

## ШКОЛА ЗРЕНИЯ

*Алексей ГУСЕВ*

### ПРИБЫТИЕ КИНОВЕДОВ

Выпустив пока что всего одну мастерскую, было бы глупо и самонадеянно рассуждать об общих принципах преподавания. Правила, которые я для себя вывел и которым следовал на протяжении пяти лет, где-то на полпути повстречались с реальностью: именно этими студентами, шире — именно этим поколением, еще шире — именно этим культурным контекстом. Встреча получилась удачной, чему свидетельством — эта публикация; но участвовали в ней обе стороны. С другим составом, может, договориться и не удалось бы. Поэтому — никакой теории, только хроника.

*Август 2008 г.* Не найдя для только что набранного курса педагога на историю зарубежного кино (все стоящие доверия и так перегружены), решаю преподавать ее сам. Петр Багров, согласившийся вести отечественное кино, говорит мне: «На кафедре давно уже хотели сделать курс историков, а не критиков. Вот и давайте». Сидя поутру на обочине лесной просеки в архангельской глуши и ожидая попутку, достаю из недр рюкзака клочок бумаги и набрасываю первый принцип, который надо будет преподавать: «Вежливое, честное усердие души». И, так как попутки все нет, следом же — второй: «Не говорить и не писать ничего, на что не нужно было бы осмелиться. И что вы не можете доказать».

*Сентябрь 2008 г.*

Учебников нет. Те, что есть, устарели. Значит, учиться им придется по конспектам лекций.

Лекций, правда, как таковых, тоже нет. Кажется, этот формат называется «семинары»: просмотренное немедленно обсуждается. Пока что это лишь тактика: поиск отклика, расшевеливание, выявление идиотских штампов в

сознании, провокация. Говоря языком, который появится лишь через пару лет,—троллинг. Ни я, ни тем паче они еще не знаем, что тактика обернется стратегией, что разборы некоторых не то что фильмов—эпизодов будут растягиваться на два-три часа, что охранники будут поутру меня встречать привычным вопросом: «Опять до ночи?»—и что уже к концу первого курса я попрошу студентов конспектировать не только материал, который даю я, но и версии своих одноклассников. Поставленная во главу угла профессиональная догма «вскрыть системность эстетического высказывания» будет порождать порой концепции, полные безумия и шарма,—но безупречные и неопровержимые. Практически принцип звучит так: «чтобы я не нашел что возразить». От года к году возражений будет все меньше.

Нет, мы не начинаем с нуля, делая вид, что не было ни Базена, ни Бордуэлла, ни Эйзеншица. «Ключи» берутся у них. Просто применяем мы их сами. Терпеливо, честно, усердно перебирая разрастающуюся с каждым семестром связку—и брезгуя отмычками. Пять лет спустя, когда мне придется писать эту статью, я пойму: тогда, в начале осени 2008 года, истории кино я еще не знаю.

Но это все в будущем. Пока главное — «поставить глаз», как пианистам ставят пальцы на гаммах и этюдах. Три часа в полной темноте и тишине длится просмотр всех сохранившихся хронофотографий Марея. Будет и анализ, и разбор; однако этот сеанс — более всего перформанс. Изматывающий, изнуряющий—и необходимый. Увидеть движение заново, как никогда не бывшее, как чудо, как событие. А вслед за ним—«Anima mundi» Годфри Реджо. Прежде чем научить думать, надо научить видеть. И только потом—научить не уметь отличать одно от другого. Но это—уже когда Мурнау.

*Октябрь 2008 г.*

Одно из десятков слов, на которые с самого начала наложено табу,— «наивность». Это кто наивен? Люмьеры? Мельес? Зекка? Восемнадцатилетки с весьма средненьким образованием всё тчатся выказать снисходительность к солидным сорокалетним французам конца XIX века, современникам (а подчас и сотоварищам) Золя да Сезанна. Лучший способ раз и навсегда отучить от этого—предложить пройти тем же путем. Вот правила, по которым Люмьеры и их операторы строят кадр, вот их понимание кинематографа,—ну-ка, где они поставят камеру, приехав в Петербург? Через двадцать-тридцать вариантов, через час-полтора от былой спеси не остается и следа.

*Ноябрь 2008 г.*

Полтора месяца мы смотрим Мельеса. С остановками, разговорами, отслеживанием нюансов. Большой кусок жизни. «Путешествие семьи Бурришонов» под первые метели смотрят уже совсем другие люди, нежели те, что вчуже любовались «Ужасной ночью». В самом начале этой одиссеи одна из студенток, скрывая детский еще восторг за равнодушием, спросила: «Боже, что же он курил?» К концу ноября задать такой вопросец не придет в голову уже никому. (Правда, полностью прошу я ее лишь полтора года спустя, когда, внезапно применив гриффитовские правила каше к экспрессионистским декорациям с их врезающимися в кадр черными плоскостями, она выдвигает

нет сумасшедшую гипотезу о специфике времени в экспрессионизме как следствии пространственных деформаций. И я не найду что возразить.)

Первое большое задание—полный каталог кинематографа Мельеса. Типология приемов, персонажей, жанров: исчерпывающий индекс. Выписать всё, каждый трюк из каждого фильма, и разложить по полочкам, и отследить траекторию изменений. К работе приложить сценарии трех несуществующих фильмов Мельеса: 1898, 1903 и 1907 годов. Когда выяснится, что в предложенных типологиях есть разночтения, мы соберем в феврале круглый стол на три или четыре пары—сдвинем парты, расставим термосы и бутерброды, разложим стостраничные распечатки работ—и будем обсуждать каждое расхождение, цепляясь к терминам и вырабатывая новые. То есть, это они будут обсуждать. Мне уже достаточно изредка модерировать дискуссию, сидя в сторонке.

*Январь 2009 г.*

На первой сессии, помимо обычных билетов (ну как обычных—там, например, есть отдельный билет по Сегундо де Шомону), вся мастерская сдает текст Тынянова «Об основах кино». Учебников-то у нас нет, зато есть отцы-основатели. «Понять каждое слово и каждый переход от одного слова к другому»,—все, что нужно сделать с тыняновской статьей к экзамену. На второй сессии таким же текстом будет «Отношение критики» Старобинского. На третьей—корпус из «Воскрешения слова», «Хода коня» и «Гамбургского счета» Шкловского. К концу второго курса, на мастерстве, студенты будут сдавать рецензии, стилизованные под Шкловского (по манере и методу, а стало быть, и по смыслу—автор рецензии вполне может быть не согласен с тем, что он написал чужим языком), на третьем задании разрастется до четырех стилизаций: Розанов, Терц, Белинков, Эйзенштейн. Всех Делёзов мира они прочтут уже сами, по собственному почину. Но сначала—Тынянов.

*Март-апрель 2009 г.*

Первые восторги всерьез: датское и итальянское кино 1910-х гг. Для многих из нынешних первокурсников эта весна определит профессиональные интересы на годы вперед, для некоторых—и по окончании университета. Лили Бек, Лида Борелли, гибель Софонисбы, шахматные мизансцены Казерини, смена точки зрения у Блома, немислимые композиции Кристенсена. Смотрим всё: и шедевры, и поточную продукцию,—всё, что можно достать и посмотреть. Разбираем без оглядки на ранги и догмы. «Ромео и Джульетту» Уго Фалены смотрим целиком дважды. Еще один базовый текст, где каждый эпизод—учебник.

...Все, что будет написано в нижеследующих нескольких абзацах,—банальность, но слишком уж важна она оказалась при практическом применении. Эпоха файлообменных сетей вынуждает к пересмотру всей концепции преподавания киноведения. Еще когда я сам учился во ВГИКе, немалая часть лекционных часов отводилась просто-напросто пересказу сюжетов. Иногда неточному: за многие годы без пересмотра и сюжет «Потемкина» подзабыть не диво. Иметь возможность пересматривать фильм сколько угодно раз—до начала 90-х это было немисливо и для профессиональных киноведов.

Торренты (и их предшественник eDonkey) добавили к роскоши обладания роскошью доступности. Практически всё, что оцифровано и вышло на DVD, попадает в Сеть. Концепция любой истории кино, сколь бы пронизательна и умен ни был историк, ограничена и определена тем, что он видел; и нынешние студенты-киноведы при правильной загрузке к концу обучения отсматривают едва ли не больше, чем корифеи профессии полвека назад. И многое из просмотренного ими—выпадавшее ранее из поля зрения историков по техническим или иным причинам—способно откорректировать общую картину весьма и весьма существенно. Отказ от учебников—не прихоть и не фанаберия, и дело даже не в идеологической ориентации тех «историй кино», что сподобились быть переведенными на русский язык в советскую эпоху. Начинать рассказ о Шёстрёме с «Терье Вигена», «Ингеборг Хольм» или «Садовника» — значит дать три разных представления о шёстрёмовском кинематографе. Поздний Гриффит, никогда не входящий в общий курс истории кино—«Одна волнующая ночь» или «Печали сатаны»,—будучи посмотрен, позволяет, в ретроспективном свете, иначе увидеть Гриффита классического. Миф о застое в итальянском кино фашистской поры, насажденный неореалистами, рушится напрочь, стоит лишь разобрать «Железную корону», «Выстрел» или «Маломбру», а фильм «Дам миллион» требует радикального пересмотра привычных представлений не только о «Чуде в Милане», но и о капровской «Леди на день».

...Так вот, мы смотрим всё. Не оставляя не обсужденным ни единого кадра. С десяти утра до одиннадцати вечера. Охранники звереют.

*Май 2009 г.*

Вторая, после Мельеса, одиссея: короткометражный Гриффит. Весь. На каждый 10-минутный фильм—40-минутный разбор. Лаборатория по выработке киноязыка, работающая на «Байографе», переносится в аудиторию 2504. На наших глазах ищутся и отбрасываются варианты монтажных стыков, происходят метаморфозы актерских амплуа, укрупняется время кадра. Вот Пикфорд уходит, а потом, вроде бы лишь год спустя, ненадолго возвращается—а кинематограф у Гриффита уже другой, и в нем она вдруг обретает символическую функцию. Для нее неожиданность, для нас—нет, мы видели и поняли каждый этап. На следующий день после одного из таких занятий студентка идет в деканат и забирает документы. Она училась на киноведа, чтобы потом стать режиссером,—но зачем, если Гриффит, как оказалось, уже сделал все, о чем она мечтала.

*Июнь 2009 г.*

Первые курсовые работы, написанные под лозунгом «узнай об этом всё». Никаких тем вроде «Творчество Жоржа Мельеса» или «Датское кино 1910-х годов», на которые либо делаешь отписку, либо пишешь докторскую в трех томах. «Монтаж и крупность плана как драматургические средства в европейской высокобюджетной кинопродукции середины 1910-х гг.». «Влияние модернистской живописи (нововенская школа, Ар Нуво, «Синий всадник» и др.) на декоративный элемент салонной драмы». «Роль паузы в актерской игре в 1-й половине 1910-х гг.». «Вертикальное членение композиции кадра как источник смысла в итальянском немом кино». На полтора месяца закопавшись в контекст, покадрово пересматривая фильмический

материал десятки раз, они приносят тексты в 20-30 страниц, пестрящие именами Софокла и Пюви де Шаванна, где ку-клукс-клановцы в узком горизонтальном каше рифмуются с красной конницей Малевича, а графиня Альба держит голову мертвеца, подогнув пальцы точь-в-точь как климтовская Саломея. Первый курс, в конце концов,—об интуиции и здравом смысле говорить пока что рано; накипь схлынет, рука набьется, глаз наматается. Но вот азарт прилежания—он бесценен.

*Сентябрь 2009 г.*

Первый курс закончился «Нетерпимостью»; и уже ясно, что немое кино займет половину всего времени обучения (так и получится). Что правильно. С той самой центральной задачей обучения киноведов—«поставить глаз»—справится только немое кино. Человек, разбирающийся в л'Эрбье, не спасует ни перед Линчем, ни перед Руисом, ни даже перед Хьюстоном,—это он, в крайнем случае, как-нибудь сам. Зато можно быть уверенным: кто не поймет прохода Кримгильды к телу Зигфрида из начала седьмой песни «Нибелунгов», тому лучше бы дела с кино вовсе не иметь. Ну, разве что так, смотреть время от времени. На досуге.

*Ноябрь 2009 г.*

Шведское кино, с которого начался учебный год, еще можно было разбирать «по приемам»; начиная с экспрессионистов, цельный стиль становится уже не целью, но инструментом анализа. К историческому курсу, в основе которого Эйзеншиц, необходимо прибавлять теоретический, в основе которого «Видимый мир» Ямпольского. Иначе фильмы 1921-го года неизбежно будут разбирать по лекалам 1917-го.

Начинаю потихоньку понимать, что сам себя загнал в угол. На первом курсе было несложно все время быть на шаг впереди студентов; с теми, кому преподали Тынянова и Эпштейна, уже сложнее. Одно радует: итог, к которому мы приходим поздним вечером, столь строен и безупречен, что они уверены, будто я заранее знал его и исподволь подталкивал. Хотя немалая часть этих «итогов» мне бы самому в одиночестве и комнатной тиши и в голову не пришла. Слишком высоко задрана планка. И дело не в том, что они все поголовно могут ее взять. А во внутренней уверенности: ниже—бессмысленно. Всё, что не на пределе их возможностей, вообще не стоит труда. «Потолок» можно повышать только так. Те, у кого он не повышается, забирают из деканата документы,—это как ударить колокол в «Солдате Джейн». Здесь готовят спецназ.

*Январь 2010 г.*

Процедура приема экзамена окончательно приобретает шизофренический окрас. Наученный еще в математической школе, что экзамен—проверка не памяти, но понимания, требую от студентов умения дать системную трактовку любого материала, вошедшего в программу семестра. Непростительно не помнить, кто возглавлял «Парамаунт»; не понимать, как Кинг работает с гриффитовской моделью монтажа в финальной гонке «Кроткого Дэвида»,—едва ли не хуже. Экзамен для девяти человек длится тринадцать часов. Уходят подумать, пересматривают, выдвигают версии, получают вознаграения, уходят думать и пересматривать дальше. В соседней аудитории (по счастью, она будет открыта и пуста во время всех экзаменов)—мозго-

вой центр, с ноутбуками и съемными дисками с полной фильмографией за семестр (а это около двухсот фильмов). Впрочем, критерий «смошь ответить за каждое свое слово» делает любые подсказки и списывания почти бессмысленными. Здесь ничего не вызубришь и не повторишь с чужих слов. Разве что получить импульс от более проворно мыслящего одноклассника. Хотя ему не до того—у него свой допрос.

*Март 2010 г.*

Быстренько пролистываем Голливуд 20-х. Аудиторных просмотров с разбором—всего 44 фильма, остальное—на дом. После «Атлантиды» Фейдера или «Призрака» Мурнау подробно разбираться с белоснежным МГМ-ом как-то смешно. Вот уж где приучаешься мыслить не персональным авторским миром, а конвенцией и контекстом. Тем разительнее, наотмашь бьет кинематограф фон Штрогейма, после которого, разумеется, надо показывать «Сансет бульвар». На годы вперед для моих студентов самая невыносимая фраза в истории кино, собравшая в себя весь его ужас, все величие и всю феноменологию,—«All right, Mr. DeMille, I'm ready for my closeup».

*Апрель 2010 г.*

Мастерская играет с историей кино в запуск: только покажется, что сложнее уже не будет,—ан глядь, новый виток совершенства, и снова как кутята. До сих пор дольше всего—часа четыре, кажется,—мы разбирались с «Эльдорадо»; Пабст, разумеется, дает возможность для новых рекордов. Но это хотя бы ожидаемо,—лучший режиссер в истории кино, в конце концов; неожиданны оказываются Циннер (вопрос о роли хроники во «Фройлейн Эльзе» занимает три часа) и—кто бы мог подумать—Фанк. Семиотика горного пейзажа—ее Фанк еще и меняет от фильма к фильму—становится вершиной вроде герцоговского «Крика камня», который мы смотрим в пару к «Белому аду Пиц-Палю»: обсуждение идет два полных дня. Немое кино последних лет требует от киноведа все время иметь под рукой все усвоенные стили и уметь трактовать комбинации смыслов, высекаемые из комбинации методов. Грешным делом, «Матушку Краузе» Филя Ютци мы так до конца «распести» и не успели. Поучительное поражение. Педагогически необходимое.

*Май 2010 г.*

При этой степени подробности даже самые принципиальные фильмы в истории за пять лет освоить не успеешь: подойдя к концу немой эпохи, приходится признать это со всей очевидностью. «Открытый путь» Фриза-Грина, «Выходные в Хиндле» Мориса Элви и даже «Рельсы» Камерини разбираем второпях,—на улице солнце, дома ждут недописанные курсовые. Только «Коттедж в Дартмуре» Асквита и «Кайну...» Ригелли осваиваем со всей дотошностью. Грядущее явление звука маячит впереди во всем своем трагизме.

*Ноябрь 2010 г.*

После французского кино второй половины 1920-х—что там осталось недопреподанным? Подчищаю по углам. Чистое кино: Рутгман, Банди, Мохой-Надь; но после выученной наизусть раскадровки «Осенних дымов» Кирсанова (двойной просмотр с анализом каждой монтажной склейки) это все им несложно. Зато Декёкелер наносит новый удар: после «Детективной

истории» в аудитории царит что-то вроде истерики. И последний удар, контрольный: «Предел» Мариу Пейшоту. Всё, ничего сложнее они все равно никогда не увидят. Один из студентов напишет курсовую на тему «Фотогения в фильме “Предел”», другая—на тему «Фотогения в кинематографе бельгийского авангарда».

Что еще? «Комическая»; быстро пробегаем по главным гениям и по неглавным,—благо что трауберговский «Мир наизнанку», при всех немалых оговорках, вполне годен для самостоятельного изучения темы. Контрольная работа—аналогично мельесовскому случаю, сценарии трех несуществующих фильмов: Чаплина, Китона, Ллойда. Одна из студенток близко к оригиналу пишет сценарий «Скетинг-ринга». На мой недоуменный вопрос она недоумевает еще больше: фильма она не видела.

Количество аудиторных просмотров потихоньку снижается, количество домашних—увеличивается. Как и в случае с Голливудом 20-х, немецкое нацистское и итальянское фашистское кино студенты будут в седьмом семестре осваивать самостоятельно, отсматривая дома по два-три десятка фильмов на период (в основном, разумеется, без перевода); в аудитории же—по два-три фильма и по три сугубо лекционных пары. Отчетность—в контрольных работах, где сколь угодно тезисно дан ответ на какой-нибудь хитрый вопрос, в котором концентрируется эстетическая суть явления. «Комическая»—почти вся на дом. Главная контрольная семестра—сравнение трех «городских симфоний»: «По поводу Ниццы» Виго, «Монпарнас» Деслава и «Образы Остенде» Сторка. После этого можно и к звуку переходить.

*Январь 2011 г.*

Вместо одного из экзаменов (я веду почти все профильные предметы, так что выбор есть) устраиваю экзамен по литературе. Список в полсотни названий был дан еще в первый месяц первого курса, от Гомера и Горация до Ибсена и Уитмена; несколько раз за прошедшие два с половиной года урывали лекционное время на литературный анализ, разбирая «Двенадцать» и «Песнь о Роланде». Экзамен—анализ метода двух авторов из списка—предварен тестом на опознание автора по фрагменту.

Конечно, все это (ну, многое из этого) им дают на общеобразовательных гуманитарных дисциплинах. Но, преподавая историю кино, все равно приходится апеллировать ко всем искусствам окрест, не жалея времени: так, еще прежде анализа фильма «Палитры» Алена Жюбера давали студентам образчик всестороннего анализа живописного полотна. Говоря о «фильм д'ар», необходимо вспомнить об академической театральной традиции начала XX века, о культуре «высокого» жеста, о Новелли и Коклене. Говоря о «Кабирии», не обойтись без рассказа о том, чем на самом деле стала для истории Европы—и для нас нынешних в том числе—Вторая Пуническая война. Наутро после органного концерта в Филармонии мы обсуждаем драматургию трактовок. Одним из ключей к кинематографу Андре Антуана становятся спектакли Льва Эренбурга. А на втором курсе одним из заданий по мастерству было сравнение интерпретаций «Идиота» у Жулавского, Куросавы и Някрошуса: последний как раз привез свой спектакль в Петербург. Но пока суть да дело, спектакль подзабылся,—и полгруппы, не

спросясь и не сказавшись, два месяца спустя рванули автостопом в Калугу (сговорившись по интернету с тамошними ровесниками о вписках), куда Някросшюс приехал на гастроли. В конце четвертого курса часть группы на свои кровные студенческие деньги отправится со мной в Париж пройтись по музею Синематеки и увидеть аутентичного Мольера—на сцене «Комеди Франсез».

#### *Февраль 2011 г.*

Еще на первой сессии было введено в обычай: после каждого семестра студенты составляют рейтинг. Тот самый, дурацкий: «10 лучших фильмов», «5 лучших актеров». При всей субъективности подобных «топов», по ним видна, как минимум, степень независимости вкусов учеников от вкусов преподавателя,—а это важный критерий для педагога на гуманитарном поле. Итоги порой радовали, порой огорчали; по окончании курса немого кино был сделан общий рейтинг. Лучший фильм—«Страсти Жанны д'Арк»; со значительным отставанием точно поровну—«Алчность» и «Потемкин». Лучшие актеры—Брукс и Гиш; лучшая фотогения—Брукс и Гарбо. Лучший оператор Фройнд (на втором месте Бюрель), лучшие художники—поровну—Еней и Варм. Первые два места в лучших сценариях—неожиданно для меня—«Метрополис» и «Калигари». Лучшая роль—Лулу; на значительном отдалении от нее четыре роли поделили второе место: Швейцар из «Последнего человека», Мария из «Метрополиса», Сизиф из «Колеса» и дрейеровская Жанна. Лучший кадр, вне конкуренции,—Женщина, качающая колыбель. Наконец, лучший эпизод—Одесская лестница; поблизости—ледоход из «Пути на Восток» и финал «Алчности». Ценность этого рейтинга была бы невелика—в конце концов, ничего оригинального в нем не оказалось, по крайней мере, в верхних его строках,—если б не настороженность составителей. Прекрасный отпор всем брызгам, сетующим на штампы и инерцию в подобных списках. Что ж, мы часто проверили еще раз. Отсмотрев за два с половиной года (считая отечественное кино) 856 немых фильмов. Итог всё тот же.

#### *Март 2011 г.*

Приход звука прошел куда безболезненней, чем ожидалось. Рик Олтмен предоставил теорбазу, разнообразная рефлексия Пабста над звуком (от «Западного фронта 1918 года» до «Атлантиды») стала высшим ориентиром, а ранний звуковой Голливуд объяснил, как работать со звуком и вообще не видеть в том проблемы. Домашняя контрольная по звуку в «Дантоне» Берендта, аудиторные разборы «Флирта» и «Девушек в униформе»,—и высота, которая мне виделась трагической, взята без особых усилий. Однако наиболее поучительным экзерсисом, пожалуй, становится задание, некогда подсмотренное мною у подруги из документальной вгиковской мастерской Мирошниченко: озвучка «Андалузского пса». Семь вариантов (к концу третьего курса мастерская ополовинилась) фильма были просмотрены подряд: в одном «Улисс» мешался с «Одиссеей», в другом царили Камю и де Сад, в третьем на хлебниковском тексте рождался язык, а в четвертом радиопьеса Гюнтера Айха соседствовала с жесткой музыкой industrial. Для режиссеров-мирошниченковцев самым полезным, вероятно, было «изготовить» озвучку; для киноведов едва ли не важнее стало совместное обсуждение

каждой из версий, отслеживание того, как меняются смысл и логика изображения в присутствии звука—и, попросту говоря, о чем оказывается каждый из семи, таких разных, фильмов.

*Октябрь 2011 г.*

Еще один расхожий педагогический метод, к которому я до сих пор не рисковал прибегать,—студенческие доклады; но в ситуации с классическим Голливудом, где смотреть надо сотню фильмов, а разбирать имеет смысл от силы десятков, лучшего хода и не придумать. Семь режиссеров были распределены между семью студентами (Уайлер, Хоукс, Форд, Хагауэй, Кьюкор, Флеминг, Кёртиц; Капру я оставил себе), те отсмотрели летом по полной фильмографии своего избранника и вот теперь «доложились». По всему судя, трюк с расширенным курсом немного кино себя явно оправдал. Похоже, до конца обучения все, что от меня еще требуется,—исправно поставлять ключи к каждой из школ и отбирать репрезентативные образцы. Ну и модерация обсуждений. Механизм уже налажен. Проверка с самостоятельным освоением нацистского и фашистского кино в ближайший месяц это подозрение только подтвердит.

\* \* \*

Писать о дальнейшем в том же жанре нет смысла; никаких переломов и взнуздываний больше не было. Ускоренный темп изложения материала не давал возможности уделять обсуждениям прежнее время; точность усвоенного анализа позволяла этого и не делать. В последние полтора года оформлялся круг профессиональных интересов и предпочтений каждого из студентов, и вмешиваться можно было уже с осторожностью: содержательной стороной всех семи дипломов мне заниматься не пришлось вовсе. Фильмы, источники, трактовки,—всё сами; разве что тезисную структуру, логику и драматургию построения работы в целом, я все же решил проконтролировать, да в финале внес на правах редактора стилистическую правку. И, представляя ныне читателям «Киноведческих записок» сокращенные версии трех дипломных работ, я вовсе не буду пытаться замаскировать свою гордость. Не всё мне здесь по нраву, а кое с чем я бы и поспорил,—как спорят с коллегами. Но вот это итоговое несогласие педагога с учеником как с равным, возросшее на почве жестких авторитарных методов преподавания, после девяти семестров как девяти кругов изощреннейшего ада, устраиваемого друг другу,—и есть лучший из плодов педагогики, который я только могу себе представить. В конце концов, вступление в профессию—любую—может совершаться по одному-единственному принципу, некогда выраженному Стоппардом в литой формуле: «Входит свободный человек».