

СИНЕ ФАНТОМ

19/312 | 6-20 ОКТЯБРЯ 2014 | 16+

ЧИТАЙ КИНО! | WWW.CNETM.RU



4 АРТЕМ ЛЯШЕНКО О ФИЛЬМЕ ТЕНГИЗА АБУЛАДЗЕ «ДРЕВО ЖЕЛАНИЯ»

7 ЛЕДА ТИМОФЕЕВА О ФИЛЬМЕ ДЕВИДА ФИНЧЕРА «ИСЧЕЗНУВШАЯ»

5 УРИ ГЕРШОВИЧ О ФИЛЬМЕ «БИРМИНГЕМСКИЙ ОРНАМЕНТ 2». ПРОДОЛЖЕНИЕ

8 АНДРЕЙ РОДИОНОВ И ЕКАТЕРИНА ТРОЕПОЛЬСКАЯ. ВРЕМЯ ИВАНА КОЛПАКОВА



НА ФОТО: СЕРГЕЙ ПАХОМОВ. ФОТО: ВИКА ЧУПАХИНА

ПЕРЕХОД В КОЛЛЕКТИВНОЕ ПСИХОДЕЛИЧЕСКОЕ

**СИНЕ ФАНТОМ УЗНАЛ, КТО ТАКОЙ ПАХОМ,
ПОЧЕМУ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО АНТИГУМАННО
И ЧТО СПАСЕТ РОССИЮ**

СИНЕ ФАНТОМ: Хотелось бы для начала узнать о том, почему весь фейсбук просто забит коллажами с тобой, точнее, твоим персонажем из «Зеленого слоника». Ты постишь эти картинки, потому что пытаешься побороть «Пахому» в себе? Это на самом деле Сергей Пахомов борется с «Пахомом» или нет?

У МЕНЯ ВСЕГДА ФОРМА РАБОТЫ ПОСТРОЕНА НА ПЛОЩАДНОЙ КУЛЬТУРЕ, ДЕМОКРАТИЧНОЙ, БАХТИНСКОЙ, ПОЭТОМУ У МЕНЯ ФОРМА ЛЕГКОГО НАЕЗДА, НО С ОТСКОКОМ, Я ЭТО НАЗЫВАЮ: ПРОКРИЧАЛ, СПРЯТАЛСЯ, ПОСМОТРЕЛ...

Сергей Пахомов: Это форма фантазийной псевдостратегии... Вот как родился классический голландский натюрморт? Сначала торгаши заказывали вывески — кто мясом торгует, кто чем — а потом все

краше и краше. Стали приезжать из других городов мастера, что красиво мясо рисовали. И постепенно это стало обязательной частью светской жизни — появился голландский натюрморт. Откуда появился «Пахом»? Он появился как ответ на вопрос о бессмысленности всего. Как реакция на условности. Невозможно «в мире бушующем» высказаться толком, потому что все высказывания теряются в дебрях чехарды. Меня, как фантазера, это, конечно, всегда интересовало: штуки странные всякие... пошутить я люблю... или Пахом любит, уже запутался.

СФ: Корректно ли эти шутки сравнивать с юродством?

С.П.: Не знаю. Дело в том, что юродство — это профессиональная деятельность, по-другому маркированная социальной задачей. Моя жизнь ближе к обычному сумасшествию, бытовому пьянству — очень простая форма. Сейчас, кстати, Кирилл выступил с критикой современного искусства...

СФ: Кирилл?

С.П.: Ну, наш главный по церквям — Кирилл. Он все правильно сказал — это действительно мазня, это современное

искусство для посвященных, оно антигуманно и тупиково. Моя же деятельность (Доброе Тепло), по заветам дадаистов, сама меня куда-то ведет... Искусство же всегда появлялось тогда, когда шла кровавая бойня — и русский авангард черно-квартатический и экспрессионизм немецкий. Где ошметки мяса летят в разные стороны, там и искусство. Оно родилось из клетки дегуманизации, из молекулы насилия выросло. Поэтому, несмотря на кажущуюся глупость этой критики современного искусства, она по сути верна. А моя задача — как раз максимально приблизиться к понятийной системе массового зрителя. То есть, у меня американская схема работы — развлечением, интертейментом я занимаюсь. Какое-то время я находился в структуре, но мне легче двигаться одному. Для ясности: меня надо воспринимать как журнал или книжку какую-то развлекательную, или оперетку какую-то недлинную, что-то такое. Поэтому, у меня есть разные рубрики, разные секции и разные жанры: и страничка «кунста», и страничка физкультуры и спорта, и страничка здоровья, безусловно.

СФ: Я так понимаю, можно все это одним словом назвать — «простота»? Говоря о простоте высказывания, о простоте понимания и о простоте твоих жестов вообще.

С.П.: Ну, да и нет. Это тонкая грань между ясной звенящей простотой и прогорклой глупостью. Ведь действительно

но нелепый, уродливый жест может смутить человека, а он (человек) может быть думал о чем-то нежном... Поэтому, конечно, к 2018 году в России должна произойти психоделическая революция. Я же улавливаю тенденции и тренды всю жизнь. Ну, как многие люди бывают чувствительны, и им необязательно для этого быть художниками. А потом говорят: предчувствие, профетизм и так далее. Нет, просто я стараюсь прислушаться к себе, и, кажется, единственное, что может спасти Россию — это переход в коллективное чудо-состояние. Оно-то, возможно, и объединит Россию. И возникнет этот ген, старинный ген травы-лебеда, ген мухомороедения вылезет. Может быть, государство решит делать это тайным образом — подмешивать какие-то наркотические средства в соиски, но нация в любом случае должна пребывать в состоянии измененного сознания, как будто после бутылки хорошего шампанского.

СФ: Да, в нашей ситуации самое главное...

С.П.: ...быть подшофе! И вот это «подшофе» всегда поддерживала русская культура, литература. Читаешь Гаршина, например: «И так вот тебе, что аж сердце всхолоднуло», — вот это и есть легкое изменение сознания. Это некая чувствительность нации или ее душевность: «Ой, как я тебя люблю, аж слезы выступили!» — а это на самом деле наркотический трип, когда слезы выступают. Или когда жалеют на Руси: «Ой, батюшки, ласты склеил!», или когда аплодируют коллективно. Это же все такие наркоманские практики.

СФ: А тебе не кажется, что в какой-то момент этот трип был потерян? Ну, то есть, его как-то искусственно приглушили.

С.П.: Естественно. Это ясно, это все на поверхности: конец большого стиля. Сейчас весь мир превратился в мир без идеалов. Крупная постановочная история закончилась. Мы (Соколики) все это видим и знаем.

СФ: Я имею в виду триумф трезвого сознания, хотя, оно почти никогда не бывает трезвым, но типа все к этому трезвому состоянию стремятся, и в этом-то и есть проблема.

С.П.: Ну да, конечно. Потому что это вещь неуловимая, и хочется быть предтечей каких-то направлений.

**НЕВОЗМОЖНО «В МИРЕ
БУШУЮЩЕМ» ВЫСКАЗАТЬСЯ
ТОЛКОМ, ПОТОМУ ЧТО ВСЕ
ВЫСКАЗЫВАНИЯ ТЕРЯЮТСЯ
В ДЕБРЯХ ЧЕХАРДЫ**

Сложно говорить о мировой истории искусства. Нужна ли нам вообще мировая история искусства? То есть, на уровне журнала «Вокруг света» она, конечно, нужна для интересующихся голландскими натюрмортами. Но, по большому счету, России совершенно не важно и не интересно, что там в Германии, в Америке, во Франции или в Китае происходит, и, в принципе, мы не должны ни коим образом объединяться — у нас, в России, своих дел по горло. Современное искусство — это накупить такую, форма интертеймента со своими исследователями, серьезными работниками, которые жизнь свою ради этого искренне кладут на плаху. Но на самом деле никакого этого современного искусства нет. Есть то, что мы называем возможностью при-

строить свою жопу в теплом месте. Ну а ко мне, да, многие люди пренебрежительно относятся. Но потом они как-то меняют свое мнение, когда я с ними пообщаюсь лично.

СФ: Потому что они не различают грань между «Пахомом» и Сергеем Пахомовым.

С.П.: Ну они же просто информацию какую-то считают. Совершенно не обязательно, чтобы сразу происходило какое-то изящное движение в их голове. А потом, скажем, с возрастом... сейчас же нас пожилые люди в основном окружают. После 30 человек начинает стареть капитально. У людей мозги-то хуже становятся, иссушаются, реакции замедляются, они уже и хорошую веселую шутку плохо понимают — им кажется, что это наезд или на*бка, что хотят их обидеть: «Че в глаза смотришь?» Ну, такой вот уркаганский бэкграунд в генах у людей. А у меня всегда форма работы построена на площадной культуре, демократичной, бахтинской, поэтому у меня форма легко-го наезда, но с отскоком, я это называю: прокричал, спрятался, посмотрел... прокричал, спрятался, посмотрел... карты перепутал, че-то за штанину спрятал, потом исчез вдруг... потом почесал голову, шапку схватил, накакал вдруг или, наоборот, духами опрыскал. У меня же на традиции народной, так называемой, все построено.

ГДЕ ОШМЕТКИ МЯСА ЛЕЯТ В РАЗНЫЕ СТОРОНЫ, ТАМ И ИСКУССТВО. ОНО РОДИЛОСЬ ИЗ КЛЕТКИ ДЕГУМАНИЗАЦИИ, ИЗ МОЛЕКУЛЫ НАСИЛИЯ ВЫРОСЛО

СФ: А такой дурацкий вопрос, извини: есть ли у тебя принципы вообще?

С.П.: Я стараюсь без принципов быть. Привычки, скорее, формируются просто с годами, а так у меня ни принципов, ни авторитетов нет. И никогда не было почему-то. То ли это самовлюбленность с одной стороны, то ли инфантильность с другой, которую я стал воспитывать в себе и возвращать. Либо просто психическое отклонение. Ну, что-то такое.

СФ: Я так понимаю, что в коллективе тебе трудно работать.

С.П.: Невозможно вообще работать. Хотя я пробовал это делать, но меня это утомляет немножко. Я поклонник всего повторяющегося, паттерного: мне нравится все одинаковое, на уровне ритуала. Это с одной стороны. А с другой стороны, мне очень быстро надоедают люди, но это тоже свойство людей — за*бывать. Поэтому коллективный труд ради чуда, он всегда интересней, чем коллективное сосуществование. Труд колдунский является цементирующим. Я пробовал несколько раз в жизни с кем-то в соавторстве выступать...

СФ: Почему несколько раз? Я как раз подвожу к твоей работе в кино. Кино — это же всегда коллективный труд. Тебе тяжело в кино работать?

С.П.: Как актеру мне не тяжело. Как постановщику мне сложнее, потому что тогда нужно решать много колхозных задач, дешевых задач завмага или зверюги, то есть нужно манипулировать людьми. А это не очень приятно. Ну, в принципе это возможно — ставишь задачу и решаешь, какая разница. Это твоя работа. Но мне не нравится.

СФ: Интересно спросить про твою актерскую практику: с одной стороны, ты — тот «Пахом», который живет в тебе, и ты его наслаиваешь на роль? Или ты отказываешься от «Пахома» во время роли? Я не говорю про «Зеленого слоника», я говорю про более поздние фильмы. В «За Маркса...», например, «Пахома» вроде как нет, но иногда он проявляется. Тебе тяжело с этим жить?

КОЛЛЕКТИВНЫЙ ТРУД РАДИ ЧУДА, ОН ВСЕГДА ИНТЕРЕСНЕЙ, ЧЕМ КОЛЛЕКТИВНОЕ СОСУЩЕСТВОВАНИЕ

С.П.: Мне всегда нравилось личностное высказывание, поэтому конечно везде «Пахом» просто существует в разных состояниях, как и у любого человека существует его четвертое «я». Я стараюсь по законам архитектуры существовать: у нас же гравитация, поэтому должен быть фундамент. А вообще, это зависит от методики выстраивания роли: одни подрачивают, типа думают, а для меня важнее всегда чувствовать и настраиваться. И перед перформансом мне важно настроиться за несколько секунд до него. Важно что-то ухватить — неважно даже что, может быть это будет ошибочный прихват какой-то, но он потом выведет меня, раз уже я сделал шаг туда, вошел и лечу в этом движении. Я многие годы развиваю и совершенствую сверхчувствительность, я так слушаю. Поэтому мне нравится музыка (тихих теней), к которой надо прислушиваться. Так же и в кино: ты слушаешь, а все меняется, сам режиссер меняется на клеточном уровне в процессе работы, у него там какие-то сдвиги происходят. Скорее, это такая форма мимикрии. Как в фильме Германа: «Дяденька, дяденька!» — и финкой — раз. Народный юмор из пивной, очень простые формы работы. Что такое «Зеленый слоник»? Я там настраивался на персонажа из телевизора про японский театр и одновременно на своего соседа по лестничной клетке. Совместил этих героев, и получился такой странный, немножко оглашенный

ОТКУДА ПОЯВИЛСЯ «ПАХОМ»? ОН ПОЯВИЛСЯ КАК ОТВЕТ НА ВОПРОС О БЕССМЫСЛЕННОСТИ ВСЕГО

человек, который должен произнести на сцене японского театра свою реплику со странным выражением, с такой еб*нутой маской — интонацией. Вообще, если спросить о моем творческом методе, то момент переигрывания на сцене и в кино для меня — это самое

Я ПОКЛОННИК ВСЕГО ПОВТОРЯЮЩЕГОСЯ, ПАТТЕРНОГО: МНЕ НРАВИТСЯ ВСЕ ОДИНАКОВОЕ, НА УРОВНЕ РИТУАЛА

важное. Особенно сейчас, при таком разнообразии всевозможных морд. Сам себе надоедаешь, каждое утро смотришь — ноги свои видишь. Некоторые люди даже кончали жизнь самоубийством, потому что невозможно уже в течение 50 лет носки надевать каждое утро.

СФ: Скажи, как тебе кажется, с чем связана сейчас эта очевидная новая волна популярности «Зеленого слоника»?

С.П.: Ну да, огромная популярность и «Зеленого слоника», и «Пахома». Вообще, если говорить о популярности наших художников, то я самый популярный художник, если понимать под популярностью публичность. Это, конечно, благодаря кино. Ну и образ я формировал и манипулировал по полной. Мне тогда очень нравился тот социальный разрыв, который я переживал, когда днем работал начальником в суперфирме, а ночами снимался в «Зеленом слонике». Так вот путал карты, следы путал, наводил шороху и дыма напускал. И напустился дым, и получилась вот такая сегодняшняя вещь. Это первый момент. А второй момент, если проанализировать, то это произведение, «Зеленый слоник», в своей совокупности качеств очень близко к нашей сегодняшней реальности, поэтому молодежь по-настоящему это чувствует и ценит.

Вообще, это хороший показатель. Вот почему вокруг старых всегда молодые выются? Чтобы не прекращался жизнен-

ШАПКУ СХВАТИЛ, НАКАКАЛ ВДРУГ ИЛИ, НАОБОРОТ, ДУХАМИ ОПРЫСКАЛ. У МЕНЯ ЖЕ НА ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ, ТАК НАЗЫВАЕМОЙ, ВСЕ ПОСТРОЕНО

ный обмен, и чтобы не прерывалась связь времен. И люди пожилые, поинтереснее, у которых «молодость еще в душе есть», они всегда будут с молодыми. Неважно, хотят ли они подспудно у молодежи всю кровь выпить или использовать ее в целях омоложения. В использовании тоже нет ничего плохого. Нас же реальность использует. Сначала объявляет, что день начнется, потом объявляет, что сейчас будет ночь, например. Мы можем сопротивляться или каким-либо образом выходить из положения — окна кирпичами закладывать...

То есть, можно сказать, с одной стороны, о счастливой судьбе «Зеленого слоника», а с другой стороны — о глубоко несчастной моей судьбе, потому что я уже стал старым человеком, а очень не хочется быть физически старым, хочется быть всегда молодым, веселым, беспечным. Вот в 30 с чем-то лет у меня был отличный период. Этот возраст похож на человека, который делает перформанс. Когда одна половинка мозга отвечает за стратегию перформанса, а вторая — за некую абстрактную, экзотическую его составляющую. Именно эти два состояния помогают хорошо все сделать, а не тупо беситься и идиотничать, или наоборот делать все сухо. Это такая схема.

СФ: Заключительный вопрос: ты как-то планируешь свою практику творческую?

С.П.: Планов никаких нет и не было никогда. У меня приемы другие. У меня скорее прислушивание, прилаживание деталей к корпусу жизни.

СФ: По волне, да?

С.П.: С одной стороны, по волне, а с другой стороны, я естественно фильтрую базар. Все-таки пытаюсь понимать и анализировать ситуацию. А так, чтобы планы... это смешно. В тупые юные головы вбивали и продолжают вбивать всякие слюнявые старички х**ню про стратегию. Тоже мне, стратеги нашлись, полководцы! Да они (молоденькие) себе трусы на жопу на-



Я ЗА СЕРГЕЯ ПАХОМОВА
ПОТОМУ ЧТО ОН ВСЕМ ПРИНЕСЕТ ПОКУШАТЬ



деть не могут, чтобы изнанкой не вышло, а рассуждают о стратегиях. Какие могут быть стратегии сейчас — это просто смешно. У нас в провинциальной Москве сейчас, оказывается, важно иметь стратегию... Еще скажите, что нужно иметь связи, что все дело в связях. Ну, комедия, конечно, но милая. Потому что у нас 4 времени года есть, и есть время одуматься в переходных состояниях...

СФ: Как сейчас. Спасибо...

Беседовал
Даня Зинченко



ИВАН-ДУРАК, ЧЕЛОВЕК-ПАУК И ТЕНГИЗ



*** СЦЕНАРИСТ АРТЕМ
ЛЯШЕНКО О ФИЛЬМЕ ТЕНГИЗА
АБУЛАДЗЕ «ДРЕВО ЖЕЛАНИЯ»**

Кэмпбелл в книжке «Тысячеликий герой» восхищается Яковом Проппом и его «Морфологией сказки». Пропп как никто сумел разложить героиню и функциональность жанра, с которым каждый из нас сталкивается — как с литературой вообще — еще в люльке. Сказка — это основа основ мировосприятия, это первый учебник по добру и злу и — что еще важнее — по самой логике оценки всего происходящего. То есть сегодня американские сценаристы учатся, отчасти, по теории, написанной по следам бабы Яги и Емели, создавать «Человеков-пауков» и «Рэмбо». Лучшие блокбастеры тем и хороши, что там герои повторяют путь Ивана-дурака. И вот кем надо быть, чтобы вмешаться в идеальный тысячелетний порядок, в самую мощную драматургическую схему, которая оправдала себя в тысяче разных вариаций? Ответ готов: чтобы нарушить вселенскую систему сказки и сделать это красиво, нужно быть Тенгизом Абуладзе.

ПОЧЕМУ НЕ ПРИТЧА

На самом деле «Древо желания» во многих справочниках в сети значится как «притча». Но в этом жанре непревзойденным мастером остается другой грузинский режиссер — Отар Иоселлиани. Его комедия «И стал свет» — на самом деле притча, самая классная и цельная из всех, которые я видел. Этим парней — Отара и Тенгиза — роднит другое: умение создать подлинный живой мир, мир деревни в «Древе желания» и мир африканского племени в картине «И стал свет». Но ближе всего картина Абуладзе к «Амаркорду» Феллини. Что общего? Насыщенный персонажами мир — «листочка», святые отцы и мальчики у итальянца и целая палитра образов

у грузина. Живет себе маленькая отдаленная деревушка со своей сумасшедшей, которая неистово пудрится и ждет жениха, со своими сплетницами-старухами, с крепким парнем-пастухом, с несколькими «пророками», с местной бабой-развратницей и «пастырем», который предводительствует общиной. Но, например, в русской сказке трудно себе представить, чтобы кто-то помочился на сумасшедшую. Может, это из-за культа юродивых, может, из-за чего еще, но это близко



не сказке, а Феллини с его правдивым взглядом на детскую жизнь. И только обратив внимание на детали, вспоминаешь, что в основе сценария — рассказы, суть литература. Новый круг мыслей — и полное восхищение магической силой кисти Абуладзе, который сплел рассказы, создав сказочное полотно. Это уже — больше скудного сюжета любой притчи, для которой не характерно такое изобилие персонажей, такая плотность действия и множество микросюжетов (а у Абуладзе их с десяток — от судьбы сумасшедшей до линии «больного мальчика»). Все истории соприкасаются друг с другом, связываются и вступают в диалог. Поэтому «Древо желания» — совсем не притча.

УДАР В АНТИСЮЖЕТ

В «Древе жизни» Абуладзе проявил все свои сильные стороны: от мягкой иронии («паровозик коммунизма», где дети увязываются за идейным хромоножкой) до прямой и яркой изобразительности (о эти красные цветы и белая лошадь,

руины и священник с камнем), от невероятной композиционной силы (актриса с не самыми выдающимися данными Лика Кавжарадзе действительно предстает божественной красоты девушкой, несмотря на непропорциональные бедра и дисгармоничные черты лица) до драматургических решений (см. выше).

Но меня в большей степени привлекает именно сама история. Развернутая внешне, перелопаченная литература кажется просто фантастической находкой. По связности Абуладзе — провозвестник Тарантино, по духу и возможности отступать — брат Соловьева. В этих отступлениях и рождается атмосфера. Священник, бегущий с камнем от болезного недоросля, или шикарные груди главной деревенской развратницы, которые заставляют погупиться местного социалиста, смерть лошади в первых кадрах — все это не имеет отношения к истории, к ее движению, к перипетиям. Это — душевная радость режиссера по миру, который он создает. Американцы себе такого позволить не могут: их человек-паук обязан ежеминутно находиться на волоске, влюбляться и бросать любимую, гибнуть и вылезать из-под обломков... Это — не смех над американской драматургией, это сравнение, выведенное на поверхность, чтобы было ясно, чем я дорожу в «нашем», условно, кинематографе.

Вот эти удары в антисюжет, в отстранение и приближают нас к миру действия вполне. И в этом кайф Абуладзе. Кстати, в моей любимой картине мастера «Я, бабушка, Илико и Илларион» такая черточка почти не выражена. То есть, к этому мэтр шел. И шел не быстро.

ЗА ГРАНИЦЕЙ СКАЗКИ

Но Абуладзе не останавливается. Ему мало просто создать метаистории с переливающей в фабуле. Сама мысль о разрушении любви, о ключевом сюжете разлуки красавицы Мариты и пастуха Гедии должна быть разработана вполне. Тут Абуладзе становится мало даже смерти пастуха, главного героя. Абуладзе уверен: любовь перешагивает смерть как нечто несущественное. Обессмертить любовь можно только убив обоих. Поэтому мистическим образом Гедия воскресает (?) и умирает вновь, на сей раз уже почти одновременно с Маритой, подвергнутой публичному позору. И вот тут истории начинают, наконец, говорить об этой, центральной: сумасшедшая признается, что не было у нее жениха; закадровый голос, как романтический герой, находит то самое древо жизни. Влюбленные проживают гибель дважды. В сказке такое



КАДР ИЗ КИНО «ДРЕВО ЖЕЛАНИЯ»

возможно и одновременно запретно. Герой может воскреснуть для новой жизни, тогда как у Абуладзе он является для повторной смерти. Однако сказка вполне выдерживает метафизическое испытание и остается собой. Третий акт, взятый отдельно, — это трагедия, но вся картина в целом — сказка. Дивное легкое чувство жанра позволяет мастеру так пластично и нежно работать с материалом, что лишаешься слов, оставляя остальную работу душе, уже на совершенно ином уровне.



«СИНЯЯ ПТИЦА»

ПРЕЛЕСТИ ПЕРЕВОДА

В искусстве редко можно всерьез задаться вопросом о том, может ли копия быть лучше оригинала. Конечно, подлинник картины, висящий в музее лучше его списка-двойника или репродукции. Кинофильм лучше без дубляжа, а роман или поэма — без перевода. Однако, у искусства театра есть одна особенность, благодаря которой можно говорить о преимуществах копии перед оригиналом произведения. Речь идет о драматургии и ее особом положении между театром и литературой. Сама по себе пьеса является в определенной степени «недоделанным» продуктом, это сценарий театрального представления. Однако, сценарии фильмов в курсах русской и зарубежной литературы не фигурируют, в отличие от пьес.

Язык — главный носитель культуры, ее зеркало, инструмент и хранитель. Все великие театры, внесшие вклад в развитие этого вида искусства, были построены на фундаменте отечественной, современной им драматургии. Драма, трагедия или комедия — это своего рода языковая матрица, на которую наслаивается исполнительское и постановочное мастерство. Драматургия неразрывно связана с родным языком, что, безусловно, сближает ее с литературой. Однако, если в литературе ничего, кроме словесности, нет, в драме специально заложена «пустота» для перенесения текста со страниц книги на сцену с помощью театрального языка и его средств. Автор романа своих героев подробно опишет и представит, драматург же лишь укажет возраст и положение. На рассказ о действиях героев в повести у писателя порой уходят целые абзацы, а драматург обходится краткими ремарками. Язык в плане речи для автора пьесы является ключевым, однако для постановщика он не единственный выразитель заложенных мыслей и идей произведения. Сценическая интерпретация драмы для режиссера в каком-то смысле является переводом с одного языка на другой. Речь действующих лиц — лишь часть того аудиовизуального образа, который постановщик выстраивает в спектакле, соединяя психофизическую энергию исполнителей со статикой декорации и динамикой света. Поэтому драматургия не так боится перевода, как литература. В ряде случаев перевод оказывает большую услугу театру. Например, англоязычные режиссеры-постановщики испытывают трудности при работе с пьесами Уильяма Шекспира. Язык, на котором в конце XVI - начале XVII века писал великий английский драматург, сильно отличается от современного. Как заменить устаревшее слово или оборот, не править же оригинал? А при переводе эта проблема исчезает сама собой. Невозможно сосчитать, сколько Гамлетов, Ричардов и Макбетов по всему миру, заговорив на немецком, французском, китайском или русском, стали людьми XX и XXI века. Мы живем в интересное время культурной глобализации с ее размыванием границ, взаимовлиянием различных видов искусств, жанров, национальных особенностей. В таком процессе адаптация и перевод играют важную положительную роль. Получается, что копия становится лучше оригинала?

Люся Артемьева

ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ



ПОЭМА О ПОЭТИЧЕСКОМ
ЯЗЫКЕ. (ПРОДОЛЖЕНИЕ)



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «БИРМИНГЕМСКИЙ ОРНАМЕНТ 2»

В рамках курса семинаров «2 ½ смысла: кино как текст» в Еврейском музее и центре толерантности состоялся показ и обсуждение фильма «Бирмингемский орнамент» и «Бирмингемский орнамент 2». Фильм анализирует доктор философии УРИ ГЕРШОВИЧ.

...на самом деле, этот проект — не мирный проект. На самом деле, это война, но война, которая ведется в пространстве языка, в пространстве поэзиса. Это борьба с самыми разными наклонениями поэтического в сторону реального, в сторону социально-политического. «Главное не переставать делать нагромождения в этом мире, где все в своих поисках счастья хотя бы облегченности». Имеются в виду нагромождения языковые или нагромождения поэтические. Вот эти поэтические нагромождения и вырастают в орнамент, это и есть то, что позволяет преодолеть некий покой, расслабленность, погруженность в ту лоханку реальной жизни, в которой нет места этому поэтическому.

В одном из фрагментов говорится о том, что «в русской литературе, даже в самом ее абсурдистском изводе так сильны социальные основания. Даже у Хармса, Введенского — все эти коммунальные квартиры, стук в дверь, полиция пришла, если сделать этот социальный флер удаленным совсем, как дождь, как по-

терянная куртка. Если эту коммунальную квартиру превратить черт знает во что — в гостиницу на взморье, так вот и получится такая деревяшка, в которой, собственно говоря, ничего нет, но из нее можно все вырезать». И вот это стремление к деревяшке, противопоставляемой сделанности, как раз и есть указанный выше путь, потому что любая сделанность, любая вырезанная фигурка немедленно превращается в некий объект социальной или политической манипуляции. Стратегия сохранения поэтического состоит в том, чтобы изготавливать деревянные болванки, из которых можно что-то вырезать — потенциалы, а не законченные «продукты».

Первая часть «Бирмингемского орнамента» по сути и есть высказывание, содержащее иллюстрацию техники создания подобного рода поэтического высказывания. Шесть с половиной линий дают соотношение «далековатых вещей», что и дает эффект такого рода поэтического языка. Нельзя не заметить, что в первой части присутствует и автобиографическая канва. Одесса — родной город Ю. Лейдермана, Берлин — город, в котором он живет сейчас, о Катастрофе рассказывает его отец... Но это не просто автобиографические штрихи, а, как станет особенно ясно из второй части, художественный автопортрет, необходимое «я» художника в проекте устремления к поэтическому языку того типа, о котором здесь идет речь.

Приведу еще одну цитату, которая, как мне кажется, подтверждает сказанное. Это шестая (берлинская) линия, фрагмент 76: «Памир и Кремль, ушедшие в оползни... Непринужденные диспропорции, обрамленные в окна многоквартирного рабочего дома. Сюрреализм, наконец-то пришедший к самому себе, к брюшине, ее выворачиванию — туда, где он перестает быть ненужной потугой на сумасшествие и нелепой отсылкой к дядюшке Фрейду. (Кстати, Бретон очень увлекался Фрейдом и говорил о сновидческом характере сюрреалистической поэзии — У.Г.) Он просто ночь, колодец, ступни и борода». Нам говорят следующее. Вот он, настоящий сюрреализм. Он к нам приблизился. Вообще-то говоря, он к нам приблизился за счет того, что реальность сама по себе ставит этот сюрреализм. Поэтому важен не сам по себе сюрреалистический поэзис, а то отношение (в том числе и к сюрреалистическому языку), которое позволило бы мне выскочить за пределы геополитики, оказаться в пространстве геопозитическом. Такова первая часть «Орнамента».

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

Можно было бы продолжить разбор разговором о типах сюрреалистического письма, сравнивать тексты, которые поет одесский бард, и тексты, которые произносит берлинский поэт-философ, язык, на котором говорят дикторы, с языком рыжеволосых фашистов. Ведь на самом деле сюрреалистическое, футуристическое или заумное письмо пытается проявить себя на разных уровнях языка. Оно может «разрушать» язык на уровне фонемы или морфемы, на уровне синтаксиса, на уровне повествования.

Но такого рода разбор потребовал бы слишком много времени, поэтому ограничусь следующим замечанием. В этом фильме, несмотря на сюрреалистический тип письма, почти все тексты являются смыслопоставляющими. То есть, они не являются текстами, разрушающими логос, это не борьба с логосом. В этом смысле это не Делез, как было сказано, это не постмодернизм, доказывающий несостоятельность логоса. Речь здесь не о девальвации логоса, а о достижении определенного уровня поэтичности языка, который оторвался бы от жизненного пространства.

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Спасибо большое. Я ощущаю, что фильм продолжается. Мы начали снимать, похоже, третью часть. И сейчас комментарии к комментариям, мне кажется, были бы не совсем уместны. Я считаю определенным достижением то, что прозвучал такой текст. Ведь вы сейчас разбираете фильм, как текст персонажей. Мне кажется, что именно ЭТО кино так устроено, чтобы жил текст, чтобы он был преподнесен. Поэтому я с большим интересом слушаю разбор и хочу продолжить.

БИРМИНГЕМСКИЙ ОРНАМЕНТ. ЧАСТЬ 2

ЛИНИЯ «ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА»

УРИ ГЕРШОВИЧ: Тогда мы переходим ко второй части. Вторая часть устроена сложнее. Есть линия №1, которая обрамляет фильм, она называется «Тбилиси». Я ее условно назвал «трудности перевода». На самом деле, вся вторая часть

построена на том, что звучат тексты, переведенные на разные языки. На другие языки. Линия Тбилиси показывает сложность перевода: они не хотят переводить, они не могут переводить, они мучаются с этим переводом. В конце концов, этот перевод осуществляется...

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Я хочу поправить, там не совсем в этом дело. Они не то что не хотят переводить, они — церковный хор, и они не хотят произносить определенные слова... При этом, они хотят уйти, но уйти тоже не могут, потому что они грузины...

УРИ ГЕРШОВИЧ: Это и есть сложность перевода. Всегда оказывается, что текст не то говорит, что я мог бы сказать, или что хотелось бы, потому что это не мой текст. Это текст другой культуры. Поэтому я так назвал эту линию.

ЛИНИЯ «КРЕДО»

Есть вторая линия. Линия монолога, которую читает Михаил Ефремов. Это игра в Лейдермана-художника. Я назвал эту линию «Кредо». То есть, это кредо художника, которого оно высказывает, и эта линия как раз более-менее нарративна.

ЛИНИЯ БУДУЩЕГО

Есть третья линия — линия Крита, линия будущего. Это линия, которая, по сути дела, отмечает ту перспективу, которая была намечена еще в первой части, перспективу существования в том новом пространстве чисто геопозитического, где осталось не так много действующих лиц. Тем не менее героями этой критской цивилизации являются такие люди, как Некрасов и Курилов. Они являются тем, что определяет эту культуру. Заодно эта линия Крита является своего рода рефлексией относительно пути развития европейской культуры. Эта линия рассказывает нам о том, как пчела превращается в муравья. То есть, вся земная (европейская) цивилизация — цивилизация прошлого с точки зрения той точки, откуда это рассказывается — является цивилизацией муравьев, а не пчел, не цивилизацией открытых замков, дворцов, которые вот эту критскую мифологическую культуру характеризуют.

ЛИНИИ ЯПОНИИ И ФИНЛЯНДИИ

У нас есть еще две линии — линии Японии и Финляндии — которые тоже являются двумя типами поэтического. И в каком-то смысле, я бы сказал, это параллель тем двум типам поэтического, которые мы видели в первой части (бард и философ), только здесь они трансформируются. То, что произносит прекрасный японский актер, и то, что произносит не менее прекрасный финский хор, в каком-то смысле обрамляет монолог-«кредо» автора и художника — Юрия Лейдермана.

ЛИНИИ ПОДМОСКОВЬЯ И «МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА»

Линии, которые можно было бы наверно соединить в одну — это Подмосковье и московский концептуализм. Почему их можно объединить? Потому что на самом деле Подмосковье для московских концептуалистов — это их акции «Поездки за город». И эти две линии являются как бы рефлексией относительно

попытку московского концептуализма или советской и постсоветской культуры конца XX века (1980–2000), выйти к тому уровню поэтического, которое заявлено в «Орнаменте» как перспектива. И отношение к этому достаточно критическое. Поездки за город, несмотря на то, что они выдержаны в сюрреалистическом духе, вместе с песнями, которые поют герои этих поездок, выглядят инфантильными. Группа концептуалистов занимается самокритикой, показывая, что, несмотря на все старания, по каким-то причинам не произошло то, что должно было произойти, что задумывалось как художественная цель.

ЛИНИЯ «ДИСКУССИЯ»

Есть еще одна линия, тоже очень любопытная и до конца мне непонятно, как она играет в фильме — это дискуссия или разговор трех поэтов: Клюева, Городецкого и Мандельштама. Вы их, наверное, не узнали, и я их не узнал. Мне помог сценарий.

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Это все условно.

УРИ ГЕРШОВИЧ: Я понимаю, что условно, но даже условно их надо как-то назвать. Эта условность, насколько я понимаю и здесь могу ошибаться, требует определенного развития, она состоит в том, что Мандельштам — это тот, кто сидит внутри комнаты. Клюев — это такой народник, а Городецкий как бы между ними прохаживается. По сути дела, возможно, что это оппозиция акмеизма и символизма...

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Не, не, не. Это Городецкий сидит на стуле, а Мандельштам ходит. Ну, условный Мандельштам, то есть, в принципе, да, он может быть и Городецким. Но в данном случае он Мандельштам.

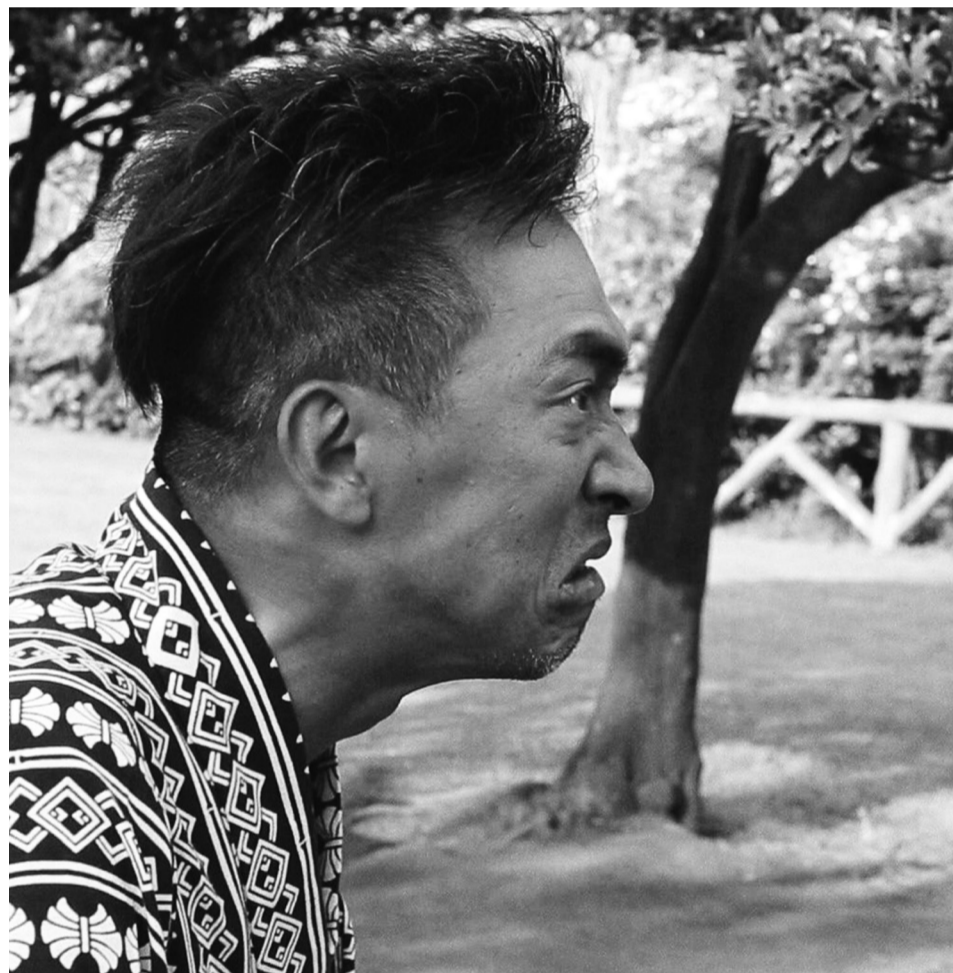
УРИ ГЕРШОВИЧ: Тогда мое соображение по поводу борений акмеизма и символизма не верно... Но здесь есть некое народничество и в противовес этому — Мандельштам со своей Элладой, Грецией. Может быть, здесь и можно обнаружить некое противопоставление пчелы и муравья, но это противопоставление, если и рождается, то рождается только из орнамента. Потому что сама по себе эта сцена, конечно, ничего этого не говорит. И в каком-то смысле считать это неким истоком, то есть ту поэтическую среду (правда, непонятно, почему 33-й год), которая здесь существует как некий определенный этап развития этого самого поэтического языка, который существовал за счет борений Серебряного века. Закончился Серебряный век в середине 30-х физическим уничтожением ряда его представителей. Это, может быть, тоже этап развития поэтического языка. Здесь, как я уже говорил, присутствует и линия Сибири, Мандельштама, так же, как и в первой части, и есть одна точка замечательная. Это Париж, Лувр, 56-й год... там, где режут капусту. Мне кажется, что это не ключ ко всему произведению, но красивое орнаментальное украшение. Потому что 56-й — это год, когда какой-то парень вылил кислоту на Мадонну, если я правильно понимаю.

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Интересный факт.

УРИ ГЕРШОВИЧ: Если это так, то это вписывается как-то в общую идею... Но то, что написано «Лувр. Париж, 56-й год»...

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Здесь я тоже хочу поправить. Дело в том, что все эти даты... даже не думал, что кто-то обратит на них внимание. Съемки были действительно в Лувре и капусту рубили в Лувре, но не в 56-м году. Даты выбраны случайно. Так же, как и 33-й год — это тоже случайность. Вы, наверно, обратили внимание, что они говорят про какие-то вещи, которых в 33-м не могло быть... КГБ возникло в 50-х, про атомные электростанции еще вообще никто не знал. И так далее. Эти даты — некая условность, имеющая отношение к стилистике исполнения того или иного фрагмента. Очевидно, что там, где указан 33-й год, мы просто выстроили мизансцену в духе фильма 30-х, в духе того времени. Даты всего лишь имеют отношение к стилистике, в которой исполнен эпизод.

УРИ ГЕРШОВИЧ: Я не раз говорил, что когда мы пускаемся в путь интерпретации, то естественно, что в силу принципа «доверия автору», каждая деталь является знаковой, что-то говорит. Тако-



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «БИРМИНГЕМСКИЙ ОРНАМЕНТ 2»

во, по сути дела, отношение к сакральному тексту, как к не имеющему проходных вещей, а теперь я начинаю интерпретировать разного рода детали, которые автор не имел в виду...

Я хочу вам напомнить одну из таких замечательных деталей, которую некоторые продолжают оспаривать. В фильме Стеллинга «Иллюзионист» есть автобус с номером Gen 4–19. Он все время с одним и тем же номером. И возможно, Стеллинг скажет, что это все просто так. Но Gen 4–19 — это Genesis (книга Бытия), глава 4-я, 19-й стих, где мы читаем о взаимоотношениях Каина и Авеля, а так как фильм Стеллинга построен на взаимоотношениях двух братьев, то возможно, что Стеллинг не имел этого в виду, но он с неизбежностью попал в это. От этого никуда не денешься. И если в 56-м году кто-то обливает Мону Лизу кислотой, я думаю, что это тоже орнаментальное дополнение к эпизоду. Даже если это орнаментальное изображение сейчас выдуманно мной...

На самом деле, если мы теперь посмотрим на все эти линии, то они выстраиваются в своего рода продолжение автопортрета художника, если хотите. Но художника, который тоже является

условным, несмотря на то, что одновременно это автопортрет Ю. Лейдермана. Это условный художник, пробивающийся к тому типу поэтического языка, который был заявлен еще в первой части. И в этом смысле все слова, которые произносит герой, являются рефлексией относительно разного рода школ, и он объясняет, почему то или иное направление не достигло того, к чему устремлен пафос этого фильма. Это дополняется его прошлым — школой Московского концептуализма, дополняется некими поэтическими исканиями в диалоге трех условных русских поэтов. Это обрамляется двумя типами поэтических высказываний, которые условно можно назвать Япония и Финляндия. И дополняется некой перспективой, идеальной критовской перспективой, которая рисует, с одной стороны, историю развития человечества с точки зрения выработки этого поэтического языка и рисует некую перспективу. Если оставаться на уровне схемы и основного высказывания, то на этом разбор можно закончить. Хотя, с точки зрения

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: В одном из интервью газете СИНЕ ФАНТОМ директор Московского музея кино Наум Клейман рассказал, что раньше, когда кино показывалось с пленочного кинопроектора, существовала такая штука, обтюратор, кажется. Такое колесико, которое крутилось и 24 раза в секунду закрывало экран, чтобы подготовить новый кадр. Получается, что классический зритель половину сеанса находился в темноте. Поэтому и говорят, что кино — это сон, иллюзия, так как зритель практически достраивает кадр, включается его фантазия. Современная цифровая проекция не прерывается, поэтому для современного зрителя место иллюзии исключено, ампутировано. А мы сделали фильм, в котором изображение следует за текстом. Слушая текст, зритель может включать свою фантазию.

У: Скажите, пожалуйста, а почему такое название у фильма?

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Есть несколько вариантов ответа на этот вопрос. Фильм действительно начали снимать в городе Бирмингем, где у Юры была ставка. Второй вариант ответа: нет такого понятия, как бирмингемский орнамент, хотя, похоже, что-то такое действительно есть. Но нет, мы как бы этот орнамент обнаруживаем, раскапываем его и каждый раз достаем новые фрагменты некоего несуществующего прекрасного орнамента и пытаемся его сложить. Неизвестно, когда это складывание закончится, и тот ли мы орнамент раскопали, поскольку то, что мы делаем, не является классическим фильмообразованием, когда придумывается проект, пишется сценарий, есть производственная фаза и так далее. У нас все не так. Десять лет назад мы начали снимать какие-то фрагменты, и только потом оказалось, что они могут сложиться в фильм. При этом, отснято около двухсот фрагментов, а в фильм вошли только сто. То есть, возможны и другие комбинации...

У: Как происходила работа над материалом? Лейдерман занимался текстом, а ты занимался съемками? Каков принцип формирования самой картины, принцип, по которому состыковывались фрагменты?

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ: Если совсем просто, то придумывается совместно некая линия, что мы, например, едем на Крит, потом Юра пишет текст, мы его читаем, разбираем, понимаем, как он может жить. Затем совместно вырабатываем визуальное решение. На площадке, естественно, его воплощаю я, а Юра часто при этом присутствует, и таким образом мы с ним всегда в диалоге. Что касается постпродакшена, то Юра живет в Берлине, а монтируем мы в Москве, поэтому, как правило, по переписке утверждаются фрагменты.

Во второй части нам не хватало какой-то линии, и тогда мы придумали линию Ефремова, линию автора, и досняли ее где-то за месяц до выпуска фильма. Понятно, что мы в какой-то момент просто почувствовали тему «художник и власть» и решили вокруг нее все композиционно выстроить. А дальше технически простые вещи: много вариантов монтажа, советы продюсера Глеба Алейникова. Как всегда — композиция оттачивается, и в какой-то момент кажется, что она готова. Четких правил нет. Если пытаться провести аналогию нашего фильма с какой-то литературной формой, то у нас скорее поэтический сборник, чем роман, который предполагает нарратив. И части этого условного поэтического сборника складываются скорее интуитивно.

деталей, он далеко не закончен, можно было бы еще продолжать работать, уточняя многие и многие элементы орнамента. Возможно, мы этим и займемся на следующем занятии Птихарта.

АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ : Не могли бы вы поподробнее рассказать, что такое птихарт?

УРИ ГЕРШОВИЧ: Если кратко, то птихарт — это новое еврейское искусство, которого еще нет. Основано оно на талмудической поэтике. То есть Талмуд, с моей точки зрения, играет определенного рода текстовыми фрагментами, характеризуется дискретным, строя некие высказывания из мозаики этих фрагментов. В этом смысле «Бирмингемский орнамент» для птихарта просто подарок, мы можем долго этим заниматься, рассматривая все эти узоры. Сама фрагментарность — важна и для птихарта так же, как для этого кинопроизведения. Но способы смыслового строения различны. Вот об этом мы и будем говорить. Андрей, теперь вам слово. Я намеренно не говорил о фильмической стороне. Я говорил о текстах, но ничего не сказал о визуальном ряде.

ИНДУСТРИЯ ПАТОЛОГИЧЕСКИХ РАЗВЛЕЧЕНИЙ



«ИСЧЕЗНУВАЯ» BEN-AFFLEK.US



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

Любовь к триллерам — своего рода адреналиновая зависимость, а так как кино — самый безопасный способ «щекотать» нервы, то подсаживаешься на этот жанр моментально. Режиссеры, «специалисты» в этом деле, как дилеры, которым доверяешь — кому-то больше, кому-то меньше.

И если в фильме не будет особенной кровищи, экстремальных сцен, убивающих светлую веру в гуманность, но при этом вы хотя бы однажды вздрогнете от напряжения, а то и от подлинного страха, вдруг заподозрив дурные намерения у безобидной тени, — вы в нежных, цепких руках Дэвида Финчера.

Этот режиссер действительно снимает «нежные» триллеры. Даже в фильме «Семь», где каждое новое преступление воссоздавалось в кадре с пугающей натуралистичностью, беспристрастный авторский взгляд не абсолютизировал порок, он предлагал им любоваться. И в вышедшей на днях в прокат «Исчезнувшей» очарованность людей мерзостями Финчер предлагает как лейтмотив.

Зрители смотрят кино по-разному, поэтому проблема спойлеров мне кажется сильно преувеличенной. Те, кто крепко «сидит» на триллерах, с первых эпизодов подбирают ключи к таинственной дверце финала самых запутанных сюжетов, и многие сразу смекнут, что и в этой истории про мужа (Бен Аффлек), подозреваемого в убийстве исчезнувшей жены (пугающая Розамунд Пайк), душегубом, естественно, окажется сам этот муж. Да! Но это же Финчер, и это только первый финал, а режиссер расположил в композиции три ритмические концовки, переворачивающие полностью все расследование, за ходом и обстоятельствами которого мы, собственно, наблюдаем, двигаясь вслед за загадками, оставленными любящей женой любимому мужу в день очередной годовщины. У «Исчезнувшей» есть еще один финал,

фактический и «абсолютно открытый».

В новом фильме Финчер как-то особенно беспристрастен, ангелически. История одной семейной пары со дня образования союза подробно представлена с «мужниной» и с «жениной» стороны и, конечно, приправлена подозрениями и аффектациями родителей, окружающих, следователей. И все красивы, интеллигентны, умны. Если не копнуть глубже, а там, как говорит моя бабушка, «в каждой избушке свои горюшки». В отношениях одной счастливой пары патологий оказывается больше, чем в голове среднестатистического социопата. Любовь — плен. По-настоящему бескорыстно и жертвенно любят только психи. А в плане садомазохистских радостей и терзаний в этой истории хороши все.

Но Дэвид Финчер никогда не занимался банальностями, поэтому весь этот ажиотаж вокруг межполовых и внутрисемейных конфликтов и кошмаров — это так, разбавить сюжетную линию знакомыми ориентирами. А стоит обратиться к излюбленному шаблону и «копнуть еще глубже», там, любители триллеров знают, разверзается бездна.

В «Исчезнувшей» общего напряжения добавляет музыка Трента Резнора и его сотоварища по «How to Destroy Angels» Аттикуса Росса. Иногда, чтобы «принять адреналина», можно просто включить древний саундтрек Резнора к знаменитой игрушке «Quake». Все эти потусторонние крики, постукивания, вибрации и прочие призывы только он один располагает в музыкальной композиции так, что все

погружается во тьму, и мир теней начинает звучать где-то в мозговой подкорке. Финчеровские красивые люди в сочетании с демоническим музыкальным дарованием Резнора нагоняют реального страха.

Режиссерская нежность проявляется еще и в том, что он презирует киношные шаблоны и не давит на психику, не выжимает эмоций — диктатура факта, в которой остается ждать развязки или наслаждаться этой истомой неизвестности. Действие развивается линейно, просто добавляются обстоятельства, раскрываются характеры, но все это смонтировано так и сложено в таком ритме, будто зритель невольно подключен к расследованию, к чьей-то хитрой игре. Все под подозрением.

За исчезновением умницы и красавицы следит вся страна, новостные агентства и холеные адвокаты жаждут заполучить и мужа-убийцу, и мужа-жертву. Весь этой карамельно-шоколадный мир домохозяек и не только, питающийся программами и сюжетами о маньяках, насильниках, пропавших без вести, мужьях-тиранах, мстительных женах, залипший у своих домашних экранов, представлен Финчером упоительно: они ненавидят и обожают своего особенного героя с одинаковой страстью. Уайльдовское очарование греха, вневременная красота — пожалуй, главная тема Финчера, не только в «Исчезнувшей». Каждым своим фильмом вовлекая зрителя в новое расследование, режиссер тут же ловит его на проверенный крючок — на пристрастие к наслаждению ненавистным.

ДВАДЦАТЬ ВЕЧЕРОВ С ГОДАРОМ



* **КИНООБОЗРЕВАТЕЛЬ АЛЕКСЕЙ ТЮТКИН**

Мы проведем с вами двадцать вечеров вместе с Жаном-Люком Годаром. Один вечер — один фильм. Никакой ретроспективы — мы будем полагаться на случай и доверяться желанию. И так, смотрим фильмы Годара и размышляем о них вместе

ВЕЧЕР СЕМНАДЦАТЫЙ: «УВЫ, МНЕ» (HÉLAS POUR MOI, 1993)



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «УВЫ, МНЕ»

фильма рождается из-за того, что речь каждого персонажа, задуманная максимально свободной (страшно себе представить сценарий этого фильма, если таковой имеется), размыкающей вовне, пробегает по своей траектории и эхом возвращается к говорящему. Все персонажи замкнуты в коконы своей речи, но возгораются неким кирилановым свечением её ауры. Герметичность фильма есть герметичность речи.

Пугающее многоголосие сплетённой человеческой речи было осуществлено в фильме Алексея Германа «Хрусталёв, машину!». У Годара речь замыкается сама на себя, уже не имея истории — рождения, вызревания, умирания. Речь не возвращается к языку; для годаровских персонажей из фильма «Увы, мне» язык словно не предзадан. Нет того фундамента, на котором можно строить дом речи, и она витийствует в воздухе.

Из-за этого и история не рассказывается. Чтобы понять действия каждого

персонажа, нужно прожить историю его речи, то есть снять фильмов «Увы, мне» столько, сколько персонажей, и прожить не историю, а истории. Общее повествование не складывается из простой суммы повествований, показанных на экране, потому что получилась констелляция, мозаика.

А тут Годар ещё и воспользовался отрывом звука от изображения — своим фирменным приёмом позднего творчества. В кадре два пространства — визуальное и аудиальное; понять, как они коммуницируют, да и просто определить их расположение во времени почти невозможно. А потом в кадре звучит ещё одна речь, накладываясь на речь, оторванную от изображения — так получается оглушающий эффект от желания показать одновременность действий. Такие годаровские кадры похожи на «Алеф» Борхеса.

Но даже если кадр отмечен аудиовизуальным единством, то он всё же пытается показать одновременность мира: в нём может быть до десятка планов, каждый из которых живёт своей жизнью — парочка, обнимающаяся пара, вуайёр за деревом, мусорщик, человек с книгой. Если хоть на секунду задуматься о единстве мира в его бесконечном количестве историй, то можно усомниться в собственной рассудочности.

Этот кинематографический опыт Годара особенный ещё и из-за того, что, удаляя на второй план понимание истории как причинно-следственной цепи, отсутствующей в фильме, он приближает на первый план неоднозначную и спорную вещь: история — это изменение поз и света. Годар рождает понимание фильма из метаморфоз света — как только слова проговариваются про себя, изо рта высвобождается солнце и пронзает

лучами. Простейший опыт с постепенно закрываемой диафрагмой камеры демонстрирует изменение лица при разной силе освещения. И более того — демонстрирует, как меняются ощущения зрителя, который видит эти приключения света и лица.

Конечно же те, кто не чувствует изменения света, а пытается разобраться в речи (а мы в той или иной степени опираемся на речь), ничего не поймут. Слишком много разговоров, обрывков и бессвязной речи. Наверное, нужно выучить закон молчания и вернуться к свету.

А потом Годар делает пируэт. Так от клубка убегает нить, а из одновременности событий рождается история для двоих, а может быть, троих — сложно сказать. Ещё внутри клубка можно было увидеть появление работников службы связи. Ангелы, как знаки Пришествия. Вот поэтому и трудно сосчитать, сколько героев в этой истории — Симон, Рашель, а, может быть, ещё Кто-то. Но нить снова запутывается клубком, снова возвращается человеческий мир с его многоречием и множественностью событий.

Кинематограф Годара 90-х и его вершина выражения в фильме «Увы, мне» — это кинематограф чистого события. Чистое событие — это образ, который в данную секунду отделен от других образов. Нет ни истории, ни причины, ни следствия, ни времени, ни тьмы, ни света. Но всё это появляется, когда показывается другое чистое событие. Между ними нет связи, но она находится зрителем, резонирует в нём. Герметическое размыкается — вереница образов, чистых событий, витийствование речи позволяет размышлять о мужчине и женщине, мужчине и Боге, женщине и Боге. О мужчине. О женщине. О Боге. О мире.

Можно ли рассказать историю, не рассказывая истории? Не двигать события, а сразу выдать их все? Не передвигать персонажей по шахматной доске нарратива, а дать им возможность жить своей жизнью? Годару удаётся ответить на эти вопросы фильмом «Увы, мне» — совершенно потрясающим своей герметичностью фильмом опытом.

Жить своей жизнью для персонажей этого фильма в большей степени означает говорить своей речью. И герметизм

«ЖИЗНЬ ПОЭТА» **ВРЕМЯ ИВАНА КОЛПАКОВА**

Я ловить рыбу не люблю. Надо долго ждать, а потом — неожиданно суетиться. Поэтому, когда я с собственными детьми три года назад был в Карелии, то предпочитал сидеть на берегу да цифирь потягивать. Дети же постоянно плавали по озеру, проверяя засады для рыб. Дети у меня — москвичи, это важно. Рыб они ловили на глаз. Выковыривали у одной рыбы глаз для наживки, ловили следующую. Но надо отдать москвичам должное — они избавляли мое нежное сердце от этих жутких подробностей. Только вот как-то один раз не получилось. Подплыл на лодочке один из сыновей и кричит: «Папа, держи щуку!» А щука живая, под жабры ее надо брать, чтобы не убежала. Щука смотрит, дышит, нежная.

Так и Москва, подумал я, вылавливает вкусных рыб из губернских центров. Наживка — глаз. У кого взяли самый первый глаз для самой первой рыбы — да у первого москвича и взяли, у боярина Кучки. С тех пор и ловят.

Так поймала Москва одного моего пермского товарища — Ивана Колпакова. В Перми Иван был журналистом, работал на руководящей должности в журнале «Соль». Пока ее не закрыли, «Соль» была единственным нестоличным федеральным информационным изданием, и, видимо, важность этого фактора тянула сотрудников портала в тяжкое веселье. Но веселье закончилось — сначала у «Соли», а скоро, видимо, и у всех нас. Иван Колпаков и его бригада разъехались. А разъехаться в России можно только в одно место — в Москву. В Москву, работать!

И работал Иван на покойном ныне портале Lenta.ru, и прижился там, и полюбился там. А когда портал разогна-ли, написал книгу «Дорогая редакция», рекламой которой можно и считать эту колонку.

Сто долларов за несколько строк
В одной из центральных газет.
Сегодня опять писал некролог
Печальный и грустный поэт.

«О, как хорошо, любимый мой, —
Так ему говорила жена. —
В осени жизни, суровой зимой
Нам профессия будет нужна.

Прекрасная тихая жизнь без труда
Начнется среди потерь.
Ты будешь мне диктовать тогда
По три некролога в день».

Медленно он к жене подошел,
Погладил ее по плечу.
Губы его, как на ране шов,
Вдруг разошлись, шучу.

А. Родионов и Е. Троепольская



МОАБИТСКИЕ ХРОНИКИ

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

«Инфаркт миокарда», — он сказал, один сказал.
«Непобедимая отрасль», — сказал другой.
Полоса, проведенная вверху над портретом Мони.
Оранжевые полосы, решетка, которую я собираюсь провести в небе на своем следующем пейзаже.
Непобедимая Украина — там, где все это сходится.

Рисую картину, где на фоне почти абстрактного пейзажа в небо вписано нечто вроде окошка с равномерной штриховкой оранжевыми линиями. И вот, проводя эти линии, я подумал, что такое ровное аккуратное черчение может быть — в плане своего никчемного безумия, отпущенности — сродни безудержному дриппингу Джексона Поллока. Судорожное, нерас-суждающее визионерство. Озабоченное только ровной про-рисовкой изначально «увиденных» линий. Следование «броску костей, который не отменит случая». Нечто подобное я видел

когда-то в Праге в работах Карела Малиха.

Попутно я еще слушаю Эвана Паркера, эти великолепные зайчиковые, мальчуковые, гермесианские каденции, отменяющие разницу между небом и травой, щебетом и рыком, любовью и клепсидрой, случаем и Галактикой.

Последние дни перечитывал тексты Васи Кондратьева. Мы собираемся снимать о нем фильм. Я слышу Васин голос, он говорит, что полюбил меня как раз поскольку мы были с ним полными противоположностями. «Антитезой! — кричит Вася, — Агностикой! Асфиксией! Асгером Йорном вдоль по Питерской, по Тверской!» Асгер Йорн — лидер художественной группы COBRA (КОпенгаген — БРюссель — Амстердам), вариант европейского абстрактного экспрессионизма. Васенька очень ценил работы Йорна, мне же они кажутся манерными, сугубо стилистическими. Так что не совсем понимаю, кого из нас двоих он мог полагать «Йорном», а кого — «Тверской». По мне, Йорн как раз и есть такая Тверская, Малая Грузинская европейского искусства. Еще надо заметить, что Вася никогда не кричал. Напротив, чем оживленнее становилась беседа, тем тише он говорил, порой понижая голос до того, что приходилось вслушиваться. Кое-кто, я знаю, недолюбливал Васю, полагая что таким манером он сознательно привлекает к себе внимание. Но это было неправдой.

Я рассматриваю репродукцию позднеклассического ле-кифа — избыточно декорированного, с нагромождением фигур, рельефными аппликациями, позолотой. Хранится он в Эрмитаже и представляет собой крайне декадансный извод т.н. «керченского стиля». Вдобавок, изображена на нем какая-то напыщенная «персидская охота» — так что все вместе кажется мне релевантной проекцией нынешней России.

В своих собственных стилистических предпочтениях, надо сказать, я тоже склоняюсь к избыточности, эклектике, барокко. Однако безудержный экспрессионизм не для меня. Равно как и рекуррентный занудный минимализм. Если в первом мне не хватает дистанции и созерцательного континуума, то во втором — самого объекта созерцания. Мой идеал — некий взвиренный минимализм. Одна выпрессанная, нелепая, размазавшаяся волна, сучок, стусок, но так, чтобы созерцать его вечно.

Читаю знаменитую книжку Лурье о феноменальной зрительной памяти некоего Ш. Которая создавала для него и своеобразные проблемы, поскольку он не мог отрешиться от «видения» там, где мы просто анализируем. Моя память совершенно ординарна, однако, подобно Ш., я прикован к ее воображаемым развилкам. Вот что было бы, если бы я остался жить с Л.? Или с С.? Или не уехал бы в Москву, а поступил в институт в Одессе. Все эти варианты, другие возможные жизни как бы отменяют, приравнивают к своей иллюзорности ту единственную жизнь, которой живу. Но попутно еще я пишу картины. Сейчас, например — нечто вроде огромного каменного яйца, на верхушке которого радостно встречаются два вопросительных знака. Однако небо, пересеченное сверху донизу решеткой, и несколько черных крестов сбоку, похоже, ставят под сомнение комфортность встречи. Ставят под сомнение результат, но не могут отменить ее саму! Линии решетки, абрис яйца, общий колорит могли бы быть немного другими, совсем другими, но возможность иных вариаций не может отменить эйденности, таковости вот этой картины. В этом разнице между искусством и жизнью. Возможность «другой» жизни опрокидывает насущную жизнь к зыбкой иллюзорности. Однако возможность быть другой не принижает статус картины. Пресловутый «бросок костей», который не отменяет и не заслоняет случая. Восточные учения (даосизм, дзен) как раз толкуют о выходе к таковости жизни, «не приобретающей ни малейшей малости благодаря абсолютному совершенному просветлению» — поэтому оно и называется «абсолютное совершенное просветление». Выход из судороги иллюзий к жизни, подобной картине. Отважной пустой возможности, сродни броску костей или стреле в полете.

СИНЕ ФАНТОМ В СЕТИ: KINOTE WWW.KINOTE.INFO

СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:

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

ЖАН ЖАК
WWW.JAN-JAK.COM

ЗИИ
WWW.ZILCC.RU

ФАНТОМ
WWW.FACEBOOK.COM/FALANSTER.BOOKS

ФАКЕЛ
WWW.FAKEL-CINEMA.RU

БАЗА
WWW.OSMOPOLIS.RU/BAZA_INSTITUTE

Еврейский музей
WWW.JEWISH-MUSEUM.RU

MAMM
WWW.MAMM-MDF.RU

ПИОНЕР
WWW.PIONER-CINEMA.RU

ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ
WWW.MOSGORSAD.RU

ПРАКТИКА
WWW.PRAKTIKATHEATRE.RU

СИНЕ ФАНТОМ
WWW.CDKINDO.RU

ШР
WWW.MDFSCHOOL.RU

ЖУРНАЛ
WWW.FITL-CLUB.RU

NOOR
WWW.NOORBAR.COM

CLUMBA
WWW.ARTCLUMBA.RU

СУП
WWW.SOUPCAFE.RU

ЭРМИТАЖ
WWW.MOSGORSAD.RU

СИНЕ ФАНТОМ

WWW.CNFTM.RU

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

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

СОВМЕСТНОЕ ИЗДАНИЕ КЛУБА СИНЕ ФАНТОМ И ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ