

ПИЧУЛ Василий Владимирович. Режиссер, сценарист, художник.

Родился 15 июня 1961 года в г. Жданов.

В 1983 г. В. Пичул окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская М. Хуциева). Его дипломной работой стал короткометражный фильм «Вы чье, старичье?» по одноименной повести Б. Васильева, обративший на себя внимание своеобразием и уверенностью почерка начинающего режиссера.

Василий Пичул принадлежит к отряду кинематографистов, пришедших из провинции во второй половине 1980-х. Мировоззренческое и творческое созревание этого поколения совпало с революционным переходом от системы социально-нравственных, духовных ценностей, сформированных советским образом жизни, к ценностям, еще не вполне отстоявшимся, но связанным с новым для страны мироустройством. Кинематограф Пичула, как и режиссеров его ментальности (яркий пример – А. Балабанов), - дитя перелома, болезненного расставания с формами уходящего мировидения советского человека. К чему бы не обратился Василий Пичул как к материалу своего творчества – это всегда связано с не таким далеким прошлым советской эпохи. Художник будто не в состоянии отделить от себя то, с чем и рад бы расстаться, но что вошло в плоть и кровь социального происхождения и поэтому любимо и притягательно.

Примечателен взгляд Пичула на брежневский период отечественной истории, в который и происходило, главным образом, его юношеское становление. В 2004 году режиссер сделал телефильм «Дорогой Леонид Ильич!», расширивший ряд его документальных картин, связанных с жизнью наиболее крупных государственно-политических лидеров страны. Режиссеру хотелось сопоставить свои детские, юношеские впечатления с теми, которые родились уже во время зрелых размышлений. Автора интересовали «человеческие качества» его героя, проявляющиеся на том политическом уровне, где нравственные правила теряют свое значение, иначе удержаться там невозможно. И он вдруг увидел, что Брежнев «никогда не сдавал своих», что было «удивительно для политика, который должен все время маневрировать, все время отдавать кого-то на заклание». Это открытие произвело на Пичула сильное впечатление.

Он увидел в Брежневе «человека невероятного масштаба», к которому проникся уважением от понимания, что тому каждый день нужно было принимать очень серьезные решения.

«Я считаю, - говорит В. Пичул в марте 2005 года, - что проблема нынешней эпохи в том, что она радикально уступает по всем позициям эпохе Брежнева...»

Ретроспективный взгляд из 2000-х годов на творчество Пичула позволяет увидеть в его первых картинах то, что не всегда было явным во

время их появления.

В 1988 году на экраны страны вышел ошеломивший советского зрителя фильм В. Пичула «Маленькая Вера» (киностудия им. М. Горького; приз ФИПРЕССИ на Венецианском КФ (1988), специальный приз жюри КФ в Монреале (1988), «Золотой Хьюго» на КФ в Чикаго (1988), Гран-при во Франции в 1989 г.), созданный по сценарию дебютантки Марии Хмелик. Вряд ли эту картину можно назвать апологией советского образа жизни. Напротив, она выглядит, скорее, диагнозом, поставленным умирающей эпохе. При этом трудно отрицать высокую меру сострадания, которая видна в отношении авторов к их героям. И, прежде всего, потому, что эти герои временем и пространством существования кровно связаны с их создателями.

Не будь любовного отношения авторов к людям, населяющим фильм, вряд ли Юрий Назаров и Людмила Зайцева, исполнившие роли родителей Веры (Наталья Негода), смогли бы создать образы, столь пронзительные по правде, а главное – по сочувствию закупоренным в безысходности существования «простым советским людям».

Фильм задевал девственное сознание советского зрителя откровенной по тем временам постельной сценой. Но гораздо более впечатляли марсианская безжизненность приморского города и уныло монотонное бытие «простых советских людей», ограниченное работой и однообразно сытно-пьяными застольями в свободное от нее время. Главное же достоинство картины состояло в том, что и сами ее персонажи, обреченные на духовную гибель, в течение сюжета не то чтобы осознавали, но нутром постигали тупик, в который загнала их собственная история. Как раз слепое подспудное ощущение происходящего с ними делает существование персонажей картины катастрофически невыносимым.

От безвыходности духовно-нравственного тупика, обнаружившего себя уже на рубеже 1980-х годов при полном штиле общественной жизни, «простой советский человек» с какой-то болезненно поспешной жадностью утрамбовывает почву материального достатка. В фильме отец то и дело что-то тащит в дом, используя по надобности государственную машину; мать занята бесконечным консервированием... Но достаток не спасает от ощущения тупиковой замкнутости быта. Если старший сын Виктор (Александр Алексеев-Негреба) внешне еще как-то устроен (он врач, у него семья), то любимица отца младшая дочь Вера совсем от рук отбилась. И в ее «отвязанности» особенно проглядывает тревожное неравновесие семьи, иллюзорность ее бытовой укрепленности. Едва ли не каждое семейное застолье, а только за столом они собираются вместе, заканчивается скандалом, взаимными упреками. На поверхность прорываются подспудные тревога и неудовлетворенность, которыми живут «простые люди» на провинциальных пространствах громадной страны.

Каждодневное накопление глубинной неудовлетворенности при

отсутствии из нее реального выхода разрешается, в конце концов, катастрофическим взрывом. Отец в пьяном безумии ранит кухонным ножом скороспелого мужа Веры Сергея (Андрей Соколов). Через какое-то время едва спасают и саму Веру, наглотававшуюся антидепрессантов. После этого, в завершающих кадрах картины, от сердечного приступа гибнет отец. Тогда и становится очевидной невыносимость нравственного груза, который лег на плечи людей, по определению неспособных разрешать проблемы духовно-нравственного свойства.

Катастрофа, обрушившаяся в фильме на «ячейку советского общества», была выражением глубокого кризиса всей социальной Системы, наиболее болезненно откликнувшаяся, может быть, как кризис мироощущения «простого советского человека». Обобщенный смысл происходящего отразился и в названии картины, на что чутко отреагировала критика. Писали о том, что смерть витает над персонажами фильма. У каждого есть к тому предпосылки: кризисное состояние, равнодушие к жизни. Члены семьи готовы к смерти потому, что уже мертвы, живут автоматически без надежды, веры и любви.

Название «Маленькая Вера» прочитывалось как символическое определение духовного содержания жизни персонажей фильма. А ее предметный образ связывался с марсианским обликом города, в котором происходит действие. Пыльное, грязное, задымленное бесчисленными заводскими трубами, захлавленное ржавым металлоломом, тесное и душное пространство. А между тем рядом шумит море...

Бессмысленный автоматизм быта семьи очевиден. Но так же очевидна почти животная жажда вырваться из клетки так организованного социума. Особенно у молодых, родившихся в истоках брежневской эпохи.

За образами старшего поколения угадывается предыстория, уходящая корнями к истокам советского кино, приговоренного к изображению «простого человека». Без осмысления пути, который проделал этот герой от его массовой неразличимости в кинематографе 1920-х годов к сдвигу в индивидуальном мировидении «чудиков» Шукшина, невозможно понять, что же на самом деле происходит и с персонажами Пичула и о какой вере, собственно, идет речь.

Фильм Пичула - кризисный рубеж становления героя, знакового для советского кино. Героя, который всегда гордился своим низовым происхождением и коллективистским единством, отвергая частное бытие как буржуазный предрассудок. Он так и не научился жить в рамках частного существования, с неизбежностью индивидуального выбора и самостоятельного, без вмешательства вездесущего государства, решения своих проблем.

Но уже в фильмах В. Шукшина этот тип героя, «съехавший с корней» вековой патриархальности, а затем и советско-коллективистской сплоченности, начинает метаться в поисках единоличного разрешения вопросов своего существования.

Фильм Пичула-Хмелик – итоговый образ этих метаний. Он закрывает тему становления «простого человека» в советском кинематографе прямой демонстрацией его духовно-нравственной гибели, при этом на ноте высокого к герою сострадания.

После столь очевидной демонстрации духовно-нравственного тупика, в котором оказалось мировидение советского человека, трудно было представить себе оптимистическое продолжение темы. Отсюда и стилистика следующей ленты Пичула, фактически воспроизводящей картину разложения «советского образа жизни» на рубеже 1980-х – 1990-х годов.

«Черная комедия» «В городе Сочи темные ночи...» (1989, кооператив «Подарок», при участии «Эксельсиор-фильм-ТВ», Италия, Московский жилсоцбанк; сценарий М. Хмелик) принципиально лишена той изобразительно-выразительной цельности, которая удерживает и делает особо впечатляющим образ катастрофы в «Маленькой Вере». Может быть, поэтому критика и отнесла картину к полуудаче или даже к неудаче молодого режиссера. Между тем, фильм «страдал» не столько собственно изобразительной, сколько этической цельностью сочувствия героям, которым проникалась предыдущая лента Пичула.

Сюжет, населенный представителями самых разных социальных слоев, разворачивается как цепь эпизодов, объединенных параллельным движением двух персонажей. Это профессиональный жулик Евгений Степаныч (Алексей Жарков) и несостоявшийся финансист Елена (Наталья Негода), только пережившая любовную драму. Финал картины сулит героям, пережившим личный крах, случайную встречу в зимнем Сочи. Здесь, в городе «розовой мечты» Степаныча, они оказываются «пойманными» гостиничным номером, где, кроме них, находится еще и труп лейтенанта милиции, невольными виновниками смерти которого становятся Степаныч и Лена.

«Мечтательный» Сочи – ироническая конечная точка в абсурдистском пульсировании сюжета, символически обнимающего едва ли не весь бывший Союз. Общее состояние странствующих по этому пространству людей – неприкаянность, хроническое бездомье. Впрочем, трудно назвать уютной и жизнь тех, кто внешне прикреплен к месту. Однако ж главный герой, больной и уставший от бесприютности аферист, все же надеется обрести хотя бы ненадолго рай оседлости вместе с молоденькой привлекательной продавщицей в благостном климате Сочи. Но его «розовой мечте», напоминающей о другом жулике, придуманном писателями Ильфом и Петровым, не суждено осуществиться, поскольку в пространстве разболтанной, разобранной страны нет приюта ни для кого.

Гостиничный номер с трупом, из которого не могут выбраться Степаныч и Лена, становится своеобразным «инобытием» пространства целой страны, где чаемый рай вдруг оборачивается едва ли не тюремной клеткой. Личная драма героев сдвигается в сторону абсурдистского фарса, атмосфера которого сгущается от начала к завершению картины.

Зритель чувствует непроходимый ужас финала. Но не может преодолеть нечувствительной авторской иронии, а следовательно, не может сострадать героям, не может их попросту пожалеть.

Показав почти пародийный, по отношению к оригиналу И. Ильфа и Е. Петрова, образ отечественного афериста переходной эпохи, В. Пичул напрямую обратился к плутовскому роману классиков советской литературы «Золотой теленок». В результате получился странный фильм «Мечты идиота» (1993, студия “ТТЛ”, “Salome”, “Exnihilo”, при участии корпорации «Параллакс ЛТД», киностудии им. М. Горького и Французского киноцентра; сценарий М. Хмелик; премия «Ника» в номинации «Художник по костюмам»). Критика и зрители откликнулись полным неприятием картины, которая, казалось, пренебрегла самой сутью культового романа.

По существу же, Пичул продолжал художественное исследование советского мифа, его корней, его реального бытования и феномена его прорастания в современность и наступающие неведомые времена.

В «Маленькой Вере» режиссер со всем тщанием возводил тяжелую, душную декорацию «советского образа жизни», а затем показывал, как, пошатываясь и грозя развалиться, она выдавливает из человека душу. В следующем фильме погубленные души уже бродят среди обломков декорации бывшего социума. И один из бездомных странников, жулик Степаныч, как бы в насмешку над всем этим бездомьем, сочиняет роман своего райского спасения.

Казалось, режиссер вот-вот готов был передать бразды повествования в руки несостоявшегося плутовского героя, в руки то ли афериста, то ли сантехника Степаныча. В «Мечтах идиота» происходит нечто подобное, то есть выстраивается декорация реальности, какой ее видит в своих грезах советский «идиот». Но это та декорация, которая воссоздается из пустоты, из очевидной разрухи. В рецензии З. Абдуллаевой на фильм точно фиксировался художественный прием Пичула, сопоставимый со «сказом» М. Зощенко. Критик писала: «Декорация в фильме Пичула есть жизненное и эстетическое пространство советского человека, независимо от того, люмпен он или миллионер, читатель Джойса или зритель «Поля чудес»». По ее словам, Пичул «наделяет сталинское пространство статусом фикции, которая и становится теперь нашей неотчужденной реальностью». Но пустотелость самой декорации как фикции живой реальности оборачивается и фикцией присутствия живого человека. Несмотря на то, что в фильме занят мощный актерский ансамбль, здесь зритель еще менее готов сопереживать происходящему, чем в предыдущей картине режиссера.

Пародийными рефлексиями на советско-постсоветскую тему отмечен и комедийный боевик В. Пичула «Небо в алмазах» (1999, Россия-Франция, продюсерская группа «Союзкино», Госкино России,

Интерсинема). И если в связи с «Мечтами идиота» режиссеру ставили в упрек, что он не только пренебрегает любимыми «условиями игры», но и «задался целью разрушить самую игру», то в новой картине ее авторы добиваются указанной цели.

Манипулируя советским мифом, опрокинутым в первое постсоветское десятилетие, Пичул все далее уходит в сферу интересных ему жанровых построений. Возвращение к реальности происходит в 2000-е годы в документальных опытах режиссера. Но в 2005 году Василий Пичул совершает новый жанровый вираж - заканчивает работу над мюзиклом «Кинофестиваль, или Портвейн Эйзенштейна» (сценарий М. Хмелик, музыка Алексея Шельгина, стихи Виктора Пеленягрэ). В основе мюзикла — своеобразный исповедально-мемуарный роман работавшего в службе перевода Московского фестиваля Сергея Конова «Кинофестиваль. Служба переводчиков».

Тяготение к мюзиклу не кажется случайным в разножанровом творчестве режиссера. Во всяком случае, по признанию Пичула, с некоторого времени любой текст, который попадает ему в руки, он оценивает только с одной точки зрения: получится из него мюзикл или нет.

«Маленькая Вера» фактически была лишена музыкальной темы. Едва ли не гротеском звучал голос Э. Пьехи, исполняющий песню на стихи А. Тарковского «Вот и лето прошло...», которые еще в начале 1980-х читал герой картины Андрея Тарковского «Сталкер». Инопланетная «зона» Тарковского, требующая духовного просветления от героев «Сталкера», в фильме Пичула превратилась в советскую «зону» обездуховленного бытия. По фильму «Маленькая Вера» хорошо видно, что в замкнутое его пространство вообще не проникает никакая идеология. В квартире семьи Веры зритель не видит даже телевизора, такого привычного в советском быту.

Но к самой песенной «идеологии» советского человека Пичул все же обратится – через десять лет, когда выйдут его «Старые песни о главном». И мать режиссера назовет телевизионное «шоу» «лучшим фильмом» сына.

Все это видится режиссеру своеобразной предысторией развития его интереса к музыкальной картине. И когда Пичул, по его словам, исчерпал все свои художественные интересы, осталась одна, но пламенная страсть — поставить оперу. Родился же – мюзикл, действие которого разворачивается в 1988 году.

Время М. С. Горбачева. Излет советской жизни, последняя ее фаза. Все уже внутренне вроде бы свободны и в то же время живут иллюзией ближайшего счастливого будущего. В центре картины - некий большой Кинофестиваль. По словам режиссера, это фильм о кино, на котором люди зарабатывают деньги, о кино, которое заражает людей своим безумием, подвигает к еще большему безумию — и они в этом безумии, в конце

концов, умирают. В жизни, но не в кино.

В своих жанровых поисках Пичул по-своему последователен: для него время так называемой перестройки, особенно ее последние годы, представляет особый интерес. Даже такую неидеологичную вещь, как, например, праздник «Елка на НТВ» (1995) он делает в стиле пионерского утренника.

Но самым, пожалуй, серьезным, в этом смысле, периодом в его творчестве было время работы над документальными лентами, посвященными жизни и деятельности государственных и политических лидеров СССР.

В. Пичул стремится увидеть каждого из них, отталкиваясь от среды частной жизни персонажа. Так, фильм «Сталин. Некоторые страницы из личной жизни»(2003) рассказывает о женщинах и болезнях вождя, о его страстях и о его вере. Об этом зритель узнает из уст его дочери Светланы, внуков – Александра и Галины, пасынка Артема Сергеева, зятя Юрия Жданова, племянницы Киры Политковской. Рассказывают о нем последний начальник личной охраны Сталина и врач-патологоанатом, вскрывавший тело умершего диктатора.

Ведущий картины - научный сотрудник Института российской истории РАН профессор Б. Илизаров. Он размышляет о том, как Сосо Джугашвили, недоучившийся семинарист и несостоявшийся поэт, превратился в Иосифа Сталина, создавшего могучую державу и покорившего полмира.

Документальный телефильм-эссе «Как «добивали» Хрущева»(2003) - попытка выстроить образ генсека как человека, который попытался освободить страну от страха сталинской эпохи. Все противоречия хрущевского характера, все сложные повороты его судьбы в фильме анализируют самые близкие ему люди – дети и внуки.

Одна из последних по времени работ В. Пичула - семисерийный документальный телефильм «Четвертая мировая война», рассказывающий о мировом терроризме. По словам режиссера, это попытка спокойного размышления о страшных вещах. Наша сегодняшняя трагедия, поясняет он, заключается в том, что мы воспринимаем те ужасы, которые буквально нас обжигают, с позиции мирной жизни. На самом же деле идет война, захватываются заложники, взрываются бомбы, гибнут люди. После истории с Бесланом, и лидеры страны признали, что идет война, но большинство населения России это еще как-то не осознало.

Началом «четвертой мировой войны» авторы считают 11 сентября 2001.

Фильм Пичула - попытка понять, что такое терроризм. Кто таков, например, Усама бен Ладен, и чем он отличается от пламенного революционера Че Гевары? Че Гевара делал все то же самое, что делает

Усама бен Ладен, только с другим идеологическим знаком. Он мечтал о мировой победе коммунизма, которая уничтожила бы империализм, а бен Ладен мечтает, что империализм победит исламский фундаментализм.

Между кем и кем идет четвертая мировая война? Идеологически декларируется, что это война Запада против Востока. Но на самом деле есть очень много вопросов: а не война ли это между США и объединенной Европой? Или между теми, кто владеет нефтью, и теми, кто хочет этим завладеть? Такими вопросами задаются авторы картины.

«Антитеррористический» рецепт Пичула: не поддаваться тем огромным пропагандистским усилиям, которые обрушиваются на людей, пытаться жить своим умом. И помнить, что самая главная задача человека в этой войне - выжить.

Василий Пичул - автор сценариев к ряду своих короткометражных фильмов. Сорежиссер ТВ-программы «Куклы» (НТВ).

Другие фильмы:

Хочу тебе сказать (1985, ТВ, лирическая комедия).

Женское счастье (2000).

Владимир Ленин. Анатомия легенды.

Ласковый май. Как сотворить кумира.

А.Н. Яковлев. Монолог.

Литература:

Абдуллаева Зара. Спасибо сердце, что ты умеешь... - Искусство кино, 1990, №6.

Абдуллаева Зара. Вне закона. – Искусство кино, 1993, №9.

Шемякин Андрей. Нарушение конвенции. – Искусство кино, 1993, №9.