



Мечта ОЛИГАРХА

ФИЛЬМ-ПЕРФОРМАНС ОЛЕГА ХАЙБУЛЛИНА
ПО МОТИВАМ РОМАНА ЮРИЯ МАМЛЕЕВА
«БЛУЖДАЮЩЕЕ ВРЕМЯ»
В КИНОКЛУБЕ «ФИТИЛЬ» 31 ОКТЯБРЯ В 20:00

ИНТЕРВЬЮ С РЕЖИССЕРОМ ОЛЕГОМ ХАЙБУЛЛИНЫМ НА СТР. 2

4 ИССЛЕДОВАНИЕ АРТ-СООБЩЕСТВА
ИНТЕРВЬЮ С УЧАСТНИКАМИ
11-ГО КАНСКОГО ВИДЕО ФЕСТИВАЛЯ

6 ИНТЕРНЕТ-КИНО-ПРОЕКТ
«БУРИМЕ»

7 АЛЕКСЕЙ ТЮТЬКИН.
«СТРАСБУРГСКАЯ ГРЕЗА»

8 ЮРИЙ МАМЛЕЕВ

ФИЛЬМ-ПЕРФОРМАНС



РЕЖИССЕР ФИЛЬМА-ПЕРФОРМАНСА «МЕЧТА ОЛИГАРХА» ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН РАССКАЗАЛ ГАЗЕТЕ СИНЕ ФАНТОМ О ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЯХ, О «МАМЛЕЕВСКОЙ БЕЗДНЕ» И О СПЕЦИФИКЕ СВОЕЙ НОВОЙ ТЕХНОЛОГИИ СЪЕМКИ

МЕЧТА ОЛИГАРХА

РЕЖИССЕР: ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН
СЦЕНАРИЙ: ЮРИЙ МАМЛЕЕВ, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН
ОПЕРАТОР: ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, АНДРЕЙ МУРАШОВ,
АЛЕКСАНДР ЮРИНСКИЙ
ХУДОЖНИК: ДАНИИЛ ЛЕБЕДЕВ
МУЗЫКА: АНДРЕЙ МУРАШОВ, ГЕРМАН ВИНОГРАДОВ

ПРОДЮСЕР: ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ,
АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ
В РОЛЯХ: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА,
ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ЮРИЙ МАМЛЕЕВ, АНДРЕЙ ЦИЦЕРНАКИ, ГЕРМАН ВИНОГРАДОВ, ИГОРЬ ЛЫСОВ, ИННА КОЛОСОВА, СЕРГЕЙ КОРЯГИН, АНДРЕЙ СИЛЬВЕСТРОВ, ВИКТОР АЛИМПИЕВ, ВИЛЛИ МЕЛЬНИКОВ, АННА ХАЙБУЛЛИНА, ВИКТОРИЯ КОСТЮХИНА, ТАМАРА САГАЙДАК. ПРОИЗВОДСТВО: XO FILM, СИНЕ ФАНТОМ

СТРАНА: РОССИЯ

ЯЗЫК: РУССКИЙ

100 МИН, DCP, 2012

ФИЛЬМ-ПЕРФОРМАНС «МЕЧТА ОЛИГАРХА», ПО МОТИВАМ РОМАНА ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «БЛУЖДАЮЩЕЕ ВРЕМЯ». ЭТО ИСТОРИЯ ПРО УСПЕШНОГО ПРОДЮСЕРА АЛЕКСЕЯ ГОРЧАКОВА, КОТОРЫЙ ВСТРЕЧАЕТ ЗАГАДОЧНУЮ ДЕВУШКУ ЕЛЕНУ И БЛАГОДАРЯ ЕЙ ПЕРЕМЕЩАЕТСЯ В ПРОШЛОЕ, В ГОД СВОЕГО РОЖДЕНИЯ. ВЕРНУВШИСЬ ОБРАТНО, ОН ВСТРЕЧАЕТСЯ С ТАИНСТВЕННЫМИ ЛЮДЬМИ, КОТОРЫЕ РАСКРЫВАЮТ ПЕРЕД НИМ ПАРАЛЛЕЛЬНУЮ МОСКВУ, НАПОЛНЕННУЮ НОВЫМИ СМЫСЛАМИ И ОТКРОВЕНИЯМИ. В ФИЛЬМЕ-ПЕРФОРМАНСЕ СНИМАЛИСЬ АКТЕРЫ, РЕЖИССЕРЫ, ПРОДЮСЕРЫ, ПИСАТЕЛИ И ХУДОЖНИКИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ.

СФ: Олег, расскажи, почему фильм по Мамлееву?

О.Х.: Я познакомился с Юрием Витальевичем Мамлеевым в 2001 году, когда я был Мистером Ужасом на телеканале СТС. У меня была авторская программа, куда я приглашал известных людей (писателей, композиторов, музыкантов, актеров), чтобы они рассказали реальную

Я ПОНИМАЛ, ЧТО СВОИМИ СИЛАМИ — ЭТО ЗНАЧИТ БЕСПЛАТНО, ПОТОМУ ЧТО ВКЛАДЫВАТЬ КАКИЕ-ЛИБО ДЕНЬГИ БЕССМЫСЛЕННО: ИЛИ ТЫ СНИМАЕШЬ БЮДЖЕТНЫЙ ФИЛЬМ, ГДЕ ВСЕ КАК ПОЛАГАЕТСЯ, ИЛИ ТЫ СНИМАЕШЬ СВОИМИ СИЛАМИ БЕЗ ДЕНЕГ.

историю из своей жизни, связанную с мистическим переживанием. И на одну из программ я пригласил Юрия Мамлеева. Он рассказал интересную историю из своего детства, как он встретил русалку.

СФ: Тебе близки мистические темы?

О.Х.: Да, меня волняют мистические, метафизические темы, параллельные территории, ну и потом я с детства знал, что мы не от обезьяны. Когда я прочел роман «Блуждающее время», для меня это стало

целым событием. «Блуждающее время» — это роман-послание, роман-пророчество, он абсолютно актуальный сейчас, хотя прошло уже много лет с момента его выхода. А все дело в основе романа, в том, что его главный герой в ожидании того, что сейчас вот-вот должна наступить какая-то катастрофа. Но герою важно, что за этим концом света жизнь остается, герой озабочен этой мамлеевской бездной, этим бытием за пределами человеческого сознания. Он в ожидании чего-то большого, и что это произойдет не после смерти, а при жизни. Вопрос заключается в том, что здесь, при жизни, возможно наступают времена, когда перед нами развернется то, что было тысячелетиями закрыто от pragmatically, rationalного мышления человека. В этом смысле Мамлеев — необыкновенный человек, он вне времени, вне возраста, вне поколенческих представлений, художник с большой буквы, очень глубинный человек, философ. Мне с ним было очень легко и понятно общаться.

СФ: Ты предложил ему сотрудничество?

О.Х.: Да, мы совместно написали сценарий для полнометражного фильма по мотивам его романа «Блуждающее время». А в 2007 году я вел переговоры с крупным продюсером и даже договорился о производстве, речь шла о бюджете в несколько миллионов долларов. Но по ряду причин мой проект был заморожен на год, а в 2008 году наступил кризис, и я не стал возобновлять переговоры.

У меня был сценарий, поэтому я решил снять фильм своими силами. Я понимал, что своими силами — это значит бесплатно, без денег, потому что вкладывать какие-либо деньги бессмысленно: или ты снимаешь бюджетный фильм, где все как полагается в рамках кинематографа, или ты снимаешь своими силами без денег. И я предложил своим друзьям из СИНЕ ФАНТОМ и Мастерской Индивидуальной Режиссуры Бориса Юхананова поучаствовать как в производстве, так и внутри съемок.

СФ: Когда начались съемки?

О.Х.: В 2009 году они начались, в 2010-м закончились, к концу 2011-го был завершен постпродакшен, и в июне этого года у нас состоялась премьера на ММКФ в рамках программы клуба СИНЕ ФАНТОМ.

СФ: Снимать без денег — это был принципиальный момент?

О.Х.: Да, хотя понятно, что какие-то деньги все равно были потрачены, в основном на постпродакшен. И тут я безмерно благодарен Тихону Пендюрину, который на тот момент был продюсером постпродакшена в компании Синелаб. Нам сделали какие-то безумные скидки, пошли нам навстречу, ведь фильм снят очень простыми средствами, но благодаря постпродакшну он доведен до цифрового формата DCP, картинка очень качественная, фильм хорошо выглядит на большом экране.

СФ: Почему ты называешь картину фильмом-перформансом?

О.Х.: Я понимал, что я беру не актеров, я предлагал продюсерам, режиссерам, в том числе Юрию Мамлееву, как писателю, участвовать в этом произведении на определенных условиях. Условие состояло в том, что мы находимся не в ситуации обычного кинопроцесса, когда у нас дубль за дублем, когда через повторы мы вырабатываем мизансцену, а потом выбираем лучший дубль и ставим его в фильм. Нет. Участники прочитывают сценарий, свои сцены, мы готовим их, а потом приезжаем на место и снимаем. Конечно, изначально я простираил весь фильм в голове, я ездил и выбирал локации, отбирал места, а дальше я действовал не в производственном понимании, когда за два месяца нужно отснять сто минут фильма. Я снимал его в течении полугода, с весны до осени, я находился в зависимости от возможностей героев. Ну например, я звонил Глебу Алейникову, который работал на тот момент директором маркетинга телеканала «Россия», он говорил мне: «У меня будет в понедельник три часа», я за них заезжал, мы с ним ехали к Герману Виноградову, заезжали на крышу, они отыгрывали сцену, а потом Глеб спускался и ехал обратно на работу. И так касалось всех. Мы договаривались, снимали, и я их отпускал.

СОБСТВЕННО, Я НАЧАЛ СНИМАТЬ ТОЛЬКО ПОТОМУ, ЧТО НАЧАЛСЯ КРИЗИС, Я ПОНЯЛ — РЕАЛЬНОСТЬ МЕНЯЕТСЯ, НАДО БРАТЬ КАМЕРУ И ФИКСИРОВАТЬ.

Все игралось с одного дубля. То есть это были такие локальные съемки, которые производством назвать сложно. И идея названия «фильмом-перформанс» возникла не изначально, а по ходу съемок, сама собой, потому что я понял, что форма картины — перформансная, что она не кинопроизводственная, это не видео-арт, не авангард. Это именно некий перформанс, завязанный на мотиве романа, даже скорее по мотивам сценария. То есть сценарий был написан по мотивам романа, а фильм был снят по мотивам сценария. Участники могли подготовиться, предложить что-то свое, не было задачи во что бы то ни стало говорить написанный текст сценария. Я мог в заданной структуре изменить сцену в зависимости от места, от ситуации. У меня так или иначе участники играли сами себя: я играл режиссера-авангардиста, Глеб играл медиамагната, продюсера, Юрий Витальевич играл философа, современного пророка. То есть участники, находясь в предполагаемых обстоятельствах, оставались самими собой. Мысли, которые разворачивали герои, были близки

им — а это тоже свойство перформанса, когда человек выходит и совершают некий акт по отношению к пространству. Мир ведь движется как поток, он постоянно меняется, реальность меняется. У нас по ходу съемок произошло смещение, мы изменили интонацию внутри, даже сюжетную линию, но суть осталась той же — герой встречается с неизвестным, и происходит переворот. Он неожиданно совпал с тем, что произошло в России, в мире.

СФ: Ты говоришь о кризисе 2008 года?

О.Х.: Собственно, я начал снимать только потому, что начался кризис, я понял — реальность меняется, надо брать камеру и фиксировать. Мне кажется, что мне удалось это изменение зафиксировать, более того, со всей командой произошли те или иные изменения, перемены. Это не связано с тем, что во время съемок фильма с ними что-то случилось, нет, камера просто фиксировала на протяжении полугода те изменения, которые происходили у участников внутри. А это тоже перформанская форма — соединение реальности и художественного акта, волевого действия человека, которое фиксируется здесь и сейчас. Поэтому я назвал фильмом-перформанс.

СФ: Получается, ты изобрел новый жанр, опробовал новую технологию съемки?

О.Х.: После «Мечты олигарха» я доработал и уже использовал на полную катушку эту технологию в рамках жесткого производства под эфир, когда снимал для Первого канала «Судьбу на выбор». Я убедился, что она работает.

СФ: В чем особенности этой технологии?

О.Х.: В ней сопряжено несколько вещей: это и перформанс, и театр (потому что актер играет сцену от начала до конца, и это позволяет создать немонтажное кино), и видео, и телевидение, и это кино. То есть это универсальное пространство, где все происходит здесь и сейчас. Это стало возможно благодаря новой цифровой технике, ты можешь непрерывно снимать, писать живой звук. Это дает невероятную свободу внутри заданной структуры сценария. И в первую очередь эта технология дает свободу актеру, его мастерству.

СФ: Расскажи об участниках фильма.

О.Х.: Ну, конечно, один бы я этого фильма не сделал, мне очень была важна поддержка и соавторов, и соратников, людей, которые в это ввязались. В первую очередь, я благодарен Юрию Витальевичу, который согласился написать сценарий и принять участие в съемках. Во-вторых, был очень важен выбор главных героев, и я считаю, что я угадал эту волшебную пару — Глеба Алейникова и Ленку Кабанкову — и эта пара решила исход фильма. Более того, они сами, без



меня, отсняли одну сцену, которая потом вошла в фильм, сообщили мне, и с этого момента я сказал, что процесс пошел, производство началось. Непосредственно производством фильма занималось четверо человека: это я, Александр Юринский, Андрей Мурашов и Наталья Хайбуллина. Все мы по очереди были операторами, звукооператорами, чередовались в зависимости от ситуации.

СФ: То есть четыре человека могут снять полнометражный фильм?

О.Х.: Наш фильм это доказывает. Монтаж фильма делал Святослав Зайцев, он проделал огромный труд, перелопатив горы материала, и я ему безмерно благодарен. Художником-постановщиком был Даниил Лебедев, выдающийся художник современного искусства, я звонил ему в любое время дня и ночи и спрашивал его совета и всегда получал точный, профессиональный ответ. Теперь то, что касается музыки. На фильме было два композитора — Андрей Мурашов и Герман Виноградов. Андрей написал оригинальную музыку для фильма, будучи мастером электронной музыки, он создал волшебное звучание, которое пронизывает весь фильм, основную тему мы написали с ним в соавторстве. Герман предоставил нам музыку, которая у него была, и которая придала фильму определенную

* ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН

Продюсер, режиссер, актер. Окончил Мастерскую Индивидуальной Режиссуры под руководством Бориса Юхананова

1989-2003г. — Участие в спектаклях режиссера Бориса Юхананова: «Вишневый сад» — роль Пети Трофимова; «Чайка» — роль Треплева; «Фауст» — роль Мефистофеля и Фауста.

1992г — «Трактористы- 2» — роль Петьки, кинофильм, реж. братья Алейникова

2002г — «Иван-дурак» — роль отца Викентия, кинофильм, реж. А. Дулерайн и С. Корягин

Продюсерские и режиссерские киноработы:

1997г — «Эмма Цунц» участник конкурсных программ Гамбургского кинофестиваля 1998г. и Штутгартского кинофестиваля 1999г;

2003г — «Время перемен» телеканал ТНТ

2006г — «Тайное чудо Эммы Цунц» студия Новапуль

2011г — «Мечта олигарха» студия ХО ФИЛЬМ и студия СИНЕФАНТОМ

Продюсерские и режиссерские телеработы:

2001г — авторская программа «Мистер Ужас», СТС 2000-2002г — ток-шоу «Первое свидание», СТС 2003-2008г — ток-шоу «Поцелуй на вылет», MTV 2004-2008г — эфирное оформление телеканалов Домашний (Серебряный призер Promax UK 2005, Лондон), СТС, Звезда

2011г — сериал «Судьба на выбор», Первый канал

Общественная деятельность:

1997- 2011г — один из организаторов клуба СИНЕФАНТОМ



атмосферу, ощущение, вот этот метафизический настрой. И, будучи выдающимся перформансистом, Герман Виноградов снимался у меня как герой, обогатив внутреннюю составляющую фильма. Но я на это и рассчитывал, это произошло не случайно. Из чего состоит основа моего фильма: это метафизическая литература, это перформанская культура во всем своем многообразии, и это параллельное кино. Со-продюсерами фильма выступили Глеб Алейников и Андрей Сильвестров.

И конечно, я благодарен всем участником моего фильма — Андрею Цицернаки, Игорю Лысову, Тамаре Сагайдак, Сергею Корягину, Инне Колесовой, Вилли Мельникову, Виктору Алимпиеву, Ане Хайбуллиной, Дарье Воронцовой, Валерию Патконену, Степану Лукьянину, Ирине Кадиковой, Марго Мымриной, Алексею Панькину, Виктории Костюхиной, Дмитрию Комарову, Ивану Сайгину — которые предоставили свое время и отправились со мной в путешествие.

СФ: Почему ты назвал картину «Мечта олигарха»?

О.Х.: Изначальное название было «Черное зеркало», потому что у Мамлеева есть такой рассказ. Мне это название нравилось, и потом в сценарии есть история с зеркалами. Но в фильме этой темы вообще нет. И получилось, что когда я смонтировал фильм, это название стало метафоричным и отстраненным, оно визуально никак не сопряжено с фильмом. Я посмотрел другими глазами

и увидел, что герой Глеба подходит под образ олигарха, а то, что с ним происходит, по большому счету является мечтой. О чем может мечтать человек, у которого все есть? О таинственном, о том, что нельзя потрогать, купить. И понятно, что «Мечта олигарха» — это ироничное название.

СФ: А ты думал о том, кому адресован фильм, какому зрителю он будет интересен?

О.Х.: С позиции традиционного зрителя по началу мой фильм трудно воспринимать, в него сложно войти, но если зритель в него входит в течение первого полчаса, то он цепляется и смотрит до конца, конечно это немножко специфический зритель. И я скептически относился к показу на ММКФ в большом зале. Но неожиданно был полный зал, и все досмотрели до конца, что для меня явились если не чудом, то откровением. И последние полчаса фильма зрители очень живо воспринимали, много смеялись, аплодировали. Для меня, конечно, это важно. Ведь финал очень сложно исполнить, и проблематика современного кино заключается в финале. Для чего, собственно, сделан фильм? Какие вопросы он задает? И вот, исходя из двух показов на Московском фестивале, я могу сказать, что финал у нас получился, он заряжает, он дарит надежду. И я понял, что фильм зрителю нужен, его надо показывать, чем больше, тем лучше.

беседовала Люся Артемьева

ИССЛЕДОВАНИЕ АРТ-СООБЩЕСТВА

СИНЕ ФАНТОМ ПРОДОЛЖАЕТ ПУБЛИКОВАТЬ СЕРИЮ ИНТЕРВЬЮ С УЧАСТИКАМИ 11-ГО КАНСКОГО ВИДЕО ФЕСТИВАЛЯ. В ПРЕДЫДУЩЕМ ВЫПУСКЕ МЫ ПОБЕСЕДОВАЛИ С АНТОНОМ БИЛЬЖО И КАРЛОСОМ ДИТТБОРНОМ, В ЭТОМ ВЫПУСКЕ НА ВОПРОСЫ ДРУГ ДРУГА ОТВЕЧАЮТ ДМИТРИЙ ВЕНКОВ, ЕГОР РОГУЛЕВ И НИКИТА СМОРКАЛОВ



НА ФОТО: КАДР ИЗ ФИЛЬМА «БЕЗУМНЫЕ ПОДРАЖАТЕЛИ»

Вопрос Карлоса Диттборна к Дмитрию Венкову: Зачем ты, как автор, создаешь псевдодокументальный фильм? Какого эффекта ты хотел добиться от зрителя?

Дмитрий Венков: Возможны две реакции, два модуса восприятия этого фильма: одни его будут воспринимать как документальный, а другие будут понимать, что это вымышленное исследование. И чего я добиваюсь, первого или второго, и как различаются вот эти два разных модуса восприятия? Ок, сначала ответ на первую часть вопроса. Во-первых, я не согласен с определением «псевдо» и «документальный», оба этих слова меня не устраивают, потому что, с одной стороны, этот фильм не пытается быть документальным, конечно, он использует язык антропологического документального кино, но, с другой стороны, представляет из себя вполне академическое исследование мимесиса. Скажу по-другому, он может называться документальным фильмом, потому что он основан на реальных антропологических исследованиях культов и новых религий, и, с другой стороны, он отражает какие-то реально существующие практики в арт-сообществе. И в этом случае приставка «псевдо» здесь не годится, потому что он идет не тем путем, которым идет документальный фильм обычно, отталкиваясь от какого-то материала, какой-то реально существующей ситуации. У него абсолютно другой импульс – это идея, которая потом превращается в ситуацию и в исследование. Мне кажется, он лежит за рамками определения «псевдодокументальный» или мокьюментари, как его еще называют. То есть, он находится в своей какой-то такой области фильмов-научных исследований. Затем, чего я хочу добиться от аудитории, и хочу ли я, чтобы они поверили, или я хочу, чтобы они понимали, что речь идет о вымышленном исследовании,

вернее об исследовании вымышленного сообщества (потому что исследование настоящее). Это, безусловно, два разных режима восприятия фильма, и в каждом из них будут возникать разные мысли в результате просмотра. Если рассматривать его как документальный, то там будут возникать какие-то фактические вопросы, как, например, куда делось это племя, как меня спрашивали на показе, или же вопросы такого порядка... этика создания документального фильма. Некая этика полевого исследования – насколько этот фильм действительно исследует сообщество, или же это такая экспертная работа, очень авторитарная... Но эти вопросы, они нерелевантны к этому фильму, потому что он лежит за гранью конкретных фактов. То есть, конкретные какие-то факты, привязанные к конкретной ситуации, не рассматриваются в этом фильме. В этом фильме рассматривается вымышленная ситуация, которая анализируется существующим инструментарием антропологической науки. И в случае, когда зритель понимает, что речь идет о вымышленном сообществе и о настоящем исследовании вымышленного сообщества... попытке настоящего исследования, хотя, на самом деле, оно тоже крайне имитативно... В этом случае возникают вопросы другого порядка, и именно такого рода диалог мне бы хотелось иметь со зрителем. Это разговор о мимесисе, о роли подражания в социализации человека, о том, что значит имитировать и подражать. И еще целый круг интересных вопросов, которые поднимает этот фильм.

СФ: По поводу взаимодействия с аудиторией... ты показывал этот фильм очень разным аудиториям: в академической среде, в арт-среде... И ты показал его сейчас в Канске. Что-то добавилось к уже существующим реакциям?

Дмитрий Венков: Честно говоря, во время

просмотра я не был уверен, насколько мой фильм может вписываться в программу фестиваля. Будучи таким немножко научным и отвлеченным от проблем нарративного, повествовательного кинематографа... хотя и довольно смелого экспериментального, который на фестивале представлен в разных формах... я не был уверен, насколько аудитория сможет переключиться в какой-то другой режим восприятия, которого требует этот фильм, и был приятно удивлен тем, что мне показалось, что это произошло. В какой-то момент, во время обсуждения, я услышал очень точные вопросы, причем происходящие из второго режима восприятия – из аналитического, того, который сознает фиктивность созданной в фильме ситуации. И мне показалось, что был некий спектр восприятия: от наивного экзотического, манифестионного вопросами, например, о том, что стало с этим сообществом, и удалось ли их найти после их исчезновения, до восприятия совершенно другого уровня. В общем, я был приятно удивлен, что аудитория смогла настроиться на необходимый режим восприятия этого фильма и как-то сформулировать правильные, интересные вопросы. И мне показалось, что фильм нашел своего зрителя.

Дмитрий Венков: У меня вопрос к Егору Рогулеву и Никите Сморкалову из Ижевска. В чем заключается арт-проект, задокументированный в вашем филь-

ме? И по каким критериям он может называться арт-проектом? Выпасть из общества на год и стать бомжом, почему вы называете это арт-проектом или сам автор этого проекта? И каким образом подобный проект может быть связан с положением художников или состоянием арт-среды в Ижевске? То есть, вот этот выход в маргиналии и положение художника как такого осознанного маргинала, насколько это является комментарием на тему положения художника, или же это искусство ради искусства?

Никита Сморкалов: Предыстория такая. Сам Веревкин неоднократно в личных беседах говорил, что искусство как таковое, музейное, оно умерло, оно уже не актуально и никому на самом деле не нужно. У Веревкина был проект, который он называл «Театром перформанса Максима Веревкина», он сам занимался перформансами и выставлялся в галереях. А сейчас он находится в таком положении, что сама его жизнь – это поле для экспериментов. Он проживает жизнь, как хочет, как ему интересно, принимает разные личины... Может быть, у него самого есть какие-нибудь соображения по поводу общего контекста. Но, в целом, он абстрагирован, он сам себя как бы удалил из всей этой тусовки, из всевозможных теорий и категорий, придуманных художниками. Таким образом, он сам по себе арт-объект, сам Веревкин. В Ижевске он является такой фигурой, за которой прикольно наблюдать, просто как за мексиканским сериалом: то Веревкин фашист, то Веревкин православный, то он делает детские спектакли, то он бомж... Ну, такая местная селебрити.

СФ: То есть, сейчас он уже не бомж?

НС: Сейчас он уже не бомж. Он работает ночным сторожем в музыкальном училище, а еще он работает над спектаклями для детей, очень интересными, кстати.

Егор Рогулев: В которых детям разрешают валяться в грязи, бегать в пene, делать все, что они хотят.

СФ: Такой современный театр...

НС: Да, такой современный театр, причем все декорации и костюмы сделаны из современного хлама и мусора. И все-таки вернемся к вопросу Дмитрия...

ЕР: Все очень просто, на мой взгляд. Искусство, я считаю, это один из способов понимания этого мира. Нужно либо



ЕГОР РОГУЛЁВ



НИКИТА СМОРКАЛОВ

* ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ КИНАТИК

Существует с 2011 года, занимается созданием документальных фильмов. Большое внимание в фильмах уделяется общению с людьми, участвующими в исследуемом процессе: будь то праздник Пасхи, День Победы или жизненное пространство городского бомжа. В состав группы входят Никита Сморкалов и Егор Рогулёв.

НИКИТА СМОРКАЛОВ закончил исторический факультет Удмуртского Государственного Университета на кафедре этнологии и регионоведения. В годы студенчества занимался изучением визуальной антропологии, защитил диплом в этой области. С 2007 года занимался созданием как арт-видео, так и документальных фильмов.

ЕГОР РОГУЛЁВ учился в СПбГТУ Электромашиностроительного факультета кафедры КГМ, с 2005 года работал в области аттестации рабочих мест по условиям труда, кандидат в эксперты, в свободное время занимался фотографией.

непосредственно создавать искусство, либо смотреть на него. Других способов я, по крайней мере, не знаю. Веревкин, как персонаж, воплощает в себе оба этих состояния.

Веревкин регулярно угощал нас пирогами, которые он где-то собирал... и мы ели эти пироги. Ну, еда как еда, если ты не задумываешься о том, что ее собрали с помойки, и у тебя не срабатывает некий общественный комплекс. Иногда так получалось, что его подкармливали, и у него была возможность нормально поесть, он занимался тем, что собирал еду на помойках, чтобы кормить животных, бездомных собак и кошек, и людей. В фильме Веревкин рассказывает о нашем обществе как о неком торте, который состоит из сливок в виде олигархов и знаменитостей и подгарки. У него есть замечательная фраза: «Как мир формирует эту подгарку, так и подгарка формирует этот мир... без этой подгарки мира бы не было». Но при этом мы не должны забывать, что подгарка – это не все, что есть в этом мире. И мы не должны говорить только о плохом, о каком-то говне. Мы должны понимать, что есть вот такая часть жизни, и без нее никуда, и есть другая часть жизни, и без нее тоже никуда.

НС: Интересно, что сколько я не видел разговоров с бомжами на видеокамеру, очень редко попадаются такие интеллигентные бомжи, способные адекватно рассказать о своей жизни. А в случае с Веревкиным... Ведь это его добровольный эксперимент, он же не настоящий бомж... Он, как адекватный человек, спустился как на подводной лодке куда-то на дно и тем самым смог показать много интересного.

ЕР: Это как если человека спросить, что он чувствует, когда гладит кошку - ответ очевиден. А если спросить: «А что ты чувствуешь, когда гладишь слона?» Я, например, никогда не гладил слона, и я не могу предположить, что бы я ощущал при этом, потому что я никогда не был в этой ситуации. Фильм, собственно, говорит о том, что иногда, чтобы прочувствовать ту или иную ситуацию, нужно попробовать в нее попасть, и, быть может, тогда она станет более понятной.

СФ: В вопросе Дими Венкова была еще часть, где он спрашивал, считаете ли вы, что Веревкин этим проектом хотел показать нынешнее состояние *contemporary art*-жизни в Ижевске?

ЕР: Я думаю, что нет. Вся арт-тусовка, она как бы отдельно от всего остального мира. А Веревкин хотел сказать, что, ребят, надо быть ближе к народу... Не кичиться тем, что вы делаете искусство. Вот, смотрите - я бомж, я свободен, а ведь никто из вас завтра не возьмет и не станет бомжом, потому что вы себе не можете этого позволить.

СФ: Тут я не соглашусь. Один из моих любимых художников, у него такое сложнопроизносимое имя, он американец китайского происхождения. Кажется, в

80-х у него была серия годовых проектов. То есть, например, он на год запирался в клетку и жил в ней. А самый крутой год у него был, когда он, живя в Нью-Йорке, где тоже бывает плохая погода, как и у нас, не заходил ни под одну крышу.

ЕР: А потом он еще прикалывался к женщине на год.

СФ: Да-да-да.

ЕР: И после того, как откололся от нее, больше никогда не разговаривал и не виделся с ней.

СФ: Да. Я считаю, что это невероятно крутой художник, и у него более структу-

трели трансляцию этого же интервью с вебкамеры. А Веревкин по-простому пошел в зал, где непосредственно проходила пресс-конференция. На входе омоновец стал его прогонять, отталкивать, а так как Веревкин был фашистом, и его уже неоднократно били всякие охранники, то есть он знал, как себя вести... Он упал на пол и завопил: «Ты, короче, меня убил, вызывай скорую!» А он еще выглядел так: он где-то на помойке достал какое-то пальто, к ногам у него были кирпичи такие деревянные привязаны. И всей прессе во главе с Кустурицей, толпой выходившей из зала, пришлось обходить Веревкина в узком коридоре...



* ДМИТРИЙ ВЕНКОВ

Родился в 1980 году в Новосибирске. Закончил магистратуру Орегонского университета по специальности история кино и отделение Новые Медиа школы им. Родченко. С 2007 года снимает документальные, игровые и экспериментальные фильмы. Член объединения «Вверх!». Участник фестиваля «Новое поколение Сине Фантом», 2012 в рамках 34го ММКФ.

- Да, я нашел одеколончик какой-то на улице...

НС: Специально по помойкам вместе с ним ходили...

СФ: Долго длились съемки?

ЕР: Попытки снять Макса – это очень длительный процесс, потому что как только появлялась камера, Максим начинал ломаться, и приходилось говорить ему: «Ну, Макс, ну ты же все равно пойдешь на помойку! Пойдем снимем это!» Вообще, все началось с того, что Макс рассказал нам историю о том, что помойки закрывают на ключ – бомжам не дают в них копаться.

СФ: А! Это потому, что бомжам не дают копаться! А я думаю, почему у меня около дома помойку закрывают на ключ, и я не могу выбросить мусор...

ЕР: Вот, и мы изначально ведь хотели снять фильм о том, что закрывать помойки – это полный бред, и прийти потом с этим фильмом к человеку, который непосредственно все это курирует, и сказать ему: «Давайте вы будете открывать помойки, например, в обеденное время, когда бомжи точно смогут прийти». Возможно еще у нас название фильма не полностью отражает то, что в нем заложено. Одно из рабочих названий – «Подгарка».

СФ: Почему решили поменять?

ЕР: В том-то и дело, что решили не менять. Изначальное название «Веревкин – арт-бомж». Хотя «Подгарка» мне больше нравится...

Вопрос Егора Рогулева и Никиты Сморкалова к Петру Жукову: Сложилось такое впечатление, что участники арт-сообщества много работают с научной литературой, с концепциями, с разными разработками. Не слишком ли?... Из-за этого появляется некая безжизненность. Петр сам объяснял это фресковостью и тем, что она подразумевает некую отстраненность и обезличенность, но, может быть, безжизненность имеет место в построении каких-то безжизненных вещей?

Ответы Петра Жукова – в следующем выпуске

Интервью с участниками Канского видеофестиваля провела и подготовила Антонина Баевер



НА ФОТО: КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ВЕРЕВКИН АРТ-БОМЖ»

СФ: А как относится к нему ижевское арт-сообщество?

НС: Он old school такой... Но очень неоднозначен. Многие его не любят, многие его обожают, кто-то относится к нему с интересом, но он значимый человек в городе.

СФ: А вы долго снимали фильм? Какое-то время вы находились с ним постоянно?

ЕР: Мы регулярно ходили на одни и те же мероприятия, или он приходил на мероприятия, которые устраивали мы. Как-то так:

- Привет, Макс! Ты сегодня приятно пахнешь!

«БУРИМЕ». ИГРА В КИНО

МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ С СОЗДАТЕЛЯМИ ИНТЕРНЕТ-КИНО-ПРОЕКТА «БУРИМЕ» – СЕРЖЕМ КОРЖЕМ И НИКОЛАЕМ БАБИЧЕМ И РАССПРОСИЛИ РЕБЯТ О ТОМ, КАК, ЗАЧЕМ И ПОЧЕМУ БЫЛ СОЗДАН ЭТОТ ПРОЕКТ.

МЫ ВСЕ ОЧЕНЬ ЛЮБИМ КИНО! Но за 100 лет кинематографа в киноиндустрии ничего не изменилось, всё работает по старой схеме. Мы представляем новое кино! Кино, созданное новыми людьми, по новым принципам! Кино 2.0! Кино, созданное нами, для нас!

БУРИМЕ!

БУРИМЕ — это абсолютно новый жанр кино. Он создан по правилам одноименной поэтической игры, в которой игроки к заданным рифмам сочиняют строки стихотворений. В нашем БУРИМЕ игроки — это молодые режиссеры, а рифмы — короткие ключевые фрагменты фильма. Режиссерам предстоит придумать и снять свой вариант развития сюжета между кинорифмами, а зрителям — выбрать наиболее интересующий.

На сайте проекта представлены все кинорифмы и описание идеи фильма. После старта начинается прием сценариев для первого сюжета.

Жюри выбирает 2 лучших сценария и их авторы приглашаются в Москву для участия в проекте.

Каждый участник совместно со съемочной группой проекта снимает свой вариант развития сюжета. Затем происходит премьера в интернете, и зрители путем голосования выбирают эпизод, который войдет в основную сюжетную линию фильма.

Лучший режиссер по мнению зрителей и лучший режиссер по кассовым сборам снимут финал фильма.

БУРИМЕ — это коллективный творческий процесс создания кино, который предлагает всем его участникам максимально проявить себя. Актерам — прожить по-разному жизнь персонажа, режиссерам — завернуть ход событий, а зрителям — повлиять на развитие сюжета.

Так таланты, которым поможет команда профессионалов, создадут первый фильм в новом жанре БУРИМЕ!

СФ: Для начала хотелось бы узнать: кто вы, откуда, чем занимаетесь?

Сергей Корж: Началось все еще с КВН, а потом переросло, как у большинства КВНщиков, в рекламное агентство. Мы стали заниматься презентациями, но этого было мало, хотелось таких вещей, о которых можно было бы детям рассказать. Поэтому родилась идея кино-интернет-проекта «БУРИМЕ».

СФ: То есть, у вас нет никакого кино- или художественного образования?

С.К.: Нет. Поэтому я и говорю: «Кто еще, кроме нас, мог такое запустить!»

СФ: В итоге, производимый вами продукт — это фильм или все-таки игра?

С.К.: «БУРИМЕ» больше интернет-проект, чем кино-проект. Мы без всяких «претензий». У нас было только одно желание — собрать много людей, которые бы сели, написали пять страничек своей версии сценария, прислали нам, и чтобы мы все вместе показали, что энтузиазм, молодость и энергия в какой-то период времени могут быть сильнее опыта.

СФ: А кто вам написал сценарий рифм?

Николай Бабич: Мы сами написали...

С.К.: Это уже третья реинкарнация проекта. До этого было два более масштабных варианта. Мы просто поняли, что не потянем. Мы столько не зарабатываем. Поэтому сузились до нашего чердака.

Н.Б.: До камерной истории...

СФ: Хотелось бы сформулировать некую общую концепцию... То есть, вы занимаетесь популяризаторством? Это такое «кино в массы», игра в кино, в которой могут участвовать все?

С.К.: В проекте может поучаствовать любой человек: зритель — проголосовать, тем самым повлиять на развитие сюжета, а режиссер — прислать свой сценарий и снять свой эпизод. Текущая версия «БУРИМЕ» — pilot. Мы рассматриваем его как старт. В дальнейшем, мы бы с удовольствием видели в качестве консультантов, наставников наших режиссеров тех, кто был бы им интересен. Каждому свое: кому-то Звягинцев, кому-то Хлебников, кому-то Серебренников... Мы были бы рады, но пока... мы же не из мира кино. Для начала хотелось бы, чтобы наши ребята-режиссеры как-то себя проявили, чтобы на них обратили внимание, и впоследствии проект стал бы таким мощным молодежным движением, чтобы в итоге все поняли, что «БУРИМЕ» — это шанс попасть в большое кино. Мы представляем себе много разных «БУРИМЕ» с рифмами от Финчера и Ким Ки Дука. Но пока мы делаем то, что можем себе позволить: касательно финансирования проекта.



BURIMEFILM.RU

СЕРЖ КОРЖ — АВТОР ИДЕИ,

ВИЗИОНЕР ПРОЕКТА

НИКОЛАЙ БАБИЧ — ПРОДЮСЕР

ИЛОНА ЖУНДА — РЕЖИССЕР

КИНОРИФМ, ХУДОЖНИК-

ПОСТАНОВЩИК

СФ: Скажите, вы все вместе живете в вашем доме, но кто-то же периодически куда-то выезжает? На какие-то заруботки, может быть?

Н.Б.: Да, в доме постоянно находятся 3-4 человека. Это Илона Жунда — художественный руководитель проекта, Леша Успенский — монтажер, Оля Абрамова — администратор, которая помогает со съемками, с реквизитом. В месяц у нас по два съемочных дня. Один из режиссеров снимает в первый день, другой — во второй день. На эти два дня в доме собирается вся наша съемочная группа, и вместе с актерами — это около 30-ти человек.

С.К.: Актеры очень зажглись, увлеклись проектом, ведь у них есть возможность получить уникальный опыт — пройти из точки А в точку Б (от одной кино-рифмы к другой) двумя абсолютно разными способами, с разными режиссерами, причем с перерывом в один-два дня... перестроится... это очень интересно. Это чистый эксперимент. В итоге хочется, конечно, увидеть полнометражный фильм, снятый вот таким образом.

СФ: То есть, это фильм коллективного производства, у него нет по сути автора? Или авторы вы?

С.К.: Нет, не мы, ни в коем случае. Вообще, мы представляем себе пресс-конференцию на каком-нибудь фестивале класса А и длинную-длинную табличку с надписью «режиссер фильма», за которой будут сидеть 22 человека.

Н.Б.: Так как 11 режиссеров создают основной сюжет, а еще 11 режиссеров, не победивших в голосовании, но тоже принимавших участие в проекте, создают альтернативную версию фильма. И, конечно же, зрители, которые влияют на развитие сюжета.

СФ: Давайте вернемся к самому началу — почему за основу взята именно эта игра, БУРИМЕ? Зачем вообще нужны ключевые рифмы? Ведь можно было бы построить все совсем по-другому: можно было задать одну общую тему и даже не представлять себе возможной развязки, дать возможность режиссерам наворотить все, что им вздумается.

С.К.: Мое глубокое убеждение — чем больше ограничений в творчестве (особенно в начале пути), тем более изысканным и непредсказуемым может быть результат. Чем больше свободы, тем труднее что-то

ВСЕ ПРОСТО — МНЕ НУЖЕН МИЛЛИОН. И Я ПРИДУМАЛ, ГДЕ ЕГО ВЗЯТЬ. НАШЕЛ 10 БЕЗНАДЕЖНО БОЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫМ СРОЧНО ТРЕБУЕТСЯ ПЕРЕСАДКА ЗДОРОВОГО ОРГАНА, ИНАЧЕ В СКОРОМ ВРЕМЕНИ ОНИ УМРУТ. ОБСЛЕДОВАЛ СВОЙ ОРГАНИЗМ. Я АБСОЛЮТНО ЗДОРОВ, МОИ ОРГАНЫ ПОДХОДЯТ ЭТИМ ЛЮДЯМ ДЛЯ ПЕРЕСАДКИ ПО ВСЕМ ПАРАМЕТРАМ. Каждому больному я предложил свой здоровый орган, но... при одном условии. Они должны выиграть! Я разослав им письма с предложением собраться на заброшенном чердаке. 10 больных и я. Предложил им сыграть в игру — найти здорового среди больных. Задачка не из легких, верно? Ведь никто не знает, кто есть кто, и здоровым может оказаться любой. Чем они рисуют? Если ошиблись и выбрали больного, то он должен умереть прямо сейчас. Но шанс выбрать здорового есть, и он растет с каждым ошибочным выбором. Стоит рискнуть жизнью сейчас, если знаешь, что через месяц умрешь? Чем рисую я? Своей жизнью... но я очень хорошо разбираюсь в людях. ИГРА НАЧАЛАСЬ!

АНОНИМ.

сделать, тем труднее определиться и принять решение. Как в фильме Фон Триера «Пять препятствий» - самым страшным ограничением оказалось отсутствие любых ограничений. Наши рифмы – это ограничение и пространства, и сюжета. Мы думали о том, что сюжет мог бы развиваться как угодно, но уже через три эпизода нас мог бы ждать полный трэш, совершенно не контролируемый. Нам этого не хотелось. Это уже не было бы игрой, потому что у игры должны быть правила... Когда есть рифмы, ты знаешь, какое слово будет в конце, если говорить о словах, но ты не знаешь, через какие фразы к нему можно прийти. Так и в нашем случае - мы знаем ключевые точки, но мы не знаем, что между ними.

Н.Б.: Поэтому мы сознательно ушли в конкретный жанр - психологический триллер. Нам понятны и ясны условия этого жанра. Плюс ко всему, идея рифмы подразумевает написание короткого сценария и его реализацию, ограниченную пятью минутами. Мы обращаемся к аудитории начинающей и понимаем, что у новичка, который, может быть, впервые что-то снимает, полнометражный художественный фильм просто не уместится в голове... он не сможет осознать масштаба. А мыслить пятиминутными эпизодами – это реально.

СФ: Сколько всего кино-рифм?

Н.Б.: 12 кино-рифм и 11 эпизодов.

С.К.: А финал будут снимать два лучших режиссера. Теоретически, финалов может быть... сложно себе представить, сколько.

Н.Б.: Нам уже предлагают такие неожиданные варианты финала, которые мы себе и представить не могли.

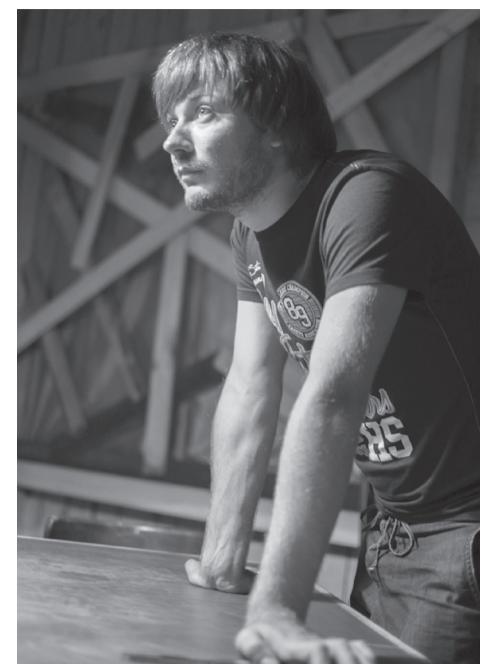
С.К.: Поэтому коллективное творчество – это такое...

Н.Б.: Движение, скорее всего. Подходящее слово. Когда каждый человек, имеется в виду и пользователь интернета, и режиссер, может повлиять на развитие сюжета.

С.К.: Обычно только режиссер может представить себе итоговый фильм, в нашем случае никто до конца не представляет, что получится. Сегодня, чтобы начать снимать кино, нужна тысяча долларов, а самый лучший способ научиться снимать кино – это начать снимать кино, это говорили и Коппола, и Спилберг, и Скорсезе. Мы действуем по этому принципу.

беседовала Виктория Чупахина

НОВЫЙ ЖАНР. НОВЫЕ ИМЕНА. НОВОЕ КИНО.



* СЕРЖ КОРЖ

08 июня 1980г.	родился, г. Днепропетровск	нет в планах
30 августа 1982г.	впервые сказал слово «идея»	родился, г. Кременчуг
1 сентября 1986г.	пошел в школу, №98	поехал с папой на рыбалку
1 сентября 1988г.	Впервые совпали действия, оба пошли в школу: Серж в школу №98 в Днепропетровске (3-й класс), Николай в школу №22 в Кременчуге (1-й класс).	
18 июня 1997г.	поступил в Днепропетровский Национальный Университет Железнодорожного транспорта	ушел на каникулы
18 июня 1999г.	сессия	поступил в Днепропетровский Национальный Университет Железнодорожного транспорта
1 ноября 1999г.	познакомились на КВНе	
1999-2004г.	КВН	
2003-2007г.	Организовали брендовое агентство «Домкрат». Создали самый известный бренд мороженого в Украине, самую известную сеть по производству и продаже пластиковых окон и ассента. Ну, в принципе, больше ничего!)	
2007г.	В 14.00 по украинскому времени встретились на вокзале г. Днепропетровска, зашли в вагон поезда Днепропетровск-Москва. Очнулись - Курский вокзал. Обратного билета не было.	
2007г.	Создали в Москве студию острожетных докладов «Блокбастер».	
2012г.	БУРИМЕ.	

* НИКОЛАЙ БАБИЧ

АЛЕКСЕЙ ТЮТЬКИН СТРАСБУРГСКАЯ ГРЁЗА



Удивительно, как с первых минут фильм завораживает особенным очарованием, словно он самый первый фильм в истории, и его режиссёр не Хосе Луис Герин, а братья Люмьер. Завораживают простые вещи: свет фар скользит по стене комнаты в отеле, трамвай подъезжает к остановке, лица людей. Листья, которые перебирает ветер. Те вещи, которые удивляли первых зрителей кинематографа, не требовавших от него завязки, кульминации и развязки.

Так сбрасываются оковы рассказа – зрителю нужно просто смотреть. Смотрит и он – человек на террасе, созерцатель. А позже приходит понимание этого простого урока созерцания – человек ждёт. Внимая пчелиному гулу разговоров, очерчивая абрисы женских лиц в

блокноте, расслабленно впитывая тысячи микрособытий. Он ждёт, когда все события стусятся до той степени, и произойдёт Событие. Страсбург, в котором пребывает созерцатель, – это город Шредингера (раз есть кот, должен же быть город, в котором он живёт?), в котором наблюдатель может изменить всё.

В этом двойном созерцании – героя фильма и зрителя – в непрерывном вчувствовании, впитывании окружающего сквозит некая нота заговора мироздания. Словно герою и зрителю нужно обязательно разгадать, кто всё это затеял и для чего – полуденный жар, аромат грушевого сока, шёпот девушки, отражения в стекле. Но каждый раз, когда разгадка близка, мироздание рождает помехи – то голубь капнет на рисунок, то скрипачки громче затянут

свою минорную мелодию. Мироздание хранит свою тайну, ускользая от мышления, и для этого ему достаточно одного мгновения. Но вдруг, из этого кружения и жара, медленности и лености рождается женщина, как воплощённое создание тайны и памяти. Сильвия.

Хосе Луис Герин снимает совершенно гипнотический фильм «В городе Сильвии» (2007), в котором сложно отделить непостановочное и выстроенное режиссёром. Иногда первое и второе меняются местами, и кажется, что в сценах на улицах Страсбурга слышится закадровый голос режиссёра, раздающего указания. Герин – третий наблюдатель, деликатный, почти не тревожащий реальность. И он снимает особенное кино – фильм-погоню. Это словосочетание, для точностии отражения фильлического чувства, требует дополнения – «за грёзой». Главное – не торопиться, а уж фильм отлично обучает неторопливости.

Созерцание реальности не прекращается, даже когда герой преследует грёзу, Сильвию из прошлого. Преследует, не в силах догнать, как это часто бывает во сне. Город превращается в лабиринт, в котором можно потеряться, а грёза ускользает. И лишь следуя логике сна, чтобы её снова найти, не следует бросать-

ся на поиски – нужно застыть на месте и смотреть. А грёза будет у тебя за спиной. Герин снимает Страсбург так, словно он создан из минимума элементов. Постоянно, как навязчивая рифма, вновь и вновь появляются различные события, словно участвующие в заговоре: грузный попрошайка, хромой мужчина с цветами, продавец со шляпой в виде синего зонтика, граффити-рефрен «Я люблю тебя, Лора».

И вдруг грёза исчезает. Её разрушает речь, объяснение, слово. Пока за грёзой молча гнались, она существовала, как фотон, который исчезает, если остановится. Но грезящему так хочется понять сон, снять с него кожу, чтобы увидеть скелет. Вот только скелета у него нет – внутри пустота. Насилие над грёзой невозможно.

Режиссёру удаётся в фильме умело управлять движением. Цельность потрясающа – всё зафиксированное переплавляется в чувства. В надежду, успокоение, горечь. И снова в надежду – на то, что, всматриваясь в бесконечные отражения в стёклах, вслушиваясь в шум разговоров, взглядающим в лица, можно снова отыскать грёзу. И снова преследовать её и догнать. Но теперь уже молчать, чтобы не разрушить то прекрасное мгновение, когда Грёза улыбнётся.

«СИНЕ ФАНТОМ» РЕКОМЕНДУЕТ:

ВЫСТАВКА МАСТЕРСКОЙ СЕРГЕЯ БРАТКОВА «СИМУЛЯНТЫ»

Школа фотографии и мультимедиа им. Родченко
2-й Красносельский пер., 2
до 30 октября 2012

Групповая выставка «Кажется, здесь чего-то не хватает»
ЦСИ Винзавод. Цех Красного
4-й сыромятнический переулок, 1 стр. 6
до 5 ноября 2012

«Взвейтесь кострами!»
Ирина Корина
ЦСИ Винзавод. Галерея XL
4-й сыромятнический переулок, 1 стр. 6
с 13.00 до 20.00. со вторника по субботу
до 30 октября 2012



Йозеф Бойс:
«Призыв к альтернативе»
ММОМА
Гоголевский бульвар, 10
до 14 ноября 2012

ОММАЖ. Кларк и Пуньо
Центр дизайна Арт-плэй.
Photohub_Manometr
ул. Нижняя Сыромятническая, 10
до 25 ноября 2012

«Формальные отношения»
Диалог второй: И.Шелковский – А.Жёлудь
Галерея МУМ
Ленинградский просп., д. 17
до 31 октября 2012

«Труба или аллея долголетия»
Инспекция «Медицинская Герменевтика»
Галерея Риджина
ЦСИ Винзавод
4-й Сыромятнический пер., 1
до 31 октября 2012

ЮРИЙ МАМЛЕЕВ



Я вижу себя, конечно, наследником русской традиции литературной, которая заключается в поисках человека – кто это такой: полубог, или демон, или просто животное; кто... кто... кто мы?

Я не пришел к этому путем анализа. Это просто как озарение в том смысле, что внезапно открылось вот такое видение человеку. Вот так можно писать о реальности. Вот и все.

Это известно из крестьянской практики, скажем, если вопрос касается религии. Самая высшая молитва, которая проходит даже без слов. Так называемая умная молитва или молитва молчания, когда возникают какие-то образы. Когда ученого или писателя возникает идея, идея прорыва какого-то, вот это и есть озарение.

Искусство, конечно, связано с образами. Чем отличается искусство - образы могут быть выше идей. Потому что здесь уже, когда речь идет об искусстве, непонятно даже, что работает, - это какая-то тайна, какая-то мистерия. Могут возникать образы, в которых, скажем, заложена какая-то идея. Но на самом деле эти образы идут гораздо глубже, чем идея, которая пришла в голову автора, идея этого образа, идея этого человека, его характера, вот. В отличие от рационального мышления, образ может быть глубже идей. И в искусстве может получиться именно так, что сам автор может не знать, какую глубочайшую реальность он изобразил. Возможно, я не уверен, но так было с Чеховым. Потому что Чехов, например, был странным образом не такого высокого мнения о своем искусстве рассказчика.

Я хочу сказать конкретно, чтобы написать рассказ или роман, я должен был войти в определенное состояние. И только тогда я мог писать. Потом я заканчиваю, выхожу из этого состояния, начинаю перечитывать, что я написал, и прихожу даже часто в ужас. Особенно ранние рассказы, циклы 60-х годов. Они наполнены таким изображением человеческого ада. Поэтому, когда я сам перечитывал, выйдя из этого состояния, просто как читатель, как человек, я приходил в ужас сам от того, что написал. Даже у меня было настроение, иногда возникало чувство перечеркнуть все это.

Моя литература влияла очень сильно на молодежь, в основном, на продвинутую молодежь, образованную, разную по социальному положению. В чем была суть этого влияния, если говорить с такой социальной точки зрения? Если посмотреть треть с точки зрения советской идеологии, каков был характер этого влияния? Там не было ничего антисоветского, поэтому мне не могли предъявлять обвинений никаких политических и так далее. Было бы абсурдным, если бы предъявили такие обвинения, скажем, Венечке Ерофееву. Но, тем не менее, эта литература, моя, и, скажем, Ерофеева Венечки, в 60-ые годы разрушала самое главное – разрушала фактически то, что уже было разрушено в жизни, а именно, миф о советском человеке, как об особом человеке.

Как американцы писали: «Советский Союз – это страна грандиозных достижений и грандиозных катастроф». А одной из катастроф, именно духовных, был какой-то звериный, фанатичный и непонятный наезд на религию. Это, конечно, ударило очень сильно по людям. Люди просто стали отходить от этой идеологии.

Не потому что они стремились сразу в церковь, а потому, что состояние атеизма порождало пессимизм, безысходность. Если человек смертен, то зачем все это существует? На самом деле, как выяснилось, такой атеистический диктат очень сильно действовал на подсознание людей. Поскольку я очень много в свое время общался с молодежью, да и сам когда-то был молодым, я видел, как девушки, например, молодые переживали смерть, свою смертность, конечность.

Россия попала под какой-то такой эксперимент высших сил, да? То, что нам пришлось пережить, – это гигантское историческое испытание на прочность нашей души и прочность нашей веры, на прочность нашей культуры. И это испытание продолжается до сих пор. Появились другие соблазны, потребительское общество поглотит все высшие интересы, якобы, да? Я не против потребительского общества, потребляли все время, и дворянский класс в России жил богато, потреблял, тем не менее, создал высочайшую культуру в 19 веке, и одно не мешает другому. Но если это потребление, стремление к наживе овладевает человеком полностью, тогда, конечно, получается то, что мы видим сейчас во всем мире. Короче говоря, испытаний оказалось много, и Россия еще не вышла из трудного положения, но я думаю, что выход есть, он все же, я думаю, постепенный, эволюционный. Но, по целому ряду прогнозов, я думаю, примерно к середине века Россия станет одной из величайших стран в мире, может быть, даже величайшей страной. И одной из главных причин такого становления является то, что мы прошли эти страшные испытания и остаемся сами собой.

СИНЕ ФАНТОМ В СЕТИ:

KINOTE
WWW.KINOTE.INFO

snapbox
WWW.SNAPBOX.RU

СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:

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

ЖАН=ЖАК
Русско-Французский
кафе-бар
WWW.JAN-JAK.COM

DOME
WWW.DOMEBAR.RU

Фантаст
WWW.FALANSTER.BOOKS

YOU-MIR.RU

MOSCOWFILMSCHOOL.RU
WWW.MDF SCHOOL.RU

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

CHANGE YOUR HEAD
WACADEMY.RU
FLACON.RU

Хитрое люди
кафе-бар
WWW.FACEBOOK.COM/HITRYE

Джаб бер ВОКИ
DODOSPACE.RU
KINO35MM.RU
WWW.ARCLUMBA.RU

СИНЕ ФАНТОМ

WWW.CINEFANTOMCLUB.RU

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

ВИКА ЧУПАХИНА,