Побольше бы таких замечательных мероприятий для нашей молодежи. ❀