

Варвара Жданова

Инкогнито шута

Цикл телевизионных программ «От киноавангарда к видеоарту» («Культура»), 2001-2002). Телецикл «Культ кино» («Культура»). Проблематика и художественность.

1. В компании шута. «От киноавангарда к видеоарту».

« - ...Все это выдумка, нет никакого Рио-де-Жанейро, и Америки нет, и Европы нет, ничего нет. И вообще последний город – это Шепетовка, о которую разбиваются волны Атлантического океана.

- Ну и дела! – вздохнул Балаганов.
- Мне один доктор все объяснил, - продолжал Остап, - заграница – это миф о загробной жизни. Кто туда попадет, тот не возвращается.
- Прямо цирк! – воскликнул Шура, ничего не поняв».

Опознание мифа и освоение мировой духовной конструкции занимает Бендера. Создатели «Золотого тельца» говорят о несообразностях духовного поиска с иронией, но попадают под неотразимое влияние героя.

Как известно, Остап Бендер стал автором киносценария «Шея». Название одной из рассматриваемых телепередач - «Глаз Бунюэля. Из цикла «Части тела», звучит отголоском этой истории.

Бендеру удалось продать сценарий на 1-й Черноморской кинофабрике. Тамошних служащих Ильф и Петров гротескно набрасывают инфернальными существами, в стиле «Вия». На фабрике увлечены кинотехническими новшествами и поглощены эффектным формализмом, и никто не трудится по-настоящему. Бездельники вертятся в среде нечистой силы.

Цикл телевизионных программ «От киноавангарда к видеоарту» посвящен новаторству в киноискусстве. Это рассказы о кино-новинках, о формальных

экспериментах и достижениях кино, о творческом новаторстве великих кинематографистов прошлого, о техническом экспериментировании в области видеоизображения и звука (например, передача «Время изображения пришло!»).

В центре внимания – авангардизм в кино. Интересны, неожиданны, разнообразны пути трансформации авангарда во времени и в национальных культурах. Авангард противопоставляет себя, часто драпируясь в демонические одежды, традиционному искусству. Киноавангард понимается как формальное течение, противопоставленное традиционному монтажному киноповествованию.

Авангард понимается и в более широком смысле – «передовой отряд». (Так, в знаменитом романе О. Генри «Короли и капуста» читаем: «Он был самый удачливый из всего американского авангарда искателей счастья»).

Строго говоря, передачи цикла не уложились в структуру информационно-образовательных программ, а колеблются от полюса информационно-развлекательных, до – развлекательно-информационных. Сами авторы цикла (ведущий Кирилл Разлогов, сценарист Милена Мусина, режиссер Олег Косолапов) упоминают о шутовстве и анекдоте, как составляющих стилистики и содержания.

Обобщая, можно предположить, что авторы телевизионного цикла стремятся не столько к «киноправде» (о которой, будто о потерянном рае, наивно и старомодно тосковал Дзига Вертов), сколько к созданию непроницаемых и занятных мифов, долженствующих увлечь телезрителя в особую реальность.

Начало передачи «Авангардисты поневоле», во многом, пародирует научную идиллию, ведущий надевает маску ученого чудака, профессора с безобидной сумасшедшинкой, как в советских фильмах эпохи «культы личности».

Крупно: кадр киноплёнки – Чаплин с розой из финала «Огней большого города».

Госфильмофонд России.

Птички поют и чирикают. В разных ракурсах – каталожные шкафы в комнате. Сквозь стекла очков – надписи на каталожных ящиках в ячейках шкафов... Рука выдвигает ящики...

Ведущий в рабочем интерьере, у стола с компьютером.

Ведущий: «Репортаж о раннем немом кино мы ведем из Госфильмофонда России».

Надпись в нижнем углу экрана: «Кирилл Разлогов
культуролог».

«Именно здесь, в иностранном отделе Госфильмофонда, лет эдак тридцать назад я начинал работать над своей диссертацией. Посвящена она была вещи тогда не модной – так называемым примитивам: первым кинематографистам в истории кино. Именно тогда я с удивлением обнаружил, что эти ранние немые ленты – неумелые, несовершенные, презираемые, смотрятся на самом деле как самый крутой авангард. Ибо их авторы открывали для всех законы, которые последующие кинематографисты лишь разрабатывали».

Средний план: ведущий - на фоне шкафов каталога.

«Именно поэтому эту программу мы решили назвать «Авангардисты поневоле».

Снова чирикают птички... Рука перебирает каталожные ящики...

Потом появляется еще один «сумасшедший ученый» - пропагандист киноведения, работник Госфильмофонда. Иронически очерченная реальность замыкается.

«Наверно многим после октябрьского переворота хотелось думать, что небесный киномеханик просто ошибся и неправильно запустил кино» («Авангардисты поневоле. Из цикла «Страницы истории»).

Это – скрытая отсылка к рассказу А.Т. Аверченко «Фокус Великого кино» из сборника «Дюжина ножей в спину революции», 1922. Белогвардеец

Аверченко мечтал: что, если бы можно было запустить жизнь, как киноленту в обратную сторону – и вот уже нет большевиков, «осколки разбитого вдребезги» вновь сложились в одно целое...

В ходе просмотра передач цикла идеи и темы произведений Аверченко вспоминаются часто.

Авторы цикла сами заявляют, что в идейную структуру передач закономерно вошел анекдот.

Аверченко в ироническом «Пантеоне советов молодым людям» (1924), в главе «Искусство рассказывать анекдоты», делит рассказчиков анекдотов на несколько категорий:

- рассказчик серьезен, а слушатели хохочут;
- смеется рассказчик и слушатели;
- рассказчик смеется, а слушатели угрюмо молчат;
- слушатели хлопотливо бьют рассказчика.

Классификацию Аверченко можно дополнить: бывает, что слушатель смеется, легковерный рассказчик радуется успеху, не догадываясь, что смеются над его глупостью.

Аверченко выводит и главное правило для рассказчика: анекдот должен быть краток.

Упоминание одного из самых первых фильмов – «Прибытие поезда» - и некоторые черты характеристики его влияния на мировое искусство составляют не обременительный научный потенциал передачи («Авангардисты поневоле. Из цикла «Страницы истории»).

Телезрителя, который настроился на научный лад, стремятся разыграть.

Готовясь к премьере фильма «Броненосец Потемкин», С. Эйзенштейн предлагал разорвать экран по линии кормы броненосца. Зал испуганно отпрянул бы, как на премьере «Прибытия поезда».

«А еще: «Прибытие поезда» повлияло на восприятие модного в те дни романа «Анна Каренина».

Хоть здесь бы остроумным авторам передачи остановиться, но чувства меры не хватает, ирония становится грубейшей, и «страшное» - подменяет собой смешное.

«И вот уже сто лет режиссеры всех стран снимают сцену самоубийства Анны не по Толстому, а - по Люмьеру. Начиная с первой экранизации 10-го года, которая не сохранилась, и до наших дней, они стремятся, в большей или меньшей степени, повторить легендарную, ввевшуюся в подсознание каждого кинематографиста, мизансцену и потому бросают Анну не под колеса вагона, как написано у Толстого, а прямо под надвигающийся на нее люмьеровский паровоз».

Телезритель должен воспринять только поверхностную сексуальную символику? К этому стремятся авторы программ?

Анекдот затягивается и переходит в кошмар, потом – в сонную одурь и снова пытается стать анекдотом.

В передаче «Амазонки киноавангарда или 26 минут из жизни женщины» ведущий надевает «шпионские» черные очки, как намек на то, что предстоит увлекательный игровой аттракцион.

Героини из области кино-мира подобраны явно типажно: европейская актриса, популярная в конце 60-х, и – наша соотечественница, режиссер авангардных фильмов. Старая, злая, худая и нервная. И сентиментальная ведьмочка – пушистая брюнетка в красном свитере. Одна, скаля лошадиные зубы, пропагандирует аборты. Другая – наивно опуская ресницы (пряча угрюмый взгляд), нежно лепечет о рождении сына-ангела.

Вот на чертовом Западе - действительно, настоящий разврат. А мы здесь только играем, в душе оставаясь чистейшими, верными коммунистической морали, добродетельными и очаровательными до умопомрачения.

В передаче «Хранители» центральной проблемой оказывается конкретная социо-культурная ситуация: дальнейшая судьба «Музея кино». В этой передаче уровень научности выше, чем обычно в передачах цикла. Речь ведущего конструктивна и не лишена здравого смысла:

«Казалось бы, что может быть противоположнее друг другу, чем авангард и архив, авангард и музей. Первоначально авангард и создается в пику всяким музеям, но в конечном итоге, в музее он и оказывается».

Иногда, как например, в передаче «Магия и ее магистр», в роли ассистирующей соведущей выступает молодая женщина. Чаще ее голос с резкими интонациями слышен за кадром. В ее имидже заметно стремление спародировать жесткость убежденной коммунистки (как обычно, ирония не вполне удается).

За кадром нередко звучит еще голос – мужской, молодой, сладкий, баритонального тембра. Какой образ стремились создать - неизвестно, может быть, обаятельного светского шалопаю-бездельника. Лично для нас (особенности индивидуального восприятия) - голос неприятен.

Обычно, ирония ведущего проявляется и во внешнем облике.

Так, в передаче «Время изображения пришло!» он предстает в мешковатом сером пиджачке и розовой рубашке.

В целом, действует идейный принцип: чем более правдоподобным кажется сказанное и проиллюстрированное, тем менее можно полагаться на иронически заявленную академическую научность передачи.

В передаче «Магия и ее магистр» ведущий надевает плащ циркового фокусника-иллюзиониста. Цирк в программе – тягостное и жутковатое зрелище.

В конце передачи - устрашающе-огромное копыто, как видно, дьявольское, по-хозяйски ударяет в землю. На фоне него идут титры.

Один из лейтмотивов программы – отрезанная голова на картинах, плакатах и карикатурах (а также в некоторых фильмах). Мотив передачи, явно, восходит к эпизоду «Мастера и Маргариты», когда на сеансе черной магии отрывают голову конференсье. Только нет булгаковской гуманистической идеи, вместо идеи – черная пустота.

Вспомним одну сцену «Мастера и Маргариты».

«Чем жизненнее и красочнее становились те гнусные подробности, которыми уснащал свою повесть администратор... тем менее верил рассказчику финдиректор».

Это вранье вампира Варенухи.

«...Финдиректор думал только об одном, что же значит все это? Зачем так нагло лжет ему в пустынном и молчащем здании слишком поздно вернувшийся к нему администратор? И сознание опасности, неизвестной, но грозной опасности, начало томить душу финдиректора».

В глухую полночь администратор Варенуха, ставший вампиром-наводчиком, явился в Варьете в кабинет финдиректора Римского. Администратор лгал, смотрел воровато и трусливо и как-то странно корчился в кресле.

«Он не отбрасывает тени!» - отчаянно мысленно вскричал Римский. Его ударила дрожь. <...>

- Догадался, проклятый! Всегда был смышлен, - злобно ухмыльнувшись совершенно в лицо финдиректору, проговорил Варенуха».

Ведущий в программах цикла надевает маску злого и развратного шута. Ведущий всегда как будто хитрит и подмигивает. Есть в его образе (проекция на общий эмоциональный строй программ) что-то хитрое и жалкое.

Напряженные поиски зла, которое поблизости, вот-вот накроет и не поймешь: то ли ты – жертва, то ли – преследователь.

В общем, образ Кирилла Разлогова явно тяготеет к персонажам Достоевского.

Но есть и другой литературный прообраз, может быть, бессознательно избранный.

Вспомним знаменитое начало «Двенадцати стульев»:

«В уездном городе N было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что казалось, жители города рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть».

Это – не что иное, как наглядное аллегорическое изображение мировоззренческого кризиса Воробьянинова (зачем он живет, чем он жив), кризиса цивилизационных устоев в его сознании. Рассудок Воробьянинова гаснет постепенно, в конце книги Воробьянинов, этот бывший человек, придет к прямому преступлению...

В имидже ведущего ощущается явственное тяготение к характеру Воробьянинова, это его основной прототип из области искусства.

Заставка к циклу передач, выполненная как рисованный компьютерный мультфильм, тогда, по представлениям авторов – технически смелая, жесткая, шокирующе яркая, смотрится сейчас, спустя несколько лет, несколько старомодной и вялой.

Заставка, во многом, явилась смысловым ключом к телециклу, идейным проспектом программ.

В заставке, среди прочих элементов анимационной мозаики, используются кадры фильма Луиса Бунюэля «Андалузский пес» (глаз, разрезаемый бритвой, зритель помнит, что далее следует луна, «разрезаемая» облаком) и – одна из абстракций Энди Уорхолла - размноженные, близкие к фотографическому, изображения консервной банки с томатным супом.

Оба занятных и непроницаемых социо-культурных мифа (к ним прибавим и миф о кинозвезде Мэрилин Монро, также явленной в заставке) должны уложиться в идейно-стилистическую структуру цикла телепередач и стимулировать творческое воображение авторов телецикла.

Крупно, в коричнево-красной гамме: человеческий глаз осторожно перерезается бритвой, веки смыкаются, глаз как будто бы, напротив, начинает видеть...

На месте глаза – овальная морская раковина из двух створок, щелкает «челюстью». За раковиной на долю секунды показывается нечто вроде яркого острова в океане...

Крупно: звериная пасть. Если задержать изображение, особенно страшно: красная, во весь экран. Нет, это зубастая собака безобидно болтает языком...

Ребенок держит за угол экран, или нечто вроде экрана, лежащего на прибрежном песке, тянет его к себе...

Голубое небо и синее море, перекатываются волны...

Некто, с прической под Оскара Уайльда в профиль, с дьявольской улыбкой, стоит на коленях, протягивает руки в приглашающем жесте...

Следует отметить, что в словесном описании заставка кажется более эмоционально слаженной и интересной изобразительно. Между тем, ее смысловая и визуальная конструкция не достаточно продумана, просто авторы о многом проговариваются в маленьком, не очень-то умело и талантливо сделанном мультфильме.

В заставке, как, слишком часто, и в передачах цикла, авторы допускают большие просчеты вкуса.

Так, некто на коленях – совершенно голый, а на причинном месте, где у статуи листочек прикрывает половой орган, у него - какой-то гигантский репейник, или неизвестный фрукт, или орех, или черт знает что.

Плоскостной яркий рисунок, краски пятнами: глаз. На месте зрачка крутятся безумные часовые стрелки.

Подобный рисунок: розовая морда, красные глаза, зловеще улыбается, бегут безумные часовые стрелки.

Размноженные одинаковые изображения банки с томатным супом.

Банки одинаково сами собой встряхиваются и постепенно превращаются в кинозвездные лица Мэрилин Монро.

На переходном этапе превращения - ее головки будто с рожками (довольно плоская метафора обольстительной чертовщины).

Изображение одной головки из многих приближается к зрителю.

Кинозвезда подмигивает глазом, вульгарно и обольстительно подкрашенным серо-голубыми тенями.

Ее глаз превращается в кинокамеру, блеснувшую объективом (как у Дзиги Вертова «Киноглаз»).

На протяжении заставки появляются и проплывают по экрану слова, составляющие название цикла: «от», «киноавангарда», «к видео», «арту». Сейчас, заключая заставку, название в том же шрифтовом начертании появляется еще раз: «От киноавангарда к видеоарту». Крупные приземистые четкие белые буквы.

Звуковое сопровождение – скрипичная пьеса в современной аранжировке, музыка, не сказать, чтобы очень приятная.

В последней части заставки, с томатного супа – четкий ритм, в словесном описании его трудно передать.

Здесь явственна символика надвигающейся угрозы, неведомой опасности. Томатный суп – «киношная» кровь. Все окончится шуткой, пробуксует на уровне двусмысленной нелепости, или...

В передаче «Глаз Бунюэля. Из цикла «Части тела» ведущий так разъясняет название «От киноавангарда к видеоарту»:

«Луна, перерезаемая облаком, и глаз, разрезаемый бритвой, становится своеобразным порталом к тому неизведанному, что открывает собой кинематограф. Поэтому и нашу программу «От киноавангарда к видеоарту» мы начали именно с темы глаза, ибо авангард тем и отличается от всего остального кино, кино, которое вам известно и по экранам кинотеатров и по экранам телевидения, именно особым взглядом, открывающим нечто новое и необычное, и – в самых, что ни на есть обыденных вещах.

Впрочем, кинематограф открывал что-то новое с самого своего зарождения».

И далее, в другом отрезке передачи, о Дзиге Вертове и его «киноглазе»:

«Так случилось, может быть, в этом есть своя закономерность, что одновременно со съемками «Андалузского пса» в самом конце 20-х годов в Советской России, тогда казалось, на другом конце света, Денис Аркадьевич Кауфман, он же – Дзига Вертов...»

Телезритель видит графический портрет-шарж, изображающий Дзигу Вертова, вспоминая ранее показанный автопортрет Бунюэля, зритель имеет возможность заметить явное сходство в чертах изображенных.

«... снимал своего знаменитого «Человека с киноаппаратом», где тоже предложил образ «камеры-глаза», «камеры-ока», которая, по-своему, наложила свой отпечаток на всю культуру XX-го века».

С ориентацией на идеи заставки рассмотрим комплекс культурных влияний в телецикле.

Тема бесовщины лейтмотивом проходит в передачах. В «Бесах» Достоевского герои постоянно спрашивают: «Когда же это кончится?», имея ввиду разросшуюся смуту.

Само название одной из передач «Бес-конечность», как бы служит ответом на риторический вопрос из Достоевского.

Начало передачи, кадры некоего фильма – рука «танцует», показывая «рожки», складывая два перста по-раскольничьи, вокруг «пляшут» кресты...

Отметим, что название передачи «Остановись, мгновение...», казалось бы, вполне формальное – цитата из «Фауста». По условиям контракта Мефистофель должен опекать и развлекать Фауста до тех пор, пока тот не воскликнет: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». После этого душа Фауста принадлежит Мефистофелю.

Воспринимается фаустовский мотив искушения (сентиментально-романтический оттенок), воровства красоты.

Можно говорить о влиянии «Фауста» Гете и «Бесов» Достоевского, об игре с интерпретацией в пространстве этих произведений (так как ироническое отстранение не удастся).

Сцепление и противопоставление патетики и памфлета; склонность к искусственно усложненным умозаключениям; атмосфера сумеречного шаткого комфорта и готовых обрушиться привычных устоев; формально, тон хроники жизни небольшого общества, замкнутого в границах губернии –

эти составляющие идейно-эмоционального строя передач преемственны по отношению к «Бесам» Достоевского.

Эмоциональное влияние фильма Висконти «Смерть в Венеции» явственно ощущается как в заставке, так и в программах цикла. «Смерть в Венеции», с классической разработкой понятий прекрасного и страшного и проступающей линией розыгрыша, используется бессознательно, как ориентир (обаяние фильма слишком велико), и сознательно, как культурный противовес.

Выявление постулатов фашистской идеологии в «Гибели богов» Висконти (в фильме интерпретируются некоторые мотивы «Бесов») придает этому произведению ультимативный характер. Реальность фильма собрана, замкнута в себе. Его идейный комплекс воспринимается в таких же ультимативных, обвиняющих произведениях.

Поэтому «Гибель богов» не оказывает идейного влияния на авторов телецикла.

Где-то поодаль от них располагается фильм «Гамлет» Козинцева, воспринимаемый, как некая сила. Вспомним первые кадры: перекатываются морские волны, символ силы и страсти.

Очевидно влияние «Алисы в стране чудес» (и «Алисы в Зазеркалье») Льюиса Керолла на изобразительное и смысловое решение заставки и программ (яркая абстрактная фантазмагория, авангардные бессмыслицы). Об одной участнице передачи («Амазонки киноавангарда») говорится, что она похожа на Алису в Зазеркалье.

Стоит упомянуть фильм «Королевство кривых зеркал» А. Роу – преломление «Алисы» в пространстве оптимистических верований деятельных пионеров.

«Крошечные опереточные народы забавляются игрою в правительства, покуда в один прекрасный день в их водах не появляется молчаливый военный корабль и говорит им: не ломайте игрушки!»

О. Генри «Короли и капуста»

Кроме влияния «Алисы в стране чудес», можно явственно ощутить экзотическую ауру романа «Короли и капуста» (1904) с заявленной темой пропаганды.

Авторы телецикла утверждают, что стремились не только к анекдоту, но и к манифесту. Они стремились пропагандировать (революционные идеи авангардного кино).

Название «Короли и капуста» взято из «Алисы в Зазеркалье». Вот эпизод «Алисы», приведенный в предисловии к «Королям и капусте». Морж на морском берегу, желая полакомиться, пригласил устриц на интересную беседу.

« - Давайте же начнем! – сказал Морж, усаживаясь на прибрежном камне. – Пришло время поговорить о многих вещах: о башмаках, о кораблях, о сургучных печатях, о капусте и о королях.

Но, несмотря на такую большую программу, рассказ Моржа оказался очень коротким: скоро слушатели все до одного были съедены».

Эпизод воспринимается как консервативная пародия на революционную пропаганду и пропагандиста-provokatora, который, будто бы, говорит: каждый может быть королем. Пропагандисту важно втянуть в свою губительную игру.

«Короли и капуста» - по сути, роман для юношества с интересными картинками (тропический остров, море, любовь, революционные перевороты). Воспитательное значение проявляется уже в названии: найдем в капусте и будем воспитывать.

Это консервативное произведение преимущественно связано с «Бесами» Достоевского (построение интриги как в плутовском романе и, одновременно, провинциальной хронике; вариации характеров).

Вернемся к цитате о Морже и устрицах. Казалось бы, ясно: ведущий и телезрители. Но, думается, порой ведущий сам чувствует себя «устрицей», втянутой в веселую игру, которая плохо закончится.

Большую часть видеоряда программ составляют цитаты из фильмов (ретроспектива творчества режиссера или кино, подобранное по тематике передачи).

В передаче «Хранители», где речь идет о судьбе «Музея кино» и в более широком смысле – о судьбе культурного наследия, отметим как удачный стилистический прием, эмоционально мотивированные кадры: взорванные церкви (фрагменты хроники).

Интересно, когда фигура ведущего появляется на фоне произведений искусства – картин или скульптур. Так, в передаче «Время изображения пришло!» - на фоне картин импрессионистов. В этой же передаче изображение ведущего в какой-то момент дробится на множество маленьких изображений. Как символ дробности метода искусствоведческого анализа, применяемого в передачах.

В одной передаче цитаты из кино одного западного режиссера, нашего современника, хотя и напоминают видеоклипы, то есть им был придан надлежащий глянец, но бóльшим вкусом и художественным полнокровием и фантастическим метафоризмом, эти цитаты переносят передачу на иной уровень.

... Темнота. Некто отдергивает занавес. Светлое небо...

... Картины природы. Поляны. Крупный план ворона (как у Эдгара По)...

Страсть и свобода. Стихии огня, воды, ветра. Кроваво-красные тона.

Шекспировское, даже гамлетовское пространство.

Это передача «Блю. Дерек Джармен и его муза».

В скудный словарь, навязанный телезрителю: «мрак», «жуть», «поедем в таксо», «я побью его, как ребенка», может включиться еще «богатое слово» «гомосексуализм».

« - И откуда у тебя этот идиотский жаргон!».

В передаче «Вперед, молодые львы».

Белые пароходы, набережная. Пляж, кафе, атмосфера развлечений.

Сладкий голос за кадром, как бы пародируя некую образовательную передачу устаревшего образца:

«В прошлом году в Каннах объявилась популяция молодых львов. Пружина на задних лапах, они поднялись по Каннской лестнице. А в основном, сидели на пляже и пили пиво».

Ведущий, в интерьере модного кафе, с привычной самоуверенностью, иронически имитируя научный стиль:

«Первотолчком для замысла этой программы явилась программа Каннского фестиваля под символическим названием «Вперед». К которому мы, иронии ради, добавили «молодых львов»...»

Обратим внимание: понятие «работа», «привычка к труду» напрочь отчуждено. Безделье спасительно. Пустой разговор занимательнее научной беседы.

Флер денежного довольства, избыточности в средствах. Самолюбование и упоение собой.

Желание приобрести барственную осанку и манеры (такое псевдобарство – не что иное, как разновидность лакейства).

И вот перед «нашими» развертывает свои дары Западная цивилизация.

«Безенчук обидчиво пожал плечами и, протянув руку в направлении конкурентов, проворчал:

- Путаются, туды их в качель, под ногами».

Явно ощущается непреодолимое желание сравняться в значительности с западным кино, даже если для этого придется выдумать и себя, и Запад. Мы не хуже, даже намного лучше.

Как говорил гробовых дел мастер Безенчук о гробах конкурентов – фирмы «Нимфа»:

«Уже у них и матерьял не тот, и отделка похуже, и кисть жидкая, туды ее в качель».

Оригинален ракурс демонстрации образов западных кинематографистов. Перед телезрителем предстает паноптикум. Наудачу – несколько типов.

Киноархивисты: сумасшедший толстяк и старикашка-маньяк, сонно хлопающий набрякшими веками (как бы из фильмов немецкого экспрессионизма). У обоих - сумбур в голове, явно, отразился на сексуальной сфере.

Престарелый киносценарист – очень мил и талантлив, но немного приторный, видимо, с сексуальным изъяном. И весь он - плоский, что ли, как с переводной картинки.

Старообразный, с большими руками, большой головой на тщедушном теле, неприятно вертлявый и с несколько бабьим лицом – кинорежиссер.

Проницательному телезрителю достаточно одного вскользь брошенного взгляда на его карнавальную фигуру, чтобы заключить: настоящий вырожденец.

Кинематографист Вандекейбус (фамилия – просто фантастика: смесь Вандейка с троллейбусом) говорит, что балет подобен самоубийству (передача «Танец»). Здоровый человек такое не придумает.

Ученый-киновед с «замороженными» движениями.

Кокетливая молодая женщина-режиссер с тяжелым мужским настороженным и преступным взглядом. Ей нравится «парадоксальность» современной российской культуры.

Пустота может быть парадоксальной?

Скромность не позволяет нам подробно описать, как их сексуальная жизнь, полная мрачных нелепостей, отражается в творчестве. Отвратителен ролик об игрушечном медвежонке, где пленка крутится в обратную сторону.

«Не целуйтесь, а то меня тошнит», - просил Лариосик в пьесе «Дни Турбиных».

В программах цикла часто говорится о магических ритуалах и символах (например, передачи «Магия и ее магистр», «Бес-конечность», «Танец» и др.), сюда же подмешивается теософия, как бы, тоже становясь лже-наукой. Религия оказывается элементом, не то чтобы карнавала, до карнавала действо

не дотягивает, а, условно говоря, праздника, странного, страшного, отвратительного и скучного праздника.

Разум и чувство размежевываются, и сексуальный импульс возникает как импульс безумия (см. название одной из программ: «Безумная любовь»). Секс и распад личности. Безумная страсть – вне цивилизации, вне культуры, в пространстве душевной болезни. Авторы программ стремятся шокировать зрителя вульгарной эротикой. Зритель призывается не к веселому дикарству – где сила, ловкость и разрешено все, а в иную плоскость – болезненной праздности, сплетен и бессилия с яркой подмалевкой.

Любовь кажется отвратительной и страшной, пошлость смешивается с высоким искусством. Подразумевается всеядность зрителя.

«Вне конкуренции» - актеры или, скорее, натурщики, демонстрирующие в балаганном стиле «обнаженку» в ролях Адама и Евы (начало передачи «Безумная любовь»).

В одном из фельетонов Аверченко дореволюционного периода острие сатиры направлено на отдел «Смесь» в периодических изданиях – калейдоскоп импровизаций газетчиков, заметки, которые научно-просветительскими являются только формально.

«Смесь» можно разделить на следующие отделы: 1) Вообще, научные сведения; 2) Этнографические штришки; 3) Удивительные курьезы природы; 4) Статистика; 5) Успехи техники; 6) Об американских миллиардерах; 7) Еще об уме животных; 8) Странности великих людей, и, наконец, 9) Полезные советы».

«Пишется так: «На днях Пятое Авеню было позабавлено оригинальным «тигровым обедом»... Обед происходил в громадной тигровой клетке, устроенной из железных прутьев... Все обедающие лежали на тигровых шкурах... Одеты все обедающие были в полосатые костюмы; из драгоценных камней допускался только тигровый глаз. На стене висела карта реки Тигр».

Конечно, то, что вы выдумали – очень глупо, но ведь и выдумки американских миллиардеров особым остроумием, вероятно, не отличаются.

В крайнем случае, обругают, и то не вас, а американцев. И поделом».

Другой известный дореволюционный фельетон Аверченко посвящен нарождающейся тогда культурной проблеме: чтиво о «половом вопросе» - бездарное тягло, начинает вытеснять и подменять собой научно-просветительскую литературу.

«Над их головами шмыгали пароходы и броненосцы, но они не чувствовали этого. Сквозь неуклюжую, мешковатую одежду водолаза Линевич угадывал полную волнующуюся грудь Лидии и ее упругие выпуклые бедра. Не помня себя Линевич взмахнул в воде руками, бросился к Лидии, и все заверте...»

- Не надо, - сказал издатель».

Для метода анализа, применяемого в передачах цикла, характерно тяготение к сложному помимо простого, запутанности, частностям помимо целого. От цельной картины мира – к принципиальной раздробленности, где причинно-следственные связи разрушены и, казалось бы, никогда не сложить мозаику.

Вспомним известный эпизод «Анны Карениной», случай с детьми Долли.

Детям дали молока и ягод. Они выдумали по-своему варить варенье и лить молоко фонтаном. Долли «стала внушать им, какого труда стоит большим то, что они разрушают». «Они только были огорчены тем, что прекращена их занимательная игра...». Они не могли и представить себе всего, чем могут пользоваться, они не понимали: то, что они разрушают – это то, чем они живы.

Но только авторы телецикла - не дети. А тема детства решается ими весьма своеобразно.

Голенькие шейки, грудки и попки, вертлявенькие ручки и ножки, пунцовые губки...

Кокетливые плаксивые деловитые карликовые чудовища. Это – будущее искусства? Это - имитация детства, имитация молодости и силы, это – конец искусства и профанация жизни.

«Детки» (так называется одна из передач), конечно, ничем не отличаются в мировосприятии от взрослых и, наверно, могут смотреть одно и то же со взрослыми кино для слабоумных, какие-нибудь «веселые сексуальные картинки». Возвращение в обезьянье царство. Героиню одной из передач зовут Валери Павиа, это она говорит: «Я никогда не видела живых детей». Наверно, и авторы передач детей не видели. Дети, показанные ими - не живые.

Ради справедливости, признаем интересным и забавным ролик в конце передачи «Детки» - кинозритель, маленький ребенок, боится, радуется, смеется...

Безусловная вера во всемогущество высоких технологий кино характерна для авторов телецикла. Ощущается снисходительное презрение к устаревшей технике (фотоаппарату, кинокамере старого образца).

Что в этом плохого? И советский человек верил в технику, она, в частности, облегчает путь в искусстве.

Но здесь нарастает и укрепляется уверенность, что можно имитировать приемы искусства с помощью техники, и что высокие технологии могут искупить бесталанность кинематографиста.

У большинства передач цикла – широкий идейный фон, который нуждается в осмыслении.

Так, передача «Домашнее кино» затрагивает глобальную тему, которую можно обозначить, как «Дом и искусство».

Вспомним, из «Белой гвардии»:

«... В особенности замечательны кремовые шторы на всех окнах, благодаря чему чувствуешь себя оторванным от внешнего мира... А он, этот внешний мир... согласитесь сами, грязен, кровав и бессмыслен.

- Вы, позвольте узнать, стихи сочиняете? – спросил Мышлаевский, внимательно всматриваясь в Лариосика.

- Пишу, - скромно, краснея, произнес Лариосик.

- Так... Извините, что я вас перебил... Так бессмыслен, вы говорите...

Продолжайте, пожалуйста...

- Да, бессмыслен, а наши израненные души ищут покоя вот именно за такими кремовыми шторами...».

Человек искусства творит дома. Или, по крайней мере, у него должен быть Дом.

Передача «Домашнее кино» и, отчасти, передача «Остановись, мгновенье...» посвящены непрофессиональным съемкам любительской аппаратурой в семейном и дружеском кругу. Понятно, что ценность снятого – в непосредственности запечатленных чувств, правдивости, чистоте и теплоте. Это – то, что останется дома на память.

С уверенностью можно сказать, что в передачах решили использовать стилизованно-любительские кадры. Что такое стилизация правдивости? Это ложь. Опасно всерьез имитировать домашний интерьер.

Может ли человек любить искусство или осознавать себя в искусстве, не имея Дома, если в его распоряжении только имитация Дома, фикция?

Один из основных эпизодов передачи «Домашнее кино» - рассказ о пожилой, больной и немного сумасшедшей актрисе, которая много лет в совершенном одиночестве играла разные роли перед объективом любительской камеры.

Может быть, кое-кто соотнесет себя с ней. Кому нужен твой труд, безумна и глупа привычка работать.

Звезда - наоборот, звезда - без публики. Оторванность от общения, потому что звезда, или потому что никому не нужна. Проблема подлинности звезды.

Кто разрешит вопрос подлинности таланта, если публика отодвинута в сторону?

Обратим внимание, как настойчиво и лукаво «переводятся стрелки»: Дом из приюта в безумном мире превращается в символ изоляции, клетку, тюрьму. Разрушить Дом – значит разрушить тюрьму.

...Нищий с обрубками вместо кистей рук говорит, что для него нет разделения церквей на православие и католичество, чему он рад;

отвратительно крестится обрубок («Бес-конечность»). Совокупление уродов-бомжей, безногий урод, отвратительные нищие («Другой»).

Эмоциональная взвинченность – постоянный фон передач.

«Страшное» и «отвратительное» - во множестве и разнообразии предъявляются телезрителю в передачах цикла (в цитируемых фильмах и просто так).

Бабушка вытаскивала занозу и разворотила внуку ногу ножом (открытая рана крупным планом); человеческие внутренности; трупы людей; трупы животных; медицинские данные – сомнительные сведения «взвинчивающего» свойства; лже-научный, тягостный, мрачный, «мистический» комментарий, типа: «дьявол – хозяин танцующих» (женский голос, как бы, скандирует текст в передаче «Танец»).

Обычный идейный прием в передачах цикла: «страшное» и «отвратительное» камуфлируется под розыгрыш.

Программа «Эксперимент, понятный миллионам» - квинтэссенция бессмысленного «страшного». Впрочем, каждая маленькая бессмыслица является частью большой бессмыслицы.

В передаче «Другой» поднимается проблема самоопределения человека, самоидентификации и соотношения их с общественной оценкой (в центре – творческий поиск современного отечественного кинорежиссера).

«Другой» - тема двойничества. Может ли кто-то заменить художника. Добро и зло, Бог и дьявол взаимозаменяемы? Замещение реальности псевдореальностью. Стремление к унификации и новому распределению ролей. Бездомность – как выбор. Это осколки идейной проблематики передачи.

Танец – одна из метафор страсти в искусстве. Страстный танец – невинная имитация агрессии и насилия, представленная в едва заметно ироническом, памфлетном ключе. В передаче «Танец» в центре внимания – красочность, движения, изобразительность в кино.

В более широком смысле, речь идет о душевных движениях явных, на публику, красивых, как танец; и – скрытых, если они есть. Человек искусства, стремящийся к красоте, насколько он искренен? «Имиджевая» оболочка и сам человек.

В передаче «Пересечение параллелей» рассматривается, так называемое, «Параллельное кино» - формальное направление в отечественном искусстве перестроечной и постперестроечной поры.

В более широком идейно-смысловом контексте, речь идет о замкнутости духовного мира человека, самостоятельности и пределе замкнутости, когда другие, чужие, и Бог – как параллельные миры.

Кроме того, «пересечение параллелей» - аллегория борьбы, или, точнее, искусно направленной борьбы тех, кто должен быть товарищами.

Например, авангардисты любят ниспровергать традиционное классическое искусство. Они не могут без игры в романтическое богоборчество, а противоположный лагерь – в «хранителей» («Хранители» - тоже название одной из передач цикла). Вот и почва для столкновения, опасного для судеб искусства. Важно, чтобы участники схватки не снимали маски.

Программа «Боль» - одна из самых тягостных в цикле. Визуальный ряд – «плывущее» изображение в зеленоватой или тепло-медовой гамме, вызывает головокружение... Землистые лица...

Очевидна поэтизация боли, болезни (названия фильмов: «Опьяненный своей болезнью», «Боль – это...»), ущербности, бессилия, отсутствия желаний.

В этом идейно-смысловом пространстве страшны и отвратительны тело, страсть, любовь. Очевидно вытеснение понятия «сострадание».

...Искривленные уродливые ноги крупным планом...

...Опять бездомный нищий без кистей рук (обрубки – крупным планом)...

Что сказать, когда сказать нечего, а ты – болен и истощен.

Боль и порог боли. Боль от непонимания окружающих.

Допустим, вас, как художника, ценят не по той шкале. Вас, ранимого и нетерпеливого, случайно больно обидели (или не случайно).

Некто приходит к вам на помощь и объясняет вам вашу ценность и хрупкость. Вы преданно, со слезами благодарности смотрите на единственного тонкого ценителя вашего дара, он - ваш спаситель. Ваша самооценка оказывается полностью в руках вашего «спасителя».

Вам дают понять, что вы – голубых кровей, звезда, нежный и шаловливый ребенок с изящной червоточиной, зачем вам молчать и терпеть, как пленный комиссар в сомнительных преданиях. Грязь, в которую вы опуститесь, или подлость, которую вы сделаете, не будут грязью и подлостью, а только - лабиринтами сознания (как у героев Достоевского), намеками на неуловимую, недоступную сложность вашей натуры.

А на самом деле, вы, не вытерпев, предаете прежде всего самого себя, топчете ногами свой божественный дар...

Вы приходите в себя, будто бы забываете о прошлом, а ведь вы уже превратились в заводную игрушку...

Название передачи «Одушевленные фактуры» можно объяснить в идеальном плане: актер наделяет душой своего персонажа.

В передаче, посвященной мультипликации, с бóльшим, чем обычно, уровнем информативности, едва уловимы нота ностальгии по старому авторскому гуманистическому кино и очень робкое обвинение или, точнее, ропот о завоевании аудитории, беззащитной перед агрессией компьютерных поделок.

Но программа, со всеми частностями, вписывается в общую идейную структуру цикла, общий идейный фон передач.

Названия передач: «Одушевленные фактуры» и «Ландшафты тела» - являются пародийными по отношению к той идейной модели, согласно которой мир является цельным, осмысленным, одушевленным.

Принципиальная дробность анализа, как бы, находит подтверждение в иронических названиях. Название «Одушевленные фактуры» является не

столько приемственным, сколько полемическим по отношению к гоголевскому названию «Мертвые души».

Желательная модель зрительского восприятия – поверхностная, игровое восприятие сексуальной символики.

Одушевленный живой мир - как в «Синей птице» Метерлинка, у всего есть душа, все – живое.

Мертвый мир, неживое пространство, иногда - глянцево-цветастое, чаще - зыбкое и угрожающее, глазами опустошенного. Он - уже не художник и, даже, не вполне человек.

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней... Пропал Ершалаим, великий город, как будто не существовал на свете... Так пропадите же вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой!»

М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»

Азazelло, «мерзавец» и «уличный сводник», как назвала его разгневанная Маргарита, цитирует уцелевший фрагмент сожженного романа мастера.

В передаче «Остановись, мгновение...» говорится о восстановлении и реставрации утраченных фильмов. В частности, когда по сохранившимся кадрам составляются фотофильмы.

Только твердая вера реставратора в красоту утраченного шедевра делает восстановленный фильм полноценным произведением искусства. Вера координирует творческое воображение.

Вероятно, подобно утраченному фильму, и человеческая душа в своей неповторимой красоте поддается восстановлению по сохранившимся фрагментам.

Ценность рассматриваемых телепередач, как исторического документа, в том, что они явились отражением, пусть дробным и неполным, назревавшего

и грянувшего теперь кризиса цивилизационного сознания в современной отечественной культуре.

«Программа мюзик-холла по сути своей фрагментарна и раздроблена. Публика не ждет эффектной развязки. Каждый номер достаточно плох сам по себе. <...>

Наша программа заканчивается несколькими короткими номерами, а потом расходитесь по домам, спектакль окончен».

«Короли и капуста»

2. Возвращение шута. О телецикле «Культ кино».

«Убийцы! – прошептал я помертвевшими губами. – Вы сбросите меня под колеса поезда, и плыви тогда капитан в далекую Индию... Так вот зачем я был вам нужен!..

Бандиты, - с ужасом понял я, - а может быть, и шпионы!».

В «Судьбе барабанщика» Аркадия Гайдара «страшное и отвратительное» вплотную надвигается на героя...

В предыдущей статье («Инкогнито шута») мы, в частности, рассматривали «страшное и отвратительное» как составляющие эмоционального фона передач «От киноавангарда к видеоарту» (канал «Культура», ведущий Кирилл Разлогов, 2001-2002). В новом цикле телевизионных программ о кино «Культ кино с Кириллом Разловым» (канал «Культура») элементы жестокости и насилия ощущаются опять, не только в цитируемых фильмах, но и страшновато сквозят в словах «персонажей», кинематографистов-профессионалов.

«Мне фильм «Солярис» очень нравится. Я думаю, это лучший фильм о любви, который был снят. Ну, мне больше всех нравится. Который, ну прямо, разбирает эту любовь по косточкам...»

Показывает руками, как разбирает.

«Педро Альмодовар – фигура яркая и парадоксальная...»

В глазах ведущего загорается огонек:

«В фильмах Педро Альмодовара всегда много автобиографических мотивов, хотя он сам всегда всячески открещается от подобных похвал и обвинений. Есть, пожалуй, только одна картина, которая, безусловно, навеяна личными воспоминаниями. Это картина - «Дурное воспитание», ибо сам автор учился в католической школе, и, именно, в его школе один из священников был уличен в соблазнении малолетних воспитанников и с позором изгнан из школы. Хотя Педро Альмодовар утверждает, что его это соблазнение лично не коснулось».

Далее режиссер, чрезвычайно похожий на крупную черную муху (муха по полю пошла, муха денежку нашла), в трогательных словах рассуждает о гуманистической основе своих фильмов. Это выглядит как удручающе несмешной эпизод мероприятия карнавального плана.

« - Так в чем же состояла его игра?..

- Сообщить вам это, значит идти против искусства и философии...

Искусство повествования заключается в том, чтобы скрывать от слушателей все, что им хочется знать, пока вы не изложите своих заветных взглядов на всевозможные не относящиеся к делу предметы»

О. Генри «Короли и капуста»

Передачи цикла «Культ кино» появились на телевидении почти сразу после того, как перестали выходить программы «От киноавангарда к видеоарту».

Передача, где фильм – повод выстроить самостоятельное мифологическое пространство как часть абсурдного целого.

Формально, передачи представляют собой «видео-предисловие» к показу фильма.

В названии телецикла пародируется выражение «культ поход в кино», характерное для советских лет. Ощутим сарказм над «кратким образовательным курсом», в рамках которого укомплектованы фрагменты биографий, творческих достижений, все коротко, ясно и понятно.

История культуры мифологизировалась в советское время. Усеченное пространство советских мифов замещается новой мифологией искусства. На смену одним мифам пришли другие – простые и страшные.

Приверженность мифу. Какая разница, реально пространство или – это замкнутое пространство мифа, которое кажется реальным. Замещение реальности псевдореальностью.

«Сегодня мы начинаем новый цикл, который мы решили назвать «виртуальная реальность»... Это истории разного рода фальшивок, разного рода мистификаций, разного рода обманов, которые кажутся более реальными, чем сама реальность».

Шрифтовое оформление заставки: движение четких угольно-черных букв на желто-пламенном, красном, огненном фоне – метафора, скорее всего, невольная, катастрофичности сознания. «Легкая» фортепьянная мелодия, как будто, из тех, что сопровождали показ немых фильмов, странно и страшно дисгармонирует с изобразительным рядом. Мерещится война, как «воспоминание о будущем»: воздушные налеты, дрожат стекла...

Ведущий – будто следователь, перед ним на черном столе – тяжелая книга, чашка кофе, лист бумаги. И, одновременно, он – сгорбившийся заключенный.

Это – снова шут, но шут, знающий нечто, готовящий нечто. Каверзу или катастрофу? Плут, безумец, маньяк?

Следует отметить важное отличие от предыдущего телецикла: передачи менее оживлены, однообразно выверены, скованы поверхностной «механической» гармонией. Вероятно, это связано с развитием компьютерных технологий, заменяющих и «вытесняющих» человека.

Для трагедии и кинотрагедии (это видно по «Гамлету» Лоренса Оливье) характерно осмысление катастрофы. В идейном пространстве телецикла катастрофичность не подлежит осмыслению. Дробность, камерная замкнутость - вместо последовательности и целостности повествовательного хода. И ведущий – шут, не герой.

« - Но как же это так? Ведь это же чудовищно!.. Это чудовищно, господа...»

М.А. Булгаков «Роковые яйца»

Отметим - составной, комплексный, имидж ведущего.

Вероятно, ведущий немного берет и от образа профессора Персикова – персонажа повести Булгакова «Роковые яйца» (1926).

Ассистент, глядя в окуляр микроскопа на чудовищную жизнедеятельность в красном луче, где простейшие организмы с бешеной энергией пожирают друг друга, напоминает профессору о романе Герберта Уэльса «Пища богов». Но Персиков не помнит этой книги.

« - Как же вы не помните, да вы гляньте... Ведь это же чудовищно!».

«Это первая мультипликация в нашей программе, и поэтому мы решили ее посвятить вопросам развития анимационного кино...»

Создатели телецикла стремятся выстроить передачи максимально эффектно. Стремление к эффектным фразам оборачивается лингвистическими погрешностями, оговорками, смешными нелепицами. Слова цепляются друг за друга, страшенькие предложения, как профессиональные нищие, тычут свое уродство в глаза жалостливым зрителям.

И для программ «От киноавангарда к видеоарту», и для «Культа кино», касаясь художественных идей телециклов, характерно стремление к сложному, помимо простого.

Вот – одна из передач, она выходит в период новогодних праздников, предваряя показ фильма, посвященного празднованию Нового года. И что

же? Набор банальностей произносится как мрачное пророчество с элементами философии истории, как сложное заклинание:

«Возвращаясь к прошлому, хочется сказать, что каждый этап истории, в той или иной степени, возрождает интерес к ключевому периоду перехода от одного года к другому, то есть от прошлого к настоящему и будущему».

«Речь идет о бытовых конфликтах, но которые приобретают символическое звучание в период перехода от одного тысячелетия в другое».

Композиция программ проста и, как правило, они выстроены динамично, хотя динамика эта несколько механическая.

Фильмовые эпизоды идейно дополняют и углубляют речь ведущего.

Обратим внимание на символику названий фильмов. В приведенном нами отрывке из программы – фильм «Любовь и человеческие останки».

Ведущий:

«В зените своей франкоязычной славы Дени Аркан сделал попытку перейти на английский язык, чтобы еще более расширить свою аудиторию. Первой попыткой такого рода оказалась картина под символическим названием «Любовь и человеческие останки».

Последние слова ведущий произносит за кадром. Эпизод фильма. Две молодые брюнетки, резкие, как парни, похожие между собой, одна – в красном, и – юноша, похожий на девушку.

«Парень: Девушка тебе подарок принесла.

Брюнетка в красном: Не лезь в это дело.

Парень: Она – твоя подруга.

Брюнетка в красном: Нет. Мы виделись всего пару раз.

Другая (с подкупающей искренностью): Да мы спали вместе!

Брюнетка в красном – парню: Не слушай ее!

Другая (пылко): Кэнди, я люблю тебя!

Брюнетка в красном: Нет.

Другая: Я все время о тебе думаю... »

Вот эпизод заканчивается. На экране – ведущий.

«На рубеже тысячелетий Дени Аркан поставил картину «Звездность», посвященную миру моды. Опять-таки, на английском языке обратился к транснациональному зрителю, стремясь охватить весь земной шар. К сожалению, и этот фильм был не вполне удачен, если не для зрителей, то, безусловно, для критиков».

Обратим внимание на лингвистически беспомощное построение последнего предложения. Авторы программ стремятся иронизировать, забывая языковые правила.

Отрывок из фильма. Девушка в белой майке. Ритмичная музыка. Другая, стриженная девушка смотрит на нее более чем заинтересованно. Потом меряет ей сантиметром объем груди. Говорит: «Это бог тебя так наградил?..» Крупный план героини. Продолжает, значительно, игриво и шутливо: «Ненавижу бога».

Передачи цикла сохраняют динамичность, внешнюю наукообразность и уравновешенность частей, но оказываются пустоватыми, или вовсе пустыми, со множеством лингвистических вывертов.

Отрывки из заключительного киноведческого комментария ведущего:

«Другая сторона постели» - это не только комедия положений, и не только мелодрама из повседневной личной жизни, и не только обмен партнерами... Фильм «Другая сторона постели» занимает совершенно особое место в пейзаже современных музыкальных жанров... Это своеобразный жанровый симбиоз, который, безусловно, будет интересно распутывать зрителям».

Интересный и поучительный творческий путь, правдиво отраженный в киноведении. Лирический эпос киноведа, где ощущается свободный полет мысли в сочетании с научной проработкой вопроса, а также чувствуются мера художественного вкуса и этико-эстетические запросы говорящего:

«Я называю Аки Каурисмяки «северным сиянием в непосредственной физической близости»... По происхождению он имеет явно русские корни, или российские корни, скажем так. Фамилия его предков Кузьмины. Это были карелы, которые в то время кочевали... Именно из этой среды

произошел Каурисмяки. Мне кажется, его можно назвать «гордым финном со славянской душой». Действительно, эта душа ощутима во всех его картинах, начиная с самой первой - «Преступление и наказание», которой он вошел в кинематограф».

Художественный принцип – твердо придерживаться наукообразия.

Анимационное кино «базируется не на живых актерам и их съемке, не на документальных съемках, не на научных изысканиях, а, исключительно, на рисунках, куклах и компьютерных спецэффектах».

Захватывающая импровизационная феерия, по замыслу авторов телецикла, на деле оказывается потоком околонуточной информации.

Обилие имен и названий, иллюстративные вставки мини-монологов кино-персонажей, кино-цитаты складываются в псевдоинформационный комплекс. Уровень образовательности передач, по сравнению с циклом «От киноавангарда к видеоарту», остается минимальным.

К тому же, передачи характеризуются особым настроением эмоциональной скомканности, подавленности, скрытности, злой напряженности.

Картина «была посвящена своеобразному синтезу между прошлым и настоящим, воспоминаниями и живой реакцией на то, что происходило вокруг».

Научная характеристика фильма – на деле, клише, которое можно применить к любому фильму, будь то - «Нетерпимость», «8½», «Скромное обаяние буржуазии» или что-нибудь еще.

Или такая характеристика фильма: «...создал фильм, который сталкивал между собой современное состояние Латинской Америки и взгляд на него со стороны».

Нет конкретного в описании идеи фильмов. В других своих фильмах «он продолжает эту линию, связанную с мировосприятием современного человека».

Говорится о «цикле картин, обращенных к чувствам любви, которые тесно переплетаются с социальными мотивами».

Нетрудно заметить, что идейная концепция программ складывалась под влиянием фильма Орсона Уэллса «Фальшивка начинается с «Ф» (1975). Фильм использовался как идейный противовес авторами телецикла в их стремлении создавать занятные мифы, не отличимые от действительности.

В программе, посвященной фильму, предваряющей его показ, идея картины прячется, ускользает. Перед нами только тень фильма.

Режиссер «постарался доказать, что бывают ситуации, в которых фальшивка оказывается более достоверна, чем оригинал, более того, в ряде случаев и стоит она дороже».

«Мы желаем вам, правдивым и лживым насквозь, доброго вечера!»

«Фальшивка начинается с «Ф».

Начало программы о названном фильме – удачное и похоже на импровизацию.

«Добрый вечер. Сегодня в цикле «Виртуальная реальность» вы смотрите картину «Ф», как фальшивка». Это комбинированное, игровое и одновременно документальное, кино, созданное одним из главных мистификаторов мирового кинематографа – американским режиссером, актером, сценаристом, радиокомментатором Орсоном Уэллсом».

Очень удачно выбраны цитаты из фильма – из самого начала, с характерной художественностью.

Однако, замкнутость с рамках мифа не позволяет передаче пребывать на должном уровне. Как и в программах цикла «От киноавангарда к видеоарту», розыгрыш затягивается, анекдот норовит превратиться в скучный кошмар.

Как правило, авторы телецикла упускают возможности говорить о значительных фильмах.

Так, в одной из передач, где описывались экранизации оперы «Кармен», только вскользь, с неудачной, нехарактерной цитатой, упоминается очень смешной, с твердой гуманистической основой, фильм Чаплина «Пародия на «Кармен»(1916).

В другой передаче представляется случай упомянуть о фильме «Сладкая жизнь». И вновь – неудачно выбрана цитата, идея фильма затушевана.

В третьей передаче говорится о Берлине в современном кино. Казалось бы, о чем и повествовать, как ни о фильме «Небо над Берлином». Нет, только - пара невразумительных слов и нехарактерная цитата.

Зато из передач цикла зритель узнает массу полезных сведений общего плана:

«Международная обстановка стала изменяться чрезвычайно быстро, динамично и противоречиво. Пала берлинская стена, человечество переходило из крайности в крайность».

Другие сведения общеобразовательного порядка.

Ведущий: «Как мне уже неоднократно доводилось объяснять, хотя не все мои коллеги обращают на это внимание, корейские и китайские имена пишутся в обратном порядке, сначала фамилия, а потом имя».

«...Его родители были хозяевами большого отеля, который, что довольно любопытно, находился не в немецкой и не во французской части Швейцарии, а там, где говорили на романшском языке. Это такая своеобразная имитация латыни» (западный кинокритик о знакомом режиссере).

Если зритель, помешанный на самообразовании, и отыщет в программах осколки киноведческого анализа, из них никогда не сложится целое.

«Поцелуй «Тоски» - вариации на тему «Тоски», оперной постановки, оперности как таковой, и тех оперных страстей, которые увлекали Даниэля Шмида, и в сюжетах, которые излагались чисто повествовательно».

« - Ей хуже, она только что исповедовалась. Не стучите сапогами.

- Я не стучу, - покорно ответил Ипполит Матвеевич. - Что же случилось?».

С утра того достопамятного дня, когда скончалась теща Клавдия Ивановна, Воробьянинова преследовали владельцы похоронных контор города N. «Как здоровье тещеньки, разрешите узнать?»

«Было уже почти темно. На фоне иссякающей зари виднелась тщедушная фигура гробовых дел мастера Безенчука, который, прислонясь к еловым воротам, закусывал хлебом и луком. Тут же рядом сидели на корточках три «нимфа»... При виде Ипполита Матвеевича гробовщики вытянулись, как солдаты...».

Для передач цикла характерна общая неживая атмосфера, мертвенное пространство. Культ мертвенности, «всяческой мертвечины», отталкиваясь от определения Маяковского («ненавижу всяческую мертвечину»).

В одной из передач: «Картина посвящена проблематике смерти и сделана в жанре комедии».

Как и в телецикле «От киноавангарда к видеоарту» в передачах «Культы кино» отметим иронические переключки с романами «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова.

Но в предыдущем телецикле ирония была живее, теперь же тематико-образные соотношения, как бы, заложены в перспективный план и воспроизводятся сбалансировано, безличностно, механически.

Иронические переключки уловимы в передачах о фильмах «Музыкальные стулья», «Девушка из Рио». Разговор о немом и звуковом кино, в одной из передач, очевидно, иронически соотносится с эпизодом «Золотого теленка» - описанием творческого простоя (активного безделья) на Черноморской кинофабрике, когда эра звукового кино еще не наступила, а эра немомого кино кончилась. Переходное время в искусстве, переходное социо-культурное пространство.

Более емкая ирония - в первой передаче мини-ретроспективы фильмов режиссера Д. Шмида. Вспомним о «сыновьях лейтенанта Шмидта» из «Золотого теленка». Режиссер Шмид снимает фильм, приспособившись к интерьеру большой гостиницы. В «Золотом теленке» корпорация «Геркулес» размещается в бывшей гостинице «Каир». Пение старушек под аккомпанемент – цитата из фильма в этой же передаче, соотносится с эпизодом «Двенадцати стульев» - занятием хорового кружка в советской

богадельне. Ирония не становится теплой. Демонстрируемый фильм называется «Мертвый сезон».

Когда, в другой передаче ведущий рассказывает о Рио-де-Жанейро, мрачный эмоциональный настрой сохраняется. Не карнавальное настроение - праздничность похоронной процессии.

В передачах цикла предпринимаются попытки шутить на доступном уровне. Так, ведущий говорит о западной актрисе, которая в таком-то фильме «сыграла добродетель, которая дает трещину». Фраза, повторяемая во многих передачах: «фильм стал первотолчком».

«Легкость необыкновенная» научных импровизаций в передачах; пустые сюжетные ходы; карнавальное кружение фамилий, биографий, репутаций...

Вспомним:

«Даже из обыкновенной табуретки можно гнать самогон. Некоторые любят табуретовку».

Или:

«Грузите апельсины бочках братья Карамазовы».

Но высказывания Остапа Бендера слишком исполнены непосредственного веселья, по тональности далеки от контекста программ.

В нескольких передачах цикла поднимается тема экранизаций классики, киноинтерпретаций классических сюжетов. Например, киноинтерпретация оперы «Кармэн», где действие происходит в африканской провинции. Осколки классики. Нелегко обнаружить источник интерпретации, трудно понять, что именно интерпретируется, интерпретируется ли что-то вообще.

«Невзирая на репутацию секс символа, Тиля Швайгера повсюду сопровождала репутация отличного семьянина». Обратим внимание на нелепое построение фразы.

Жизнь зарубежных актеров на съемках (отрывок из интервью):

«Мы здорово проводили время: у нас был спортзал на площадке, поэтому мы могли заниматься боксом, бегать и тому подобное».

Подозрительная идиллия. Декоративная функция высоких чувств. Что там, за декорацией?

«Именно так и появилась лента «Сегодня ночью или никогда». И создана она была на довольно скромные средства. И как раз тогда Шмид нашел себе главного оператора Ренато Берта. Он был оператором в его фильмах и другом до конца жизни».

«И уж, наверно, больше, чем другом», - должен заключить догадливый зритель, памятуя жеманную интонацию рассказчика.

Пародирование фабулы «Анны Карениной» в социологическом комментарии творчества:

«Актриса сошлась с режиссером, разошлась с мужем, потеряла опеку над сыном, после этого долгое время переживала...»

Игра с пространством «Анны Карениной», в результате игры все действующие лица оказываются замкнуты в лабиринте мифа.

Наш соотечественник, режиссер фантастического фильма, снятого в интерьере научного института, говорит так:

«Это был такой эксперимент. Не только, как бы, не только вот сам фильм – это эксперимент происходит, но и для нас для всех это был эксперимент, потому что я решил подойти к этому максимально открыто. То есть обычно там режиссеры подходят к съемкам с твердой, как бы, такой мыслью: как это снимать, какое должно быть кино. Я решил в этом случае сделать все наоборот, то есть без всяких мыслей вот, как, ну вот, абсолютно открыто.

Например, идея института пришла художнику-постановщику. Я говорю: «Да, давайте, вот здесь снимем». Могли выбрать другое место, было бы другое кино. Атмосфера, ну все - другое было бы.

Оператор-постановщик подходит: «А что, если я – туда?» Можно - туда. Или, там, нельзя.

То есть, ну все было достаточно открыто. То есть у меня не было такого: нет, вот это надо сейчас снять, вот так вот...»

Это ли – не отголосок монолога Хлестакова, самодовольная, непредумышленная «хлестаковщина».

«Я не люблю церемонии... Но никак нельзя скрыться, никак нельзя! Только выйду куда-нибудь, уж и говорят: «Вон, говорят, Иван Александрович идет!» <...>

Я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: «Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь». Думаю себе: «Пожалуй, изволь, братец!» И тут же в один вечер, кажется, все написал, всех изумил. У меня легкость необыкновенная в мыслях. Все это, что было под именем барона Брамбеуса, «Фрегат «Надежды» и «Московский телеграф»... все это я написал».

О женщине-режиссере с Запада:

«...Она питается соками славянской культуры, восточно-европейской традиции, и это не случайно...»

Вспомним одного героя второго плана из «Двенадцати стульев». Ляпис Трубецкой, молодой писатель, почти юноша, настойчиво ходит по редакциям, распределяя набор стихов про Гаврилу. Чуткие и талантливые авторы стремились высмеять ограниченного невежду, но невольно в образе Ляписа Трубецкого просквозил намек на злое, яростное, зыбкое, сдвинутое сознание, психическую неполноценность, в итоге – напористое вытеснение разумного начала, бушевание алчного, темного безумия. Действительно, есть это страшное и отвратительное «нечто» в его внешности, автоматизме движений, запрограммированности действий, механически формальной однообразии «поэм», в том, как он поглощает завтрак в буфете. Продолжение образа, не столько – в маленьком посредственном журналисте Ухудшанском из «Золотого теленка»; и не в бездарном писателе-завистнике Рюхине из «Мастера и Маргариты» Булгакова, а, скорее, в каком-нибудь скрытном маньяке из бульварных детективов, «криминального чтива».

О проблеме наркомании и отражении ее в кино, в одной из передач рассказывается ярко и динамично, с мягким юмором (карнавальная ночь

продолжается!), будто о проблеме потребления шоколадных конфет. У Булгакова в одном из эпизодов «Записок покойника» мелькнул «малый лет семи с необыкновенно надменной физиономией, вымазанной соевым шоколадом». «Мутные от шоколада глаза малого на минуту загорались огнем, он брал шоколадку».

В одной из передач мимоходом упоминается, что элементы жестокости вообще присущи кино восточных стран. Если следовать этой логике, в склонности к насилию можно обвинить целую нацию.

«Из-за деревьев вышел, крадучись, вождь Голубой Опоссум и, вынув нож, ловким ударом отрезал голову крайнему охотнику.

- Оах! – воскликнул он. – Опоссум отомщен...

...Он сел к огню и, напевая военную песенку, стал обдирать с голов скальпы. Работа спорилась...»

- Извольте видеть! – раздраженно сказал редактор. – «Работа спорилась».

У вас это сдирание скальпов описано так, будто бы кухарка у печки чистит картофель».

Проблема появления элементов жестокости и насилия в художественных произведениях поднимается А. Аверченко в дореволюционном фельетоне «Рассказ для «Лягушонка».

«...В фильме «Лекарь», который в оригинале называется «Джули возвращается домой», возвращение к истокам приобретает буквальные очертания: речь идет о канадке, которая приезжает в Европу, находит целителя, русского по происхождению, и совершает вместе с ним поездку по Польше».

Ведущий постоянно упоминает о «возвращении к истокам». Порой «возвращение» сбивается на памфлет, как в приведенной цитате.

Порой уместна была бы лирико-ироническая интонация, но ироническое отстранение не удается, грубая ода неуклюже заявляет о себе.

«С приближением конца второго тысячелетия все большую популярность приобретает название «Возвращение». Фильмы с таким названием появляются в самых разных странах мира, а некоторые приобретают всемирную известность».

Об известном отечественном фильме «Возвращение» (режиссер Андрей Звягинцев). Информация о достижениях выдается с законной гордостью:

«В контексте самых знаменитых картин последнего десятилетия, фильм «Возвращение» знаменует в известной мере возвращение к истокам. К истокам отечественной культуры, к истокам отечественной кинематографии. К традициям такого режиссера, как Андрей Тарковский, который до сих пор остается символом отечественного кинематографа и русского духа. Хотя это и шаг вперед по отношению к этой традиции. Ибо здесь мы чувствуем совершенно другую степень напряженности, вызванную уже нашей современностью, современностью достаточно безжалостной к ценностям, которые отстаивают российские писатели и режиссеры».

Очевидно, сочетание разнонаправленных художественных идей в фильме «Возвращение», не позволяет фильму стать идейным «маяком» для создателей телецикла.

«Возвращение к истокам» оказывается или просто игрой (волчок вертится на месте). Или от классической модели отталкиваются: не «возвращение», как созидание, а «побег» - как разрушение.

С сожалением приходится признать, что ракурс демонстрации образов зарубежных кинематографистов, по сравнению с предыдущим телециклом, не столь остро-неожиданный, образы заметно теряют новаторскую колоритность. Но есть в этом направлении несомненные удачи.

К паноптикуму:

Молодая женщина-режиссер. Некрасивая, засушенная. Что-то змеиное в манере держаться.

Молодой актер. Имидж – широкоплечий боксер. Но смахивает на породистого поросенка.

Кинокритик. Очень старый, болезненно полный человек. Пухлые руки бессильно сложены на коленях. Говорит, возводя глаза кверху, почему то на фоне огромной двуспальной кровати.

Экспонат паноптикума, требующий особого внимания. Режиссер. Нечто трусливое и жалкое – за маской физически крепкого мужчины, богатеющего дельца.

Иностранцы, видимо, по присущей иностранцам манере, с жаром жестикулируют на уровне паха.

Этот, с особенной страстью, выставляет толстые, смуглые, со вздутыми мускулами, голые до локтей руки. Этот – просто преуспевающий фашист.

«Конечно, стояла достаточно сложная задача: необходимо было показать в фильме «Посредине мира» внутренний мир, поэтический мир поэта».

Одна из передач посвящена современному отечественному фильму «Посредине мира» (режиссер Вячеслав Амирханян).

Думается, уже в названии фильма – попытка гимна скольжению над добром и злом. Власть дается тому, кто встанет над добром и злом.

Режиссер говорит очень медленно, потирая лоб, отводя глаза, разминая пальцы. Его речь полна туманных пауз и длиннот. Говорит, стараясь непроницаемо держаться красивых слов.

«Через весь фильм проходит образ женщины – матери, возлюбленной, подруги».

Рассмотрим элементы художественного антуража другой передачи. Режиссер – у него лицо, будто маска в грубом этническом стиле, и, предположительно, чистые творческие помыслы (Абай Карпыков, автор фильма «Влюбленная рыбка») - и ведущий программы – как два шута, представляющие на тему известной картины «Что есть истина? Христос и Пилат». Затеявшие игру, власть предержавший – подследственный, могут и поменяться ролями. Эмоциональный фон – тягостный, зловещий.

О круге столичных кинематографистов – в одной из передач:

«...Они сами являлись персонажами».

«Персонажи» отечественной киноиндустрии – это маски, которые нужно отличать одну от другой. Герои родились прямо сейчас. У них нет ни прошлого, ни будущего.

В передаче о фильме «Нога» замечается, что молодая актриса (Наталья Петрова) сыграла «впечатляющую роль одновременно идеала красоты и одной из жертв наступающего насилия». С точки зрения языкознания, правильнее было сказать: «сыграла роль впечатляюще».

«Киноперсонажи» вне пространства фильмов, в игровом пространстве собственного бытия, придерживаются именно роли идеалов духовной красоты и жертв насилия.

Это – скоморохи поневоле. Скоморошествуют на полную катушку, но в глубине чистых, полных любви к отчизне, израненных душ тягостятся разнузданной атмосферой полоумных развлечений, царящей, по слухам, в мировом кинопроизводстве. У них - оледенелый вид, какая-то душевная разбитость.

Незаметно произошло размежевание, с одной стороны – высокого слога, с другой – высоких мыслей и чувств. И вот, как будто бы, высоких мыслей и чувств – нет и быть не может, а высоким слогом говорить можно, но, при этом, давая понять о своей осведомленности и избранности (мы то знаем, как на самом деле обдeldываются делишки).

В «Золотом теленке» встречаем смешное описание, фактически, универсальной ситуации разоблачения глобального амбициозного предприятия, в котором задействована уйма народу, средств, использованы все возможности пропаганды. И вот является ревизор (ревизионная комиссия) и видит только пустую комнату и маленького мальчика в валенках.

«...Председатель с ужасной улыбкой взглянул на мальчика и спросил:

- А кой тебе годик?

- Двенадцатый миновал, - ответил мальчик.

И залился такими рыданиями», что комиссия удалилась «в полном смущении».

«Лопухин. Мне хочется сказать вам что-нибудь очень приятное, веселое. (Взглянув на часы.) Сейчас уеду, некогда разговаривать... ну, да я в двух-трех словах. Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги...»

Чехов «Вишневый сад»

«Вишневый сад» начинается с возвращения героев в родное гнездо. Тема возвращения – эмоционально определяющая.

Может быть, самая знаменательная, с точки зрения общей идейной концепции, передача цикла посвящена современному отечественному фильму «Нога» (режиссер – Никита Тягунов).

Как нам думается, «Нога», в отличие от фильма «Возвращение», представляет слитный комплекс художественных (или антихудожественных) идей, и потому «Нога», в большей степени, чем «Возвращение», может составить идейный базис для создателей телецикла.

В начале передачи «Нога» называется картиной «культовой и проклятой». В фильме запечатляется «трагедия отчуждения». Фактически провозглашается романтическое богоборчество фильма, его актуальность и, одновременно, символизм.

Ведущий говорит о фильме:

«Он сыграл роковую роль в судьбах многих из его создателей, вместе с тем реально воплотил все те проблемы, которые встали перед потерянными поколениями...»

В этом смысле и тематика этой картины, хотя основой ее оказывается новелла Уильяма Фолкнера, напрямую перекликается с тем, что переживает нация в целом».

Но, вероятно, идейный комплекс фильма только закамуфлирован под романтическое богоборчество.

Фильм «Нога» и ему подобные (в передаче названы, например: «Три истории», «Даун Хаус», «Время печали еще не пришло», «Пыль»; можно добавить: «Трактористы-2», «Чувствительный милиционер», «Астенический синдром» и другие) образуют особую субкультурную формацию. Фарсово интерпретируются, как бы в русле моды, мотивы классического искусства или мотивы советского искусства эпохи «культы личности».

Фильмы достаточно четко и механически динамично выстроены, в них ощущается всеобъемлющая неодушевленная «компьютерная» ирония, азарт компьютерных игроков-«убийц».

Передачи, в которых затрагиваются темы инвалидности, болезни (например, о мексиканском фильме «Скрипка» - старый, слабый, к тому же, безрукий музыкант-любитель играет на скрипке) имеют одинаковый эмоциональный фон с программами цикла «От киноавангарда к видеоарту».

... Упиваться страшной и отвратительной болезнью, переживать болезнь, как бесконечно комфортное состояние. Игра в ненормальность, духовную ущербность и уродство, которая постепенно становится частью личности. Моральное истощение, истощенность фантазии.

«Так, картина «Между ног» была причудливой смесью комедии и мелодрамы».

Оказаться вне цивилизации...

Показательно, неслучайно, цитирование в одной из передач экранизации «Повести о настоящем человеке».

Известная всем советским школьникам, безбожно затянутая повесть о летчике, который, будучи сбит фашистами, с перебитыми ногами, ползет к своим, потом осваивает протезы и остается в строю. «Повесть о настоящем человеке», очевидно, оказала влияние на фильм «Нога».

В «Повести о настоящем человеке» несколько уродливо запечатлелось гуманистическое утверждение: каждый должен воплотиться в труде, достичь максимума своих талантов, обязан служить народу своими способностями. Такой «настоящий человек» противопоставляется пустоцвету.

В то же время, в микро-смысловом контексте, в названии «Повесть о настоящем человеке» ощущается ироническое соотнесение с легендой о сотворении Евы из ребра Адама. То есть - (как провокация), Ева, женщина – вроде бы, не настоящий человек. А теперь, мальчики и девочки, выясните, кто главней. Смелее, до полной победы. Смерти «противника».

В этом микро-смысловом контексте мучения обессиленного летчика нужно понимать, как ироническую аналогию душевных мук человека, переживающего любовно-сексуальную трагедию, разбившую жизнь.

Как видно, «Повесть о настоящем человеке» - уже произведение, в чем-то, далекое от наивной веры в наступление светлого будущего, произведение - с долей нечистого юмора и провокационного сарказма.

Цитата из фильма – в передаче:

« - Эти козлы отрезали мне ногу. И не увидя ее, они ее живую закопают. Ее надо найти и убить.

- Я проверю».

Итак, фарсовые киноинтерпретации отдельных тем и мотивов классического искусства и советского искусства эпохи «культы личности».

Кроме сухого, принужденного характера юмора, отметим мертвенный характер реминисценций. Здесь нет стремления перенести часть «души» первоисточника. Будто разнимают труп в анатомическом театре, может быть, сгодятся какие-нибудь части тела. Понравится, например, нога.

«Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование...»

Чехов «Вишневый сад»

« - Как ты думаешь, сколько мне лет? – спросила небольшая девочка, перепрыгивая с одной ноги на другую, потряхивая темными кудрями и поглядывая на меня сбоку большим серым глазом...

- Тебе-то? А так я думаю, что тебе лет пятьдесят.

- Нет, серьезно. Ну, пожалуйста, скажи.

- Тебе-то? Лет восемь, что ли?

- Что ты! Гораздо больше: восемь с половиной».

А. Аверченко «Трава, примятая сапогом» («Дюжина ножей в спину революции», 1921).

В сборнике А. Аверченко «Нечистая сила» (1920) есть рассказ «Возвращение» с характерной интонацией нетерпимости: воображаемое возвращение автора-белогвардейца в старую петербургскую квартиру.

« - Да неужто ж барин? Вот-то радость какая, Господи! Заждались мы вас!».

Вероятно, мотивы этого рассказа были спародированы Ильфом и Петровым в эпизоде «Двенадцати стульев», когда Воробьянинов приезжает в родной Старгород. В обоих произведениях барина встречает дворник.

«Плохо дело фашистам!.. Вот как бьют наши батареи».

В «Голубой чашке» Аркадия Гайдара герои оказываются у зоны военного учения.

Будто гром с перекатами, ударил над желтым полем страшный орудийный залп... Светланка дрогнувшим голосом спросила: «Разве уже война?»

В «Голубой чашке» Гайдар шутя выводит формулу оправдания, пожалуй, единственно возможную, универсальную:

«А может быть, он вовсе и не такой уж фашист? Может быть, он просто дурак?».

У программ цикла – повествовательная структура урока.

В советские годы сложился культ школьного учителя – знающего все на свете, доброго, справедливого. А что, если вместо учителя – шут, а вместо уроков – бесконечные перемены?

Так или иначе, в советское время сумели поднять общий уровень грамотности. А что, если заменить культ знаний модным культом безделья? Тогда грубые суеверия распространятся среди преуспевающих необразованных бездельников, элиты, отрезанной от остальной интеллигенции.

Еще несколько слов относительно имиджа ведущего. Большевик-подпольщик, даже, может быть, вождь (вспомним выражение «культ личности вождя»). Сегодня – преследуемый за инакомыслие, гонимый, заключенный, завтра – сам устроитель политических процессов.

В советское время отечественное искусство и религиозное чувство были разъединены. Предполагалось, что вера в коммунизм, в светлое будущее человечества, должна одухотворить искусство. Не секрет, что этого не произошло. Искусство без веры. Может быть, в этом - истоки кризиса в культуре.

Оранжевый фон заставки – будто солнце, увиденное в последний раз. Не столько урок, сколько отблеск, смутное воспоминание об уроке, на пороге того, что должно совершиться. Все заняты игрой, но нечто страшное пытается высвободиться, надвигается помимо игры.

О людях искусства в фильме «Фальшивка начинается с «Ф»:

«Мы, профессиональные лгуны, пытаемся служить правде».

«Фальшивка начинается с «Ф» - фильм о фальсификации азбучных истин, о правдивости в искусстве, о пределе фальши. Дойти до правды, или играть в миф, в чем – правда, и стоит ли она кардинальной ломки.

В телепередачах цикла – серьезный тон, однако научная углубленность в киноведение – едва ли не игра, подчас, угрюмая игра без правил. В фильме – несерьезный тон, но проблематика заявлена всерьез:

«Теперь настало время для представления.

Леди и джентльмены! Я хочу представить вам фильм о мошенничестве, обмане, о лжи...

Почти любая история, почти наверняка, лжива. Но обещаю вам, что на этот раз все будет иначе...»

«Фальшивка начинается с «Ф»