

СИНЕ ФАНТОМ

ЧИТАЙ КИНО!

WEEKLY

09/280 | 9-23 МАЯ 2013 | 16+

WWW.CINEFANTOMCLUB.RU

ЙОС СТЕЛЛИНГ:
Я НАПРАВЛЯЮСЬ
В XIX ВЕК



ИНТЕРВЬЮ С РЕЖИССЕРОМ ЧИТАЙТЕ НА СТР. 2

3 ВИКТОРИЯ МАРЧЕНКОВА.
МОНАМУР ТИНТО БРАССА

4 КАЛОКАГАТИЯ.
РУБРИКА СИНЕ ФАНТОМ '89

5 КЛИМ КОЗИНСКИЙ
О СПЕКТАКЛЕ СТОЙКИЙ ПРИНЦИП

7 АЛЕКСЕЙ ТЮТЬКИН.
ДВАДЦАТЬ ВЕЧЕРОВ С ГОДАРОМ

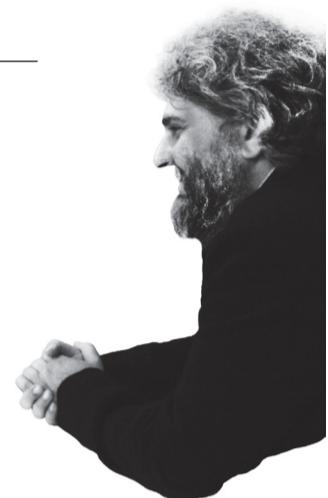
ФИЛЬМ БЕЗ ЗРИТЕЛЯ – ЭТО НЕ ФИЛЬМ

В СЕРЕДИНЕ МАЯ В РОССИЙСКОМ ПРОКАТЕ ПОЯВИТСЯ КАРТИНА ГОЛЛАНДСКОГО РЕЖИССЕРА ЙОСА СТЕЛЛИНГА «ДЕВУШКА И СМЕРТЬ». АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ ВСТРЕТИЛСЯ С РЕЖИССЕРОМ И УЗНАЛ О ТОМ, КАК РАЗВИВАЕТСЯ НЕЗАВИСИМОЕ КИНО В ГОЛЛАНДИИ, ЧЕМ ОПАСНЫ «ЭГОДОКУМЕНТЫ», И ЗАЧЕМ ЙОС СТЕЛЛИНГ «ОТПРАВИЛСЯ» В XIX ВЕК.



Йос Стеллинг (Jos Stelling) родился 16 июля 1945 года. Уtrecht, Голландия. Кинорежиссёр, сценарист. Владелец двух кинотеатров в Уtrechtе — Springhaver (с 1978 года) и Louis Hartlooper Complex (с 2004 года). Образование получил по специальности «режиссёр кино и телевидения». Кинематографический дебют Стеллинга, фильм «Марилен из Ньемеген», был отобран в основную программу Каннского кинофестиваля 1975 года. В 1980-х годах наибольшее признание у критиков заслужили ленты «Иллюзионист» (1983), «Стрелочник» (1986) и «Летучий голландец» (1995).

С российскими актерами режиссер сотрудничает не в первый раз. В фильме «Душка» (2007) главную роль сыграл Сергей Маковецкий, а в картине 2012 года «Девушка и смерть» снимаются также Леонид Бичевин, Рената Литвинова, Светлана Светличная, Максим Ковалевский.



Андрей Сильвестров: Здравствуйте, Йос! Наша газета называется «СИНЕ ФАНТОМ».

Йос Стеллинг: Про фильмы ужасов? (смеется)

А. С.: СИНЕ ФАНТОМ помогает развивать независимое кино в России. И, насколько я знаю, вы тоже всячески поддерживаете независимое кино в Голландии?

Й. С.: Да, у меня два кинотеатра в Утрехте, там показывают независимое кино, а тридцать лет назад я организовал один из самых крупных фестивалей в Голландии. Вообще я всю свою жизнь любил общаться с кинематографистами.

А. С.: Фестиваль в Утрехте — это фестиваль исключительно голландского кино?

Й. С.: Идея фестиваля в Утрехте близка тому, что делается в Сочи. Наш фестиваль собирает голландских кинематографистов и дает им возможность поговорить друг с другом, пообщаться. Все это не для публики, это такое внутреннее мероприятие.

А. С.: В фестивале принимают участие только полнометражные фильмы?

Й. С.: И короткометражное кино, и документальное — в общей сложности в Голландии выпускается порядка 140 фильмов в год. А наш приз — «Золотой теленок» (конечно же, это ироничная отсылка к библейскому «золотому теленку»). Также, вручается награда за каждую номинацию в съемочной группе: лучший художник, лучший оператор, лучший режиссер монтажа и так далее.

А. С.: Вы сами проводите селекцию фильмов для фестиваля?

Й. С.: На самом деле, селекция у фестиваля совсем небольшая. Отсекается только самое плохое, а в основном показывается все, что производится в Голландии. Но, надо сказать — вот уже двадцать лет, как я отошел от дел. Честно говоря, когда я ушел, фестиваль начал расти. (смеется)

А. С.: Скажите, а ваши кинотеатры? Есть ли у них сверхзадача?

Й. С.: Это отчасти способ заработка денег на жизнь, так как в остальном я абсолютно свободен. Я не завишу от тех фильмов, которые я снимаю. Я могу делать, что хочу. Я всегда говорю независимым кинематографистам: «Постарайтесь найти работу! Тогда сможете делать бесплатно свои собственные фильмы».

А. С.: Это хорошая идея.

Й. С.: Можно что-то писать или снимать какие-нибудь рекламные ролики...

А. С.: То есть ваши кинотеатры — это чисто коммерческое предприятие?

кино, почитать что-то о кино. То есть, кинотеатры и небольшие фестивали — это то, что помогает людям собираться вместе. Когда вы приходите в кино и платите за билет, вы должны как бы получить отдачу от заплаченных вами денег, то есть посмотреть фильм. А кино на экране телевизора — это сплошное переключение кнопок с канала на канал все быстрее, быстрее и потеря чувства реальности.

В основном, все кино становится телевизионным, оно превращается в какой-то ситком, а основная идея моего последнего фильма — полная противоположность этому. Поэтому я направляюсь в 19-й век.

А. С.: Есть такое ощущение, что мы

исчезают. Фильм без зрителя — просто изображение на экране, проекция. Можно снять фильм за дешево, на самую обычную камеру, но вы всегда должны помнить о необходимости игры со зрителем.

Для меня всегда много значил эффект Кулешова. Так вот, со зрителями также. Ваш фильм и люди, которые его смотрят, находятся в очень крепкой связи. Иначе вы просто снимаете какие-то бессмысленные ролики для YouTube.

А. С.: Да, безусловно. Но я имел в виду не любительское видео, а малобюджетное кино, которым, например, занимается ваш соотечественник Дэвид Фербейк.

Й. С.: Это прекрасно, но все равно нужно всегда помнить о зрителях! (смеется) Если вы писатель, вы можете поместить слова в обратном порядке, но кто вас тогда поймет?

Если вы художник — можете нарисовать что-нибудь на крыше и сами этим любоваться, но вы потеряете язык общения. Вы должны все время помнить о том, кто будет это смотреть, читать и так далее. Это как встреча, к которой нужно готовиться. При разговоре с вами я должен помнить об определенных правилах для того, чтобы мы друг друга поняли, чтобы мы могли разговаривать.

Кино — своего рода договор со зрителем. Можно, конечно, уважать зрителя, а можно его рассматривать как жертву, у которой вы пытаетесь извлечь деньги. Я своего зрителя очень уважаю, для меня зритель — это мой партнер. И мне от него в первую очередь нужны не деньги, а эмоции.

А. С.: Но ведь самое большое количество зрителей, как правило, у телевизионного продукта. Именно телевизионный продукт достигает наибольшей коммуникации со зрителем.

Й. С.: Ну, я же не сказал, что мне нужны все зрители мира! (смеется) Мне 5% России будет достаточно. Если фильм всем нравится, он не может быть хорошим фильмом. Статистически, он — середина

КАДР ИЗ ФИЛЬМА ЙОСА СТЕЛЛИНГА «ДЕВУШКА И СМЕРТЬ»



Й. С.: Нет, это все-таки арт-хаусные, конечно, кинотеатры. И я ввел некоторую концепцию. В наше время, при наличии интернета и телевидения, можно посмотреть сорок фильмов, сидя дома на диване. Экраны становятся все больше и больше. У людей все меньше и меньше потребности ходить в кино для того, чтобы увидеть кино. Жизнь ускоряется, а люди становятся все более одинокими, отдаляются друг от друга. Таким образом, кинотеатр сегодня — это место, в котором можно встретиться друг с другом. В моих кинотеатрах есть бары, где можно выпить, посидеть, обсудить

живем в эпоху невероятной демократизации кино за счет цифры. Сегодня кино может снимать каждый...

Й. С.: Эгодокументы, как мы это называем. Это опасно. Ведь существует определенный киноязык, и нужно о нем все время помнить — иначе вы теряете публику. Есть определенные правила — вы как бы играете в шахматы со зрителем. Вы, конечно, можете играть исключительно по своим правилам... Но зритель-то вам нужен! Фильм без зрителя — это не фильм. Это как цвет и свет. Если нет света — мы не различаем цвета, они

дороги, средний пласт... Какие комиксы вы в России любите?

A.C.: У нас комиксы не очень популярны...

Й.С.: Дональд Дак, например, у нас в Голландии самый популярный. Но мы же не можем сказать, что это самый качественный комикс. Это странное такое правило — если что-то успешно, значит хорошо. Странный принцип.

A.C.: А как определить успешность? Что такое успешность для вас?

Й.С.: Когда двое или трое незнакомых людей говорят, что им очень понравился мой фильм, мне этого достаточно. Я снимаю кино отчасти ради самого процесса создания фильма. Я три года работаю над фильмом, который вы потом должны посмотреть за 2 часа. И есть еще один важный момент: меня окружают люди,

которые делают свое дело намного лучше, чем сделал бы я сам — актеры, оператор, режиссер монтажа, художник и так далее. Я, в конечном итоге, все это как-то курирую. И возникает такое чувство полета! Как будто я прыгаю выше своей планки. Собственно, ради этого я и снимаю кино.

A.C.: Я еще не задал вам вопрос, кото-

ЕСЛИ ФИЛЬМ ВСЕМ НРАВИТСЯ, ОН НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ХОРОШИМ ФИЛЬМОМ

ния, такую глубину, что меня удивляет: «Почему я один из немногих, кому это интересно?» Скорее, нужно спросить у остальных голландцев, почему они не делают то, что делаю я! (смеется)

A.C.: Спасибо вам большое. В заключение я должен сделать одно признание — как только у нас появились видеомагнитофоны, в начале 90-х, в среде моих друзей образовался круг фанатов фильма «Стрелочник», я помню эту старую, затертую кассету VHS с вашим фильмом... Она была такая мутная, темная... (смеется)

Й.С.: О! Это потому, что я отдал фильм в Россию бесплатно: «Пожалуйста, возьмите ради Бога!» Правда, я надеялся, что копии будут нормального качества... (смеется)

A.C.: Да уж... (смеется) Спасибо вам большое!



КАДР ИЗ ФИЛЬМА ТИНТО БРАССА "МОНАМУР/МОЯ ЛЮБОВЬ"

МОНАМУР



Виктория Марченкова — художник, выпускница Школы фотографии и мультимедиа им. Родченко, аспирант Факультета истории искусств РГГУ

ФИЛЬМ Тинто Брасса "Монамур/Моя любовь" (2006) в большинстве сюжетных ходов зеркалит один из наиболее известных в России фильмов этого режиссера "Все леди делают это" (1992). В очередной раз в этом фильме режиссер разбирает переплетения искусства и порнографии. Как порнография сводит сюжет к минимуму, чтобы показать существенное — половой акт, — так Тинто Брасс убирает все лишнее в характеристиках персонажей, чтобы оставить место для работы культурной памяти в вопросе секса. Чтобы сомнений в этом не возникло, сам режиссер появляется в одной из сцен фильма и проговаривает свою позицию: окологородническая толпа дискутирует о разнице между эротикой и порнографией, а он говорит, что "это вопрос семантики, вопрос языка". Весь фильм Брасс занимается легитимацией эротики через европейскую культуру. Режиссер уводит свою героиню в окрестности Мантуи — в Палаццо Те, украшенное маньеристской живописью Джузеппе Романо, ученика Рафаэля. Первое сближение героини и ее будущего любовника происходит, когда она смотрит на эрегированный член Юпитера. В фильме она много мастурбирует и много спит — в украшениях,

макияже и с высоким пучком — повторяя частый мотив классической живописи, где обнаженная спит, прикрывая рукой причинное место. Обращение к картине подчеркнуто и игрой актеров, делающих остановки, чтобы застыть в выразительной позе, или замедляющих движение, чтобы подчеркнуть его. Иногда тот же эффект достигается монтажной склейкой по значимой точке.

Локализация героев — прежде всего, женщины — в модусе объекта искусства необходима для структуры фильма, где основные герои — семейная пара и художник. Последний фигурирует в двух ипостасях. Как герой драмы, любовник, и как функция мифа "художник-муза". Именно в этой связке содержится основное напряжение. Героиня движется к открытой демонстрации собственного желания, кульминация происходит в публичном пространстве, заполненном зрителями. От взгляда на презентацию тела в искусстве на стенах Палаццо Те она переходит к позиции эксгибиционизма, презентации, создавая пространство для собственного действия. Это превращение пытается зафиксировать художник. Он навязчиво фотографирует ее при первой

встрече, делает портрет обнаженного тела с натуры в собственной постели, создает фотоцитату "Происхождения мира" Курбе, управляя телом героини; документирует ее секс с портье. Художник в нем нарушает табу всех тайных любовников — отказ от любого рода следов. Однако и произведения, которые он создает, следами в полной мере не являются, в действительности оставить след ему удается, лишь оттракав ее в общественном туалете, а вот его рисунок теряется сразу же, как она попадает к себе в отель. История героини сохраняется только как биография. О большей части ее переживаний зрители узнают из личного дневника, но о главном — из внутреннего монолога, произносимого во время секса на публике. В процессе героиня выговаривает основную pragmatическую мысль: "Сколько длится любовь? Пару сотен доз того, что выплескивает член" и решает длить брак. Спустя все годы просмотров Тинто Брасса, мне до сих пор непонятно, почему так важна для него идея брака, выстоявшего испытание сексом, но сохранившимся в любой из возможных форм. Пересматривая его фильм, в моем сознании всплыла услышанная недавно от приятеля фраза "муж — это тот, кто делает куннилингус". Я спросила у него, это какая-то народная пословица? И он ответил: "Это накуренная Аня сказала, когда я ее лизал. Я после этого серьезно думал, стоит ли Аню погружать в дивный мир наркотиков". Видимо, семейные ценности просто глубоко сидят.

КАЛОКАГАТИЯ ИЛИ КИНООБРАЗ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

ОЛЬГА ЛЕПЕСТКОВА (СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ)



В РУБРИКЕ «СИНЕ ФАНТОМ'89» МЫ ПУБЛИКУЕМ НАИБОЛЕЕ ЯРКИЕ СТАТЬИ ПЕРВОГО САМИЗДАТОВСКОГО ЖУРНАЛА «СИНЕ ФАНТОМ», ВЫХОДИВШЕГО В 80-Х ГОДАХ ПОД РЕДАКЦИЕЙ ИГОРЯ АЛЕЙНИКОВА.

1 Существует магия ожидания встречи. Вы стоите в условленном месте (обычно возле метро или на перекрестке) и вглядываетесь в прохожих. Не пройдет и пяти минут, как вы начнете видеть нужного вам человека в каждом втором из проходящих мимо. Эта аберрация равно утомляет и влечет, однако ее настояще волшебство свершится лишь с появлением вашего знакомого. Знание о нем, столь щедро распространенное вами на других, сольется со своим источником.

2 Вы разом найдете ПРОТОТИП облика, которым только что награждали других. Подобно тому, как единственный из тысячи ключ, опробовав множество замков, наконец, отыскивает свой.

3 Чудесно то, что среди произвольно разной внешности толпы лицо вашего приятеля словно запрограммировано, причем с известной долей волнующего ДОПУЩЕНИЯ (как минимум, он может оказаться необязательным и вовсе не прийти). Подспудно переживаемый маятник ТВЕРДОГО ЗНАНИЯ И ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ делает секунду узнавания особенно насыщенной. Хотя бы потому — и это до банального просто — что здесь и сейчас ваше представление о реальности сливаются с самой реальностью.

5 Природа кинематографического зрения предполагает такую же операцию. С той лишь разницей, что ИДЕЯ и ФОРМА предмета или явления существуют на экране в гораздо более изощренном взаимосочетании.

6 С одной стороны, кино показывает все множество вариантов и мер той или иной вещи. С другой — любая вещь на экране трактуется как собственный ЗНАК, как на данный момент зрения абсолютная ИДЕЯ САМОЙ СЕБЯ.

7 Платон учил: ИСТИНА есть мир ЭЙДОСОВ. Чувства не могут быть источником истинного знания, поскольку они не выходят за пределы преходящего предметного мира. ЗНАНИЕ есть память бессмертной души о мире сущностей, созерцаемых ею до вселения в смертную оболочку.

8 Прав Умберто Эко, говорящий о невозможности назвать экранную Лошадь просто Лошадью. Это будет "... белая лошадь, стоящая на зеленом лугу напротив дерева...". Но, говоря о лошади, мы будем иметь в виду только что виденную... Кроме того, каждый из нас в силах так организовать кадр, чтобы все, попадающее в его поле, сводилось к системе единого интегрирующего ЗНАКА. Легко очистить визуальное пространство, оставив в нем лишь автоматически шифруемый объект. Труднее насытить зрение РЯДОМ информации, сводимой к одному шифру.

10 Впрочем, это лишь указывает на два типа сознания — философский и художественный. Очевидно, все, что можно выразить о предмете в иных системах знаков, УЖЕ СУЩЕСТВУЕТ В ЕГО ИЗОБРАЖЕНИИ. Зигфрид Кракауэр считал ФИЗИЧЕСКУЮ РЕАЛЬНОСТЬ кино достаточной для чтения. Следовательно, мы можем предположить наличие отдельной РЕАЛЬНОСТИ ИДЕЙ, которую одни кинематографисты презирают, а другие конструируют за счет принятой вокруг системы суждений. В любом случае ФИЗИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ противопоставляется РЕАЛЬНОСТИ ИДЕЙ. Настоящая сила кинореальности как раз и есть в одновременности МАТЕРИИ и ИДЕЙ. Кино есть своего рода УЛУЧШЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ибо сохраняя в неприкосновенности внешний мир, оно показывает в нем события и состояния, которые есть следствия ИДЕЙ, ЦЕЛЕЙ и ЗАМЫСЛОВ этих состояний и событий. В словаре Платона «КАЛОКАГАТИЯ» — способность избирать наилучшее. Путь кинематографа — путь улучшения реальности посредством ТОТАЛЬНОГО КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ. Киноэстетика расположена ВЕРТИКАЛЬНО.

18 Великий Инквизитор Эйзенштейн говорил о ВЕРТИКАЛЬНОМ МОНТАЖЕ, подразумевая целенаправленное вторжение в подсознание путем спровоцированной изображением ассоциации.

19 Майя Дерен утверждала ВЕРТИКАЛЬНОЕ КИНО, мыслящее символами, а не горизонтальными повествованиями.

20 Постмодернизм увлекся АНТИНАРРАТИВНЫМ текстом, где каждая речевая единица есть структура языка в целом.

Добротворский Сергей Николаевич — актер, режиссер, сценарист, киновед, кинокритик, журналист. Автор более шестисот статей, опубликованных в российских и зарубежных изданиях. Также печатался под псевдонимами Ольга Лепесткова, Сергей Каренин и др.

21 Мы утверждаем ВЕРТИКАЛЬНОЕ КИНО вслед за Евгением Кондратьевым, заметившим, что пленка в киноаппарате движется вертикально, то есть соответственно фундаментальному закону оппозиции — сверху вниз, из области ИДЕЙ в МАТЕРИАЛЬНЫЙ МИР.

22 ПЛЕНКА сравнима здесь с AXIS MUNDI, МИРОВЫМ ДРЕВОМ, на верхушке которого Бог Ра готов поразить свернувшуюся в корнях змею. Схватка БОГА и ЧУДОВИЩА, вечно идущая вне пределов зрения и рассудка, становится явью, отразившись на кинопленке.

23 Мы полагаем, что истинный КИНОГЛАЗ не есть съемочный аппарат. Кинообраз создается в момент ПРОЕКЦИИ. ИДЕОЛОГИЯ ОБЪЕКТИВА способна улучшить лишь иллюзорный материальный мир, как и говорили об этом Дзига Вертов и Янгблад.

24 Истинное знание сообщает КИНОПРОЕКТОР, выступающий посредником между ВЕРХОМ и НИЗОМ, миром ЗАМЫСЛОВ и миром ФОРМ. Механическая работа с кинопленкой, КИНОКАЛЛИГРАФИЯ обнажают рисунок коры МИРОВОГО ДРЕВА, составляют цепь бесконечных приближений к ФИГУРЕ и ЧИСЛУ.

25 Мы полагаем, что проекция не нуждается в экране. Фильм транслируется в открытое пространство и сам находит отражающие объекты, равно как верховная сущность не может быть ограничена лишь одной формой собственного воплощения.

Мы зовем к встрече.

26

**СТОЙКИЙ ПРИНЦИП —
СПЕКТАКЛЬ В ТРЕХ АКТАХ, ДВУХ
КЛАДБИЩАХ И ОДНОМ КОНЦЕРТЕ.
ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ «СТОЙКИЙ
ПРИНЦ» КАЛЬДЕРОНА И «ПИР
ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» ПУШКИНА.
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК БОРИС
ЮХАНАНОВ. ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ
СОСТОИТСЯ 25 МАЯ 2013.**

СПЕКТАКЛЬ-



СПЕКТАКЛЬ "СТОЙКИЙ ПРИНЦИП" ФОТО: ОЛЬГА ЧУМАЧЕНКО



В первую очередь должен сообщить, что текст этот написан после просмотра нового десятичасового спектакля Бориса Юхананова "Стойкий Принцип". Автор текста заранее извиняется за Общие Места и отсутствие сюжетно-нarrативного повествования. Ибо писать про это так — невозможно.

Непросто интерпретировать действие, которое уже исчерпало в себе любую возможность интерпретаций. В котором слово распалось, расщепилось на атомы, и каждый атом получил возможность собственного звучания. Первый раз в жизни передо мной стал вопрос: как "это" описать? Ведь как можно описать ВСЕ, то есть "полный объем всего"? Это ведь просто невозможно! «Да, — отвечает мне Стойкий Принцип, — это действительно невозможно, но это необходимо». В этот раз ты либо будешь иметь дело со всем, либо ни с чем». Думаю, это и есть первый принцип — "ПРИНЦИП ПОЛНОТЫ".

Чтобы пережить эту полноту, потребовалось десять часов сверхнасыщенного действия и целый ряд сновидений, которые возникали уже за пределами театра.

Время в театре было разделено на две части. Большая часть ушла на переживание непосредственно самого акта мистерии; остальное время, названное "антракт", было отдано на размышление и сопоставление увиденного на сцене с целой серией фотокартин, украшающих холл театра и рассказывающих о жизни и смерти Ангела Дримса, через поэму написанную самим Юханановым. Таким образом антракт стал продолжением акта, а акт — частью антракта.

"Стойкий Принцип" Юхананова — это не просто спектакль. Нет. Это целый мир спектаклей, через которые рассказывает история гибели и зарождения театра, а вместе с этим — гибели и зарождения культуры.

Гигантские лики дремлющих гениев, выдыхающих пары волшебного дыма; шум и звуковые волны, преобразующиеся в рисунок и распадающиеся опять на дребезжащие звуки; артисты, бескомпромиссно проводящие через себя киловатты энергетических импульсов.

Бешеное зрелище.

Сон, который разрастается и обретает себя с невероятной скоростью.

Возникло впечатление, что спектакль узнает себя сам во время действия. Первые четыре части буквально звучали именно так. Каждый раз рождаясь заново, они неловко вставали на еще неокрепшие ноги и медленно разворачивались в сторону зрителя, чтобы к самому финалу мгновенно расцвести, в полной своей красоте смысла и формы.

Безусловно, финал каждого акта пробирал до мурашек. Будь то ожерелье, которое рассыпалось на дощатый пол, или самоубийца, растворившийся в книге мертвых слов, или актриса, пытающаяся вырваться из собственной могилы. Все это действовало пронзительно точно и остро. Каждый раз вызывая легкую дрожь по телу.

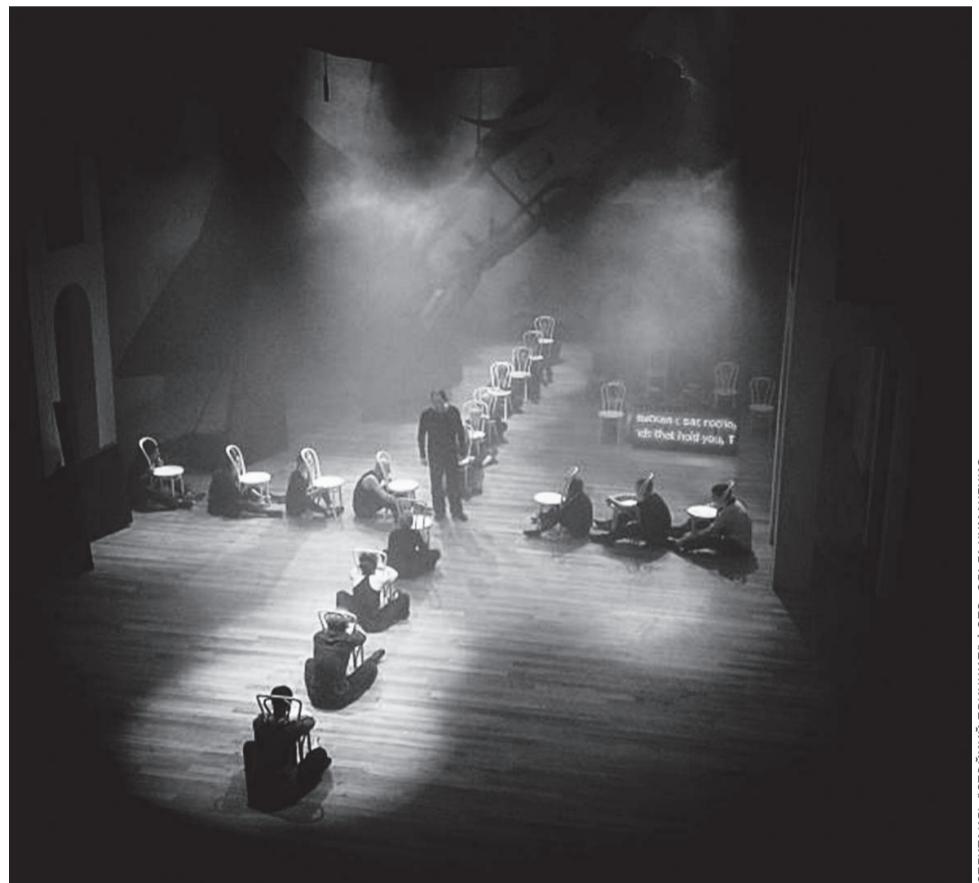
Пятое и шестое действия оказались чем-то совершенно иным. Пятая часть, выстроенная как иконостас, явилась самой мощной и зрелой. На протяжении часа артисты, прикованные к стульям, транслировали такую мощную и несгибаемую волю, что измотанные до этого зрители просто неизбежно получали новое дыхание для дальнейшего путешествия. В этой части театр стал храмом, а актер — жрецом, проводником Воли. И, наконец, в шестой части стала происходить та самая метаморфоза, к которой и было устремлено все действие до этого. То, что я увидел, можно назвать как "ПРИНЦИП БЕЗЗАЩИТНОСТИ". Ожило "Дитя Театра" и запело песню в колыбели, которой стал сон Пушкина.

В целом, все шесть частей были исполнены энергией дихотомии. Напряжением между всем и всем. Шум и ритм атакуют мелодический рисунок, символы атакуют смыслы, даже артисты, которые обычно являются центром театральной вселенной, в этой мистерии утопают в гигантских декорациях и композиционных волнах, что неумолимо приводит к их десятикратному увеличению.

Думаю, это тоже принцип спектакля — "ПРИНЦИП СОПРОТИВЛЕНИЯ". Артисту в этом зрелище необходимо открыть в себе дремлющего гиганта, демиурга и предоставить в противовес всему спектаклю свою собственную вселенную, где он принц-творец.

Удивительно, но этот закон работает. Невозможно не отдать должное потрясающей универсальности, которую раскрывает каждый артист на сцене. Потрясающей звуковой палитре, которая разрастается от тихого дыхания ветра до могучих

ГИГАНТ



СПЕКТАКЛЬ "СТОЙКИЙ ПРИНЦИП" ФОТО: ОЛЬГА ЧУМАЧЕНКО

раскатов Вагнера. Волшебному свету, от хрупкого луча высвечивающему Инфант, который то пламенеет с идей принца, то испаряется вместе с силами раба до мощных световых столбов, создающих трехмерную Колыбель-Храм в финальной молитве-мистерии.

Свет, звук, композиция, актер, слово — каждая часть взращивается на огромном сопротивлении "всего со всем". Фрагмент прорывается сквозь собственную малость и обнаруживает в себе мощную животворящую силу целого.

Подобным же образом в этом спектакле-гиганте существуют и смыслы. Они буквально покрывают каждое дыхание действия и при этом постоянно атакуются безумием происходящего, свободой, не подчиненной смыслам, но начиненной ими. Смыслы отрекаются от себя и торжествуют над собой. Смыслы рождаются и гибнут. Невозможно зацепиться за них, как за буек, в этом бушующем океане. Они не корабли, но киты,

которые по свободной волне то выныривают на солнечный свет, то опять несутся ко дну. И именно благодаря неумолимому напору бесконечных аллюзий и иллюзий, интерпретаций и однозначностей, иронии и бескомпромиссной серьезности

"спектакль-гигант" вырывается из современной культуры постов и модернизмов, предлагая новое, неведомое и радикальное "начало всего".

Как Фернандо играется образами открытой и закрытой ладони, символами жизни и смерти, так и спектакль мгновенно превращает крышку своего гроба в ляльку. Из "театра" действие попадает в "храм", а из храма раздается крик младенца-оборотня.

"Стойкий Принцип" Юхананова становится двигателем культуры. Возвращаясь на территорию, где театр был неотделим от мифа, а миф — от мира, Юхананов совершает новый шаг в сторону неизвестного. Если Мейерхольд, Васильев, Гrotovский вернули театр в Храм, то Юхананов вывел театр из Храма на Terra Nova.

И вышел малыш-гигант на неизвестную никому землю...



Клим Козинский — выпускник Киевского Национального Университета Театра, Кино и Телевидения (КНУТКиТ), участник МИРа-4 (Мастерская Индивидуальной Режиссуры)

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА ЛИСАНДРО АЛОНСО «ЛИВЕРПУЛЬ»



НЕВЫНОСИМАЯ СВОБОДА

1.

Фильмы Лисандро Алонсо представляют из себя своеобразный постскрипту姆 к недавним драматическим событиям в жизни героев. Сами события остаются за скобками скучного повествования, и зрители могут довольствоваться только редкими сносками на них. Камере отводится скромная роль фиксации неспешного быта персонажей или/и их перемещению между несколькими географическими точками. История в привычном смысле возникновения и развития конфликта в фильмах аргентинского автора почти нивелирована. Так, герой первого полнометражного фильма Алонсо «Свобода» одиноко живет в палатке посреди леса, занимается рубкой и продажей сосны, по вечерам, видимо, вкушает мясо диких животных (в заключительных кадрах он разделывает, жарит и с аппетитом жует броненосца). Кое-что — настолько мало, что этой информацией можно пренебречь — мы узнаем из разговора в телефонной будке. Мисаэль, кажется, сбежал из семьи. Зритель оказывается в изнурительном информационном вакууме.

Чем эта сюжетная нехватка оправдана или компенсирована? Медлительность и монотонность «Голого Острова» Канэто Синдо или «Туринской Лошади» Белы Тарра воспроизводят каждодневную рутину человеческого страдания, которая обрачивается сильными экзистенциальными выводами. Сюжет здесь нарочито утрирован до жесткой схемы, необходимой для выполнения художественной задачи. Наконец, эти фильмы элементарно красивы. Напротив, Лисандро Алонсо снимает так, будто всей эволюции кино от братьев Люмьер до наших технологически и дискурсивно развитых дней просто не существовало. Его киноязык прост и прозрачен: чем не «Прибытие Поезда» для XXI века? Никакого сюжета, а тем более захватывающей интриги, никакой концепции, никакого символизма (вещи равны себе), никакого психологизма (о персонажах и их взаимоотношениях мы знаем не больше, чем о рядом стоящих пассажирах метро), никакой претензии на красоты пейзажа (взгляд камеры, иногда отклеивающийся от персонажа, осматривается по сторонам, но ландшафты выглядят довольно убого). Но это и не документальное кино, не камера, отстраненно наблюдающая за окружающим потоком жизни. Все спланировано,

сыграно, уравновешено.

Возможно ответ кроется в том, что Алонсо стремится стимулировать в зрителе воображение, при помощи которого тот будет домысливать происходящее на экране. Заполнять сюжетные дыры собственными мыслительными конструкциями. Вот как говорит режиссер о своем последнем фильме «Ливерпуль»: «Только зрители могут провести связь между Фаррелом, девочкой и брелком. Если в той сцене есть какая-то сила, то она исходит от зрителя, а не от кадра или чего-то еще. <...> Когда я знаю слишком много о персонаже или предмете, мне становится неинтересно» [*].

щадящий для зрителя фильм, — не столь герметичны и предлагают хотя бы потенциально возможное «решение».

2.

Единственной зацепкой для понимания фильмов Алонсо может послужить известное мнение о том, что его фильмы повествуют о поиске идентичности персонажами. Герои режиссера находятся на обочине общества в ситуации отчуждения, а то и полной изоляции. Мы не видим никаких социальных нитей, которые бы связывали их с тем или иным социальным окружением. Напротив, герои постоянно бегут от социаль-

КИНОВЕД СЕРГЕЙ АСОСКОВ

здания, существующего будто без входа и выхода. Большое общество, воплощенное в бетонных стенах и противопоставленное просторной природе первых двух фильмов, буквально сдавливает со всех сторон Мисаэля и Варгаса, странным образом встретившихся в пространстве одной картины (но не встретившихся лицом к лицу). По-видимому, Варгас оказывается отчужден не только от общества, но и от самого себя, раздвоившись в образе.

Четвертый фильм Алонсо «Ливерпуль» несколько выбивается из ряда. Фаррел путешествует между открытыми и закрытыми пространствами: от корабля в море, сочетающего в себе свободу бесконечного горизонта и замкнутость помещений, до снежных ландшафтов заброшенной деревни, также находящихся в «гетто» большого общества, связанного с ним редкими транспортными обменами. Фаррел пытается на короткое время возобновить родственные отношения, в результате исчезая из кадра и оставляя повествование о жизни найденных родственников (родственников ли?) развиваться без него.

3.

Подведем итоги. Структурно фильмы Алонсо напоминают дзенские коаны: зрителю предлагается повествовательная загадка, которую можно разрешить силами воображения, заполнив информационные лакуны в сюжете. Однако сделать это не представляется возможным по причине избыточности этих лакун. Старый добрый коан «звук хлопка одной ладони» стимулирует адепта дзен-буддизма на поиск логических решений, всякое из которых оказывается ложным. Решение коана будет находиться на ином, внелогическом уровне.

Зрителю остается простое созерцание происходящего на экране. Эстетический минимализм как раз и служит нулевой степенью опосредования реальности на экране и реальности перед экраном. В этой связи он как нельзя более уместен. Показанные же события говорят только об одном: в этом мире каждый человек совершенно лишний, а свобода — это невыносимое одиночество.

С этим, конечно, можно не соглашаться.



КАДР ИЗ ФИЛЬМА ЛИСАНДРО АЛОНСО «МЕРТВЫЕ»

Однако, на мой взгляд, четыре фильма аргентинского автора двойственны по своей природе, хотя и в разной степени: с одной стороны, они действительно стимулируют в зрителе воображение, но с другой — блокируют этот процесс. Если оценить количество рецензий на произведения режиссера, то это становится вопиющим. У меня также не возникло желания после просмотра фильмов Алонсо попытаться достроить пунктирно намеченный сюжет. Причина заключается в том, что интерпретация всегда возникает не столько от недостатка информации, сколько от её многозначности, которую хочется разрешить внешней для произведения «теорией». Фильмы «Свобода» и «Фантазма» полностью лишены каких-либо подступов к ним. Картины, порождающие интеллектуальное и психологическое удушье. «Мертвые» и особенно «Ливерпуль», наиболее

стремятся в пользу одинокого существования. Перемещения героев из одной локации к следующей также наводят на эту мысль.

Первые два фильма Алонсо — «Свобода» и «Мертвые» — наиболее ярко показывают эту тенденцию. В первом случае Мисаэль обитает в лесу, сведя до минимума вторжение в личное пространство большого общества, вступая по необходимости в товарно-денежные отношения и прослушивая поп-музыку через маленький радиоприемник. Во втором случае Варгас освобождается из тюрьмы и отправляется сквозь лес на поиски дочери. Длинный план одного путешествия по реке на каноэ удвоится в «Фантазме»: Варгас среди пустых кресел будет наблюдать за собственным передвижением. В «Фантазме» Алонсо впервые заковывает персонажей в тесные коридоры и комнаты многоэтажного

* <http://www.cineticle.com/slova/204-kto-takoy-dgon-ford.html>

ОБЕЩАНИЯМИ СЫТ НЕ БУДЕШЬ



ИВАН НОВИКОВ — художник, выпускник МГАХИ им В. И. Сурикова, Института «База»

Вспомним, что говорит народная мудрость — обещаниями сыт не будешь. С этим утверждением сложно спорить, так как никакой рассказ о еде обеда не заменит. Однако существует целый пласт литературы, которую Александр Генис, видный представитель этого жанра, назвал «кулинарной эссеистикой». К сожалению, этот вид прозы на русском языке найти очень не просто. В основном издания, связанные с едой, в наших книжных магазинах — это разного рода сборники рецептов. Пожалуй, первым и, наверное, единственным писателем, сумевшим привить нам вкус к кулинарной прозе, был Вильям Похлебкин.

Прекрасный историк и специалист по международным отношениям, в историю литературы он вошел благодаря своим книгам о русской кухне, которую, можно сказать, сам и открыл. Описывая, к примеру, исторические судьбы щщей или водки, он говорит не столько о видах потребления оных, сколько об их месте в нашей жизни. По своей сути книги Похлебкина — комментарии к истории и культуре, освещдающие её темные уголки. В этом смысле характерна статья, написанная им для журнала «Огонек», под названием «Что ел Ленин». В ней он довольно подробно описывал исторические перипетии стола Владимира Ильича, пытаясь через этот аспект объяснить его биографию. Эта сторона жизни никогда не попадала в объектив биографов основателя Советского Союза. Хотя, казалось бы, что может быть интересней!

Но, возвращаясь к народной мудрости, мы понимаем, что Похлебкин не насытит голодного. И даже самые простые оттенки вкуса невозможно воспринять через текст. Вроде все очень интересно, но почему-то чувствуешь неясное смущение — зачем все это написано? Лишь попробовав описываемое, можно понять, что имел в виду автор. И вот сейчас, давайте сделаем «прыжок через пупок» и вспомним об искусстве, о котором на самом деле и шла все время речь.

Комментарии к искусству — жанр, давно утвердившийся и по-своему уникальный, вылившийся в отдельную профессию. Там есть свои вершины и низменности, гении и посредственности. Корпус текстов настолько обширен, что изучить всех авторов обычному человеку не хватит и жизни. Сосредоточиться нужно лишь на самых великих. Чего стоят одни интерпретации антиков у Винкельмана, которые уже столетия заставляют внимательней всматриваться в невозумимость «Лаокоона и его сыновей»! Но разве можно понять текст об искусстве, не зная самого произведения? Пожалуй, что нет. Разберем на примере. Допустим, мы прочитали достаточно подробное описание некой художественной работы. И даже можем ее представить в своей голове. Вопрос только в том, из чего мы сконструировали этот мыслительный образ? Автор текста дает нам своего рода подсказки — с чем можно проассоциировать тот или иной аспект произведения. Мы, в свою очередь, представляем все из кусочков виденного нами ранее. Попросту говоря, описываемое произведение собирается нами из разнородных элементов как один большой пазл. Подобным образом мы представляем неизвестный нам рецепт борща, из съеденных нами ранее борщей, добавляя ингредиенты, делающие это блюдо отличным от других. Но если вы не пробовали никогда, к примеру, зиру, то вы и не сможете понять, как она меняет вкус еды.

Тут происходит самое интересное. Мы помним, что обещаниями сыт не будешь. Зато именно они, в нашем случае — комментарии, рождают новое. Не зная, как что-либо сделано, мы находим свои рецепты. Смутное ощущение неясности, что именно имел в виду автор, преодолевается созданием своего варианта. Уже потом можно узнать, что твоя интерпретация не соответствует авторской. Но это уже и не важно. Этот процесс рекомбинации наделяет жанр комментария, кулинарного или обращенного к искусству, уникальным смыслом. Комментатор порождает новый объект для комментария. И тем самым подливает масла в вечный огонь человеческой культуры.



ДВАДЦАТЬ ВЕЧЕРОВ С ГОДАРОМ

КИНООБЗРЕВАТЕЛЬ АЛЕКСЕЙ ТЮТЬКИН

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 ЧЕТВЁРТЫЙ: «УИК-ЭНД» (WEEK END, 1967).

В «Уик-энде» Годар проявляет свой талант, часто скрытый за серьёзными размышлением, — талант комедиографа. Более того — комедиографа, не лишённого значительного музыкального таланта.

Из одного иронического определения оперы следует, что это машинное игрище, в котором главный герой поёт даже тогда, когда у него из спины торчит нож. «Уик-энд» — дискурсивная опера. «Дискурсивной» её можно назвать потому, что в ней свои «арии» исполняют не люди, а языковые игры, системы понятий. Зачастую этот хор орёт вразнобой, но и тогда, когда какой-нибудь дискурс поёт соло, ценность его урезанной партии невелика. Всё тонет в шуме, но все пытаются петь ещё громче. Голоса срываются, пытаются хрипеть о политике, равенстве чёрных и белых, о Мао и Джонсоне, а потом из недр фильма вырываются только всхлипы и воздушные пузыри безумия.

Фильм, заявленный как помоечная находка, формально и не должен поражать своей элегантной целостностью. Вот лежит кролик в крови, здесь — батайевские эротические рассуждения, вот в кадр входит Жан-Пьер Лео в роли Сен-Жюста, а здесь сожгли Эмили Бронте. Поразительно, что из этого кроваво-клаксонного рагу, хора мнений и безумия действий рождаются цельные и стройные мысли. Этот фильм — как гора мусора, на которую взбегаешь, чтобы взлететь или сказать ту речь, которая не потеряется в шуме голосов.

В «Уик-энде» Годар вместе с оператором Кутаром использует синтаксис кино для создания нового способа говорения: появляется возможность рассказывать историю визуальными образами, причём движения камеры являются помощниками и проводниками чувства.

В потрясающей сцене проезда по загородной дороге в одной монтажной фразе совмещён тревеллинг и панorama. Затяжной, медленный и подробный тревеллинг словно накапливает и спрессовывает чувство раздражения и остервенения, которым пропитана вся сцена. Вкрапления фрагментов спокойствия среди какофонии гудков авто — игра в мяч между двумя застрявшими в пробке машинами, пикник на обочине, задумчивые шахматисты, притулившись к капоту, на который водружена доска, — только заостряют настроение всеобщего осатанения. Но после такого долгого движения параллельно действию, камера панорамой провожает машину, которая едет уже по опустевшей дороге, замарав покрышки в крови. Эта панorama плавным жестом как рукой снимает весь этот жар безумия, который накопился во время тревеллинга. Или пытается снять.

Возможно, это никакой и не синтаксис — камера движется так, как того требует визуальное, та видимая реальность, расположенная перед ней. Статический кадр — для откровений о курином яйце, раздавленном во время оргазма; крупные планы-аффекты — Корин Лоран (Мирей Дарк) орёт икусает чью-то руку; две круговые панорамы на хозяйственном дворе под музыку Моцарта (даже не две, а две с половиной: половина круговой панорамы снята на противоположной стороне, зачёркивая все христоматийные правила съёмки); загогулистое движение, начинающееся и заканчивающееся планом горящей машины. Мир сошёл с ума — кино сошло с ума вместе с ним, поэтому-то все эти движения камеры не кажутся надуманными, а прорастают из безумия.

Как окажется дальше, нет ничего безумней и страшней распоясавшихся буржуа. Невидимый гомерический хохот отслаивается от поверхности экрана и проникает в зрителей. Залитый кровью красавец в машине, помятой крестьянским трактором; Жюльет Берто кричит всему миру о превосходстве буржуазии, а потом обнимается с фермером-убийцей. Фото на память. Падает горящее тело, но трагедия в том, что сгорела сумка от Hermès. Буржуа берут Бога в заложники, а он осво-

бождается и загоняет их, как бесов, в автомобиль. Это смешно, потрясающе смешно. И немного страшно.

Страшно оттого, что из этого перманентного безумия рождается чудовищная мысль: человек может привыкнуть ко всему. К горящим машинам, к изнасилованию подручными кулинарными заготовками, к пустой политической трескотне, к безумию личному и коллективному, к затяжной войне. Человек может привыкнуть ко всему — это хорошо для Космоса, где был найден «Уик-энд», но отвратительно для Земли, где рядом с домами бургеров дымили трубы Бухенвальда.

Корин Лоран остаётся с Фронтом освобождения Сены-и-Уазы, кушает жаркое из своего мужа Ролана и хочет добавки. Конец рассказа. Конец кинематографа.

MIREILLE DARC
JEAN YANNE
DANS UN FILM DE
JEAN-LUC GODARD



«СИНЕ ФАНТОМ» РЕКОМЕНДУЕТ:

«СТОЙКИЙ ПРИНЦИП». Премьера.

Постановка "Школы драматического искусства" и "Мастерской Индивидуальной Режиссуры" при поддержке Министерства культуры РФ

Театр "Школа драматического искусства", зал "МАНЕЖ"

ул. Сретенка, 19

25 мая 2013 в 14:00

Билеты можно приобрести в кассе театра "Школа драматического искусства" или заказать билеты ОНЛАЙН на сайте театра - <http://sdart.ru/cassa>

Андрей Бильжо в ММОМА

ММОМА

Ермоловский пер., 17

до 15 мая 2013

Владимир Могилевский "Старое видео"

Галерея Transatlantique

ЦСИ ВИНЗАВОД

4-й СЫРОМЯТНИЧЕСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 1

СТР.6

до 26 мая 2013

Собачья жизнь

Red October Gallery

Берсеневский пер. 2/1

до 15 мая 2013

Хуан Миро. Образы

ММСИ на Гоголевском

Гоголевский бульвар, 10

26 апреля – 9 июня 2013

Нурофеновая эскадрилья / Превью!

Первая пьеса поэта Андрея Родионова

Политеатр

Новая площадь, 3/4, подъезд №9

10 мая 2013 в 20:00

"Тухачевские" Линор Горалик

Галерея FotoLoft

ЦСИ ВИНЗАВОД

4-й СЫРОМЯТНИЧЕСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 1

СТР.6

до 16 мая 2013

Тихару Сиота

ЦВЗ Манеж

Манежная площадь, 1

До 18 мая 2013

Дизайн упаковки. Сделано в России

Московский Музей Дизайна

ЦВЗ Манеж

Манежная площадь, 1

До 25 июня 2013

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН. «МОАБИТСКИЕ ХРОНИКИ»



ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

06.07 Как превращаться в муравья,
так мы с Марионкой идем — начальник
увидит накрытый стол,
коленопреклоненный стол.

О, этот тыквой проросший склон!
Грудь, перехваченная обручем.
Но все же праздник в полный рот —
гладкий или дравидский смуглый живот.
— Мама, мама! Завтрак будет?
— Будет, конечно, сынок!

Так начинается новый эпох.
Ох, уж этот начальник, что всегда видит
накрытый стол,
этот найденыш-офицер с горы Синай.

(Я лучше буду жить на бастионе
у Казандзакиса,
отрину бурдючный способ протезирования,
хотя и прекрасна обручем грудь перехваченная).

07.07 Еще раз о МКШ. Можно сколь угодно рассуждать о комплексах, но суть дела от этого не меняется — лучше всех сказал о них С. Б.: "Халтура!" Или точнее: "Искусство халтурщиков". Т. е. как "искусство", оно может быть вполне стоящим, однако сделано халтурщиками. В глубинном смысле — по устремлениям это честные талантливые люди, но изначальная халтурность накладывает на них отпечаток. Потому что — советская, продолжение Советского Союза с его тотальной сигнификацией и тотальнейше халтурной сигнификацией.

Из этого ряда, понятно, возвышаются Кабakov и Монастырский. В силу своей исконной своеобычности. Что-то прошивалось и у других, но было быстро забыто.

Однако проблема — возраст. Силы воображения, лабильности ограничены, и тогда выясняется, что нет ничего завоеванного, по-настоящему продуманного. Нет этических завоеваний. Они поселились в комнате, где ремонт был проведен не ими.

Я думал об этом, почтывая Богданова. При абсолютном внешнем спокойствии и комфортастельности, там так много "достигнутого" — в буддистском смысле. Ласковые хокку.

08.07 Вечером покатил на юго-восток. Были с Сабиной на типично бессмысленной выставке в каком-то молодежном гадюшнике в Кройцберге. Меня зацепила только работа с чтением стенограммы суда над Чаушеску — под проезд камеры по верхним этажам бухарестских девятиэтажек. Когда знаешь, что вот сейчас, через несколько минут, вся эта невнятняча окончится, и их тут же расстреляют.

Спит один дельфин
между корнями древа —
пускай комочки мозга моего
повертыиваются кулачками —
земли комочки корневые, дельфина
гладкая улыбка —
и с композитором я должен разобраться:
но не Девятников (постмодернист),
скорей, Пустельников — из тех, кто
на утесе кричит "не тронь меня!",
но также Кейдж козлиный,
что в ветре на утесе кричит: "Возьми
меня!"

Моя любовь — голубка иль дельфина!
станцуем танго на ветру — и в брызгах
перламутровых рассвета.

Не знаю — наверное, можно быть счаст-

ливым, когда животное просто греется у тебя на коленях. Однако все они соревнуются сами с собой и только с собой — в потоках крови, спермы, станок, глазастый лев. А ты танцуешь танго (внутри страницы). С Минотавром.

09.07 По-прежнему радуюсь Богданову. М. пишет, что, дескать, пробовал его читать, но показалось слишком "синдроматично"... Однако ведь почти у всех (кроме алмазного батыра Ли Бо) есть синдроматика. У кого-то исковеркана душа, у кого-то — нога, у кого-то — родина. Большой частью — все вместе. Важно лишь то, что мы делаем с этой синдроматикой. С чем мы ее сплавляем и куда сплавляем. То же "Каширское шоссе" — великолепно. А вот его продолжение, о покупках квартир, — не уверен. Вопрос этики, а не стиля. Написано-то замечательно. М. интонационно вообще может написать замечательно о чем угодно... хоть о чернильнице (сказал бы Чехов), хоть о говне родины (это я говорю, моя синдроматика).

Но М. рефлексирует свой диагноз, играется с ним, лелеет его, а Богданов — просто живет.

Ох, уж эти рефлексанты — ужасно боятся безоглядности, им бы все рассуждать, откуда ноги растут. (Из жопы, естественно. Последнее время — из жопы родины, кормушки).

12.07 Непонятно — это имеет отношение к морю или к горам за морем. Но главное! — все работы должны быть сделаны ради этого и только этого. Даже бескозырка — бестолковка, и гюйсы здесь вторичны (полуторны).

О, бычьи поршни, бычьи жала —
многосоставные станки
и приближение к причалу,
в долинах сходят снега языки.

Причальный плотник — кровопиец,
веселая тюрьма убранств и муравьиночный постав, как сестринский знакомый срам.

13.07 Разговор с Богом. Он смотрит
наверх — там калитка.

Что это? Трагедия, английский, персонажи расходятся в жизнь. Правильно?
Правильно.

Внизу калитка, женщина туда смотрит.
Русский язык, комедия, персонажи разбегаются в поле. Правильно? Нет, не правильно.

СИНЕ ФАНТОМ В СЕТИ:

KINOTE
WWW.KINOTE.INFO

snapbox
WWW.SNAPBOX.RU

СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:

НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА
НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА
ГЦСИ НССА
ГЦСИ НССА
WWW.NCCA.RU

ЖАН-ЖАК
WWW.JAN-JAK.COM

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ ДИЗАЙНА
MOSCOW DESIGN MUSEUM
WWW.MOSCOWDESIGNMUSEUM.COM

МАСТЕРСКАЯ
MASTERSKA
WWW.MSTRSK.RU

YOU-MIR
WWW.YOU-MIR.RU

МКГУФИН
WWW.MCGUFFIN.RU

STARBUCKS COFFEE
Б.ДМИТРОВКА, 5/6, СТР. 3
WWW.STARBUCKSCOFFEE.RU

WORD SHOP
CHANGE YOUR HEAD
WWW.WACADEMY.RU

ХИТРОЕ ЖАРЫЕ
кафе-бар
WWW.FACEBOOK.COM/HITRYE

DOME
WWW.DOMEBAR.RU

ФАЛАНСТЭД
WWW.FALANSTER.BOOKS

БИОСКОП
БИОСКОП
WWW.MOSCOWFILMSCHOOL.RU

BRITISH DESIGN
WWW.BRITISHDESIGN.RU

MDF SCHOOL
WWW.MDF SCHOOL.RU

FITIL CLUB
WWW.FITIL-CLUB.RU

Джабер ВОКИ
DODOSPACE.RU
KINO35MM.RU
WWW.DODOSPACE.RU

elumba
кафе & культурный центр
WWW.ARTCLUMBA.RU

СИНЕ ФАНТОМ

WWW.CINEFANTOMCLUB.RU

ИЗДАТЕЛЬ: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА, ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ, АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ, ДИЗАЙНЕР: КАЗАЧКОВ АНДРЕЙ, СПЕЦ. КОР: ЛЮСЯ АРТЕМЬЕВА, КОРРЕКТОР: АНТОНИНА БАЕВЕР,

ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР: ВИКА ЧУПАХИНА,

МИТЦ
Группа компаний
«Московский информационно-технический центр»
WWW.MITCENTER.RU

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИТЦ «Московский информационно-технический центр»
тел. 8 (495) 608-20-55
МИТЦ — это Создание технической поддержки и дальнейшая актуализация информационно-справочных систем, создание интернет-газет, интернет-телеканалов, производство телевизионных программ и фильмов и размещение их на телеканалах России, проведение PR-компаний, информационно-поддержка культурных и спортивных мероприятий, проведение мониторингов и экспертиз, составление технических заданий, выполнение проектных работ в области телекоммуникаций и СМИ и др.