

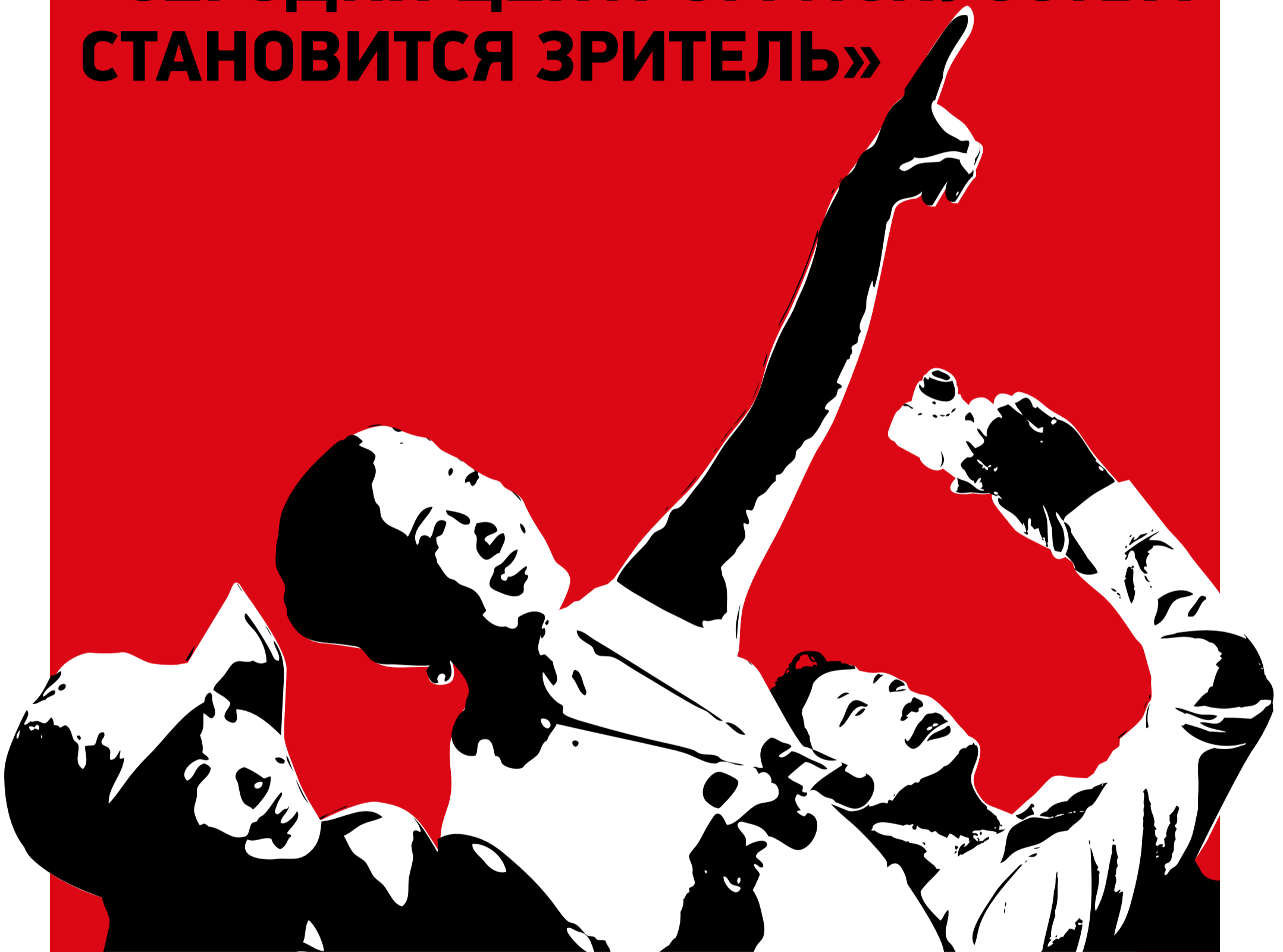
КИНО СИНЕ ФАНТОМ

21/292 | 11-24 ДЕКАБРЯ 2013 | 16+

ЧИТАЙ КИНО! | WWW.CNETM.RU

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ

«СЕГОДНЯ ЦЕНТРОМ ИСКУССТВА
СТАНОВИТСЯ ЗРИТЕЛЬ»



4

ДАНИЛА ЛИПАТОВ О ФИЛЬМЕ
«ЯКИМАНКА. 90-Е»

7

КОЛОНКА СОФЬИ ГАВРИЛОВОЙ
«ЛАНДШАФТ»

5

ЛЕКЦИЯ БРИТАНСКОГО
РЕЖИССЕРСКОГО ДУЭТА «ДЖОНС»

8

АНДРЕЙ РОДИОНОВ
И ДАРЫ СМЕРТИ

ЗАВЕДОМО БЕЗНАДЕЖНОЕ, НО ИНТЕРЕСНОЕ ЗАНЯТИЕ



В Московском музее современного искусства открылась первая ретроспективная выставка художника Юрия Альберта. Открылась не полностью и не сразу. Всех нас еще ждет второе открытие, так как наполняться работами пространство выставки будет постепенно. Андрей Сильвестров приехал на развеску первых пяти работ художника и узнал, что же таит в себе концептуальный жест Альберта.

А.С.: Юрий, откуда взялась идея выставки?

Ю.А.: Эта выставка — результат соавторства. Вообще у меня давно была идея вместо работ выставлять таблички... ну, как обычно пишут: «работа на реставрации»... Потом мы с куратором Екатериной Деготь решили, что это скучно для двухмесячной выставки, и, обсуждая, постепенно пришли к тому, что сейчас есть. Выставка постепенно меняется, и все происходит в обратном порядке. Ведь обычно так: сначала произведение, а потом интерпретация; а в нашем случае интерпретация заменяется произведением.

А.С.: Когда смотришь выставку, все абсолютно понятно. Где-то более точные описания, где-то — менее...

Ю.А.: Но вы-то все-таки представляете, о чем может идти речь, а для людей, которые вообще не представляют, это труднее. Мне жаловалась билетерша, что некоторые требуют деньги обратно. Хотя музей пошел нам навстречу, и билет на нашу выставку многоцветный, то есть

вы один раз покупаете билет, а потом можно еще приходиться и смотреть, как все меняется.

А.С.: Сколько работ вы сегодня вывесите? И по какому принципу будете вешать?

**КОГДА НАМ ПРЕДЪЯВЛЯЮТ
ПАРАД АТТРАКЦИОНОВ
ИЛИ ПРОСТО «ПОПСУ»,
ОДНОВРЕМЕННО
ПОДВЕРГАЮЩУЮ ЭТУ ЖЕ
САМУЮ «ПОПСУ» СОМНЕНИЮ,
ЭТО ПРОСТО ЗАМЕЧАТЕЛЬНО**

Ю.С.: Ну, принципа никакого нет, как получится. Сегодня повесим штук пять, пройдем по залу — посмотрим на глаз.

А.С.: Юрий, скажите, эта выставка — это такой концептуальный жест?

Ю.А.: Я думаю, что сам вопрос уже не

актуален. Можно было в 1920-м году спрашивать у Моне, импрессионизм его «Кувшинки» или нет. Ну, импрессионизм. Но это как-то уже не очень существенно. Конечно, то, что я делаю — это искусство, происходящее из концептуальной традиции, но называть его концептуальным... Можно назвать его постконцептуальным.

А.С.: Простите за дурацкий вопрос, а что такое вообще концептуальное искусство?

Ю.А.: Есть много определений. Самое простое — это когда идея заменяет собой произведение. Позже выяснилось, что не всякая идея для этого подходит. Есть более узкое определение: концептуализм — это выяснение средствами искусства, что такое искусство. Вот оно мне ближе. Позже начались всякие институциональные выяснения: при каких условиях может возникнуть искусство, что делает произведение произведением...ну и так далее.

А.С.: Вообще многие художники сегодня отрешиваются от концептуализма, насколько я знаю, для них концептуализм — это прошлое.

Ю.А.: Наоборот, молодые художники испытывают совершенно естественный интерес, как мне кажется. Возвращаясь к тому же самому импрессионизму: можно от него отрешиваться, можно не отрешиваться, но тени мы все равно будем рисовать сиреневыми, если будем рисовать с натуры. Есть какие-то вещи, которые уже придуманы. Вклад уже внесен, и он такой, какой есть.

А.С.: Для вас вообще важен момент определения: концептуалист я или не концептуалист?

Ю.А.: Да черт его знает! Ну понятно, что это для меня самая близкая традиция. Только тот период, когда надо было гордо кричать: «Я — концептуалист!», давно прошел. Не знаю... Наверно, в 14-ом году Малевичу было важно, что он абстракци-

БЫТЬ ЗРИТЕЛЕМ — ЭТО РАБОТА

онист, а в 29-ом его уже какие-то другие проблемы волновали. Нельзя же все время манифестировать.

А.С.: Когда все работы будут вывешены?

Ю.А.: К 21-му декабря. И будет еще продолжение открытия, вторая часть.

А.С.: Юрий, а ведь это первая ваша большая ретроспектива? Это же некий этап в жизни, когда художник становится взрослым, зрелым... Есть такое ощущение?

Ю.А.: Честно говоря, нет. Мне вообще интереснее ретроспектива, как проект, чем как классическое подведение итогов. Мы с Катей Деготь стали думать — что такое ретроспектива вообще, что для нас значит этот зал с его историей. Ведь здесь был и Союз художников, и декабристы. Мы ведь отчасти выставили и сами залы, пустое пространство, хотя это не так

явно... Отличие концептуальной традиции еще и в том, что каждый свой шаг мы пытаемся отразить. Понятие ретроспективы связано, во-первых, с хронологией, с последовательностью, а значит, это тема появления: поэтому работы у нас постепенно появляются. Во-вторых, это тема какой-то окончательной интерпретации, потому что ретроспективой, как вы сказали, почему-то принято подводить итоги, даже не художником, а обществом — критиками, кураторами: «Кто же этот художник, наконец?» Для этой выставки важно, что все эти тексты писал не я. Я их даже не читал до того, как увидел на стенках. А когда увидел, про некоторые подумал: «Что пишут! Я же с этим совершенно не согласен...»

А.С.: *Тексты отбирала Катя Деголь?*

Ю.А.: Да. И надо сказать, что все тексты написаны специально.

ЕСТЬ КАКИЕ-ТО ВЕЩИ, КОТОРЫЕ УЖЕ ПРИДУМАНЫ. ВКЛАД УЖЕ ВНЕСЕН, И ОН ТАКОЙ, КАКОЙ ЕСТЬ

А.С.: *Да? А я думал, это все из прошлой жизни... Но все-таки какой-то процент того, что здесь написано, является с вашей точки зрения действительностью?*

Ю.А.: В данном случае нет никакой действительности, которой можно соответствовать. Моя интерпретация, например, ничуть не истинней, чем интерпретация ваша или любого другого зрителя. Моя интерпретация может быть интересней, потому что я ближе к источнику, но это не дает никаких других преимуществ. Здесь, кстати, встречаются точки зрения, которые мне даже в голову бы не пришли, какие-то квазифрейдистские объяснения. Или вот, например, мне очень нравится текст Андрея Шентала про мой проект, когда Лувр открывался на одну минуту раньше. Это поразительно, я-то думал, что дарю зрителю лишние шесть минут общения с великим искусством, а Шенталь обратил внимание на то, что я украл у персонала шесть минут рабочего времени.

А.С.: *А как вы вообще справились с французскими профсоюзами?*

Ю.А.: Дело в том, что такой проект можно было осуществить только в рамках большой выставки. Это была выставка Русского искусства в Лувре. И так как одним из организаторов был Лувр, то они с этим как-то сами справились, но, конечно, это было не так просто.

А.С.: *Скажите, а вот эта ситуация обилия современного искусства в Москве, эта среда, она полезна для вас? Это позитивно для вас, как художника?*

Ю.А.: Не могу сказать, что современного искусства в Москве очень много. Его много только по сравнению с тем, что его совсем не было раньше. По самым оптимистичным подсчетам, на сегодняшний день в 15-ти миллионном городе у нас есть 10 галерей. А в маленьком Кельне их, по-моему, штук 80.

А.С.: *А Московская биеннале ведь огромная была, почти как венецианская.*

Ю.А.: Думаю, все же меньше. Меньше и похилее.

А.С.: *А как измеряется эта хилость? Что значит «похилее»?*

Ю.А.: С критериями трудно. Собственно, как раз критерии, а не сами произведения и являются продуктом художников, критиков и кураторов. Поэтому крите-

рии каждый раз разные, и там, где они интереснее...

А.С.: *Что значит «интересный критерий»? Как критерий может быть интереснее?*

Ю.А.: Я думаю, чем больше мы, придя на выставку или глядя на отдельное произведение, думаем о том, что это такое, или

КОНЦЕПТУАЛИЗМ — ЭТО ВЫЯСНЕНИЕ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА, ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО

сомневаемся в статусе того объекта, который нам предлагают, тем это интересней. Я недавно сформулировал по поводу «Pussy Riot», когда говорили, что это не искусство: «Чем больше мы сомневаемся в том, искусство это или нет, тем больше оно является искусством». Потому что вещи очевидно не являющиеся искусством таких сомнений не вызывают. К примеру, «Femen», в общем-то делающих почти то же самое, что и «Pussy Riot», с точки зрения искусства никто даже и не обсуждал.

Основная программа Московской биеннале мне не очень понравилась, на мой взгляд, она была какая-то невнятная. Странным образом то, что было в Манеже, напомнило мне проходившие в том же Манеже лет тридцать назад выставки декоративно-прикладного искусства. Там было много всего такого...

А.С.: *Батик, валенки какие-то...*

Ю.А.: Да, да, да... Гобелены, театральные макеты, туркменские ковры, прибалтийская керамика...

А.С.: *У меня были похожие ощущения...*

К слову, у нас в газете теперь есть такая историческая колонка «Синяя птица», и чтобы ее написать, мы прочли журнал «Советский экран» за 62-й год, в котором был приведен рейтинг советских фильмов. Поразительная вещь, самым лучшим фильмом оказался фильм Григория Чухрая «Чистое небо», а самым худшим — фильм Рязанова «Человек ниоткуда». Из писем читателей: «Какое потрясающее душевное переживание мы испытали, посмотрев фильм Чухрая», — и дальше, — «какой бессмысленный аттракцион этот Рязанов». Сознание у людей работало совершенно по-другому: зачем идти в кино? Чтобы пережить некую душевную травму, сопричастность. Сейчас наоборот: поход в кино — это веселье, аттракцион. Ощущение от основной программы в Манеже аналогичное — современное искусство превратилось в парад аттракционов.

Ю.А.: Ну, в этом нет ничего страшного. Я думаю, когда нам предъявляют парад

НЕТ НИКАКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, КОТОРОЙ МОЖНО СООТВЕТСТВОВАТЬ. МОЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, НАПРИМЕР, НИЧУТЬ НЕ ИСТИННЕЙ, ЧЕМ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВАША ИЛИ ЛЮБОГО ДРУГОГО ЗРИТЕЛЯ

аттракционов или просто «попсу», одновременно подвергающую эту же самую «попсу» сомнению, это просто замечательно. Джефф Кунс, Мэтью Барни,

«Бирмингемский орнамент» — это же замечательные развлекательные вещи.

А.С.: *При этом, они работают. Вообще, «работает» — это значит «цепляет»?*

Ю.А.: Цепляет, да. Такое желание повертеть это в голове, какие-то сомнения. Кстати, еще очень важный критерий: я, например, живу на окраине и на выставку в центр должен ехать час. Я приезжаю, захожу и за две минуты все понимаю. И чего я ехал? Я потратил час для того, чтобы две минуты повоспринимать. Должен быть баланс какой-то...

А.С.: *А есть ли место чувственности в концептуальном искусстве?*

Ю.А.: Да, конечно есть. Если она, например, используется, как у Кристиана Болтански, либо исследуется.

А.С.: *А каковы ваши отношения с миром чувств?*

Ю.А.: Я вообще стараюсь отделять... Но, например, моя работа «Картины для слепых», таблички, которые надо щупать — это же очень чувственное занятие, вот эти пупырышки под пальцами, которые

НЕЛЬЗЯ ЖЕ ВСЕ ВРЕМЯ МАНИФЕСТИРОВАТЬ

непонятно что обозначают... Конечно, я это использую и отчасти, наверное, исследую, потому что вдруг выясняется, что мы пользуемся другими чувствами для восприятия искусства.

А.С.: *То, что вы описываете, скорее имеет отношение к физическим чувствам, а не к тому душевному переживанию, воспетому советскими телезрителями в 62-м году.*

Ю.А.: Такие вещи часто использует Вадим Захаров.

А.С.: *У Вадима Захарова была отличная инсталляция в ЦУМе — сразу попадаешь в некий спектакль, сопрягаешься с этим переживанием и думаешь, что да, действительно, в тебе что-то погубило. То есть ты проникаешься тем, что обычно может дать тебе театр или кинематограф.*

Ю.А.: Да, Вадим использует театр, более того, не так давно у него был большой спектакль по Брехту. Очень странно и очень впечатляюще.

А.С.: *Задам банальный вопрос, но тем не менее: что для вас самое важное в искусстве?*

Ю.А.: Собственно, искусство — это и есть самое важное.

А.С.: *А что это?*

Ю.А.: Вот я и объясняю все время, что же это такое. Занятие искусством — заведомо безнадежное, но интересное занятие.

А.С.: *Почему безнадежное?*

Ю.А.: Потому что, как только мы выясняем, что такое искусство, оно сразу перестает действовать.

Ну, например, как только мы узнали, что искусство — это оперирование какими-то формами и цветами, это сразу перестало работать. То, что было открытием в 20-е — 10-е годы, сейчас — банальное занятие, не вызывающее никакого интереса.

Еще для меня важен зритель. Вообще в разные эпохи в искусстве было три узла: художник, произведение и зритель. Скажем, в случае классицизма важно само произведение, неважно, кто его сделал, и неважно, кто на него смотрит. Оно самодостаточно и замкнуто. Бывает,

когда важен художник, персонаж, биография которого и есть центр его искусства. То, как страдал Ван Гог, то, как он отрезал себе ухо, волнует людей гораздо больше, чем картинка, которые он рисовал. Сегодня центром искусства становится зритель — потребитель нашего занятия. Это интересно, и этот феномен, как мне кажется, нужно исследовать, чем я и занимаюсь. При этом, я надеюсь, что выступаю не от имени рабочего класса или олигархии, а от имени зрителя, именно от этой социальной прослойки.



А.С.: *Ваша выставка достаточно жестка по отношению к зрителю... или нет?*

Ю.А.: Да, но быть зрителем — это работа, это не что-то данное нам при рождении... Мы же не рождаемся зрителями, любителями искусства. Это работа, на которую надо потратить какое-то время.

А.С.: *Зритель задумывается...*

Ю.А.: ... о том, что значит быть зрителем!

ВСЕ ДОРОГИ ВЕДУТ НА ЯКИМАНКУ



*** ДАНИЛА ЛИПАТОВ** — КИНОВЕД, АСПИРАНТ УЧЕБНО-НАУЧНОГО ЦЕНТРА «КИНО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА» ФАКУЛЬТЕТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ РГГУ

В ПОИСКАХ СИЮМИНУТНЫХ ФОРМ 90-Х



КАДР ИЗ К/Ф «ЯКИМАНКА. 90-Е»

В документальном фильме «Якиманка. 90-е» (показ фильма состоялся 5 декабря на фестивале АРТДОКФЕСТ — прим. ред.) Андрей Сильвестров попытался реконструировать запутанную историю взлета и падения основного утопического арт-проекта перестроечного периода — первого единого Центра современного искусства, который, несмотря на недолгое существование, во многом сформировал постсоветскую модель развития современного искусства.

Используя интервью с основателями, кураторами и художниками ЦСИ и разбавляя их бесценной хроникой из личных архивов, создатели фильма ставят перед собой задачу передать какофонию мнений по поводу невероятно хаотического художественного периода в жизни столицы, в чем-то эти комментарии перекликаются, а в чем-то противоречат друг другу.

Однако все они сходятся на том, что эта площадка стала местом зарождения уникальных художественных явлений, не имевших на тот момент эквивалента в скудной действительности послесоветской арт-сцены. Для воплощения своих идей Леониду Бажанову удалось привлечь огромное число талантливых кураторов в тот переходный момент, когда независимой кураторской деятельности в стране фактически не существовало, и повсюду бытовало мнение о предстоящей смерти искусства. Из-за такой неблагоприятной общественной-социальной обстановки у многих искусствоведов до сих пор вызывает удивление, насколько стремительно ЦСИ создал благодатную почву для появления некоего подобия рынка современного искусства и сформировал целое поколение, воспринимающее

искусство всерьез — как религию.

Формат интервью позволяет зрителю познакомиться с субъективными впечатлениями участников этого беспрецедентного коллективного опыта: Нины Зарецкой, Марата Гельмана, Анатолия Осмоловского, Олега Кулика и др. Все они сходятся на том, что утопический институциональный проект ЦСИ потерпел крах в связи с надвигающимся финансовым кризисом и стремлением сохранить за центром статус независимой некоммерческой организации, что конечно же шло вразрез с тогдашним духом времени.

Однако больше всего чувство горькой ностальгии вызывает распад художественного сообщества первопроходцев, освоивших расселенный квартал Якиманки, превративших пустынные катакомбы жилого дома в плотное сосредоточие галерей с мировым именем, а двор — в своеобразную сцену для представления последних достижений московского акционизма. Лишь в то причудливое время, в 90-е, директор центра мог «сидеть на черном кожаном диване в своем небольшом кабинете и ковырять охотничьим перочинным ножом говяжьей тушенку из резервов бундесвера», предлагая новому культурному атташе Франции Николя Шибяеву отведать вместе с ним этот местный деликатес.

В итоге, благодаря подобным городским легендам и анекдотическим сказкам, фильм затрагивает невероятно актуальную тему — мимолетную природу «изящного московского андерграунда» 90-х. От этой ключевой для развития современного искусства эпохи осталось предательски мало артефактов, поскольку искусство того времени преимущественно отказывалось от узких рамок концептуализма и осваивало гораздо более эфемерные смежные формы, в центре которых пребывал не предмет, а имидж. Часто художники намеренно отказывались от документации своих произведений, чтобы сохранить пронизывающий их дух сиюминутности и злободневности.

На титрах фильма «Якиманка. 90-е» в кадре появляется сам режиссер Андрей Сильвестров, деловито руководящий погрузкой в грузовик архива TV-галереи, который спустя целое десятилетие покидает свое исконное место на Якиманке. С одной стороны, этот образ представляет собой некий шемдящий финальный аккорд, однако с другой — все-таки дает некоторую надежду на то, что среди этого материала имеются другие, ранее неизученные документы эпохи, которые так и просятся стать предметом документального кино.

КОЛОНКА «СИНЯЯ ПТИЦА» СКОЛЬКО СТОИТ БЕССМЕРТИЕ?



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ЧЕЛОВЕК-АМФИБИЯ»

Работая над одним из проектов нашей студии, я пересмотрела фильм 1961 года «Человек-амфибия», который натолкнул меня на размышления о том, что кинематограф, хотя и является фиксируемым видом искусства, тем не менее по внутренней природе так же тесно связан со своим временем и местом, как театр. От знаковых спектаклей в большинстве случаев остаются воспоминания зрителей-очевидцев, статьи и фотографии, одним словом — отражения тех переживаний, которые вызвали эти спектакли, но не сами спектакли. Эти отражения переводят факт культурной жизни, которым является играемая на протяжении двух-трех часов театральная постановка, в легенду. Отражения отрываются от оригинала и существуют как самостоятельные, самодостаточные свидетельства, придавая произведению различные смыслы и еще больший вес. Кинематограф такой роскошью не обладает, он «расплачивается» за свои технические сверхвозможности тем, что запечатленный на пленку фильм, даже тогда, когда он признается культовым для определенной эпохи, навсегда будет иметь непреложное свидетельство — оригинал. У кинозрителей последующих годов и десятилетий нередко возникает ощущение дисбаланса между тем, что говорит легенда, и тем, что транслирует оригинал. Вынутый из контекста времени своего создания, отделенный от переживаний своих первых зрителей, фильм нередко оказывается в ловушке собственного «бессмертия» — смыслом и весом его наградили то время и те зрители. Конечно, на стороне кино одну из решающих партий играет неизменный интерес человека к историям про себя, но зритель меняется, да и само кино меняет зрительское восприятие, его ритм, его запрос. Фильм 1961 года, просмотренный в 2013 году, уже не вызывает тех переживаний и эмоций, на которые он был ориентирован, и которые в свое время он смог обеспечить зрителю. Выходит, что оригинал убивает легенду, а вместе с ней и необходимое ему для жизни в сердцах зрителя восприятие. Бессмертный оказывается неживым. Парадокс.

Люся Артемьева,
корреспондент газеты СИНЕ ФАНТОМ

КОЛОНКА ВИКТОРИИ МАРЧЕНКОВОЙ «СЕКС»



*** ВИКТОРИЯ МАРЧЕНКОВА** — ХУДОЖНИК, ВЫПУСКНИЦА ШКОЛЫ ФОТОГРАФИИ И МУЛЬТИМЕДИА ИМ. РОДЧЕНКО, АСПИРАНТ ФАКУЛЬТЕТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ РГГУ

СЕКС КАК СТРАТЕГИЯ. И ПОЧЕМУ ЕЕ НЕ ХОТЯТ ПРИЗНАТЬ В РОССИИ

Последние месяцев шесть я смотрю исключительно на художников из Америки и Британии и задаю себе один вопрос: почему в англосаксонских странах существует стратегия современного художника как селебрити, в равной степени связанного с медиа, музеями и рынком искусства? Интересного не только одной среде, с которой он соотечелся узлами патриархального брака, но широкополую участников. И сама себе отвечаю: их мир — зрелый.

Да, здесь очень не хватает одновременно газеты The Sun и королевы — так можно было бы описать карьеру Трейси Эмин (Tracey Emin), которая застолбила тему пролетарской наглости вкупе с желанием присутствия в СМИ еще двадцать лет назад. Эта стратегия разошлась, и количество художников, которые осознанно подходят к своему медиа-присутствию и дают поводы для сплетен, перестало быть исчислимым одной рукой.

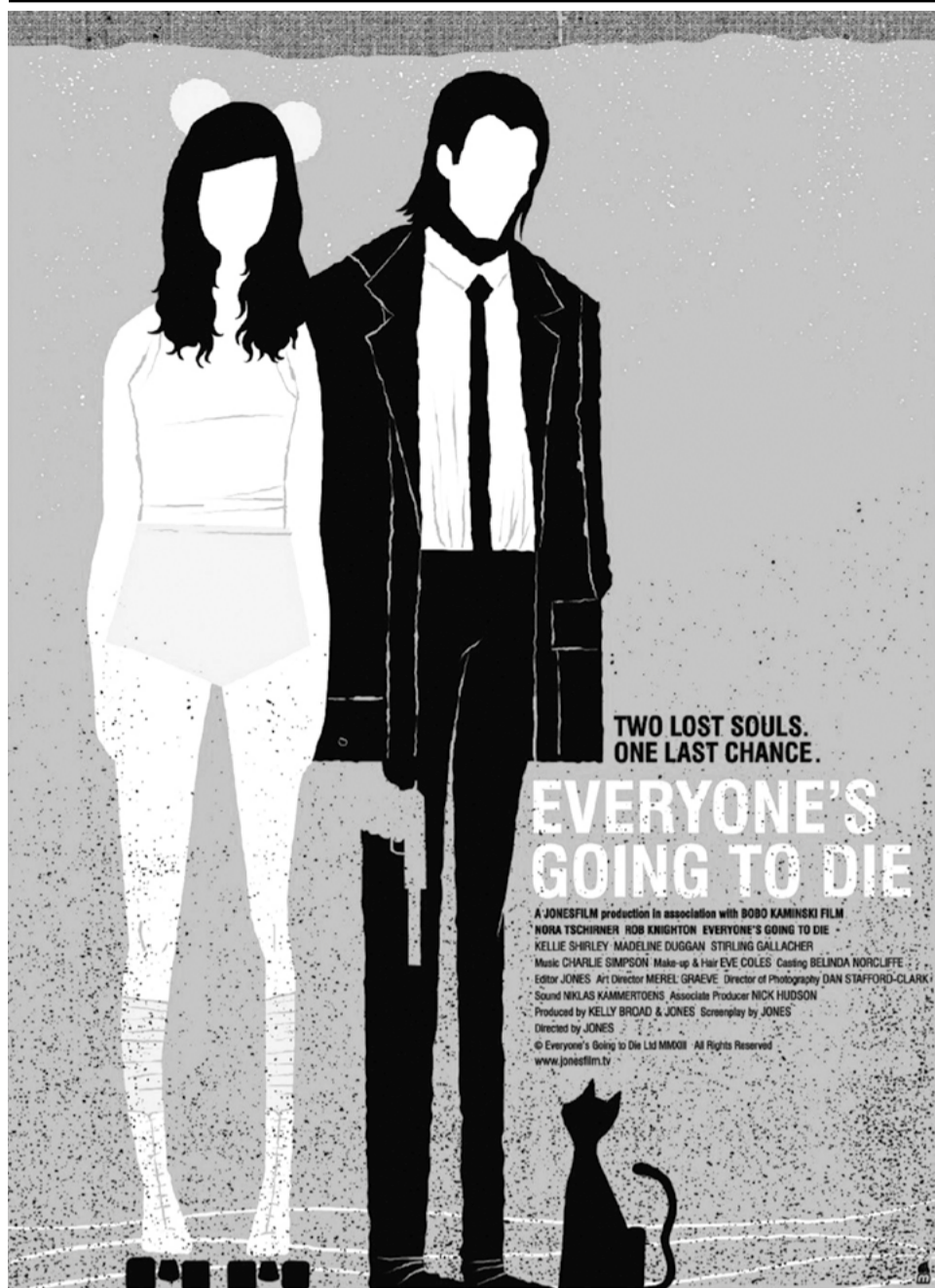
Иногда секс — это альянс. Когда вы забьете в поисковике Нэйт Ломан (Nate Lowman), большинство выпавших картинок будут в обнимку с его подружкой, молодой кинозвездой, которую никто не помнит, как зовут, но помнят, что это одна из близняшек. Ломан — шизофреническая машина капитализма. Он использует все инструменты соблазнения и развлечения, которые открывает повседневность, включая попойки с девушкой и рисование портретов кинозвезд.



НА ФОТО: АУРЕЛЬ ШМИДТ (WWW.EMPTYKINGDOM.COM)

Иногда секс — это эмансипация. Аурель Шмидт (Aurel Schmidt) не стесняется показывать свои волосатые подмышки и фотографироваться для глянцевого прессы в обнимку с бутылкой пива и очередным парнем. Носить шкурку под леопарда и рисовать уточек.

Нежелание обнаруживать связи внутри системы современного искусства в России только и исключительно создано для все большего затуманивания происходящих процессов. И чтобы потом можно было ностальгически разглядывать фотографии и говорить: «Ах вот оно что, нет, ну как же Дуня Смирнова могла общаться с группой "Мухоморы" и фотографироваться в полунагиже».



АФИША ФИЛЬМА «ВСЕ КОГДА-НИБУДЬ УМРУТ»

«ДЖОНС»: ПОВАР И ХОРОШАЯ КАМЕРА — ДВЕ ВЕЩИ, НА КОТОРЫЕ МЫ РЕШИЛИ ПОТРАТИТЬ СЕРЬЕЗНЫЕ СРЕДСТВА

В рамках фестиваля «Новое Британское кино» в Московской школе кино состоялась встреча с участниками британского режиссерского дуэта «Джонс» — Максимилианом Бэрном и Майклом Вудвордом — «Кино с нуля. Советы начинающим режиссерам».

Максимилиан Бэрн: Когда мы начинали снимать наш фильм «Все когда-нибудь умрут», мы понимали, что это будет низкобюджетный фильм, и мы, по сути дела, просто определяли, какими техническими средствами можно снять эту историю. Понятно, что всяческие столкновения, аварии, эпидемии требуют больших денег. Но мы-то не захотели рассказывать про эпидемию. В любом случае, для начала необходимы средства

**У КАЖДОГО СВОЙ
СОБСТВЕННЫЙ ПУТЬ.
НАШ СПОСОБ — ОДИН
ИЗ СПОСОБОВ СТАТЬ
РЕЖИССЕРОМ, НО ЭТО НЕ
ЕДИНСТВЕННЫЙ СПОСОБ**

на подготовительный процесс (кастинг, поиск съемочной группы и т.д.), и только потом на съемки и постпродакшн.

В поиске средств мы обращались ко всем богатым людям, которые встречались на нашем пути, и спрашивали их: «Какую сумму денег вы готовы потратить безболезненно?» Мы просили людей воспринимать наш проект, как рискованное пред-



ФОТО СО СЪЕМОК: EMLI BENDIXEN (WWW.EMLI.CO.UK)

приятие, быть готовыми к тому, что они могут потерять вложенные в нас деньги, но мы, конечно же, постараемся все эти деньги вернуть. Конечно, кинорынок нестабилен, и высокий риск потери денег всегда существует, так как не всегда есть возможность возврата инвестиций после съемок фильма. Поэтому, когда люди предлагали нам какую-то крупную сумму денег, мы отказывались, так как понимали, что мы, возможно, не сможем эти деньги вернуть. Мы обращались к этим людям как к предпринимателям, говорили им: «Если вас интересует возможность заработать деньги, то лучше всего, конечно, их вкладывать в какие-то акции, облигации и т.д. Есть ведь множество других способов заработать. Почему именно кинопроизводство?» В общем, мы старались работать с небольшими суммами.

Таким образом нам удалось собрать деньги для того, чтобы начать процесс. Прежде всего возник вопрос подбора актеров. Существует миф, что можно за получить прекрасных известных актеров, если им понравится ваш сценарий. Однако, очень трудно сделать так, чтобы известный актер прочел ваш сценарий, так как его агент просто отказывается предоставлять ему этот сценарий. Мы понимали, что до нас никому нет дела. Поэтому в поисках актрисы на главную роль решили подумать о тех актрисах, которым наш проект теоретически был бы интересен. Мой друг-продюсер нашел для нас немецкую актрису Нору Чирнер. Когда у нас с ней было интервью по скайпу, первое, что она сделала — закурила сигарету, и мы подумали, что она просто потрясающая кандидатура. Что касается мужской роли, мы нашли мужчину средних лет, который занимался укладыванием ковровых покрытий. Позже, когда после одной из премьер у нас был ужин

в ресторане, он зашел в зал и сказал: «Как же плохо уложено ковровое покрытие», потому что в этой теме он профессионал.

Следующий этап — это удача, потому что я не могу сказать, что все зависело только от нас. Принято считать, что в Лондоне снимать дешевле, но это не так. Я не знаю, как в Москве, но в Лондоне все очень и очень дорого. А еще в Лондоне люди такие не в духе, угрюмые. В общем, мы решили снимать в Фолкстоне. В этом городе была совсем другая атмосфера. Люди были очень доброжелательны, дали нам ключи от своего дома... Кроме того, нам повезло с гостиницей. Хозяйка гостиницы, в которой мы остановились, сделала нам очень большую скидку на проживание, при условии, что мы снимем в своем фильме ее племянника. Еще мы привлекли к участию в съемках команду дайверов. То есть была уйма факторов, позволяющих нам экономить. А все участники съемок получили истинное удовольствие от самого процесса. Люди работали не за деньги, а просто потому, что им это нравилось. Мы всем платили одинаковую сумму, начиная от ассистента и курьеров и заканчивая оператором. Больших гонораров мы, конечно же,

**ЕСЛИ ГОВОРИТЬ О СОМНЕНИЯХ
И О ПОЛНОМ ОТСУТСТВИИ
СОМНЕНИЙ, КОНЕЧНО, ТУТ
НЕОБХОДИМО НАЙТИ БАЛАНС**

не могли им предложить. Для себя мы решили, что фильм — это то, что происходит в объективе кинокамеры, и так как у нас нет многомиллионного бюджета, то придется работать с тем, что есть.



"JONES" (MOSCOWFILMSCHOOL.RU)

Еще один важный момент, о котором я не сказал — это повар. Повар и хорошая камера — это две вещи, на которые мы

**ВЫ ДУМАЕТЕ, ЧТО СУЩЕСТВУЕТ
КЛУБ ИЗВЕСТНЫХ
КИНОДЕЯТЕЛЕЙ И, ЕСЛИ ВЫ
ТУДА ПРОНИКНЕТЕ, ТО ВСЕ
ПУТИ ОТКРЫТЫ? ПОНЯТНО ЖЕ,
ЧТО ЭТО НЕ ТАК**

решили потратить серьезные средства. И повар будет первым человеком в списке, когда мы будем реализовывать свой следующий проект!

Если говорить о сомнениях и о полном отсутствии сомнений, конечно, тут необходимо найти баланс. С одной стороны, нам не хотелось быть слишком самоуверенными, необходимо было постоянно задумываться о том, что мы делаем, и насколько хорошо мы это делаем. Но с другой стороны, когда у вас слишком много сомнений, вы просто не способны принимать решения, поэтому все-таки нужно быть уверенными в том, что делаете. А если добавить ко всему этому маленький бюджет, и, как следствие,

необходимость работать очень быстро (у нас, например, не было возможности снимать по 50 дублей), то хорошая работа и уверенность в том, что это не полная ерунда, очень важны.

Итак, мы решили, что дерьмовый фильм снимать не надо. Это основной принцип, которому мы следовали. Что касается различных точек зрения и дальнейшей работы, то конечно монтаж фильма — довольно сложная задача. На стадии монтажа работа с материалом оказывается слишком плотной: когда ты написал шутку, потом переписал ее 20 раз, отрепетировал 40 раз, снял 10 дублей и затем пересмотрел 10 миллионов раз финальную смонтированную версию, то эта шутка уже не кажется смешной. Поэтому мы показывали наш фильм друзьям, знакомым, для того, чтобы понять, насколько фильм получился, несмотря на то, что на это ушло очень много времени. А потом мы просто поняли, что необходимо остановиться и покончить с этим.

Всегда встает вопрос — что делать дальше. Люди дали нам деньги, чтобы мы могли снять этот фильм, и мы несем

КОГДА ОЧЕНЬ МНОГО АНАЛИЗИРУЕШЬ СВОЙ ФИЛЬМ, ТО САМ ПРЕВРАЩАЕШЬСЯ В КРИТИКА, СТАНОВИШЬСЯ ЦИНИЧНЫМ... ВСЕ-ТАКИ НУЖНО ОСТАВАТЬСЯ ХУДОЖНИКОМ

ответственность за эти средства, за тех людей, которые нам доверились, и мы должны вернуть им все эти средства. Поэтому следующий момент — это участие в фестивалях. Нам необходимо пробиться на фестивали, получить какие-то критические рецензии, обсудить фильм, для того, чтобы появилась возможность проката и возврата денег. Если вы не сможете вернуть деньги инвесторам, это поставит вас в очень неудобное положение.

Очень трудно пробиться на фестивали, потому что на каждый фестиваль подается примерно по 18 миллионов заявок ежегодно. Для того, чтобы пробиться на фестиваль в Торонто, например, мы написали им: «Если вы не покажете наш фильм на фестивале, то мы убьем нашего кролика по кличке Снаделс». Конечно же, мы этого не сделали,

ТО, ЧТО ВСЕ СЛОЖИЛОСЬ ТАК, КАК СЛОЖИЛОСЬ, МЫ ПРОСТО СЧИТАЕМ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫМ БОНУСОМ, КАК ВИШЕНКИ НА ТОРТЕ

Снаделс жив, а наш фильм показали на фестивале. Нам конечно повезло. Наш фильм был хорошо встречен, как аудиторией, так и критиками. Мы подписали несколько контрактов для проката, в частности во Франции. Если мы не заключим контракты на прокат в других странах, нам видимо придется переехать во Францию... Однако, мы надеемся, что этого не случится.



ФОТО СО СЪЕМОК ФИЛЬМА «ВСЕ КОГДА-НИБУДЬ УМРУТ» (WWW.EMLI.CO.UK)

Главный совет, который мы можем вам дать: в вашем фильме должно быть ваше сердце. Поэтому, если вы решили снять фильм, единственный риск для вас в том, что вы просто снимете плохой фильм, и это конечно же будет ваша вина. И если у вас не получилось, значит — не получилось. Если бы наш фильм не получил признание, ничего страшного не произошло бы, нам просто пришлось бы заработать деньги другим способом, чтобы вернуть их всем инвесторам. А то, что все сложилось так, как сложилось, мы просто считаем дополнительным бонусом, как вишенки на торте.

И: В Великобритании есть много возможностей получить поддержку для низкобюджетного фильма, много фондов, помогающих в киносъёмочном процессе. Почему вы не обратились в эти фонды?

Максимилиан Бэрн: Мы никогда раньше не снимали фильмов, у нас нет никакой репутации, у нас нет имени,

ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ПРОБИТЬСЯ НА ФЕСТИВАЛЬ В ТОРОНТО, НАПРИМЕР, МЫ НАПИСАЛИ ИМ: «ЕСЛИ ВЫ НЕ ПОКАЖЕТЕ НАШ ФИЛЬМ НА ФЕСТИВАЛЕ, ТО МЫ УБЬЕМ НАШЕГО КРОЛИКА ПО КЛИЧКЕ СНАДЕЛС»

и мы понимали, что это был бы очень длительный процесс. Мы не могли себе позволить тратить на это столько времени. Мы хотим и дальше снимать фильмы и не хотим тратить десятилетия на то, чтобы снять один фильм.

И: Что вы думаете о тех фильмах, которые выходят на DVD одновременно с выходом в прокат?

Максимилиан Бэрн: Мы предпочитаем действовать традиционно: сначала показать картину на фестивале, затем она, допустим, попадет в прокат, а уже потом, когда ее осветят в прессе, напишут рецензии критики, она станет более популярной, появится смысл выпустить ее на DVD и использовать другие возможности.

И: Как вы разрабатываете сценарий, как создаете концепцию? Вы придумываете все, или вы задаете себе какие-то вопросы, от которых отталкиваетесь, чтобы рассказать историю?

Максимилиан Бэрн: Мы отталкиваемся от того, что нам нравится: какие фильмы нам нравятся, какие нам персонажи интересны, о ком мы хотим рассказать. Просто, когда очень много анализируешь свой фильм, то сам превращаешься в критика, становишься циничным... Все-таки нужно оставаться художником.

И: Не могли бы вы рассказать, какими были запланированный и фактический бюджет картины, количество съемочных дней, время на постпродакшн? И второй вопрос: насколько конкурентоспособно низкобюджетное кино?

Максимилиан Бэрн: Наш бюджет составил 100 000 фунтов. Для того, чтобы перевести в рубли, надо умножить примерно на 5. В итоге мы сняли все за 65 000 фунтов. Так как у нас много друзей в этой сфере, то всю работу по постпродакшну они сделали для нас бесплатно. Фильм мы сняли за месяц, точнее у нас было 20 съемочных дней, неделя на поиск места и неделя на репетиции. Вопрос о конкурентоспособности низкобюджетных фильмов... В Англии сейчас очень сложная ситуация с прокатом, потому что мы все еще живем в старом мире, по старым правилам проката. Британские фильмы конечно же вытесняются американскими. На самом деле для британских фильмов проще найти прокат в других странах, не в Великобритании.

И: На тот момент, когда вы уже приступили к съемкам, бывали ли такие периоды, когда хотелось все бросить, что-то не получалось и приходилось искать какое-то вдохновение в себе, силы, чтобы доказать, что что-то все-таки получается? И второй вопрос: был ли соблазн собрать необходимую сумму на производство из собственных доходов, свою студию, чтобы не зависеть и не уговаривать никаких спонсоров?

Максимилиан Бэрн: Касательно того, хотелось ли нам бросить — это очень интересный вопрос. Мы скорее всего предполагали, что почувствуем это, потому что когда мы еще работали над короткометражными фильмами, у нас всегда такое было. Мы думали, что мы начнем спорить друг с другом перед всей съемочной группой, а это все равно, что родители ссорятся в присутствии детей. В первый день в течение 10-и минут я боялся, что никто не придет... Но на деле все оказалось не так плохо. Отвечая на второй ваш вопрос об использовании своих собственных средств, скажу, что у нас не было таких средств. 65 000 фунтов — это большая сумма...

И: Вы говорили, что у вас нет образования в сфере кино. Вы хотя бы рассматривали возможность поступления в какую-то киношколу, или вы советуете просто идти и работать, например, в рекламную индустрию?

Максимилиан Бэрн: Я не могу вам сказать: «Не надо учиться». Это просто мы так начинали, с самого низкого уровня работы в кино. Мы были такими ребятами на посылках: кому-то что-то надо принести, отнести — мы все это делали. Постепенно нарабатывали опыт, станови-



КАДР ИЗ К/Ф «ВСЕ КОГДА-НИБУДЬ УМРУТ»

лись ассистентами, и вот стали режиссерами. У каждого свой собственный путь. Наш способ — один из способов стать режиссером, но это не единственный способ.

И: Но вы бы рекомендовали работать с какими-то известными режиссерами, или вы рекомендуете просто начинать работать в кино, и все, независимо от того, насколько известен режиссер?

Максимилиан Бэрн: Вы думаете, что существует клуб известных кинодеятелей и, если вы туда проникнете, то все пути открыты? Понятно же, что это не так. Необязательно иметь какие-то связи, чтобы продвигаться в киносфере. Просто иногда люди видят, что вы хорошо работаете, и в дальнейшем обращаются к вам. Даже если вы просто подаете чай, но при этом делаете это хорошо, то вас заметят. Необходимо быть просто очень ответственным человеком и делать все, что от вас требуется.



ФОТО СО СЪЕМОК ФИЛЬМА «ВСЕ КОГДА-НИБУДЬ УМРУТ» (WWW.EMLI.CO.UK)



* КИНООБОЗРЕВАТЕЛЬ
АЛЕКСЕЙ ТЮТКИН

ДВАДЦАТЬ ВЕЧЕРОВ С ГОДАРОМ

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 двенадцатый: «Новая волна»
(Nouvelle vague, 1990).

Для зрителя, выросшего на образности и визуальной пластичности Висконти и/или Тарковского и/или Линча, всегда будет не хватать выразительности в ранних фильмах Годара, потому что тогда у него сложился совершенно иной подход к выразительным средствам. Годар вплоть до 80-х годов никогда не форсиро-

вал образ, накачивая его пластичностью визуальной. Если он снимал дерево или человека, то словно иссушал их, превращая в знак дерева или человека.

Многих (я в их числе) это отсутствие выразительности (назовём её «нормативной») чудовищно раздражало, и, пока не произойдёт переосмысление пластических средств Годара, раздражение останется. Глаз, наслаждающийся травмами, пожарами и дождями Тарковского, не примет «невыразительную выразительность» Годара, которому в 60-х и особенно в 70-х важнее были идеи, их чистое выражение, а не их пластическое оформление в образах. Тем, кому было мало конфликта идей, не хватало сочности кадра, точности монтажа, цельности повествования да и попросту природы. Природа была идеей.

Следует подчеркнуть, что такие отношения с объектами культуры и искусства не оценочны, в них лишь отражается субъективность зрителя, оптика его взгляда, настроенность системы мышления. Головоломка может сложиться лишь тогда, когда не останется «лишних» деталей.

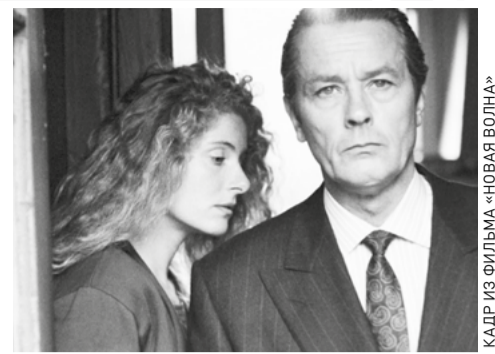
Упомянутые в начале эссе фамилии объединяет лишь одно — они снимали кино, которое Сергей Добротворский называл «кино на ощупь». Выразительность кадра зашкаливала настолько, что огонь обжигал, травы благоухали, а кожа была праздником тактильности. Взгляд превращался в руку, Годар же, убрав тактильность в своём раннем творчестве, снимал оптическое кино. Но в конце 90-х Годар пришёл к кинематографу предельно яркому, пропитанному выразительностью. Уже в «Короле Лире», а ещё полнее в «Новой волне» и в последующих

фильмах Годар черпает выразительность из природы, становясь в этом аспекте ближе к Тарковскому, чего себе нельзя было представить при просмотре ранних фильмов ЖЛГ.

Фильмы Годара 90-х становятся так красивы, что их красота застит многим глаза. Так, например, политический смысл фильма «Моцарт навсегда» для многих критиков потерялся в красоте образов, и поэтому в желании, чтобы творчество Годара было неизменным, многим представляется, что если бы высказывание было лапидарней и сурше, то действовало бы сильнее.

И вот «Новая волна»: буйство красок, интриг, капитализма, движений камеры, многословия (впрочем, пустого), любви и унижения. Годару после нежного лика Мириам Руссель и жгучей красоты Молли Рингуолд понадобилась Доминициана Джордано с её прерафаэлитской выразительностью. Ему понадобилось поместье с мощными деревьями, все эти бизнесмены, которые стрекочут на капиталистическом диалекте птичьего языка, пересыпая его культурными цитатами. И ему понадобился найдёныш, который вызывает жалость (Ален Делон), котёнок, которого чуть не сбила машина. Вы разве не любите котят?

В «Новой волне» из двух величественных кинематографических движений — панорамы и тревеллинга — Годар выбирает второе. Ему не нужно помахивание рукой-камерой, а требуется движение вслед, параллельно действию. Ему нужно непрерывное накопление временных срезов — идущих людей, шевелящихся листьев, беснующихся на ветру деревьев. А иногда применяется тревеллинг ещё



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «НОВАЯ ВОЛНА»

изобретательней: камера словно посещает дома или цеха завода, накапливая действие. Но вернёмся к котяткам.

С ролью котёнка при графине персонаж Делона справился неплохо, а потом он ей надоел, и она его утопила. Но потом — Тот же облик! То же имя! (имя, правда, другое) — появился не котёнок, но тигр, и он уже не стал играть клубком у ног графини. В отличие от котёнка, тигр замечательно плавает, и ему даже удаётся столкнуться графиню в воду. И здесь Годар позволяет повествованию этого фильма быть крайне катаргическим: графиня тонет, но человек — не тигр! — протягивает ей руку и спасает. Жестокое испытание, пробуждающее истинное чувство, не разрушенное разговорами о курсе доллара, менеджменте, торговле картинами и воспитанием слуг. ЖЛГ снова удалось снять фильм о любви и понимании так, что его реализованная пластическая выразительность наиболее точно соответствует задуманному. Чёткость пропорций — ничего более.

Каштаны ржавеют, в воздухе пахнет дымом. Пьеса окончена, актёры разъезжаются. А она остаётся с ним, зная, что он не тот же, а Другой. Каждый человек каждую секунду своей жизни — другой.



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

РАЗГОВОРЧИКИ...

При внимательном отношении к общественной жизни в нашем городе поражает количество круглых столов и дискуссий, которые проводятся по всем возможным и невозможным темам с участием большого количества людей. Даже те темы, которые имеют крайне практическое наклонение, обговариваются со всех сторон, обсуждаются, и потом ставится точка. Удивляться в принципе нечему — эта ситуация предсказывалась и описывалась миллионы раз. Реальная жизнь заменилась виртуальной полностью и без остатка, и проговоренное в белых кубках с белыми столами, опубликованное на высокорейтинговых интернет-порталах становится в ощущении и понимании людей автоматически включенным в реальность и не требующим воплощения в дальнейшем.

Инициативы в области урбанистики (МУФ 2013), популяризация науки, круглые столы и встречи в рамках выставок — события которые создают скорее медийный всплеск, чем подвижки в жизни, в реальности. Сразу скажу: на урбанистический (простите за это слово) форум я не ходила, хотя уверена, что стоило бы. Меня испугал именно этот факт — два дня в Манеже слушать предложения специалистов об улучшении жизни в городах и, выходя на улицы, проваливаться по колено в лужи из грязи. На каждое событие приходится как минимум: событие в facebook, специальная группа, рассылки, две или

три публикации в интернете, онлайн трансляция, обновление события после мероприятия — перечислять можно бесконечно. Главная борьба идет за внимание раскрученных брендов и платформ популяризации знания — «урбан форум» делает Институт Стрелка, и сразу определенная, вполне понятная прослойка людей смягчает свой критический взгляд на это событие. Политехнический музей проводит интересную конференцию на журфаке МГУ — и сразу как-то ощущение складывается «немодное». Опять же Стрелка впускает в свои стены презентацию проекта Мемориала «Последний адрес», посвященного увековечиванию памяти жителей Москвы и других городов, ставших жертвами репрессий в советское время — и мероприятие сразу же приобретает оттенок, который привлекает одних и отпугивает других. Мнение о мероприятии твердо устанавливается в сознании еще до его посещения, и поменять это ощущение крайне тяжело. Репрезентация и форма важнее содержания — такой неправильно понятый «the medium is the message».

Бумажная архитектура, которая была утопическим проектом, невозможным в определенных социальных контекстах, вытесняется невозможностью реально изменить существующие преграды, неповоротливостью и извилистостью городов, решениями, навязанными сверху.

В принципе, этот тон задает наше прави-

тельство — объявленного и принятого на уровне разговоров достаточно. Оно не требует воплощения. Ощущение разрыва теории и практики не покидает. Часто это объясняется неповоротливостью бюрократической системы, в других случаях — неумением и нежеланием принимать и воплощать.

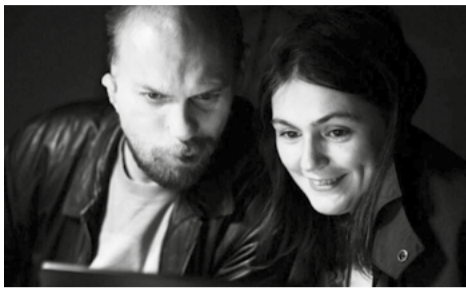
В центр медийного освещения попадает абсолютно не то и не те, кто на самом деле заслуживают внимания. Тихая реальная работа и практические результаты часто происходят не под ярким светом медийных софитов.

Научные и образовательные институции, которые должны заниматься непосредственно вопросами развития теории и внедрением их в практику, борются за выживание и часто выживают за счет непрофильных договоров.

Таким образом, возникают две концентрические окружности, которые вряд ли когда-нибудь пересекутся — вербальные инициативы и принимаемые решения, теория и практика, раздутые медийные пузыри и незаметная работа, схожая с кухонными посиделками.

Как же хочется, безумно хочется, чтобы все прекрасные начинания, все проговоренные мечты не разбивались о постоянное перекалывание плитки и не улетучивались в воздухе, в котором они были вербализованы.

КОЛОНКА АНДРЕЯ РОДИОНОВА И ЕКАТЕРИНЫ ТРОПОЛЬСКОЙ
«ЖИЗНЬ ПОЭТА»



АНДРЕЙ РОДИОНОВ И ДАРЫ СМЕРТИ

В середине декабря в Санкт-Петербурге вручают Григорьевскую премию. Мы с Катей едем туда, как почетные гости, ведь в прошлом году премию дали мне. Основатель премии Виктор Топоров вручил мне эту награду. Прошел год — и Виктора Топорова уже нет с нами, он умер.

В 2006 году мне вручали молодежную премию Триумф. Председатель жюри премии Андрей Вознесенский вручал мне эту награду. Минуту какое-то небольшое время, и Андрей Вознесенский умер.

В середине девяностых я работал в театре. На носу была премьера, и поэтому целую неделю мы — декораторы и бутафоры — работали в авральном режиме. А последние три дня даже ночевали в театре. По результатам работы один наш начальник решил выписать премию. Но не всем нам, а только двоим — мне и моему напарнику Ване. Стоит ли говорить, что и этот начальник и даже мой напарник Ваня давно уже на том свете.

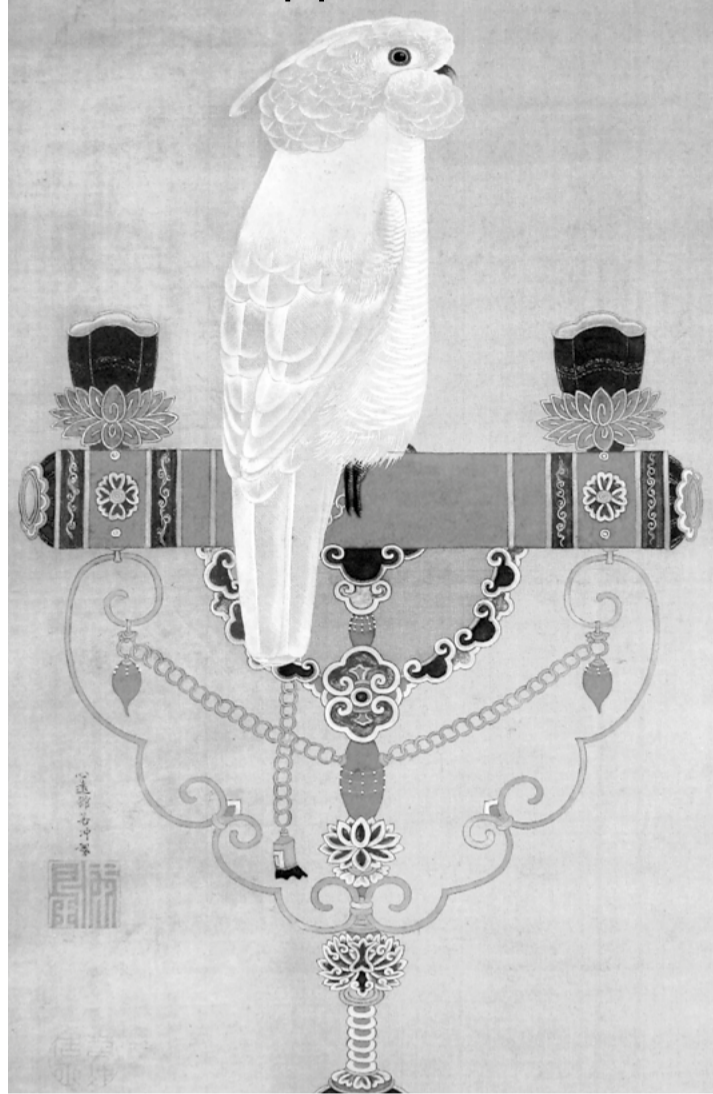
Дорогие товарищи, не надо мне от вас никаких премий. Лучше живите, живите долго. А если у вас есть деньги, зачем искать какой-то предлог, чтобы дать мне их? Давайте мне деньги просто так, без повода, без премии.



Переулочек упирается в болото,
В этом кайф и нирвана,
В скорую помощь грузят кого-то
В маечке дольче габбана.

Коряга сирени, вишневых три дерева,
И в том есть высокий полет.
Не гляди туда, парень, дольче потеряна,
А габбана сама нас найдет.

МОАБИТСКИЕ ХРОНИКИ ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН



ИТО ЯКУЧУ

20.10 Поздно вечером в мастерской. Вглядываюсь в свои работы — всюду эти профили, будто какая-то форма веры. Ищу бесконечно рассредоточенное, рассыпанное лицо Христа. Именно Христа? Да, пожалуй.

21.10 «Боруссия» вытасила тяжелейший матч в Лондоне против «Арсенала» — 2:1. Мхитарян забил, и под конец Левандовский, который цеплялся всю игру за мяч, на своих отважных полциркульных ногах, единственного шанса не упустил. Но без Гюндогана нам все равно очень тяжело.

24.10 Смотрел nihonga — модернистский извод традиционной японской живописи. Очень мне нравится их эксцентричная эклектика. И еще напоминает вклейки в старом журнале «Иностранная литература». О, этот добрый, мягкий, реалистичный модернизм! Задумчивый!

Эксцентрика японской живописи. Но ведь импрессионисты тоже эксцентричны, хотя, кажется, никто не рассматривал их живопись как метафизическое чудачество. Самый эксцентричным из них был Моне. И Дега. Хотя у Ренуара и Писарро тоже есть соответствующие работы. Позже эта эксцентрика выродилась в канкан у Тулуз-Лотрека. Утонула в пастозной жалости у Ван Гога, уплыла в экзотику у Гогена.

В Сезанне есть тлеющая эксцентрика, будто угли. Которые разгорелись вновь в модернизме. Однако это уже случилось как эксцентрика иного рода — социального, контекстуального. Дюшан — сродни эксцентрике какого-нибудь Черчилля или Ленина.

То в меньшинстве, то в большинстве... Я вдруг представил себе роман с Л., но в совершенно другом антураже. Познакомились мы, скажем, в 60-х, на стройках Братска. Потом расстались, я уехал, а она по-прежнему в этом Братске живет, семья у нее, работа, дети. И такой вдруг ужас меня обуял — даже не перед Братском, а перед самой неизбежной вписанностью наших судеб в историю с географией.

25.10 «Условия города плюс доброе сердце». «Условие листвы плюс доброе сердце». Такие фразы всплывают. очередной вариант «морального решения эстетических проблем». Ведь что есть эти «добрые условия»? Комки краски среди ветвей, не более.

31.10 Слушаю Led Zepelin — это такая легкость, точность вкуса, оригинальность! Вот что останется, как японские свитки. «Последнее усилие Ахиллеса» — которое я слушал ночью по «Голосу Америки», среди виноградников Каролина-Бугаза.

Если весь рок — это музыка подростков, то Zepelin — подростки, уже взятые на Небо, обучившиеся там. Ангелы — но не дурацкие бесплотники с крыльями, а преисполненные небесного мужества и такта.

Раздумывая о тех черных точках, которые я должен вписать в портрет Леши Беляева:

- Согласен с газонами?
- Многие школы не соглашались.
- Теперь надо соглашаться.

Франк справлял восемнадцатилетие сына. Он повел его в свой любимый пивняк в Кельне и сказал:

— Запомни! Самое лучшее в жизни — это курнуть анаши и потом трахать подругу!

Франк рассказал мне эту историю, мы выпили вина, и я еще долго шлялся по городу, прикладываясь там и сям к бутылке, слушал музыку и любовался, как различные фонари освещают осеннюю листву. Пожалуй для меня это самое лучшее — попить вино и любоваться отблеском фонарей на кронах деревьев. Впрочем, обе идеи, моя и Франка, хорошо вписываются в бесконечную дорогу к Млечному Пути. Так сказал бы Су Ши.

03.11 Кручения зеленого и коричневого на «Портрете Леши Беляева» и пр. К ним можно было бы применить не только «Вихри враждебные веют над нами...», но и отрывок из моих «Дебрей Центральной Азии»:

- Один удар за все удар,
- Одна Москва за все Москва.

05.11 Великие художники-изобретатели, неумные ебанаты, головоломы, головорезы — Дюшан, Пармиджанино, Якучу. Конечно, между Дюшаном и Пармиджанино сходство увидеть легче — все их алхимические, эротические коннотации. Не то что тихий буддист Якучу, всю жизнь возившийся с нирванами овощей. И все же, когда я гляжу на его «Малайского какаду», в этом сочетании скрупулезной дотошности с орнаментальной условностью — нежнейшие белые перья и зависающий в воздухе персидский декорированный насест — я чувствую в нем весь Восток, сказание о Востоке. Вот как мы вкладываем в астролеты пластины с изображением человеческой расы, можно было бы хранить капсулу с репродукцией этой работы в снегах Гренландии. Память о Востоке.

07.11 После работы я глотнул вина и покотился домой, слушая в наушниках рок-группу Saxon. Была теплая сырая осенняя ночь, подобная тем, когда мы перлись с Перцами и Музыченко пешком с Фонтана в центр. А теперь я мчусь на велике мимо Ангела Победы, именуемого по-немецки Sigelsäule. Наверное, это и есть то, что называют странствиями в бесконечном через превращения.

СИНЕ ФАНТОМ В СЕТИ:

KINOTE
WWW.KINOTE.INFO

snapbox
WWW.SNAPBOX.RU

СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:

НССАГННН
ГССННССА
НССАГННН
ГССННССА
НССАГННН
ГССННССА
НССАГННН
ГССННССА
WWW.NCCA.RU WWW.JAN-JAK.COM

MAMM
WWW.MAMM-MDF.RU

КИНОТЕАТР ПИОНЕР
WWW.PIONER-CINEMA.RU

ZMI
культурный центр
WWW.ZILCC.RU

Фаланстер
WWW.FACEBOOK.COM/FALANSTER.BOOKS

БАЗА
WWW.OSMOPOLIS.RU/BAZA_INSTITUTE

СООБЩЕСТВО КИНОМАТОГРАФИСТОВ
РОССИИ
WWW.UNIKINO.RU

NOOR
WWW.NOORBAR.COM

FLACON
ДИЗАЙН-ЗАВОД
WWW.FLACON.RU

ЖАРКОЕ
КИНОКЛУБ
WWW.FITL-CLUB.RU

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

Аркад
БОКИ
DODOSPACE.RU
KIN035MM.RU

CHANGE YOUR HEAD
WWW.FACEBOOK.COM/HITRYE

clumba
WWW.ARTCLUMBA.RU

WACADEMY.RU
FLACON.RU

SOUPCAFE.RU

GARAJ
WWW.GARAGECCC.COM

MONITOR BOX
WWW.MONITORBOX.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 ДУЛАЙРАН, БОРИС ЮХАНАНОВ, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ЕГОР ПОПОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА, АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ, СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ

СОВМЕСТНОЕ ИЗДАНИЕ КЛУБА СИНЕ ФАНТОМ И ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ