

СИНЕ ФАНТОМ WEEKLY

ЧИТАЙ КИНО!

16/287 | 4-18 ОКТЯБРЯ 2013 | 16+

WWW.CNFTM.RU



НЕТ СВОБОДЫ В ПРОЧТЕНИИ ТЕКСТА!

ИНТЕРВЬЮ С ДОКТОРОМ ФИЛОСОФИИ
УРИ ГЕРШОВИЧЕМ ЧИТАЙТЕ НА СТРАНИЦЕ 2

4

ГРИНУЗЫ VS ОЗОН.
ЛЕДА ТИМОФЕЕВА

6

20 ВЕЧЕРОВ С ГОДАРОМ.
АЛЕКСЕЙ ТЮТЬКИН

5

КИНОФЕСТИВАЛЬ 2MORROW.
ИНТЕРВЬЮ С ОЛЬГОЙ ДЫХОВИЧНОЙ

7

«ШИНЕЛЬ» ФЭКСов.
СЕРГЕЙ ОГУДОВ

ПРОЧТЕНИЕ

«ИСКУССТВО ТОЛКОВАНИЯ ТЕКСТА, СКОРЕЕ ВСЕГО, ЗАРОДИЛОСЬ В ГЛУБОКОЙ ДРЕВНОСТИ. МОЖНО ПЕРЕЧИСЛИТЬ МНОЖЕСТВО ШКОЛ И ПОДХОДОВ, НАЧИНАЯ С ПЕРВЫХ ВЕКОВ НАШЕЙ ЭРЫ. ПРИ ВСЕМ РАЗНООБРАЗИИ ВПЛОТЬ ДО XX В. ВСЕ ЭТИ ПОДХОДЫ, ТАК ИЛИ ИНАЧЕ, ПРЕДПОЛАГАЛИ В ТЕКСТЕ НАЛИЧИЕ СМЫСЛА, ЗАЛОЖЕННОГО АВТОРОМ. ДВАДЦАТОЕ СТОЛЕТИЕ ПОКОЛЕБАЛО, А ЗАТЕМ И ВОВСЕ ПЕРЕЧЕРКНУЛО ЭТОТ, КАЗАЛОСЬ БЫ, САМООЧЕВИДНЫЙ ПОСТУЛАТ. СНАЧАЛА БЫЛО ПОКОЛЕБЛЕНО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ АВТОРЕ КАК «СОЗДАТЕЛЕ» СМЫСЛА ТЕКСТА (ШКОЛА «НОВОЙ КРИТИКИ»), А ЗАТЕМ, НА ЗАРЕ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА, НЕ ТОЛЬКО АВТОР БЫЛ РАДИКАЛЬНО ОТЧУЖДЕН ОТ СОЗДАННОГО ИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НО И ЕДИНЫЙ СМЫСЛ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЫЛ ОБЪЯВЛЕН ФИКЦИЕЙ. ОТНЫНЕ СТАЛО ПРИНЯТО ПОЛАГАТЬ, ЧТО СМЫСЛ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РАСПЫЛЕН, МНОГООБРАЗЕН, РОЖДАЕТСЯ ЧИТАТЕЛЕМ. НЕ СТАНЕМ ОТРИЦАТЬ ЦЕННОСТИ ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКИХ НАИТИЙ. ОДНАКО, РЕЗУЛЬТАТОМ НЕКРИТИЧЕСКОГО СЛЕДОВАНИЯ НАУЧНОЙ МОДЕ И ПРОФАННОГО УПРОЩЕНИЯ ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЙ СТАЛА НОРМА ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ «ВСЕДОЗВОЛЕННОСТИ» И КРАЙНЯЯ СТЕПЕНЬ СМЫСЛОВОЙ «НЕОБЯЗАТЕЛЬНОСТИ». МАЛО КТО СЕГОДНЯ ЗАДУМЫВАЕТСЯ НАД СМЫСЛОМ ТОГО ИЛИ ИНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, УДОВЛЕТВОРЯЯСЬ ПОВЕРХНОСТНЫМ ВОСПРИЯТИЕМ СЮЖЕТА И СУБЪЕКТИВНОЙ ЗНАЧИМОСТЬЮ, ПРИНИМАЕМОЙ ЗА ОДИН ИЗ МНОЖЕСТВА ВОЗМОЖНЫХ СМЫСЛОВ. ПОЧЕМУ ЭТО ОПАСНО ДЛЯ КУЛЬТУРЫ, И ЧТО ЗНАЧИТ ПРИБЛИЗИТЬСЯ К ПОДЛИННОМУ СМЫСЛУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ — ТЕМЫ, КОТОРЫЕ ЗАТРОНЕТ НАШ РАЗГОВОР С ДОКТОРОМ ФИЛОСОФИИ УРИ ГЕРШОВИЧЕМ» — КЛИМ КОЗИНСКИЙ.



Клим Козинский: *Ури, ты утверждаешь, что у произведения искусства есть только одна, присущая ему изначально «интерпретация», будь то фильм, книга, картина.... Имея в виду, что сегодня культура дает зеленый свет бесконечному числу взглядов относительно художественного предмета и делает все эти взгляды равноправными — это очень радикальная позиция.*

Ури Гершович: Я говорю не об интерпретации. Интерпретаций, на самом деле, может быть сколько угодно, потому что интерпретация — это определенное преломление текста, поэтому чем больше их, тем лучше. Я же говорю о «прочтении». И это на самом деле просто две разные стратегии обращения с произведением искусства. Само собой, что терминология здесь условна. Но я хочу подчеркнуть отличие множественных смыслов, рождаемых на основе текста (это я и называю «интерпретацией»), от попытки понимания, что же говорит сам текст, попытки «прочтения», вектор которого устремлен в одну сторону...

К.К.: *И что это за сторона?*

У.Г.: Любой «текст» хочет нам что-то сказать. Даже обыкновенный унитаз, выставленный в качестве артефакта, и тот хочет что-то сказать. Ну что он хочет сказать? Ну, например: «Я — унитаз, я нужен для того-то и для того-то». То есть, таким образом он призван освободить нас от автоматического восприятия мира. Или, например, со мной произошла какая-то история, она меня очень волнует, и я ее рассказываю... Но, если я ее рассказываю и представляю эту историю в виде текста, то что я, собственно говоря, хочу этим сказать? Ну... иногда ничего — просто хочется поделиться впечатлением. Но, если это Текст, а не просто рассказ, то тогда за ним что-то стоит, ну... какое-то высказывание, вполне определенное. Пусть самое простое — например, посмотри, как бывает в этой жизни. Ну, а если текст претендует на текст «искусный», текст «искусно сделанный», то понятно, что высказывание, которое стоит за ним, должно быть больше, чем просто «вот такое бывает». И когда я смотрю фильм,

либо читаю книгу, я пытаюсь рассмотреть то, что произведение хочет мне сказать. Для этого нужно распознать, как устроена внутренняя структура этого произведения, каковы ее знаки, своего рода «второй этаж» смысла.

К.К.: *А этот «второй этаж» присущ любому художественному произведению?*

У.Г.: При самом грубом рассмотрении можно поделить существующие в Западной культуре и достойные внимания произведения на три класса. Во-первых, класс радикально миметических или «реалистических», стремящихся верно отразить действительность. Такие произведения, в пределе, кроме того, что представляют, ничего сказать и не хотят. И потому не являются многослойными. Другой класс — радикально сюрреалистические произведения. Они увлечены эффектами собственного языка, транс-

СВОБОДА НЕ ВЕЗДЕ ХОРОША И НЕ ВСЕГДА НУЖНА. НЕТ СВОБОДЫ В ПРОЧТЕНИИ ТЕКСТА!

формациями и искажениями реальности. В этой своей устремленности они могут оказаться однослойными. Ну, например, хотя это достаточно спорно, я могу предположить, что так устроены некоторые фильмы Кустурицы. Если у него по обеденному столу ползет черепашка, то это ничего не означает, кроме того, что это «прикольно». Я наслаждаюсь видеорядом, но с точки зрения смысла, который за этим стоит, возможно, конкретные детали не имеют никакого значения. И третий тип — это многослойные произведения искусства. Они могут быть сделаны как реалистические или как сюрреалистические, но имеют такую знаковую структуру, которая порождает дополнительный смысл. Этот смысл можно вскрыть, а можно и не вскрывать, удовлетворяясь внешним сюжетом или игрой образов.

К.К.: *Получается, что ты смотришь фильм, видишь в нем, к примеру, черепашку, ложку и вилку, и они вырастают у тебя в аллегорический рисунок, и так каждая деталь?*

У.Г.: Не совсем. Не обязательно каждая деталь должна быть говорящей, означающей что-то на аллегорическом уровне. Тут также есть различие. Одни произведения устроены так, что они представляют собой один цельный знак, порождающий общий, единый аллегорический смысл. В других — каждая деталь говорящая, и понять смысловое ядро можно только в том случае, если правильно прочитать каждую деталь. Мой

ЕСЛИ ТЫ ХОЧЕШЬ ПОНЯТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ПРОВЕРЬ, ВСЕ ЛИ СХОДИТСЯ. НЕТ ЛИ ЧЕГО-ТО, ЧТО МЕШАЕТ ТВОЕМУ ПРОЧТЕНИЮ

любимый пример такого рода — это два фильма: «Пианист» Поланского и «Пианистка» Ханеке. Поланский с самой первой сцены, помнишь, когда главный герой играет на пианино, а вокруг гремит война, падает люстра, но пианист все играет и не останавливается... Вот в этой сцене Поланский задает аллегорию. Есть такая поговорка: «Когда пушки говорят, музы молчат». Так вот, Поланский всем фильмом показывает, что они не молчат, они затихают, но куда не деваются, сохраняются... Задав эту аллегорию, он

далее на протяжении всего фильма просто усиливает ее от сцены к сцене. Если помнишь, там есть замечательная сцена, где герой играет на пианино, которого нет, но он все равно играет, есть пианино, нет пианино — музы не молчат... Ну вот... А фильм «Пианистка» устроен совсем иначе — там каждая деталь имеет значение, и из них складывается общее аллегорическое полотно. При создании второго смысла каждая деталь «говорит».

К.К.: *Ну хорошо, например, я знаю, что автор там что-то хотел сказать своим пианино. Но как я могу быть уверенным в том, что я правильно его понял? Что это он сказал, а не я додумал или придумал за него? Ведь можно подумать так, можно сж...*

У.Г.: Второй этаж произведения — это всегда система, структура. В ней все детали соответствуют целому, единому высказыванию. Если ты хочешь понять произведение, проверь, все ли сходится. Нет ли чего-то, что мешает твоему прочтению. Все ли стоит на своем месте. Нужна самопроверка, спроси себя: «А почему так? А почему сж?» И это очень ответственное дело.

К.К.: *Знаешь, я замечал за собой, как на меня воздействуют твои лекции... Это какое-то магическое воздействие. Возникает ощущение, что мы заходим на закрытую территорию, получаем ключ к тайне автора... Но, с другой стороны, есть много недовольных, которые чувствуют, что ты крадешь у них возможность их личного взгляда...*

У.Г.: Я ничего не краду. Я же говорю — интерпретаций может быть много. Но важно отдавать себе отчет, когда ты интерпретируешь, отталкиваясь от текста, используя текст, а когда имеешь дело с высказыванием автора, с самим текстом...

К.К.: *И все-таки я хочу понять, зачем нужен такой... хм... абсолютный что ли взгляд?*

У.Г.: Ну я бы не называл его абсолютным, я бы назвал его ответственным. Вообще наше время культивирует «безответственное». Безответственное искусство, безответственное прочтение и прочее... За счет чего это произошло? За счет того, что была провозглашена своего рода «свобода», которой на самом деле нет, с моей точки зрения. Свобода не везде хороша и не всегда нужна. Нет свободы в прочтении текста! Текст, если его по-настоящему внимательно читать, говорит вполне определенные вещи. Вот эту самую ответственность и нужно на себя взять...

К.К.: *Чем опасна свобода?*

У.Г.: Если речь идет о Слове, она просто девальвирует его... лишает человека способности осмысленно «говорить». А почему? Потому что утрачена ответственность. И это ведет к деградации культуры, ведь культура, осмысленное выражение связаны с формой, то есть с определенной формой контроля, с определенного рода жесткостью. Как у Томаса Манна в «Смерти в Венеции» про героя-автора сказано, что он всегда жил вот так (Ури сжимает в напряжении руку) и никогда не позволял себе жить вот так (Ури вяло опускает руку). Конечно, понятно, что эта форма, эта жесткость мешает, поэтому мы и пытаемся от нее освободиться, но если мы окончательно освободимся, то все рухнет. По сути дела это как игра по правилам и без правил. Если игра без правил, то это не игра. Мы теряем игру. Чтобы сохранить игру, нужно определить правила и следовать им. Эпоха постмодерна подарила чело-

веку понимание, что игры могут быть разными. Выбирай, какую хочешь. Но, тем не менее, каждая игра строится на правилах.

К.К.: *То есть если мы с тобой рядом по-сидим автора, то он окажется в положении человека, чьи правила ты раскрыл, рассекретил?*

У.Г.: Ну что-то в этом роде. Устремление мое в том, что я называю «прочтением», именно в этом и состоит. Но для меня здесь важна именно тенденция. Не то, что я, например, окажусь прав. Я могу ошибиться, кто-то другой может прочесть лучше, точнее. Но тенденция чрезвычайно важна... Предположим, я не раскрою всех ходов автора, и он мне скажет: «Э-э-э нет, старик, вот в этом ты не совсем прав (или совсем не прав)...» Такое возможно. Но я двигаюсь в этом направлении, и наличие такого движения является с моей точки зрения важным. Потому что его отсутствие означает, что я делаю с текстом, что хочу. Но в этот самый момент я теряю всякий интерес. Потому что если я делаю, что хочу, я толком ничего не делаю и ничего не хочу. Ну, либо я это могу использовать для своего творчества. Тогда другое дело, тогда я не стремлюсь понять текст, а стремлюсь выразить себя. Дальше вопрос, как я использую это для своего творчества? Ответственно или нет? Ну, например,

ПРИ СОЗДАНИИ ВТОРОГО СМЫСЛА КАЖДАЯ ДЕТАЛЬ «ГОВОРИТ»

я могу сделать вот так (Ури поднимает стул и вверх торшашками ставит его на другой стул и при этом делает многозначительный вид). Вот и все. Вот мой безответственный жест породил искусство (смеется), толкуйте, понимайте...

К.К.: *Нет, подожди. Но ты ведь тут же попадаешь в контекст мировой культуры. Твой случайный жест оказывается в Копенгагене или еще где-то...*

У.Г.: Ну, попадаю... Случайно попадаю в контекст мировой культуры, о которой я даже ничего и не подозреваю. Но это уже не моя ответственность. Я только поставил стул вот так, и все.

К.К.: *Но ведь я, как интерпретатор, который знает, что игра может строиться только по правилам, могу тут же создать правила для твоего художественного жеста. Например, рассмотреть в этом определенный контекст, высказывание. О! Эти стулья похожи на свастику.*

У.Г.: Может быть. Здесь возможна такая

ошибка. Я могу продукту безответственного творчества ошибочно приписать какой-то смысл (в силу культурного контекста и прочее...) Но тогда что получается? Получается, что произведение само говорит, независимо от автора. Получается, что предмет творчества «прорывающегося» сквозь безответственность автора и оказывается несущим смысл. И это отдельный большой вопрос, как автор соотносится с собственным произведением. Ищем ли мы замысел автора, пытаемся прочитать текст, либо занимаемся самой текстурой.

К.К.: *А зачем нужна вообще эта игра в прятки? Зачем эти коды, знаки... Зачем нужен этот второй этаж? Почему не говорить прямо...*

У.Г.: Зачем мне говорить иносказательно? Причины могут быть разными. Изначально иносказание как метод возникает, когда люди не хотят, чтобы их поняли те, кому не следует, либо в качестве педагогического приема, а затем приема эстетического. Говорить загадками — значит порождать интригу, стремление понять. Быть может, я просто хочу заинтриговать тебя, чтобы ты разгадал. Потому что если ты разгадаешь, то это будет уже твой смысл, а не мой. Я как бы тебе его не навязал, а дал возможность его заполнить самостоятельно. Я даю возможность движению твоей мысли. Поэтому не говорю все, а говорю кое-что, чтобы «подтолкнуть» тебя, создаю для тебя загадку, и она порождает второй смысл. Но бывает и так, что сам предмет, о котором я хочу говорить, сложно выразить дискурсивно... То есть я не могу какого-то рода смыслы выразить прямо, они как бы невыразимы. И тогда мне необходимы, условно говоря, «зеркала». Так тоже получается второй смысл, а дальше их может быть еще больше, возможно наложение смыслов...

К.К.: *Прекрасный диалог, Ури. Спасибо большое.*

У.Г.: И тебе спасибо.



* ДОКТОР УРИ ГЕРШОВИЧ

В 1989 г. окончил мехмат Калининского Университета по специальности математическая логика. В 1992 г. репатрировался в Израиль. В течение нескольких лет параллельно изучал Талмуд в йешиве «Гар-Эцион» и аналитическую философию, а затем историю еврейской мысли в Еврейском Университете в Иерусалиме. В 2008 г. получил звание доктора философии за работу в области средневековой еврейской философии. С 1998 по 2010 гг. работал в Институте изучения иудаизма в СНГ под руководством р. А.Штейнзальца. Переводчик трехтомника «Вавилонский Талмуд: Антология агады» (2001, 2004, 2008), автор многочисленных эссе «Из истории еврейской мысли». С 1999 г. в рамках деятельности Центра Чейза при Еврейском Университете в Иерусалиме является постоянным лектором кафедры иудаики ИСАА МГУ и кафедры библеистики философского факультета СПбГУ.



* КЛИМ КОЗИНСКИЙ

Выпускник Киевского Национального Университета Театра, Кино и Телевидения (КНУТКиТ), участник МИРА 4 (Мастерская Индивидуальной Режиссуры).

ГРИНУЭЙ VS ОЗОН

О ПОЛЬЗЕ ПЕРВОРОДНОГО ГРЕХА



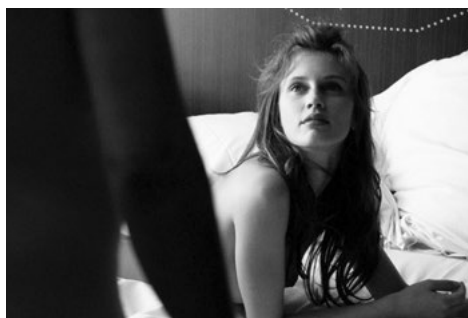
П. ГРИНУЭЙ «ГОЛЬЦИУС И ПЕЛИКАНЬЯ КОМПАНИЯ»



*** ЛЕДА ТИМОФЕЕВА — ТЕАТРОВЕД, АСПИРАНТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

Похоже, что духи времени в очередной раз посылают режиссерам призывы установить новые границы между чувственной эротикой и художественным порно. Ларс фон Триер держит своих непостоянных фанатов в возбуждении, вбрасывая в сеть кадры со съемок «Нимфоманки»; тем временем в российский прокат вышел фильм Франсуа Озона «Молода и прекрасна» и, наконец-то, добрался до нас Питер Гринуэй с прошлогодней премьерой «Гольциус и Пеликанья компания».

Либертинизм, преимущественно свойственным юным эстетам-гедонистам и скучающим зрелым (мягко говоря) художникам, кипит «Гольциус» Гринуэя. Из истории голландского гравера, который



Ф. ОЗОН «МОЛОДА И ПРЕКРАСНА»

организовывает перед свитой Маркиза Эльзасского эротические инсценировки библейских сюжетов, чтобы получить средства на создание иллюстрированного Ветхого Завета, режиссер слагает свой «новый шестоднев».

В десадовской манере разбавлять сцены секса-на-любой-вкус рассуждениями о запрете табу в искусстве, о лицемерии священнослужителей, о всеобщем женском распутстве, о смерти бога и прочих банальностях пишет Гринуэй свойственную ему кинографику. Правда, ожидаемое от Гринуэя триединство живописи, театра и кино «подгружает». Ритмически фильм разбит музыкальными виньетками от квинтета «Architorti» с их жесткой страстью смычковых инструментов. Как театральные ширмы в некоторые сцены вливают кадры, повторяющие текущую линию, все это чередуется с рисунками режиссера, графикой Гольциуса или иных современных ему художников, периодически сопровождаясь любопытными культурологическими сарказмами голландца по поводу разнообразия взглядов на грех в «художественной плоти». Манера дразнит чрезмерным маньеризмом.

Занимательна забава Гринуэя с иноказательной зеркальностью персонажей и актеров, их играющих, которой он объединяет времена Ветхого Завета с XVII веком и нашим временем. Например, на роль Гольциуса режиссер выбрал обаятельного Рамси Насра, поэта по совмести-

тельству. Актерские работы впечатляют в принципе, ибо внутри полемических сцен легкое порно, в случае с Ларсом Эйдингером (печатник Квудфри) и Майке Нёвилль (жена Маркиза, Изадора) весьма даже... да, автор иногда причисляет себя к эстетам гедонистической специализации. Ф. Мюррэй Абрахам играет у Гринуэя Маркиза Эльзасского, морализатора-сладострастника, балансирующего на грани безумия, оборачивающегося то шутом, то тираном.

Амбивалентность персонажей, моралей и сюжетных линий, безусловно, гипнотизирует. В финале тривиальный призыв к всеобщему блюду сильно портит кропотливое переплетение условного пространства, его нарочитой театральности и вольного духа возрожденческих празднеств. Последняя инсценировка в фильме — история Саломеи, символизирующая мир прекрасно-соблазнительный, но гниющий в собственных неумных вожделениях. Этот изысканный, решенный акробатически танец семи покрывал, исполненный актрисой Адейлой (Кейт Моран), раскрывает одну из подспудных идей фильма — излишества плоти приводят к жертвам плоти.

В итоге мы имеем обезглавленно-го драматурга, убитого кальвиниста и ослепленного раввина — персонажей аллегорического толка, «посмертным образом» которых Гринуэй придает иконографическую узнаваемость — наказы пророческая прозорливость,

лицемерие клириков и общая несдержанность. Голова Бозция преподнесена его любовнице, когда, танцую Саломею, просит она голову пророка. Труп кальвиниста, подвергнутого изощренной казни через «подвержение» самому страшному и сладкому для него греху содомии, позже утопленного, приговорен к «созерцанию» нескольких инсценировок, при этом видом своим подобен он не то Христу, не то Святому Себастьяну в возрожденческой живописи. Ослепленный раввин — тоже про религию, только во всеобъемлющем контексте.

Камера Гринуэя подобна «преувеличительному» стеклу, в фильме «Гольциус и Пеликанья компания» это особенно ощутимо. Распутывать клубок философско-культурных связей интересно. Другое дело, что художник Гольциус воспринимается более изощренной и гибкой в своих взглядах персоной, чем режиссер Гринуэй, снявший о нем кино.

«Молода и прекрасна» Озона — чистое наслаждение. Режиссеру, создавшему за последнее время не один кинобенефис для див мирового кино, видимо, удалось познать самые сокровенные тайны женского естества и снять фильм, который одинаково сладостен и трогателен как для мужчин, так и для женщин.

Поразительно точен его выбор актрисы (Марины Вакт) на роль Изабель, стадии взросления которой иллюстрируют более глубокую историю, где жизнь женщины развивается подобно четырем циклам природы, каждая ее метаморфоза напрямую зависит от переживания любви или отсутствия ее. От сезона к сезону меняется насыщенность красок в кадре, различимы и перемены в облике героини. Девичество и его невинный цвет, риски, безумия и несдержанность чувственных познаний — Изабель; рассудительность и тягостность материнства — ее мать (французская красавица Жеральдин Пайя); мудрость, свойственная зрелости — Алиса (Шарлотта Ремплинг). Все сложнопроизносимое, едва уловимое, незабываемо знакомое женщинам режиссер окутывает историей, в которой юная Изабель, девушка из хорошей и обеспеченной семьи, едва лишившись невинности (больше из любопытства), становится проституткой. Сцены встреч героини с клиентами лишены даже намека на пошлость, ибо Марина Вакт у Озона являет собой воплощение чувственной красоты и эротизма. Она ищет удовольствия тела, познает его возможности, она имеет мужчин (как бы это ни называлось внутри морально-нравственных границ!), она — Венера. Финальная сцена с пробуждением героини и ее уверенный взгляд на свое отражение в зеркале как призыв к метафорическому восприятию фильма.

«Молода и прекрасна» — тонкое и очень точное кино, с осязаемой красотой женщин и сдержанной притягательностью мужчин.

Итак, границы, безусловно, чуть сдвинулись в сторону художественного порно, однако до чумного пира «Калигулы» Тинто Брасса еще далеко, хотя Гринуэй почти переплюнул ролевые игры Стенли Кубрика в драме «С широко закрытыми глазами». В предпочтениях — поверхность. Внутри же — особая традиция использовать все художественные «производные» секса как некий троп, с помощью которого области либертинистской морали обращаются в мир гуманистической антропологии, физическое в метафорическое.

ФОКУС НА ЧЕЛОВЕКЕ

С 1 ПО 6 ОКТЯБРЯ
В ЦЕНТРАЛЬНОМ
ДОМЕ ХУДОЖНИКА
ПРОХОДИТ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ
НЕЗАВИСИМОГО
КИНО «2MORROW/
ЗАВТРА». ДИРЕКТОР
ФЕСТИВАЛЯ ОЛЬГА
ДЫХОВИЧНАЯ
РАСКАЗАЛА ГАЗЕТЕ
СИНЕ ФАНТОМ
О КОНЦЕПЦИИ
ФЕСТИВАЛЯ И О ТОМ,
КАК УСТРОЕНА
ПРОГРАММА.



НА ФОТО: ОЛЬГА ДЫХОВИЧНАЯ

СФ: *Ольга, расскажите, пожалуйста, какие задачи стоят перед фестивалем в этом году?*

ОД: В этом году мы окончательно сформулировали формат фестиваля — этот формат можно назвать «кино-биеннале». Потому что у нас нет диктата вкуса одного программно-директора, который формирует единое направление и контент всего фестиваля.

СФ: *Нет одной темы?*

ОД: Да. У нас 7 программ, за каждой из которой стоит куратор со своим авторским высказыванием и видением современного кино. В этом году мы пригласили программно-директора «Сандэнса» Трево Грота составить параллельную секцию Tomogow. Тревор сфокусировал свой взгляд на фильмах американского континента — это фильмы Центральной, Южной и Северной Америки. Программу конкурса формирует европейская пара — Матильда Энро и Алессандро Райа. Они создали и курируют интернет-ресурс Festival Score, который объединяет фильмы и их создателей с дистрибьюторами и фестивалями. Это работающий инструмент продвижения независимого кино к зрителю, что совпадает с нашим концептом сокращения дистанции между зрителем и авторским кино, вообще возможностью и доступностью этого диалога. Сейчас, как мне кажется, особенно важна такая ниша небольших культурных инициатив. **Когда официальная культура упрощается и уплощается, происходит подмена ценностей на такие глобальные, по сути, чувственно ничего не значащие вещи, как абстрактный патриотизм, выхолащенная нравственность... Почему подмена? Ну, потому что невозможно любить Родину без любви к конкретным гражданам. У нас никто друг друга не любит, не сочувствует, не соучаствует. И в этой ханжеской логике, конечно же, Родину полюбить гораздо легче, чем соседа. И в этом смысле задача кино — сохранить фокус на человеке и нюансах его жизни без осуждающей лживо-нравственной установки. В исторической перспективе мы так долго добивались права признать собственную противоречивость и несовершенство, и при этом мы научились доверять своей человеческой природе, и нам не нужен внешний цензор и страж, чтобы жить гармоничную жизнь, так как самый главный судья живет внутри нас. В этом и есть смысл искусства — исследовать человека и примирять его с самим собой.**

СФ: *Можете ли вы назвать фильмы-хедлайнеры фестиваля? Они есть?*

ОД: Да, есть такие фильмы. Это «История моей смерти» Альберта Сера — такая вольная фантазия на тему «Что было бы, если бы встретились Дракула и Казанова». Это необыкновенный мир, придуманный автором, со всей атрибутикой известных нам героев: с ужасом, красотой, порочностью, с таким саморазрушением. Есть картина, которую обязательно надо смотреть — «Левиафан». Это картина без слов, скорее такой видеоарт, который сделан по законам документального кино людьми из научной лаборатории. Еще я очень жду картину «Мад» — это взрослый мир глазами подростков со всей остротой и бескомпромиссностью подросткового восприятия, по кото-

рым у каждого взрослого человека есть ностальгия. Но есть картина, которую я жду еще больше и вообще являюсь ее первым зрителем, это картина «Жена полицейского», которая разделила гостей Венецианского кинофестиваля на тех, кто признал ее новым словом в кино, и на тех, кто отторг этот киноязык. Это трехчасовая лента про жизнь одной семьи, 59 сцен, в которых присутствует изощреннейшая бытовая тирания, садизм двух любящих друг друга людей и в тоже время моменты невероятной близости и нежности, связывающие семью. Новая картина Ксавье Долана «Том на Ферме» также будет показана на фестивале. Надо сказать, все премьеры фильмов этого режиссера случаются в России, на нашем фестивале, это уже стало традицией. Это картина о невозможности принять любимого человека со всеми его слабостями и особенностями и о ханжестве, которое стало привычным сегодняшнему времени.

Благодаря программе «Офсайд», которую собирают Мария Кувшинова и Иван Чувиляев, сформулировалась некая маленькая миссия фестиваля: продвижение **регионального независимого кино — параллельной киноиндустрии, существующей вне Москвы и вопреки Москве, вопреки официальной культуре, вопреки поддержке и субсидиям государства. Каждый фильм фестиваля «2tomogow» — это, как мне кажется, событие. Программа фестиваля «2tomogow» — это уникальная программа, потому что это кино не попадает ни на какие официальные российские фестивали. Мы пока единственная площадка, где может быть показано такое кино.**

Еще, я думаю, следует отметить авторскую программу Кирилла Адибекова «Фигуры отказа» — это полная ретроспектива Артура Аристакисяна в сочетании с фильмами Педру Кошта. Перед каждым показом Кирилл будет развивать диалог между этими авторами, которого на самом деле не было, но который для Кирилла существует в работах этих режиссеров, выбравшими в качестве объекта людей, которых мы не замечаем, которые находятся на обочине социума, которые выбрали свободу через отказ интегрироваться в обычную социальную жизнь.

Также мы работаем с Кириллом Сорокиным и Аленой Бочаровой, которые собирают самое актуальное документальное кино. То есть за каждой программой стоят люди, глубоко понимающие кинопроцесс, которые своим выбором акцентируют внимание зрителя на самых важных темах и на самых ярких авторах, появившихся в кино. Сейчас при таком переизбытке культурных событий особенно важна роль того, кто выбирает, и это своего рода соавторство.

СФ: *Будут ли в рамках фестиваля проходить какие-то события, мастер-классы? Потому что, судя по всему, «2tomogow» в этом году — это не просто кинопоказы, скорее некая такая площадка...*

ОД: Вот уже второй год в рамках фестиваля у нас проходит Кинокампус независимого кинопроизводства «Партизан». Его придумала и развивает абсолютный энтузиаст этого дела Ангелина Никонина — режиссер, которая на своем собственном опыте преодолела кинопроизводство в рамках низкого бюджета. **Кинопроизводство в рамках ультранизкого бюджета — это сейчас, по утверждению Ан-**



Ф. ГРЕНИНГ «ЖЕНА ПОЛИЦЕЙСКОГО»

гелины (и я с ней абсолютно согласна), единственное условие для творческой свободы.

Наш Кинокампус открыт для того, кто стремится в профессию, но не может преодолеть порочный круг закрытых дверей для дебютанта. Но **пробивается тот, кто делает этот шаг несмотря ни на что.** Для этих людей мы открыты и как продюсерская компания. Благодаря кампусу прошлого года, мы встретили молодого режиссера Анну Ефремову, и уже в этом году выпустим ее картину «Турбо». Это будет уже второй проект кинокомпании «2tomogow Films». А первый — это картина Ангелины Никоновой «Welcome Home» — история об эмигрантах, живущих в Нью-Йорке. И когда я говорю «Сандэнс», я, конечно же, имею в виду ту модель, которая создана — когда фестиваль может являться и образовательной площадкой, и киносмотром, и даже заниматься дистрибуцией. С 1-го по 6-ое октября мы превратим Центральный Дом Художника в фестивальный центр — кроме кинозалов там появится **публичное пространство с интернетом, журналами, где человек сможет просто общаться и проводить время. Примером такой площадки является Роттердамский кинофестиваль, который проходит в очень похожем пространстве.**

СФ: *Скажите, а какую часть бюджета доставка копий DSP теперь «сжирает»?*

ОД: Доставка копий — это немаленькая статья расходов. Но все равно больше тратится на покупку прав. Фестиваль — это по сути альтернативная дистрибуция для независимых фильмов, так как в прокате у них не такая удачная судьба, и часто продажа прав — это единственный шанс для картины хоть чуть-чуть заработать. **Культура, конечно же, должна распространяться безвозмездно, но это крайне сложно делать, так как художники производят фильмы в экстремальных условиях... И, как ни странно, как раз на небольших фестивалях зарабатываются самые большие деньги для фильма.** А вот крупные фестивали и особенно фестивали класса А просто вальяжно показывают твою картину без оплаты, и ты счастлив...

СФ: *Дорого быть бедным... Иногда фестивали делают «Эхо», вы не собираетесь?*

ОД: Я надеюсь, что в этом году мы сделаем одно или два эха. У нас наконец-то есть команда, которая готова и хочет работать в течение года. А вот что будет показано пока не ясно. Посмотрим, какие фильмы вызовут интерес у московского зрителя. Конечно, **можно зайти и с ультрарадикальными картинами в регионы, но мне кажется, нужно выстраивать доверительное общение со зрителем, точно понимая, кто твоя аудитория. Наш формат — это все-таки диалог зрителя и автора.**

ШКУРА НЕУБИТОГО



КОЛОНКА СОФЬИ ГАВРИЛОВОЙ «ЛАНДШАФТ»

*** СОФЬЯ ГАВРИЛОВА — ХУДОЖНИК, КАНДИДАТ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАУК, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ СНЕЖНЫХ ЛАВИН И СЕЛЕЙ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ, ВЫПУСКНИЦА ШКОЛЫ ФОТОГРАФИИ И МУЛЬТИМЕДИА ИМ. РОДЧЕНКО**

В начале сентября меня пригласили на выставку в прекрасный норвежский город Тромсе — северные сияния, чудесная компания, горы и искусство. Вся поездка заслуживает отдельного большого материала, но сейчас мне хотелось бы остановиться на другом. В один из моментов обсуждения искусства возник вопрос, где в моей работе заканчивается картография, и начинается искусство. Я очень боюсь таких вопросов, сразу ошарашиваюсь и с блеском в глазах доказываю легитимность своего присутствия в выставочном пространстве.

На самом деле, этот вопрос мне кажется чрезвычайно важным и актуальным, ведь речь идет о соответствии формы со-

держанию, законности нахождения одного или другого высказывания в соответствующей среде. Междисциплинарность не признается академической наукой, исследовательский контекст в искусстве воспринимается как вынужденное расширение границ в постмодернистском тупике. В результате целая группа проектов, мыслей, идей, чувств остается проговоренной в узкой среде Жан-Жаков и Маяков с всегдашним вздохом: «Ну, мы на это не найдем никаких денег» или «Слушай, ну на какой территории и в какой форме это высказывание делать?» Проекты застревают на стадии концепта, потому что, к сожалению, ни одно из укorenившихся в российской системе институциональных подразделений не готово это принять. При этом, та территория, на которой это высказывание будет сформулировано, имеет огромное значение.

Такое разделение — исключительно наследие советской системы: предложив мне пройти стажировку в University College of London по направлению развития городских систем, мой руководитель несколько раз подчеркнул, что они очень рассчитывают, что я не буду писать тонны научных статей, а сделаю art piece. Ситуация такого «заказа» со стороны английских коллег тоже неоднозначна, но, по крайней мере, они признают наличие различных форм высказывания.

Требование четкой самоидентификации — «так ты художник или ученый?» — занимает первое место в моем личном хит-параде дурацких вопросов. Очень странно каждый раз слышать это и поражаться, насколько даже сейчас, в 21-м веке, в сознании коллег по цеху понятие «художник» до сих пор сакрализируется. От человека требуется четкий ответ и клятва кровью — ты в нашей песочнице? Ты, также как и мы, — избранный? Вокруг меня большое количество прекрасных, думающих, чувствующих людей, которые не понимают, как определить свой род деятельности и что писать на визитке. Людей, которые не принимаются ни художественным сообществом, ни корпоративной системой, ни академической.

Институт «Стрелка» первым в Москве ввел моду на междисциплинарные, очень красивые по форме и иногда удачные по концепту проекты, однако большинство выпускников растворяется в московской среде, не формируя нового сообщества, и чаще всего встраивается в существующие системы.

Есть оборотная сторона медали. «Слушай, у нас проект — надо с 9-ти классниками поставить оперу, спектакль, мюзикл и снять фильм. Ты же сможешь, ты креативная!» Все попытки объяснить, что я не профессиональный режиссер и с трудом представляю себе, как общаться с подростками, приводят к обидам и непониманию.

Так вот ответила я на тот самый вопрос в Тромсе «Где заканчивается картография и начинается искусство» вопросом «А насколько на самом деле это для нас важно?» Насколько до сих пор форма и территория, на которой ты говоришь, важнее того, ЧТО ты говоришь? Сколько мы еще будем привязываться к лингвистическим штампам и каждый раз переписывать свое CV в зависимости от того, куда мы его отправляем? Может пора уже прекратить деление территории и заменить сообщество непрофессионалов, берущееся за любую работу, фундаментальными междисциплинарными исследованиями?



ДВАДЦАТЬ ВЕЧЕРОВ С ГОДАРОМ

*** КИНООБОЗРЕВАТЕЛЬ АЛЕКСЕЙ ТЮТКИН**

МЫ ПРОВЕДЁМ С ВАМИ ДВАДЦАТЬ ВЕЧЕРОВ ВМЕСТЕ С ЖАНОМ-ЛЮКОМ ГОДАРОМ. ОДИН ВЕЧЕР — ОДИН ФИЛЬМ. НИКАКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЫ — МЫ БУДЕМ ПОЛАГАТЬСЯ НА СЛУЧАЙ И ДОВЕРЯТЬСЯ ЖЕЛАНИЮ. ИТАК, СМОТРИМ ФИЛЬМЫ ГОДАРА И РАЗМЫШЛЯЕМ О НИХ ВМЕСТЕ

Вечер девятый: «Жить своей жизнью: Фильм в двенадцати картинах» (Vivre sa vie: Film en douze tableaux, 1962).

В своём раннем творчестве Годар подобен человеку, который излечился от хромоты и впал в крайнюю степень акробатизма — так о себе писал Пастернак. Фильмы Годара 60-х — это перечни изобретений в области мизансцены, темы, образа. Эта акробатическая изобретательность иногда даёт повод упрекнуть Годара в излишней оригинальности, порой кажущейся ненужной.

Складывается парадокс: режиссёр так быстро идёт, что зритель за ним не поспевает и поэтому требует замедлить шаг. Позже Годар не сбавит темп движения, а придумает новый способ ходьбы. Изменится баланс его фильмов: образное богатство сменится богатством тем, а в 90-х — 00-х Годар будет сочетать в своих фильмах и политематичность, и оригинальные режиссёрские решения.

Писать о фильме «Жить своей жизнью» сложно потому, что это образчик прозрачности, и велик страх замутить его поверхность своими рассуждениями. Придётся постоянно убегать от этого, используя нежные огибающие практики обсуждения.

«Жить своей жизнью» — пример для студенческого разбора. Хрестоматийный, но всё же не пропитавшийся синематической пылью. Наверное, причиной этого служит оригинальность мизансцен при чётком, предельно простом ведении темы. И всё же Годар заставляет зрителя

и критика сомневаться в целесообразности фильмических визуальных решений, а этот фильм по праву можно назвать каталогом изобретений. Нужны ли они или можно было снять проще? Ответить на этот вопрос положительно можно лишь бесконечно доверяя Годару. Если в фильме присутствует некий приём или образ, не следует сомневаться, нужен ли он там, следует попытаться понять, для чего он там расположен.

Фильм начинается с триптиха крупных планов Наны Кляйнфранкенхайм (потрясающая роль Анны Карина!) — это начало визуальной любви между камерой и актрисой (и ненавязчивая отсылка к манере полицейских фотографов). Многие движения камеры продиктованы желанием ухватить, запечатлеть и украсть Анну. Она — магнит для камеры, которая часто бросает собеседника Наны, чтобы украдкой посмотреть, как она улыбается или грустит.

Годар изобретателен в показе диалога: пресловутую «восьмёрку» («план — контрплан»), о которой он читал лекцию в Сараеве в фильме «Наша музыка», режиссёр превращает в нечто оригинальнейшее. Если поразмышлять о «восьмёрке», то сложно не заметить, что этот приём отчуждает разговаривающих на экране людей. Говорит один человек (план, монтажная склейка) — говорит другой человек (камера переставлена, контрплан). Монтажный скачок от одного лица к другому — это трюк, который скрывает и стирает диалог. Люди, смонтированные «восьмёркой» могут находиться по обе стороны столика в кафе или за столиками, разделенными тысячей километров, — разницы нет. Если «восьмёрка» снимается не с двух камер, то диалог вообще не существует — говорит один, потом другой, а разговор между ними рождается лишь в монтаже двух монологов. Годар заостряет «восьмёрку», и она становится ещё отчуждённей: Нана и Поль (Андре Лабарт) разговаривают в кафе, а зритель видит лишь их затылки, смонтированные «восьмёркой».

Однако если нужно показать медленную тяготину жизни, Годар логично снимает все действия одним куском, позволяя Кутару всласть покатайтесь с камерой по рельсам — сцена в магазине пластинок снята именно так, в преследовании Наны. Не отпускает её камера и в танце среди столов для карамболя, после чего идёт резкий переход в статику — лица сутенёров, как вспышки.

Замечателен и темповый монтаж фрагментарных кадров, когда закадровый голос сутенёра спокойно и детально рассказывает о том, как стать примерной проституткой. Этот кусок идеален той брессоновской точностью, с которой сняты сцены воровства на вокзале в «Карманинке». Нет больше цельной Наны Кляйнфранкенхайм — есть её кусочки, которые можно продать оптом и в розницу.

Фильм повествует об этом гигантском противоречии: тело — моё, но его можно продать. И уже нельзя снять с себя роль проститутки, как не мог снять с себя роль сумасшедшего Джон Барретт из фуллеровского «Шокового коридора». Все мы немного похожи на Нану, примеривая одежду социальных ролей, только она наивно думала, что её можно снять. Но единожды проданное можно перепродать. Нана идёт сквозь знаки смерти к последнему кадру встречи тела с землёй. Наивной девушки, которая хотела жить своей жизнью, больше нет.

ФОРМАЛИЗМ И КЛОУНАДА В «ШИНЕЛИ» ФЭКСОВ



*** СЕРГЕЙ ОГУДОВ —
БАКАЛАВР НГПУ
(НОВОСИБИРСК)
ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ
«ФИЛОЛОГИЯ»,
СТУДЕНТ МОСКОВСКОЙ
ШКОЛЫ НОВОГО КИНО**

Театральная (позже кинематографическая) мастерская ФЭКС заявила о себе в 1922 году постановкой «Женитьбы» и сборником манифестов «Эксцентризм». Режиссёры Козинцев и Трауберг определили «Женитьбу» как «электрификацию Гоголя», радикально изменив её сюжет. Их постановка была насыщена трюками и приближалась по жанру к цирковой клоунаде. Среди действующих лиц был Чарли Чаплин, которому противостояли Электрический, Паровой и Радиоженихи, а клоуны Альберт и Эйнштейн пародировали персонажей «Кабинета доктора Калигари». Постановка была ориентирована на скандал — необходимый атрибут нового искусства, так охарактеризованного Григорием Козинцевым: «Гиперболически грубое, ошарашивающее, бьющее по нервам, откровенно утилитарное, механически точное, мгновенное, быстрое». Фэкс стремились «ниспровергнуть классику» и в этом сблизились с Эйнштейном, который вёл своей пролеткультовской постановкой «борьбу с Островским».

В 1924 году выходят первые фильмы, снятые ФЭКС, — «Похождения Октябрины» и «Мишки против Юденича». В 1926 году появляются «Чёртовое колесо» и «Шинель». Последний фильм и станет предметом моего рассмотрения. Если эксцентризм «Женитьбы» был во многом основан на цирковой клоунаде, проявилась ли она в фильме, снятом на основе повести, где клоунам явно нет места?

Сотрудничество ФЭКС и Ю.Н. Тынянова, одного из ведущих филологов формальной школы, началось во время работы над «Шинелью». Тынянов написал сценарий к фильму, но сотрудничество носило и более концептуальный характер. Фильм задумывался Тыняновым как борьба с «автоматизмом» экранизаций вроде «Коллежского регистратора» и должен был по-новому ставить вопрос о классиках на экране. Сами фэкс считали, что их «материал — современность», но от экранизации классической повести не отказалась. Обобщающая установка на новизну определила конечный итог «ленты на историческом материале».

В середине двадцатых ФЭКС и близкие к ним критики (Тынянов, Шкловский, Недоброво) говорили о кино в терминах формального метода, образуя одно из наиболее сильных теоретических направлений своего времени. Нередко пишут, что формалисты тянули фэкс в «высокое искусство», усаживали их за парту. На деле формализм и эксцентризм принадлежат к одной культурной парадигме: концепции формалистов и практика фэкс во многом исходили из концепций и практики авангарда, особенности которого обобщались в качестве моделей любых эстетических структур, то есть любое искусство понималось как своего рода авангард, исключением не были и повести Гоголя.

Уже само слово «эксцентризм» говорит о существовании некоего экс-центра, а значит, предполагает возникновение центра нового. В терминах формализма такой сдвиг мог быть определён как «остранение». Этот принцип, отождествляющий новизну и эстетичность, лежал, согласно формалистам, в основе любых актов искусства. Исследователь формализма О. Ханзен-Лёве сравнивает художественные средства, ставшие слишком привычными с очками: они располагаются между настоящей действительностью и субъектом восприятия. Если эти очки обнаружены, они перестают быть средством восприятия, превращаясь в предмет рассмотрения. Это процесс опредмечивания средств, которые стали слишком привычными, обнажение приёма. Фэкс с их клоунами, трюками и «ниспровержением классики» были настоящим объектом искусства для формалистов, которые зачастую проявляли большой интерес к таким явлениям как пародия, анекдот, каламбур, потому что в их основе лежало обнажение приёма. Эти явления осознавались как движущие силы литературной (или кино) эволюции: вызывая эффект новизны, они служили целям остранения.

Г.М. Козинцев писал, что «Шинель» была полемическим фильмом, она была направлена против старых экранизаций, где «Лермонтов походил на Толстого, как родной брат». Для того чтобы произошло выведение восприятия из автоматизма, на экране необходимо было воссоздать «манеру Гоголя», которая определялась формалистами как гротеск (например, в статье Б.М. Эйхенбаума «Как сделана "Шинель" Гоголя»). Другая особенность тыняновского сценария состояла в монтаже сюжетов Гоголя. Первая

половина фильма напоминает повесть «Невский проспект»: это история «молодого Башмачкина», который влюблён в девушку с Невского проспекта. «Небесное создание» уговаривает Башмачкина совершить подчистку в деле судящегося чиновника и нарушить «букву закона». Мечта о «приятной подруге» разбивается о тёмный нелепый строй чиновничьей канцелярии. Вторая половина фильма — история пожилого Башмачкина, которая соответствует «Шинели» Гоголя. Теперь Башмачкин мечтает о другой «приятной подруге» — шинели «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу», но и эта его мечта получает трагическое разрешение. Сюжетный монтаж соответствовал представлениям формалистов о прозе Гоголя. Например, по поводу повести «Нос» В.В. Виноградов писал, что «в замысел Гоголя входила имитация бессвязной отрывочности и бессмысленной склейки реальных элементов как во сне».

Клоунские атрибуты были тем, что пришло в фильм из более ранней модели эксцентризма. Клетчатая окраска испода шинели Акакия Акакиевича, которая рифмуется с клетчатой одеждой Петровича и его жены (она надевает ещё и нечто вроде клоунского цилиндра), вполне однозначно намекает на цирковую эстетику. На мой взгляд, соединение истории Башмачкина и написанной Тыняновым истории значительного лица приобретает в фильме черты конфликта Рыжего и Белого клоунов. Рыжий клоун традиционно неловок и нелеп, он может быть одет в мешковатый костюм и большие ботинки. Его нелепые действия становятся поводом для насмешек со стороны Белого. Клоунские сценки строятся на конфликте высокомерного чванливого Белого и неуклюжего Рыжего, которым Белый пытается помешать. Но победителем, как правило, становится Рыжий. Интерес к цирку со стороны фэкс очевиден, но в фильме это влияние приобретает своеобразный характер. Козинцев в своих мемуарах вспоминает о «рыжем-роботе»: это особый тип Рыжего клоуна, который был популярен в первой четверти века — с размалёванным лицом, поднимающимся париком, буафорскими фонтанами слёз. С. Юткевич писал, характеризуя такого клоуна: «Чудовищными работами называли некоторые теоретики всех буффонных клоунов, требуя отмены рыжих вздыбленных париков, наклеенных носов, иногда зажигающихся, как лампочек, и вообще условного грима, скрывающего лицо комического актёра». В этом контексте получают новое значение слова Тынянова о том, что Башмачкин в фильме низведён до степени «пишущего автомата» и почти «утратил человеческий облик». Башмачкин у фэкс механизирован и автоматизирован, и потому он должен вызывать смех. В этом смехе против механизации, которая редуцирует жизнь, восстаёт живое сознание, потому и в статье Эйхенбаума гоголевский гротескный, отграниченный от большой реальности мир должен «разрешиться в смехе».

В фильме есть несколько эпизодов построенных на конфликте Башмачкина со Значительным лицом. Например, когда значительное лицо «распекает» Акакия Акакиевича: игра актёров и мимика здесь до предела утрированы и напоминают клоунскую буффонаду: Акакий Акакиевич падает без сознания, его подхватывают под руки двое слуг и выносят из приёмной. В другом эпизоде девушка с Невского проспекта роняет платок, а ловкий чиновник «незначительное лицо» его поднимает, тогда как Акакий Акакиевич неуклюже падает. Сюда же



«ШИНЕЛЬ» ФЭКС



«ШИНЕЛЬ» ФЭКС



«ШИНЕЛЬ» ФЭКС

относятся сцены предсмертного бреда Башмачкина. Например, когда он лежит в постели, а в ногах у него сидит «значительное лицо». Чиновник хохочет (перед этим на нём сама поднимается двууголка) и суёт в лицо Башмачкину «жест Буратино». В другом эпизоде кошмара Башмачкин лезет на столб, на котором помещилось «значительное лицо», получает щелчок по носу и падает вниз. Эти сцены могут быть отнесены к традициям жестокой клоунады, основанной в данном случае на показе унижения Башмачкина. Тем не менее, такая клоунада тоже вызывает смеховые эффекты только более мрачного, «гоголевского» толка.

Черты клоунады, которая всегда ориентирована на комический эффект, а значит, на новизну, согласуются в фильме с характерным для фэкс и формалистов представлением об искусстве: произведение предполагает конструкцию, состоящую из совокупности приёмов. Клоунские трюки могли осознаваться как самоценные комические приёмы организации фильма, остраняющие канонический текст Гоголя. Акакий Акакиевич становился при этом объектом пролетарского посмешища, механизированным клоуном старого мира.

УРА! БЛАГОДАРЯ ПОДДЕРЖКЕ СПОНСОРОВ ПРОЕКТА СИНЕ ФАНТОМ НА BOOMSTARTER, МЫ СМОГЛИ СОБРАТЬ НЕОБХОДИМУЮ ДЛЯ ВЫПУСКА ГАЗЕТЫ СУММУ! ИТАК, НАШИ СПОНСОРЫ, КОТОРЫМ МЫ ГОВОРИМ ОГРОМНОЕ СПАСИБО:

НАТАЛЬЯ АГАПОВА, ОЛЬГА АГЕЕВА, СНИСТОРНЕ ALBERT, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ, ЛЮСЯ АРТЕМЬЕВА, ЕЛЕНА АСТАШОВА, ДАМИР БАГАПОВ, АНТОНИНА БАЕВЕР, НАДЕЖДА БАКУРАДЗЕ, ЕВГЕНИЙ БЕДНЯКОВ, АЛЕКСАНДР БЕЗЗАБОРКИН, ПАВЕЛ БОРОДИН, АЛЕКСАНДРА БУЛДАКОВА, БУРИМЕ, АРТЕМ ВАСИЛЬЕВ, ДМИТРИЙ ВЕНКОВ, ЮЛИЯ ВИКУЛОВА, ИВАН ГОНЧАРОВ, ДЕНИС ГОРДЕЕВ, АЛЕКСАНДР ГОРДИЕНКО, ИРИНА ГОРЛОВА ГРЕТА ДИМАРИС, СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВ, ПРОЕКТ ДОКЕР, НИКОЛАЙ ЕНИКОЛОПОВ, СЕРГЕЙ ЕС, ЕКАТЕРИНА ЖУРАВЛЕВА, TOLA ZAGNIY, АЛЕКСАНДРА ЗАКИРОВА, ЛЮДМИЛА ЗИНЧЕНКО, ИРИНА ЗОЛИНА, РАДА ИВАНОВА, ЛЕНКА КАБАНКОВА, ИРИНА КАДИКОВА, СЕРГЕЙ КАЧКИН, ЯКОВ КИРИЛЛОВ, КЛИМ КОЗИНСКИЙ, ЕЛИЗАВЕТА КОЗЛОВА, ОЛЬГА КОЛЕГАЕВА, ДМИТРИЙ КОМАРОВ, МАРИЯ КОСЯК, АНАСТАСИЯ КУВЫКИНА, АННА ЛЕОНОВА, АНТОН ЛИТВИН, ВЛАДИМИР ЛОГУТОВ, ЛУКЬЯНОВ, ЕЛЕНА ЛЮБАРСКАЯ, ДАВИД МАМЕДОВ, ALEX MAROUDAS, ВАЛЕРИЙ МИЛЮТИН, ЮЛИЯ МИШКИНЕНЕ, МАРГО МЫМИРИНА, ИРИНА НАЗАРОВА, ИВАН НОВИКОВ, ВИКТОРИЯ НУЯКШЕВА, ВАЛЕРИЯ ОЛЕЙНИК, ГЕННАДИЙ ПАВЛЕНКО, ОЛЬГА ПАПЕРНАЯ, ТИХОН ПЕНДЮРИН, АЛЕКСЕЙ ПЕТРУХИН, ЕЛЕНА ПОЗНЯК, МАРИЯ ПОКРОВСКАЯ, ДАРЬЯ ПУШКИНА, ТАТЬЯНА РАХМАНОВА, ОКСАНА РУДЧЕНКО, ИВАН САЙГИН, АНАТОЛИЙ СЕРГЕЕВ, ПЕТР СИЛЬВЕСТРОВ, ДМИТРИЙ СОКОЛОВ, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, АНАСТАСИЯ СЫСОЕВА, СЕРГЕЙ ТЮТИН, ТИМУР ХАКИМОВ, ХЕРВИГ ХЕЛЛЕР, ХИТРЫЕ ЛЮДИ, ТАТЬЯНА ЧУПАХИНА, МАША ШАБАТ, АЛЕКСЕЙ ШВЕДОВ, АЛЕКСАНДР ШЕЙН, DZIANIS SNEKA, ВИКТОРИЯ ЩЕРБЕНКО, ИРАИДА ЮСУПОВА.

МОАБИТСКИЕ ХРОНИКИ

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН



«ВОЛНЫ» ОГАТА КОРИНА

27.07 «17 песен Ли Бо» Харри Парча — будто дрожание той самой единственной струны на разбитой лютне, через марево императорских дворцов, звездного неба над озером и бесчисленных опрокинутых чарок.

Особое место Ли Бо в европейской культуре — именно он олицетворяет для нас урожайную терпкость китайской поэзии. В «Песнях земли» Малера и т.д. Хотя стихи его — искаженные переводами с переводов, что мы там можем разобрать, и чем они отличаются для нас от стихов, скажем, Ду Фу или Оуян Сю? А вот подишь ты! Каденция пьяной беззаботной струны сквозь сотни языков, десятки ушедших империй — ее мы и называем «Ли Бо».

А Харри Парч соединяет это сновидение с дорогами Депрессии, с грезой бродяги, хобо, как Джексон Поллок, ищущего в пыли индейские, китайские, незнамо какие следы. Мечта о Пересечении (культуры) — докатывающаяся до меня, высящаяся в ночи, как стены великих имперских столиц: Чанъани, Лояна, Ханчжоу.

Это банально? Да, очень банально. Но так оно и есть. Как масляная живопись. Как сентябрь.

Я записал это и отправился на кухню закусить, захватив с собой книгу Манулкиной. Мне захотелось перечитать там главу о Харри Парче. Я поставил книгу стоймя и прислонил ее к большой столовой переноске. В какой-то момент та не устояла и опрокинулась с неприятным стуком. «О, сука ебаная!» — раздраженно воскликнул я, не отрываясь, впрочем, от чтения. Вот интересно, смогу ли я научиться так относиться к смерти — просто «о, сука ебаная!», и ничего более.

28.08 Последняя точка — это истина старости, это курочка среди снежных вихрей.

29.07 Меня всегда интересовали не столько специальные общества, сколько их кручение в чистый зигзаг, в эмблему или пафос. Московский Концептуализм, Медгерменевтика, Моби Дик. Вот и сейчас, «Общество Израильско-Нигерийской дружбы», «Общество Черного тюрбана» — будто вхождение в миры «вихри враждебные веют над нами». Это к разговору о революции — непонятно уже кто с кем, но само противление остается нерушимым: «вихри враждебные».

Волки-бортники плывут на лодке с ульями через плечо.

Прочел, что Сенгай часто ставил печати вверх ногами или повернутыми, поскольку прекрасно понимал, что неграмотные крестьяне, коим он дарил свои картины, все равно не смогут их разобрать.

И голос внутри меня говорит:

— Да, это единственное, что мы можем сделать!

Но другой мелкий голосок почему-то все время твердит:

— Прохорова!

01.08 Разглядываю ширму Огата Корина — узор завитков на поверхности реки. Это великое произведение, но оно декоративно. Цель моих повторяющихся завитков, кружочков — не быть декоративными, остаться лишь истероидными повторениями-для-себя, заполняющими пространство.

Кстати сказать, этот узор так и называется — «волны Корина». И создается сложной техникой — квасцы смешиваются с клеем на серебряной пленке, затем серебро осаждается серой. Всю жизнь мне так хорошо грезилось в подобной орнаментальной химической, патафизической дали. Но вот пришлось и ее отринуть, дабы соответствовать истерии момента.

13.08 Теперь каждое утро, усаживаясь на велосипед, пытаюсь вообразить, что это я на своего коняшку сажусь и отправляюсь не в мастерскую, но в горы, в «бревенчатую хижину». Получается не всегда. В детстве такие вещи удаются гораздо легче.

Погода переменчивая — солнечно, но вдруг накрапывает дождь. В такую погоду на К.Бугазе мы не ходили на море, мы ходили на лиман.

Опять Харри Парч, «И в день седьмой лепестки падают в Петалуме» — музыка близкого ракурса, человек выходит из бревенчатого домика в палисадник, разглядывает листики, землю, букашек всяких. Отринуть дом ради лепестка. Очень легкая музыка, и такое же отношение к инструменту, самим ведь сделанному — близко-близко нагибаешься к звуку струны.

Появился Франк. Мы подробно обсудили с ним игровые качества Хуммельса, Мхитаряна, Гюндогана, Левандовского, всю легконогую «Боруссию». Потом я очень долго и с неуместными подробностями рассказывал, как меня выгоняли из студенческого общежития за пьянство.

В пятницу, конечно, валялся весь день дома, пил пиво. Ходил в одиночестве гулять по Мотцштрассе. Посидел на Прагерплатц в память о Марине Цветаевой и издательстве «Шиповник». Но ближняя к нам Виктория-Луиза-платц все равно красивее. Слушал виолончельный концерт Шостаковича и рассказывал сам себе его «содержание» — что-то про угасание национально-го в коллективном. До того увлекся, что сам придумывал и сам же плакал.

18.08 Путешествие по Америке в пестрых междугородних автобусах. Многие персонажи вокруг в масках. И все под крэком, кокаином, вином, не знаю чем еще. Похожи на оживших ацтеков — злобные и веселые, дьявольски интересные. Мы говорили с этими симпатичнейшими подонками о Ли Бо и Оуян Сю. Вот так-то!

СИНЕ ФАНТОМ В СЕТИ:

KINOTE
WWW.KINOTE.INFO

snarbox
WWW.SNARBOX.RU

СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:

НССАТТСН
WWW.NCCA.RU

ЖАН-ЖАК
WWW.JAN-JAK.COM

MAMM
WWW.MAMM-MDF.RU

КИНОТЕАТР ПИОНЕР
WWW.PIONER-CINEMA.RU

ZMI культурный центр
WWW.ZILCC.RU

Фанотер
WWW.FACEBOOK.COM/FALANSTER.BOOKS

ZAVTRA
WWW.ZAVTRACLUB.RU

БАЗА
WWW.OSMOPOLIS.RU/BAZA_INSTITUTE

СООБЩЕСТВО КИНОМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ
WWW.UNIKINO.RU

MDF SCHOOL
WWW.MDFSCHOOL.RU

Жемчужный клуб
WWW.FITL-CLUB.RU

Аркад Бер Вики
WWW.DODOSPACE.RU
KIN35MM.RU

clumba
WWW.ARTCLUMBA.RU

SOUP CAFE
WWW.SOUPCAFE.RU.RU

MONITOR BOX
WWW.MONITORBOX.RU

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ ДИЗАЙНА
MOSCOW DESIGN MUSEUM
WWW.MOSCOWDESIGNMUSEUM.COM

MSTRSK
WWW.MSTRSK.RU

YOU-MIR
WWW.YOU-MIR.RU

Кино Лакота
WWW.MCGUFFIN.RU

STARBUCKSCOFFEE.RU
Б.ДМИТРОВКА, 5/6, СТР. 3

word shop
CHANGE YOUR HEAD
WACADEMY.RU
FLACON.RU

Хитрые люди
WWW.FACEBOOK.COM/HITRYE

ГАРАЖ
WWW.GARAGECCC.COM

СИНЕ ФАНТОМ

WWW.CNFTM.RU

ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ КЛУБА: АЛЕКСАНДР ДУЛАРАЙН, БОРИС ЮХАНАНОВ, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ЕГОР ПОПОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА, АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ, СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ

СОВМЕСТНОЕ ИЗДАНИЕ КЛУБА СИНЕ ФАНТОМ И ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

ИЗДАТЕЛЬ: БОРИС ЮХАНАНОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА, ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ, АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ, ДИЗАЙНЕР: НАРИНЕ ДЖАВАХЯН, СПЕЦ. КОРРЕКТОР: ЛЮСЯ АРТЕМЬЕВА, КОРРЕКТОР: АНТОНИНА БАЕВЕР, ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР: ВИКА ЧУПАХИНА,