



ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ. ДНЕВНИК ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

## КИНО БЕЗ ПЛЕНКИ

Ливень накрыл Москву, 6 утра. Россия проиграла Хорватии, и небо смывает печаль и боль. В чем урок? Впервые, ВСЕ ВОЗМОЖНО! Но, когда в жизни наступает ответственный момент и ты должен пробить «пенальти», от которого зависит «будущее» других людей, ты должен это осознать. Весь пафос и значимость твоих прошлых достижений или имитации этих достижений — пустота. Ты должен очистить свое сознание от пустоты, поскольку она удивительным образом заполняет несуществующей субстанцией все сознание и тело. И в момент удара ты начинаешь трястись от страха за себя — Я НЕ ЗАБЬЮ, И ВСЕ ПОЙМУТ, ЧТО Я МЫЛЬНЫЙ ПУЗЫРЬ, — и страх съедает душу, тело не слушает, нога бьет по мячу нежней, чем ласкают «любимых» женщин, и мыльный пузырь лопается, обнажая на микрон времени пустоту, которая мгновенно смешивается с пространством. Бедный парень, который бил первым. Он шел к мячу и трясся от страха перед публичной казнью. Разве можно давать бить пенальти обреченным? С другой стороны — надо человеку дать шанс? В противоположность этому, нельзя бить на кураже. Вот ты уже герой, ты не сдался и подарил сказочную надежду. И вот момент — ты просто должен забить пенальти, ты понимаешь — осталась какая-то ерунда. Ты уверен. Ты уверенно бьешь — но случается ерунда. Потому что нет проходных ситуаций, даже если ты действительно сильный. Надо понимать, что ты делаешь, что в этот момент ты решаешь «судьбу страны». И возникает вопрос — а можно доверить решать судьбу страны иностранцу? Не потому что он не может решить. Он может. Но если он не решит, то этот вопрос возникнет. А с другой стороны, если не дать, то может возникнуть противоположный вопрос: почему не дали? Вопросы, вопросы... А кино продолжается.

А теперь новость: газета СИНЕ ФАНТОМ хорошо поработала на трансферном рынке и подписала долгосрочный (именно так) контракт с перспективнейшим игроком в кино Гордеем Петриком. 15 лет — прекрасный возраст! Гордей, мы надеемся на тебя!

— Дедушка, почему ты все время бросаешь бумеранг?  
— Потому что он возвращается.  
— А если он не вернется?  
— Значит, он стал кому-то нужен.  
— А новый бумеранг ты будешь бросать?  
— Если он будет. — Корней достал из помятого коробка сохранившуюся сигарету, задымил и, нарочито прищурившись, спросил. — Лев Олегович, а почему вы меня называете «дедушка»?  
— В ответ на это тебе будет вечное молчание, пронизанное болью воспоминаний, сотканых в одно большое покрывало счастья, которое непосвященные плебеи называют словом «жизнь». Они укрываются им и предают сами себя забвению, ибо поднявший руку на священных животных будет вечно грызть, мучительно давясь, кость несуществующей плоти, корчась на плоту посреди Стикса, не имея возможности ни оглянуться, ни плыть вперед или назад к берегу. И только смрадный запах собственных слез и выделений, исходящих из вечно гнилого тела, недостойного омовения водами великой реки, и далекий вой Цербера будут напоминать модную «три дэ» музыку, которая так когда-то ласкала циничный слух теряющего голос и хранящего «обет молчания». Вечная музыка забвения. Аминь. Игры со смертью забываемо романтичны. Это вопрос?  
— И это называется кино?  
— Да, дедушка, это называется кино.  
— Называй меня на ты.  
— И ты.  
— В каком фильме мальчик говорит: «Дедушка, поцелуй меня еще?» Четыре варианта ответа:  
А. «Метель».  
Б. «Керель».  
В. «Король роз».  
Г. «Папа, умер Дед мороз».  
— Досрочный ответ! Это фильм... (Шум пролетающего низко самолета заглушает ответ)

— Нет сомнения, вы хорошо подготовились к нашей киноигре.  
— Я хочу раствориться в кино.  
— Кино тоже хочет новых героев.  
— Как нам понять, кто произносит какую фразу?  
— Стоп! Снято!  
— Я не могу остановиться!  
— Остановись!!! (Хриплый вопль)  
— Выключите микрофон!  
— Выключите свет! Конец света!  
Палыч щелкал тумблер освещения туда-сюда, но это не давало никакого эффекта. В исступлении он продолжал это делать все сильнее и ритмичней, пока тумблер не стал резиновым и перестал издавать щелкающие звуки. Через час Палыч и подключившийся Ахмед Иванович прикалывались от затихающей вибрации этой хрени, которая по сути тумблером уже не являлась.  
— И здесь я хочу спросить тебя прямо, мой дорогой киногерой, ты готов к киносмерти?  
— Его иссушенное, изможденное тело омыли розовой водой и обернули в целлулоид.  
— Молодой человек, пленка кончилась, можно в бумагу завернуть. Делаем?  
— Делаем. Я делаю. Ты делаешь. Мы делаем. Заворачиваем в цифру. 666 терабайт.



Целлулоид (от целлюлоза, фр. cellulose от лат. cellula «клетка») — пластмасса на основе нитрата целлюлозы (коллоксилина), содержащая пластификатор (дибутилфталат, касторовое или вазелиновое масло, синтетическая камфора) и краситель.

Целлулоид вырабатывают горячим штампованием, прессованием, механической обработкой. Применяется для изготовления кино- и фотопленки, планшетов, линеек, корпусов музыкальных инструментов — гармоник, различных галантерейных товаров, игрушек и др. Практически незаменимый материал для изготовления мячей для настольного тенниса. Существенный недостаток целлулоида — высокая горючесть, вследствие чего использование его в промышленности значительно сокращено.

Вчера зашли с Ленкой в «Дэвид Би» кафе (David B Café), где лежит газета СИНЕ ФАНТОМ. Познакомились с хозяином. И оказалось, что название кафе связано с именем Дэвида Боуи. Смешно. Фейс бучит. Обсудили перспективы сотрудничества. Смеялись над бессмысленностью перспектив. Решили в протоколе собрания указать на обязательность продолжения сотрудничества в связи с его бесперспективностью.

Вот дал интервью китайскому Vision Magazine о параллельном кино. Удивителен факт интереса этого издания к параллельному кино. К тому же китайского. Хотя первое сообщение в 1987 году о первом фестивале параллельного кино было в корейской газете The Korea Herald. Решил это интервью опубликовать в этом выпуске на русском. Прочитайте, пожалуйста. Я вас очень прошу. Дорогой мой. Когда ты будешь читать, ты уже будешь знать, кто стал чемпионом мира в России. А я пишу и не знаю пока. Идет 65-я минута матча Франция — Бельгия. Франция ведет. Интересно — кто выиграет. В кино же не так. Видевший фильм знает конец. А не видевший — не знает. Вроде логично. А смысла мало. Мало смысла — это не так плохо. Хуже, когда ты рассказал конец не видевшему фильму, если ты его видел. Тогда смысл есть, а фильма нет.

В стотысячный раз, нажимая на гашетку камеры, он приводил в движение съемочный механизм, и негативная пленка, цепляясь перфорацией за зубчики барабана, двадцати четырьмя кадрами в секунду пронеслась перед внутренней стороной объектива, поглощая свет, выбивающий серебро из пленки на веки вечные. Имя нажимающему — кинематографист. Вставь свое имя в это слово, и «веки вечные» будут принадлежать тебе.

Сегодня передал кинокопии фильмов «Трактора», «Жестокая болезнь мужчин» и «Че-Паев» ребятам с Московского международного фестиваля экспериментального кино. Осенью будет показ первого Альманаха параллельного кино в рамках фестиваля. Также в альманах вошел фильм Петра Поспелова «Репортаж из страны любви». Петр и был организатором создания этого альманаха.

Странный кот без мозга.

Странный мир без солнца.

Давайте встанем завтра все вместе в одно и то же время по Москве и скажем дружно: «Любовь спасет мир». Главное говорить всем вместе, одновременно. Именно тогда ты не будешь слышать других, но ничего не потеряешь в смысле. Так же и во время киносеанса мы одновременно смотрим на экран, не видя друг друга, а в смыслах не теряем. Но при условии, что у всех есть мозг и глаза. Странный мозг без пленки. Кино без пленки. Возможно ли такое?

Запись осуществлена в июле 2018 г.

1. Гордей Петрик и Глеб Алейников в Электро-театре. Фото: Ленка Кабанкова.

2. Петр Поспелов, конец 80-х. Фото: Игорь Алейников.

3. У входа в David B Café. Фото: Ленка Кабанкова.

# ПРОЗА ЖИЗНИ, WHAT KIND OF MUSIC

ОПЕРА В ТРИДЦАТИ ТЫСЯЧАХ СЕМЬСОТ ТРИДЦАТИ ЗНАКАХ (С ПРОБЕЛАМИ)

Интервью с композитором и режиссером-постановщиком оперы «Проза» Владимиром Ранневым. 12 июля 2018. Сегодня вечером состоится очередной показ оперы. Следующие показы пройдут в конце октября. Главный редактор газеты СИНЕ ФАНТОМ Глеб Алейников и Владимир Раннев сидят во дворе Электротeatра. 25 градусов тепла. Далекий шум города. Глеб включает диктофон. Виртуальная пленка начинает слизывать волны окружающего звука. Начинается опера.

**Владимир Раннев:** Привет.

**Глеб Алейников:** Привет.

**В.Р.:** Глеб, с тобой мы уже здоровались, а это я здороваюсь с диктофоном и с теми, кто внутри него.

**Г.А.:** Я тоже со своей стороны приветствую их. Володя, у меня вопрос первый, банальный — может, ты расскажешь о себе? Где ты родился, какое образование получил? Может, какие-то воспоминания, которые повлияли на выбор пути.

**В.Р.:** Родился в Москве, вырос там же, был нормальным советским мальчиком, ходил в школу, в музыкальную школу. Моя еврейская мама очень хотела меня учить музыке, а мой русский и очень почвенный папа, будучи художником, пытался меня запихнуть в художественную школу, чтобы рисовать русскую деревню, березки и все такое. Как он. Но все-таки, так как они жили не вместе, победил тот, кто был ближе ко мне. Тот, кто ежедневно меня мотивировал, заставлял заниматься чем-то, помимо обычной ненавистной мне школы. То есть мама. Незадолго до окончания обеих школ во мне проснулось критическое сознание и я не захотел поступать в музыкальное училище. Я думал, что настоящее искусство — оно вокруг нас. Это был конец 80-х — повсюду невероятное брожение умов и всего остального. И как-то я втянулся в эту жизнь, связался с разными неформалами, стал играть в рок-группе. Параллельно закончил школу, поступил в пединститут на геофак, потому что надо было куда-то поступать. И его благополучно закончил — для мамы. А настоящая моя жизнь была в рок-группе и всяких тусовках. С перерывом на армию.

**Г.А.:** Это все в Москве было?

**В.Р.:** Да, это все в Москве. Но потом... Я помню и сейчас этот день — у нас ударник в группе учился в Гнесинке, и нам что-то от него там надо было, и мы пошли за ним в Гнесинку. И я оказался в классе ударных инструментов и услышал, как за стеной кто-то там что-то такое делает, что у меня в голове не помещалось. То есть совсем не такое, что делает наш барабанщик за ударной установкой. Какая-то ритмика странная, неведомые звуки, их сочетания... Это было совершенно невероятно, волшебное, сказочное. И тут я осознал, что подзадержался внутри логоцентричного рока на трех аккордах. Фактически клавиши и барабаны, бас- и соло-гитара работали на распухание драйва песен, вполне исполнимых на простых шестиструнных дровах. Притом что песни сами по себе были замечательные.

**Г.А.:** А название?

**В.Р.:** «Лысье люди» мы назывались. Толик Монахов у нас был такой фронтмен, это все его песни. Потом у него была еще вторая группа, «Лисица Кицунэ» она называлась, но это были уже 90-е. Я же тогда вдруг понял, что у меня возник невероятный интерес к сложной музыке. Я не понимал, как это вообще сделано. И начал готовиться к поступлению в музыкальное училище на теоретическое отделение. Понятно, что на пианиста я уже не годился. Но это и хорошо. И как-то, в общем, поступил в училище



Владимир Раннев.  
Фото: Олимпия Орлова.

**Я ОКАЗАЛСЯ В КЛАССЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И УСЛЫШАЛ, КАК ЗА СТЕНОЙ КТО-ТО ТАМ ЧТО-ТО ТАКОЕ ДЕЛАЕТ, ЧТО У МЕНЯ В ГОЛОВЕ НЕ ПОМЕЩАЛОСЬ. ТО ЕСТЬ СОВСЕМ НЕ ТАКОЕ, ЧТО ДЕЛАЕТ НАШ БАРАБАНЩИК ЗА УДАРНОЙ УСТАНОВКОЙ. КАКАЯ-ТО РИТМИКА СТРАННАЯ, НЕВЕДОМЫЕ ЗВУКИ, ИХ СОЧЕТАНИЯ... ЭТО БЫЛО СОВЕРШЕННО НЕВЕРОЯТНО, ВОЛШЕБНО, СКАЗОЧНО. И ТУТ Я ОСОЗНАЛ, ЧТО ПОДЗАДЕРЖАЛСЯ ВНУТРИ ЛОГОЦЕНТРИЧНОГО РОКА НА ТРЕХ АККОРДАХ**

при консерватории, «мерзляковку», как ее называют. Мне было тогда 24 года, и я учился с 14–15-летними девочками. Вот так вот. Это середина 90-х, самый разгар бытовых и житейских неудобств, которые сопровождали жизнь любого человека, который был без малинового пиджака. И я закончил училище, поступил в Питер в консерваторию к Борису Тищенко, любимому ученику Шостаковича. Я пару раз показавшись, съездил к нему, и он сказал: «Здорово, давайте ко мне». Но мне еще хотелось, конечно, в Питер. Потому что вот эта вся наша рок-н-рольная жизнь, поездки в Питер, как...

**Г.А.:** В Мекку.

**В.Р.:** Да, я был всегда восхищен ими. Так я оказался в Питере. Закончил консерваторию, закончил аспирантуру, потом преподавал в ней 11 лет. Сейчас в университете преподаю, преподавать в консе я бросил, как-то надоело там.

**Г.А.:** В каком университете преподаешь?

**В.Р.:** В Санкт-Петербургском. Вот так как-то складывается жизнь, если ее по корочкам разложить. После консерватории в Питере я еще закончил Высшую школу музыки в Кельне. Так что корочек у меня набралось прилично.

**Г.А.:** Сколько лет ты учился в Кельне?

**В.Р.:** Так как я закончил питерскую консерваторию, мне пересчитали предметов на 3 года, и я сразу поступил на 4 курс. Два года только — и получил диплом.

**Г.А.:** В каком году это закончилось?

**В.Р.:** Было побольше, не 2 года, потому что я брал какие-то паузы, мотался туда-сюда из Кельна в Питер... В 2003 поступил, где-то в 2006–2007 завершил.

**Г.А.:** По-немецки говоришь?

**В.Р.:** Конечно.

**Г.А.:** И по-английски?

**В.Р.:** Да. В общем, вот так все внешне благополучно протекало, наркоты с бэд трипс не случалось, отсидок тоже избегал. Еще в биографиях официальных лиц в конце говорят: воспитывает сына и дочь. Хотя сын уже совершеннолетний, теперь он меня воспитывает.

**Г.А.:** А как зовут сына и дочь?

**В.Р.:** Вова и Соня, ей 9.

**Г.А.:** Сейчас ты носишь светлое, почетное имя «композитор». Когда ты себя осознал композитором? Как это произошло?

**В.Р.:** Хороший вопрос, потому что на него нельзя ответить «с получением диплома». Хотя в других профессиях это действительно так. Например, у меня мама инженер-строитель, 38 лет на одном месте проработала, в почтовом ящике. У одного окна. За одним кульманом. Представляешь?

**Г.А.:** Я закончил Московский инженерно-строительный институт, у меня папа — заслуженный строитель России.

**В.Р.:** Она тоже его закончила. Сейчас другие времена, а тогда она была обречена, закончив МИСИ. Она была и де-юре и де-факто объявлена инженером-строителем и, собственно, им и стала. Понятно, что в нашей профессии это все не так работает, и надо признаться, когда я поступал в Кельн, закончив уже питерскую консу, я понимал, что я мало что умею. То есть каких-то ремесленных навыков, необходимых мне, я не получил. Я слышал какое-нибудь сочинение Беата Фуррера или Бернхарда Ланга или наших друзей-коллег, и я не понимал, как это сделано, как извлечь такой или сякой звук из такого или сякого инструмента. И как это записать. Я этого ничего не умел. А очень хотелось.



**Г.А.:** Каких «наших друзей-коллег» ты имеешь в виду?

**В.Р.:** Тех, с кем я впоследствии сблизился, но тогда я их еще не знал так хорошо. Борис Филановский, Дмитрий Курляндский, Сергей Невский. И их проекты, которые возникли в начале нулевых. Вот эта группа людей в то время активно стала формировать новую музыкальную среду. Собственно, они создали группу «СоМа» («Сопrotивление материала» — прим. ред.), а я к ней примкнул. Вернее, меня позвали через пару-тройку лет, когда ребята услышали, что я не просто хороший чувак, но и музыку писать умею. И мне было нужно поучиться в Кельне, чтобы понять, как писать эту музыку, разобраться в ней, посмотреть партитуры, послушать это все, походить на концерты, пообщаться с композиторами, окунуться в эту среду. С другой стороны, моими учителями стали мои друзья-коллеги, чью музыку я слушал, чьи партитуры я просил и смотрел, показывал им свои партитуры. Невский вообще закончил в Берлине UdK (Университет искусств — прим. ред.) в середине 90-х, а я консу — в 2003. Хоть он на два года меня моложе, тогда для меня это был просто такой корифей с кучей заказов от невероятных исполнителей и кучей призов на невероятных конкурсах.

**Г.А.:** А почему именно Кельн, поясни?

**В.Р.:** Очень просто — потому что я хотел именно туда на электронную музыку. Там есть знаменитая студия электронной музыки в Hochschule für Musik (Высшая школа музыки — прим. ред.), основанная Аймертом. У нее до сих пор репутация хорошая. И вообще, Кельн был одним из пионеров электронной музыки — там начинал Штокхаузен. Это намолненное место.

**Г.А.:** То есть это было целенаправленно?

**В.Р.:** Да. Но были и причины попроще — в Кельне жил тогда композитор Валерий Воронов. Я с ним тогда тесно общался, и он меня, как называется, привел к профессору Хумперту. И говорит ему: «Представляю вам Владимира Раннева. Он оттуда-то и закончил то-то». Точнее, «заканчивает» — я на тот момент был на пятом курсе. Хумперт сказал: «Хай, херр Раннев». Посмотрел мои работы: «Интересно, поступайте». Зачем тянуться далеко, если что-то оказалось рядом?

**Г.А.:** И вот ты вошел в круг корифеев, встал с ними в один ряд.

**В.Р.:** Нет, я еще не был композитором, я еще сомневался. Я помню эти тяготы жизни в Кельне. В Питере я был аспирантом и в консерватории уже преподавал, а в Кельн я мотался на автобусе, тогда еще не было лоукостеров, и там приходилось не очень сладко. Ведь здесь можно было жить более-менее без денег, а там без денег жить невозможно, потому что есть очень точные, строгие вещи, без которых ты не существуешь. И к этим невзгодам прибавлялись еще неуверенность в себе и сомнения, а тем ли я делом занимаюсь? Композитор я или как у Хармса? Как-то вот эти сомнения были до первых приличных сочинений, которые я теперь могу уже включить в свой список и исполнениям которых я рад. Это уже 2006–2007 годы были, когда у меня какие-то камерные вещи стали очень осторожно появляться, которые и сейчас исполняют и за которые мне не стыдно. А мне уже было 36–37.

**Г.А.:** Ты имеешь в виду, что поздно, что ли?

**В.Р.:** Да.

**Г.А.:** Ну нет.

**В.Р.:** Понятно, что мы сейчас замашем руками, мол, какие наши годы... Но это все кокетство.

**Г.А.:** Но с другой стороны, относительно своих друзей-сподвижников ты — более молодой профессионал, композитор. Твой творческий потенциал еще находится в более ранней стадии.

**В.Р.:** Если он есть. Ведь сомнение было в том, есть он или нет.

**Г.А.:** Ты можешь описать круг композиторов, о которых ты говорил, с культурологической, музыкальной точки зрения? Что это такое? Как это оценивать? Как устоявшуюся группу? Что это за конгломерация, чем она отличается от чего-то или кого-то другого и есть ли какие-то общие законы или еще что-то, которые позволяют это определить?

**В.Р.:** Я бы сказал так... Вчера я разговаривал с одной американской исполнительницей. В Питере. Небольшой камерный ансамбль, они приехали что-то играть, и мы разговаривали. Скрипачка. И она говорит: «What kind of music?» Какую музыку я пишу? What kind of music — и она перечисляет: что-нибудь серийное, минимализм или что? То есть она перебирает определенные техники композиции, которые состоялись давно и ресурс которых, вот как они есть в таком чистом виде, уже давно себя исчерпал. Как любой ресурс

**КОГДА Я СТАЛКИВАЮСЬ С КОМПОЗИТОРАМИ, КОТОРЫЕ ГОВОРЯТ, МОЛ, Я ВОТ МИНИМАЛИСТ, ИЛИ Я ВОТ СЕРИАЛИСТ, ИЛИ Я В СОНОРИСТИКЕ РАБОТАЮ, ТО Я ПОНИМАЮ, ЧТО ЧЕЛОВЕК ПРИСЛОНЯЕТ СЕБЯ К КАКОЙ-ТО ШКОЛЕ, ТЕМ САМЫМ ОГРАНИЧИВАЯ ЭТОЙ ШКОЛОЙ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ СВОЕГО ТВОРЧЕСТВА. ЕСЛИ ШКОЛА КАКОЙ-ТО КОМПОЗИЦИОННОЙ ТРАДИЦИИ УЖЕ СЛОЖИЛАСЬ КОГДА-ТО В ЧУЖИХ РУКАХ, ТО ПОНЯТНО, ЧТО ИЗМЕНЧИВАЯ, НЕПОДАТЛИВАЯ И СКОЛЬЗКАЯ ЖИЗНЬ ВЫВЕРНЕТСЯ И УСКОЛЬЗНЕТ ОТ ТЕБЯ КАК КОМПОЗИТОРА, ТЫ ЕЕ НЕ СХВАТИШЬ ЗА ХВОСТ ПОНИМАНИЕМ ПОСРЕДСТВОМ ЗВУКОВ**

любой художественной практики, потому что она обрастает разными смыслами и контекстами, к которым привязана. Когда я сталкиваюсь с композиторами, которые говорят, мол, я вот минималист, или я вот сериалист, или я в сонористике работаю, то я понимаю, что человек прислоняет себя к какой-то школе, тем самым ограничивая этой школой познавательный аспект своего творчества. Если школа какой-то композиционной традиции уже сложилась когда-то в чужих руках, то понятно, что изменчивая, неподатливая и скользкая жизнь вывернется и ускользнет от тебя как композитора, ты ее не схватишь за хвост пониманием посредством звуков. Она меняется, мимикрирует, и тебе постоянно нужно искать, ловить из запаха воздуха, из своего опыта, из постоянно меняющейся среды, из проблем, бедствий, катастроф, личных травм или, наоборот, радостей, счастья и прочего — искать какие-то новые инструменты понимания этой жизни. Чтобы копать в суть, до понимания пружин, которые управляют этой жизнью. Собственно, познание требует инструментов, чтобы определить, с чем ты имеешь дело, артикулировать это. Поэтому перед каждым композитором стоит вопрос выработки своей техники и формирования своего языка. И поэтому мне ближе композиторы, которые от этого не отказываются, не прислоняются к чужому опыту, а ищут и реактивно воспринимают жизнь.

**Г.А.:** Не отторгая существующие техники и по возможности их используя?

**В.Р.:** Да, но обязательно относясь к ним критически, как к ресурсу для взращивания чего-то своего. Еще важно, осознанно или неосознанно это получается. Потому что, как мы знаем, на свете не существует ничего, что ни на что не похоже.

**Г.А.:** Какая разница, осознанно или неосознанно?

**В.Р.:** А потому что даже если я, предположим, заявлю, что моя музыка абсолютно «ранневская» и ни на что не похожа, мне резонно возразят, что это мне изнутри так кажется, а на самом деле там куча корней, растущих на уже вспаханной предшественниками почве, и куча всяких подобию с ними. Подсознательно все это в разных пропорциях во мне сидит, так как я на этой почве вырос и она меня продолжает подпитывать, она — часть моего опыта. Притом что мне никогда в голову не придет решить для себя, мол, я буду работать в определенной струе — типа неobarocko у меня, неоромантизм или постштокхауевич, сериализм или new complicity.

**Г.А.:** Тут сразу вспоминается такое культурологическое определение, как постмодернизм, и мне кажется, что от него нужно очень быстро откеститься, потому что к нему твое творчество не имеет отношения. Хотя по тому, как используются ингредиенты, это напоминает постмодернизм. Ты бы мог быстро объяснить сейчас, почему ты не постмодернист?

**В.Р.:** Конечно, я не постмодернист. Недавно корреспондент радио «Россия» брала у меня интервью после показа «Прозы». И она говорит, мол, вот у вас там то-то, и то-то, и постмодернизм. Я говорю: «Подожмите, что?» Она отвечает: «Постмодернизм». Я говорю: «А, простите, где?»

**Г.А.:** Вот я почувствовал, что надо.

**В.Р.:** Я говорю: «Пальцы, пожалуйста, загните, где там постмодернизм?» «Ну так сейчас все постмодернизм», — сказала она и поехала дальше, чтобы не застревать на этом.

**Г.А.: Ответ ей сейчас. Это сложный вопрос.**

**В.Р.:** В «Прозе» нет эксплуатации каких-то эмблематичных знаков культуры, музыкальной или какой-то иной, с их переосмыслением. Вот то, что важно для постмодернизма. Чем постмодернистская техника прочтения и заимствования отличается от просто коллажа? В коллаже то, что заимствуется и смешивается, семантически остается тем же, чем оно было. Например, у Шостаковича в 15-й симфонии цитата из «Гибели богов» Вагнера, лейтмотив судьбы, и он остается именно судьбой. Там же, в 15-й, есть цитата из Россини. И он остается именно Россини, то есть таковым, каким закрепился и воспроизводится в памяти культуры. Постмодернизм же переосмысляет — великое становится посмешищем, смешное — трагедией. Память культуры становится материалом для переосмысления и через это — ресурсом для прибавления смысла.

**Г.А.: Он контекстуален и паразитичен.**

**В.Р.:** Да, но работы такого рода у нас в «Прозе» нет. Хотя в процессе создания оперы неоднократно проявлял себя какой-то крен к такому типу мышления, но мы с Мариной (Марина Алексеева, художник оперы «Проза» — прим. ред.) вовремя очухивались и освобождались от соблазна поиграть с материалом в этом ключе. Но возникает законный вопрос, а как же весь вот этот визуальный ширпотреб, советский и постсоветский, которого в опере в избытке?

**Г.А.:** Тут важно понять про отношения между постмодернизмом, который задел в 70-х, 80-х и 90-х всю культуру, и современностью. На данный момент он, вроде, весь исчерпан. Что сейчас происходит в культуре в целом и в Электротheaterе в частности? Формально культурология пытается облечь это в рамки постмодернизма. А оно им не является. А вот что произошло? Ответ на этот вопрос еще никто не дал. Оценивая все это, я придумал дежурный термин «неомаксимализм», который по большому счету говорит о свободном отношении к собственным знаниям и доверии собственному таланту. Мне очень интересно все, что ты говоришь про подсознание. Именно настаиваешь на этом. Доверие собственному подсознанию. Чистым чувствам, чистым смыслам. Неомаксимализм — что скажешь?

**В.Р.:** Этим словом нельзя охватить эпоху во всей ее мозаичности. Это все-таки частный случай. Так же как в модернизм мы вкладываем кучу всякого: разных техник, способов мышления, и внутри модернизма есть куча всего, разнообразных направлений и течений в искусстве. Точно так же неомаксимализм — это один из способов мыслить и чувствовать, реагировать на окружающую среду, один из способов существования в ней. Что же происходит сейчас — не знаю, мое понимание современности слишком локально для серьезных обобщений.

**Г.А.: А может, настало время, когда вот эти модели описания культуры в принципе исчерпаны?**

**В.Р.:** Я не думаю. Так было уже много раз. Когда думали, что все уже исчерпано и каждый вправе делать что хочется. Для того чтобы что-то как-то обозвать, необходимо, чтобы это была некая совокупность со схожими концептуальными и перцептивными свойствами. И такие вещи есть, они формируются на наших глазах. И всякие умные люди — ученые, искусствоведы — отсматривают, классифицируют, следят, что происходит и что как работает. Назвать это все одним словом я не берусь. Обычно стили складываются в определенной социальной среде, в определенных культурных контекстах. Как советский соцреализм, или французский спектрализм, или американский репетитивный минимализм. Они в каких-то определенных культурных сообществах складывались. Сейчас мы не можем об этом говорить, потому что композиторы тусуются по всему миру. Их повседневная среда обитания, при всех их личностных особенностях, схожа — еда, транспорт, жилищные стандарты, способы коммуникации. Среда глобализована.

**ЕСЛИ НАПОЛНЯТЬ СЕБЯ ЗНАНИЯМИ ТАК, КАК МЫ НАПОЛНЯЕМ СЕБЯ ЕДОЙ, В ЛУЧШЕМ СЛУЧАЕ МЫ СТАНЕМ ХРАНИЛИЩЕМ ЭТОЙ ИНФОРМАЦИИ, И ТО НЕ НАДОЛГО, ПОТОМУ ЧТО СУДЬБА НАХОДЯЩИХСЯ В НАС ЧТО ЕДЫ, ЧТО ИНФОРМАЦИИ — ОДНА И ТА ЖЕ. КАК ПРАВИЛО, ХОРОШИЕ ХУДОЖНИКИ В ШИРОКОМ СМЫСЛЕ СЛОВА — ЭТО ЛЮДИ С РЕАКТИВНЫМ СОЗНАНИЕМ**

Но понятно, что есть какая-то разность, и на мой взгляд, отличия переходят внутрь человека. В его индивидуальное восприятие мира и себя в нем. Социальная же среда становится все более стандартизированной, даже притом что эти стандарты реализуются, скажем, в России и в какой-нибудь Голландии совсем по-разному. А композиторы — это авангард «граждан мира». Они ездят по фестивалям, конкурсам, консерваториям. Вот есть такой хороший композитор Сергей Ким. Кореец, который вырос в Казахстане, учился в Москве, а теперь живет в Австрии и учится у швейцарца. С некоторых пор он женат, и не удивлюсь, если его избранница из какой-то еще страны. И вот сколько я пальцев загнул? И неизвестно, где он через 5 лет будет жить, может, в Латинской Америке. И самое интересное — не то, в каких социальных обстоятельствах он окажется (если это не какой-то запредельный экстрим, то я уверен — Сергей Ким останется Сергеем Кимом), а то, что он носит в себе, перемещаясь по миру. В композиторском отношении это означает приверженность определенной технике и способ работы с ней. Прислонить это к какому-то культурному полю, которое мы замкнем в каком-то -изме, уже невозможно.

**Г.А.: Способы передачи информации стали настолько мгновенны, что, по большому счету, пространство информации довольно сильно сжалось. Границы буквально стерты. Может быть, в этом причина изменения культуры в том числе?**

**В.Р.:** Не берусь отвечать широко. Если мы продолжим иметь дело с композиторами и музыкой, то понятно, что сейчас есть множество дистанционных способов образования — вебинары, скайп и прочее. Но если человек будет только ходить в библиотеку и читать там античную литературу или путешествовать по информационным сайтам на эту тему, он не станет серьезным филологом, философом или историком. Для этого нужно находиться в дискуссионной, полемической среде, которая обволакивает тебя, твоё тело, твои будни, срачивается с тобой. То есть надо тусоваться в этой среде. Тусоваться в любом смысле — от кафедральных мероприятий до посиделок за пивом, вином или покрепче. Только так возникает критическое сознание: что, как, откуда и куда. Тебе в лоб могут сказать, что ты неправ или, наоборот, поддержать, развить идею. Хотя, конечно, случаются исключения. Но я не верю, что существуют какие-то композиторы-самородки, которые сидят где-то в глубинке и в стол пишут гениальную музыку. Когда-то это было возможно, сегодня — не знаю таких примеров.

**Г.А.: Личная коммуникация глаза в глаза. Но я говорю про скорости в интернете, которые позволяют делать информацию практически мгновенно доступной и бесконтрольной. Это тоже важный момент.**

**В.Р.:** Это важный момент, но я говорю о том, что мы не можем этим ограничиться, чтобы состояться в каком-то деле. Хотя, повторюсь, исключения возможны. Если наполнять себя знаниями так, как мы наполняем себя едой, в лучшем случае мы станем хранилищем этой информации, и то ненадолго, потому что судьба находящихся в нас что еды, что информации — одна и та же. Как правило, хорошие художники в широком смысле слова — это люди с реактивным сознанием. От слова «реакция» — реакция на что-то. Вопрос не в том, что и сколько ты съел, а как переварил и какие витамины всосал. То есть как ты фильтруешь свой житейский и профессиональный опыт. Ну и еще очень важно вовремя освобождаться от шлаков.

**Г.А.: Важно это осознавать, чтобы не было каких-то заблуждений.**

**В.Р.:** Мы — живые смертные существа, поэтому при всем развитии информационных технологий важно, куда наш мозг уносит с собой тело, частью которого является. Ведь мы продолжаем находиться в оковах собственного тела, мы стареем, болеем, умираем. Мы красивые или некрасивые, нравимся себе или нет. Все, что у нас получается в жизни или не получается, связано с телом, его физическим самоощущением. Вот сейчас то, как и что я говорю, не отчленишь от того факта, что мы сидим в приятном месте, покуриваем и, в общем-то, кайфуем. Я тут недавно познакомился с фильмами Роя Андерсона, шведского режиссера. Это что-то невероятное. Почти все фильмы пересмотрел за раз. И вот в одном старик сидит где-то в Швеции в задрюпанном баре, перед пустой рюмкой. «Налейте ему!» — говорят сочувствующие, думая, что, может, у него нет денег. А ему уже ничего нельзя и уже ничего не надо. Он просто перед пустой рюмкой сидит. Ему просто нужно придти сюда и сидеть перед пустой рюмкой так же, как он сидел перед полной. И другой старик, помоложе, но уже внутренне готовясь к скорой



**На фото: Сцены из оперы «Проза». Композитор и режиссер: Владимир Раннев, художник: Марина Алексеева.**

Фото: Олимпия Орлова.

**Г.А.: КАК ТЫ ОЦЕНИВАЕШЬ РЕЗОНАНС НА СПЕКТАКЛЬ? ДОВОЛЕН ТЫ УСПЕХОМ, ИНТЕРЕСОМ ЗРИТЕЛЕЙ?**

**В.Р.: УСПЕХ — ЭТО ТЫ СЕЙЧАС СКАЗАЛ. ЭТО НЕ МОЕ СЛОВО.**



Фото из личного архива

подобной участи, говорит, мол, какая же это жизнь, когда нельзя пропустить по рюмочке или по две. Что ни говори, невозможно представить себя «вечно жующим жадным раскуском» (была такая строчка в песне группы «Лысые люди») с сугубо энциклопедической тягой к знаниям, не переваренным текучей повседневной жизнью. И вот, кстати, произнесено слово «рюмочка», и столько всего открывается нашему мысленному взору... Такая грандиозная культура, которая отталкивается от этого слова и от того, что наполняющая ее жидкость делает с нашим телом, включая это проклятое серое желе в черепной коробке... Впрочем, я отвлекся.

**Г.А.: Давай поговорим об опере, которая идет сейчас в Электротейатре Станиславский и называется «Проза». Ты уже начал говорить про визуальный ряд. И я тебя остановил. Вот можешь с него начать.**

**В.Р.:** Я не буду говорить то, что уже во многих интервью было сказано — про два текста и прочее. А вернусь к визуальному ряду. Разве не постмодернизм? Такие значки, которые нас куда-то отсылают, и их там тысячи, если посчитать каждую шайбу колбасы или каждый батон хлеба. Но нет — все-таки не постмодернизм. Вот, скажем, если бы у нас где-то крупно был какой-нибудь чай «со слонем»... Изображение индийского чая «со слонем» — ты ведь понимаешь, о чем я? И с ним бы что-то происходило — тогда да, я бы работал с ним как с эмблемой эпохи с определенным коллективно значимым внутренним наполнением, который используется именно как знак, а не как бытовой предмет. Понимаешь, да?

**Г.А.: Я-то понимаю. Главное, чтобы поняли другие.**

**В.Р.:** Если бы я работал с этим знаком, его бы, прости господи, «деконструировал», переозначал, создавал бы вокруг него новый контекст — вот это был бы постмодернизм. А так, все эти тысячи визуальных примет времени работают как приметы времени и только. Они остаются теми, кем они были в своем реальном физическом бытовании — это просто визуальная среда обитания.

**Г.А.: То есть они не педалируют какие-то смыслы, а каждому смотрящему оставляют возможность индивидуально переживать увиденное?**

**В.Р.:** Они остаются тем, чем они были. И чем они являются до сих пор.

**Г.А.: В этом смысле постмодернизм скорее навязывает знаку новый определенный смысл?**

**В.Р.:** Да. Но тут возможны многоходовочки. Вот есть колбаса «Докторская». Сначала она куда-то пропала — народ хотел что-то импортное, какие-то салями, сервелаты. Потом пошла «обратка». И «Докторская» стала подаваться именно как бренд, типа «как раньше». И тут много чего намешано —

и не только ностальгия, но не будем углубляться. А через несколько лет после «возвращения Докторской» (хорошее название для сиквела), когда «Докторскую» стали продавать везде, куда ни зайдешь, она перестала быть брендом «как раньше». Она стала обычной, будничной, текущей колбасой. То же самое было с «Советским» шампанским. Все хотели итальянское, французское. А «Советское» брали, чтобы погостить, на день рождения теще принести. Вот ей будет приятно. А сейчас оно тоже везде стоит и перестало быть знаком чего-то. Стало обычным, будничным шампусиком. И теперь — как с фрейдовским бананом: иногда «Докторская» — это только «Докторская».

**Г.А.: Скажи, ты еще про оперу хочешь добавить?**

**В.Р.:** Добавлю. Меня почему-то смущает, что не было никаких отзывов критических про то, что я эту историю увидел и почувствовал как очень актуальную, политическую. Помоему, эта вещь — про природу российской власти, про ее взаимоотношения с теми, над кем она властвует, и каким образом она стала и остается властью. Откуда взялась и как себя ведет. Эта история, конечно, не «Театр.doc», но какие-то сюжетные перипетии мамлеевского рассказа отсылают меня к конкретным моментам современной политической истории. Мне почему-то кажется, что как-то это все в критике мимо прошло. Что отмечают критики? Жуткую русскую действительность, метафизическую сторону, Достоевского, отношения, характеры, треш, чернуху и так далее. Но вот эта вещь — социальная психология и природа власти, которая меня мотивировала на то, чтобы заняться именно этим рассказом, осталась в отзывах непрочитанной.

**Г.А.: Скорее ты говоришь вообще о России, как она устроена. На данный момент власть и Россия — это очень тесно связанные понятия. Политический взгляд — это сухой аспект. Спектакль совершенно не политический.**

**В.Р.:** Может, ты и прав, да. Политическое искусство работает с сюжетами текущей или прошлой политической жизни, в которых все названо своими именами, а не иносказательно. Поэтому я и не утверждаю, что моя опера относится к художественно переработанной документалистике. Но в центре всякой социальной реальности находится человек и его взаимоотношения с другим человеком. И в этой работе для меня было важно раскрыть вещи именно из этой области.

**Г.А.: Как ты оцениваешь резонанс на спектакль? Доволен ты успехом, интересом зрителей?**

**В.Р.:** Успех — это ты сейчас сказал. Это не мое слово.

**Г.А.: Но это надо, мне кажется, и самому осознавать.**

**В.Р.:** Конечно, когда это все начиналось, я думал — какой-то жуткий рассказ Мамлеева, кому он сейчас интересен?

Какая-то семья в каком-то глубоком безвременье. Мне некоторые люди говорили о своих сомнениях, мол, что это, зачем. И название такое — «Проза», не слишком зазывное, да? Но я писал что пишется и не думал о том, насколько эту будет съедобно. Но почему-то в Электротейатре все так удачно шло, все серьезно к этому относились, меня это ободряло. Никто не смотрел на меня так, как это принято в некоторых театрах, мол, кто ты вообще такой. Все службы работали заинтересованно, вообще атмосфера в театре очень человеческая. Конечно, для меня стало большим сюрпризом, что у оперы есть какой-то успех и она продолжает идти в репертуаре Электротейатра. Известна история, как Альбан Берг после успешной венской премьеры «Воццека» бродил по набережным Дуная и думал: «Что я сделал не так? Почему публика аплодирует?» «Нововенцы» ведь уже привыкли к провалам и насмешкам. У меня тоже был такой вопрос — для нас с Мариной это был совершеннейший сюрприз, такая мрачная тяжелая история из какой-то серой эпохи, но все равно и молодыми людьми это все ясно считывалось.

**Г.А.: Неизвестно.**

**В.Р.:** Да нет, мы так волновались, что очень интересовались фидбеком, так что я в курсе.

**Г.А.: Я могу сказать почему так все гармонично сложилось. Потому что это все происходило и происходит в том самом месте, где это и должно было произойти, где это ожидается. Только в этом месте, которое называется Электротейатр под руководством Бориса Юхананова. Собственно, вот в этом ответ. А мой вопрос — расскажи пожалуйста коротко о своих отношениях с Электротейатром. Для нас важно в массы нести светлый бренд Электротейатра.**

**В.Р.:** У меня до «Прозы» было всего два произведения, которые я кому-то посвящал. Одно называется «Дискотека» и посвящено первому исполнителю и моему дражайшему другу Наталье Пшеничниковой, другое называется «Вот такая любовь» и оно посвящено Сергею Невскому. Мы с ним обменялись посвящениями, и это опусы на слова из одной и той же книжки. А вот это уже получается третье, Мите Курляндскому. Потому что он меня сюда привел. Если бы когда-то Курляндский мне не написал мейл «Вова, не хочешь поучаствовать в большой теме? Оперный сериал «Сверлийцы», то, может, «Прозы» и не случилось бы. Обстоятельства разные бывают, я мог бы быть занят, он мог бы быть увлечен музыкой другого композитора, и меня бы не было там. Но он меня целенаправленно хотел видеть в том проекте и привел меня, можно сказать, за руку. И уже потом, когда состоялся «Сверлийцы», Боря Юхананов уже вот на этот второй проект пошел. Он не без внутреннего сопротивления доверил мне самому поставить оперу, но, конечно, затея была несколько раз перепроверена эскизами, макетом и так далее. Но все равно это был огромный риск для него, как худрука театра, и я Боре за этот риск безмерно благодарен. В жизни вообще редко бывает, когда ты попадаешь в орбиту человека, с одной стороны, располагающего ресурсами, которые он может тебе предоставить, с другой — с пониманием того, что можно от тебя ждать, а с третьей — просто смелого человека, готового рисковать. И когда репетиции уже здесь шли, я все время думал, когда же Боря придет и посмотрит. А он не приходит и не приходит. Я думаю — что происходит? Потом позвонил Курляндскому с вопросом, а чего Боря все нет и нет. А он говорит: «Да мы с ним сегодня разговаривали, я его спрашиваю: «Борь, что там у Володи? Осталось 5 дней до премьеры». А он говорит: «У Володи все в порядке», — и перешел на другую тему. Наверное, он заходил, и я его просто не заметил. Но то, что он не вмешался, — уже был для меня хороший знак. Вообще в Электротейатре у меня складывается ощущение, что люди сюда не на работу приходят, а в среду своего обитания. Именно поэтому, кстати, я часто встречаю здесь людей не в их рабочее время — они здесь просто живут. Это не просто театр, это образ жизни для тех, кто вовлечен во все это. И кроме того, я вижу здесь, в фойе или во дворике, людей из, так сказать, околотеатрального сообщества, которые не заняты в спектаклях, но которым важно иметь отношение к тому, что здесь происходит, стать частью этой жизни. Потому что жизнью вокруг много, и большинство из них кошмарные или неустроенные. А здесь человек попадает в совсем иную среду — здесь душевно.

**Г.А.: Мне кажется, на этих прекрасных словах мы можем остановить запись. Володя, мне очень понравилось, спасибо тебе.**

Ваши аплодисменты.

Интервью проведено и отредактировано СИНЕ ФАНТОМ.

## КОЛОНКА ГОРДЕЯ ПЕТРИКА

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

## НОСТАЛЬГИЯ

Предлагаем вашему вниманию новую рубрику КОЛОНКА ГОРДЕЯ ПЕТРИКА. Автору колонки предоставляется полная свобода в выборе темы для письма. Данная колонка не экспериментальная. Актуальное или современное кино не является обязательным предметом интереса газеты в целом. Киноценности вечны. В этом номере автор предлагает взглянуть на фильм Андрея Тарковского «Ностальгия».

Казалось бы, все тексты о Тарковском давно написаны. И правда, о чем писать? Что доказывать? Снимал кино медленное, мурное, отчасти невыносимое. Знают все, любят все, призы ему давали с позолотой. Но некоторые фильмы остались в тени (и это я даже не о киргизских боевиках, для которых Тарковский писал диалоги, и не о советских «бэшках», для которых Андрей Арсеньевич писал все), оказались не к месту и не к течению. Эти «некоторые» — самые живые, неординарные фильмы, не такие сложные, конспирологические, как «Сталкер» и «Андрей Рублев», не такие чувственные, поэтические, как «Зеркало» и «Солярис», и не такие традиционные, временные, как «Иваново детство». Остается два последних, очень шатких, уворачивающихся от категоризации, — «Ностальгия» и «Жертвоприношение».

«Жертвоприношение» в своем кинематографическом безумии (ближе к концу переходящем в самый настоящий кино-маразм) поустарело, а вот «Ностальгия», наоборот, наконец, нарастила значимости в образовавшейся политической ситуации, в которой эмиграция часто кажется единственным выходом, и об этом — в отличие от восьмидесятых — еще не страшно говорить. Бегство от родины — вечно повторяющийся мотив фильма. Тарковский утверждал: «Свою профессиональную задачу я усматриваю в том, чтобы создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения — от ленивого и сонного до мятущегося и стремительного». В «Ностальгии» боль и тоска по родине пронизывают повествование. Это фиксация уже не на своей личности («Зеркало»), а на своей невыносимой хандре, стук беспокойного сердца, записанный на 35-миллиметровую пленку.

Туман. Девушка, выходя из машины, шепчет: «Приехали, слава богу». Олег Янковский строго отвечает: «Парло итальяно». Янковского зовут Андрей. Как Тарковского. Я никогда не назову его просто «героём фильма».

Массивные храмы и соборы (как раз по гигантоманским запросам автора). Десятки монашек и сотни свечей. Образ Мадонны как образ женщины. Священники-сексисты и старинные Библии в гостиничных номерах. Разговоры о природе веры на протяжении всего фильма. Монах декламирует: «Есть вещи поважнее, чем счастье». Духовность в Италии сравнима только с той, что в русской литературе, душевспасительной.

Андрей восхищается архитектурой Италии, но это архитектура руин. Руины у Тарковского могли значить многое, но в «Ностальгии» их функция — заточение. В Риме продают русскую водку, но пить можно только в одиночестве. Стихи отца звучат практически в каждом фильме Тарковского, здесь



Андрей Тарковский (справа).  
Фото: filmz.ru.

их читают на итальянском. Звучит так же красиво — это самое страшное, личная боль. Ведь в переводе стихи теряют смыслы, в переводе стихи становятся частью другой культуры, а значит, апроприацией. «Мы никогда не сможем понять Данте, а итальянцы — Пушкина», — рассуждает Андрей. Мы никогда не сможем вживить себе чужую культуру. Русский, читая переводы, практикует язык. «Поэзия неперевода!» — восклицает Андрей. В ответ — молчание. Кто ответит ему в чужой стране, где симулякры селятся заменить все родное?

Тарковский писал: «Ностальгия — это не одно и то же, что тоска по прошедшему времени. Ностальгия — это тоска по пространству времени, которое прошло напрасно, потому что мы не смогли рассчитывать на свои духовные силы, привести их в порядок и выполнить свой долг».

В XVII веке Сосновский бежал в Рим, а вернувшись обратно в Москву, запил, повесился. Не смог больше тосковать — вернулся. Сердце не выдержало от любви к сво-

ей непутевой родине, бедной и грязной. Так и Андрей, пытается убежать от родины, привязывается к ней все больше. Андрей исследует жизнь Сосновского. Он писатель. У Тарковского всегда чувствовалось разделение на физиков и лириков. Андрей знает по-итальянски лишь несколько оборотов, однако и этого достаточно, чтобы предпочесть новый язык родному. Он боится возвращения, не звонит, избегает контактов с домом. Весь фильм он говорит на ломаном итальянском, но в пьяном монологе-исповеди внезапно переходит на русский язык. Имя его переводчицы — эмблема страха возвращения. В Эужений превращаются Жени и Евгений в переводах русских романов на итальянский язык.

Андрею снится деревня: дом детства, мать, дворовый пес. Эта дворняга до сих пор ходит следом. Собаки — завсегда в кинематографе Андрея Тарковского. В «Ностальгии» она — воспоминание о род(и) не. В другом мире — таком, как Италия для советского человека, — воспоминания о родине бывают только светлыми. Точно такая же собака у Доменико (его играет Эрланд Юзефсон, постоянный актер Ингмара Бергмана), названного сумасшедшего. Он запер свою семью в доме на семь лет, спасаясь от неминуемого конца света. Доменико скажет, что мир еще можно спасти: достаточно пройти через горячее озеро с зажженной свечкой. А потом подожжет себя на памятнике Марку Аврелию под запоздалую Девятую симфонию Бетховена. За равноправие, против человеческого одиночества и травли. Доменико кричит: «Я не могу примирить свои мысли со своим телом!» Так и Андрей не может смириться с национальностью. Образ Доменико неотделим от образа Андрея, образ Андрея — от образа Тарковского.

На родине «Ностальгия» приобрела черты культурной апроприации. Режиссер эксплуатирует эстетизм кинематографа любимцев советской интеллигенции Феде-



рико Феллини и Лукино Висконти. Но гораздо больше «Ностальгия» напоминает Ардженто. Смотрел ли Тарковский фильм Дарио Ардженто? (Помнится, он ругал «Зомби-2», но это все-таки другое.) Скорее всего, нет. А вот Тонино Гуэрра смотрел точно. «Ностальгия» заимствует у giallo конструкцию и опознавательные признаки. Условное расследование, церковь, культ города, сомневающийся протагонист, сумасшедший и роковая (по советским меркам) красавица, героиня-парадоксы европейского общества — от дамы с собачкой до заботливого отца с младенцем, сцены водолечения — живописного, а не как в Гаграх. Все события и детали — от тяжести интонации. Бетховен сменяет церковный хор, несутся полицейские машины, сгорают анархисты, а монашек в храме — как на шествии в честь Дня Евхаристии. «Большинство современных фильмов ставит себе целью разъяснить зрителям обстоятельства, происходящие вокруг действия. А на мой взгляд, в фильме ничего не надо объяснять. Вместо этого надо, чтобы чувства, испытанные зрителем, вызвали его размышления», — утверждал Тарковский.

Многое, что кажется в «Ностальгии» кодом, не несет в себе семантической подоплеку. В фильме личность героя наслаивается и сливается с личностью автора. И сам сюжет «Ностальгии» — абстрактный слепок последних лет жизни режиссера, вынужденного уехать из СССР, чтобы делать кино. Система давала воздух одному Андрею Тарковскому. В то время, когда 20 фильмов, например, Сокурова лежали на полке, он мог отстраивать целые дома и засеивать картофельные поля гречихой. Но тот воздух был спертым и отдавал свинцом. После «Ностальгии» Тарковский остался в Италии, испугался давки и цензуры. На родине тотчас запретили его кино. Из «Сталкера», последнего фильма, снятого в Союзе, в «Ностальгию» перекечевала тема руин, в которых искусственное вращается в естественное. Последний кадр «Ностальгии» — родной дом в деревне, приходящий герою во снах, кажется себя в руинах готического собора Италии. Заперт навечно. Италия — зона, куда герои подаются за чудом, а из зоны, как известно, выход есть не для всех. Душа у Тарковского русская, такая на две страны не делится. В двух последних, за- и внесоветских, фильмах между кадров просвечивается конец света, точнее, the end of the world.

Мимо меня прошли все показы в честь 35-летия «Ностальгии». Но на фестивале «Зеркало», выходя из кинотеатра, я случайно наткнулся на старшего товарища — кинокритика Станислава Ростоцкого. Он вышел с параллельного сеанса, чтобы перекурить. Оказалось, показывали «Ностальгию». Стас сказал: «Мощь». «Ностальгия» — это мощь. Остальное уже не так важно.

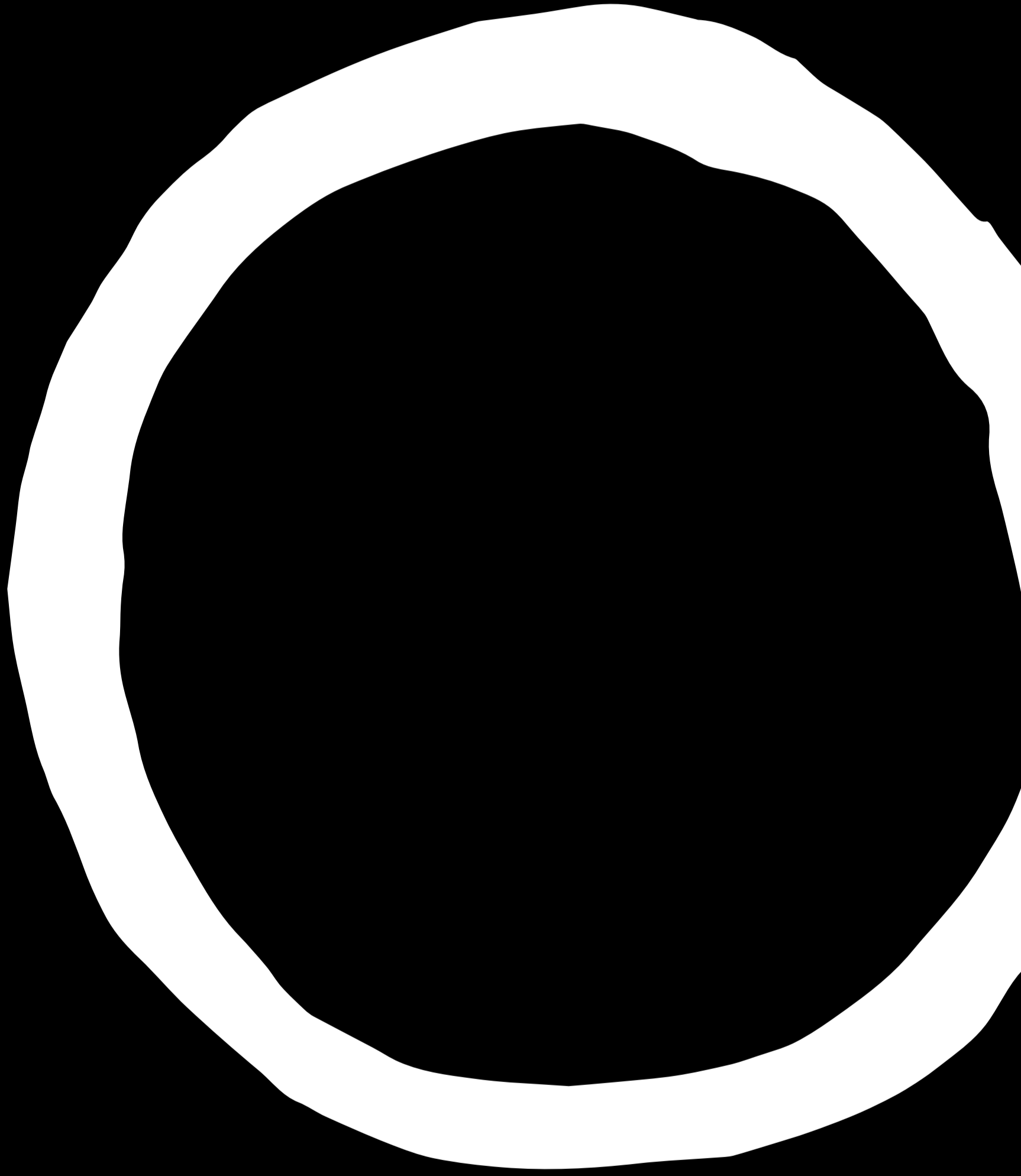


Кадр из фильма  
«Ностальгия» (1983).  
Режиссер-постановщик:  
Андрей Тарковский.



Департамент  
культуры  
города Москвы

# ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ



# ОРФЕУΣ

## ОРФИЧЕСКИЕ ИГРЫ ПАНК МАКРАМЕ

**Изоморфизм** (от др.-греч. ἴσος — «равный, одинаковый, подобный» и μορφή — «форма») —Изоморфизм определяется для множеств, наделённых некоторой структурой (например, для групп, колец, линейных пространств и т. п.).

В общих чертах его можно описать так: обратимое отображение (биекция) между двумя множествами, наделёнными структурой, которое называется изоморфизмом, если оно сохраняет эту структуру.

**Биекция** — это отображение, которое является одновременно и сюръективным, и инъективным. При биективном отображении каждому элементу одного множества соответствует ровно один элемент

другого множества, при этом определено обратное отображение, которое обладает тем же свойством.

Поэтому биективное отображение называют ещё взаимно-однозначным отображением (соответствием), одно-однозначным отображением.

Функция

$f : X \rightarrow Y$  называется биекцией если она:

1 Переводит разные элементы множества  $X$  в разные элементы множества  $Y$  (инъективность). Иными словами,

$$\forall x_1 \in X, \forall x_2 \in X \quad x_1 \neq x_2$$

$$\Rightarrow \Rightarrow f(x_1) \neq f(x_2)$$

2 Любой элемент из  $Y$  имеет свой прообраз (сюръективность). Иными словами,

$$\forall y \in Y, \exists x \in X \quad f(x) = y$$

Инъекция в математике — отображение множества  $X$  в множество  $Y$

$f : X \rightarrow Y$

при котором разные элементы множества  $X$  переводятся в разные элементы множества  $Y$ , то есть, если два образа

при отображении совпадают, то совпадают и прообразы:

$$f(x) = f(y) \Rightarrow x = y$$

**Сюръекция** (сюръективное отображение, от фр. sur — «на», «над» лат. Jacio — «бросаю») — отображение множества  $X$  на множество  $Y$

$f : X \rightarrow Y$

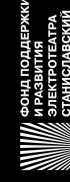
при котором каждый элемент множества  $Y$  является образом хотя бы одного элемента множества  $X$

**Изоритмия** (нем. Isorhythmie) — техника композиции в европейской многоголосной музыке XIV—XV веков, выражающаяся в остинатном проведении ритмической формулы, независимо от звуковысотной линии.

©Thaleia [2018]. Авторские права защищены. С любезного согласия Господина Хью Шарбонно, президента Комитета Жана Кокто.



Генеральный  
радиопартнёр  
Электротеатра  
Станиславский



ДЛЯ  
АУДИО  
ИСКУССТВ

РЕСПУБЛИКА  
КНИЖИ МУЗЫКА ПЕРСПЕКТИВА

Яндекс Афиша

ТЕЛЕКАНАЛ

Москва 24

АСУМ  
— yashko.org.ru —

KASSIR@RU

The Village



www.electrotheatre.ru

18+

# 16, 17, 18, 19, 20, 21 ОКТЯБРЯ

# ЧЕЧЕНСКИЙ СВЯЗНОЙ

Интервью режиссера Глеба Алейникова, сооснователя движения «Параллельное кино», для китайской версии журнала Vision Magazine. Запись произведена в мае 2018 г. в г. Торридель-Бенако, на побережье озера Гарда, Италия.

**Vision Magazine:** Можете поделиться с нами опытом из вашего детства? Как ваше детство в Грозном повлияло на вашу карьеру независимого кинопроизводства?

**Глеб Алейников:** Я и мой брат Игорь родились в городе Грозный. Город Грозный — это город на Кавказе. Раньше он был столицей Чечено-Ингушской Автономной Советской Социалистической Республики. Сейчас многие люди ассоциируют город Грозный с чем-то ужасным, страшным, с войной, с очень тяжелыми межнациональными отношениями, но нужно понимать, что все, что думает современный человек об этом городе, началось в поздние годы, параллельно с развитием Советского Союза.

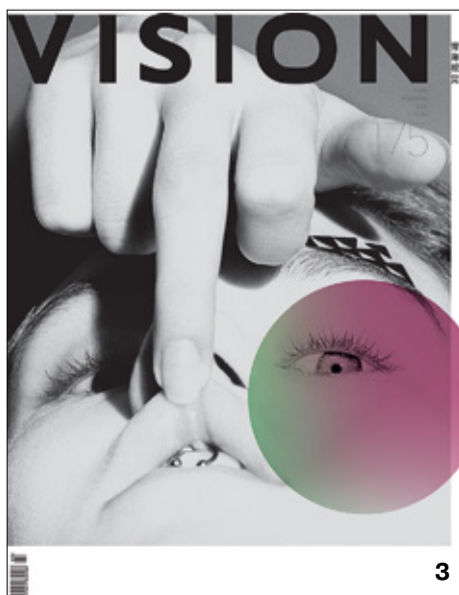
Тот город, в котором я родился, не имеет никакого отношения к тому городу, который знает современное общество. Ни по внешнему виду, ни по архитектуре, ни по людям. Его просто не существует, его стерли с лица земли бомбардировками, войной и т.д. Если вообще говорить про город Грозный, то он появился в результате Кавказской войны, когда казачьи войска по заданию царя завоевывали Кавказ, расширяя границы Российской Империи. В те годы была основана крепость Грозный, которая впоследствии стала городом. Это был многонациональный город, с русскими традициями в том числе. Поэтому, можно сказать, я рос в одном из типичных провинциальных кавказских городов.

Город основали терские казаки. Наш с Игорем прадед был атаманом терского казачества. Можно говорить о том, что казачество — это феномен независимости. В России долго существовало крепостное право, аналог рабства. Казачество существовало вне этого. Это парадокс России, тут параллельно существовали рабство и те, кто бежал от него

на периферию России, при этом именно казаки расширяли границы империи. Парадокс, может быть, еще не до конца осознанный. Это вообще модель человеческого сознания, когда протестное и независимое сознание расширяет. Вот Льва Николаевича Толстого расширило до многогомоных произведений. Надо понимать острую систему отношений на многонациональном Кавказе. Она острая не потому, что ты ходишь, постоянно держа руку на кинжале или шашке. Просто надо постоянно понимать, что каждый день тебе нужно прожить в мире. В отличие от русской глубинки, где сразу хватаются за бутылку и бьют друг друга по башке, там такие отношения невозможны. И, конечно, всегда решающим было слово. Поэтому все русские писатели и процветали на Кавказе, где надо было именно словом доказывать всем собственное существование, возможность сосуществования с другими. Слово именно на Кавказе было оплотом мира. И поэтому последнее, за что на Кавказе хватались и хватаются, — это оружие. И, к сожалению, если они за него хватаются, то остановить это практически невозможно. Потому что система отношений, где существует кровная месть, око за око, зуб за зуб, — это система без тормозов. Хотя, как показывает новейшая история, нашлись, слава Богу, люди, которые сумели меж собой договориться, понятно, на специфических условиях, но все-таки войны там нет. Кавказцы — мастера слова, надо подчеркнуть, именно русского слова. А весь Кавказ говорит на русском языке, как бы ни казались смешными акценты людей, которые их произносят. Они все на самом деле говорят без акцента. В общем, благодаря языку, пониманию того, что язык — это и есть творящий медиатор, как бы



такой сталкер, ты с рождения на Кавказе впитываешь любовь к искусству, любовь к культуре. Еще в детстве в Грозном, я был совсем маленький, а Игорю было лет 10–12, нам подарили первую кинокамеру. Это не так, что в каждом доме были кинокамеры. Это изысканный предмет, требующий специфического ухода и умения с ним обращаться. Кавказ, конечно, повлиял. В целом Кавказ, не только город Грозный. Тут важна природа Кавказа, историческое понимание, что такое Кавказ вообще для России. Не было бы Кавказа — не было бы такой России. Это то самое место, где ковались кадры и понятие чести, совести и так далее. В сибирских просторах раствориться просто — на Кавказе ты не растворишься. Он не то что густонаселен, но все, что ты делаешь, там на виду. Все это будет оценено по достоинству, по заслугам. Никто от ответа не уйдет, товарищи потомки.



**1. Глеб Алейников во время интервью.** Фото: Ленка Кабанкова.

**2. Вид на озеро Гарда, Торридель-Бенако.** Фото: Ленка Кабанкова.

**3. Обложка Vision Magazine. Август 2018. Китай.**

**4,8. Интервью о Параллельном кино в журнале Vision.**

**5. Глеб Алейников и Ленка Кабанкова. Венеция.** Фото: Евгений Кондратьев.

**6. Игорь Алейников.** Фото из личного архива.

**7. Борис Юхананов, Евгений Кондратьев и Глеб Алейников.** Фото: Ленка Кабанкова.

**9. Евгений Юфит. Юрмала.** Фото: Игорь Алейников.





5



6

**В.М.:** Можете ли вы описать обстоятельства бывших советских андеграундных показов в середине 80-х годов? Какими были кинорежиссеры и зрители в то время?

**Г.А.:** Показы проходили там, где общались творческие, независимые люди. Чаще всего они общались в квартирах. Это были так называемые «квартирники». Там проходили и выставки художественные, и литературные чтения. Там стали проходить и кинопоказы. Мы привозили кинопроекторы, магнитофоны кассетные. Звук включался отдельно. Киноплёнка шла отдельно. Поэтому в первых фильмах у нас не было синхронного звука, это было невозможно. Но это никогда не было вообще препятствием никаким для того, чтобы доносить смыслы. А зрители в основном — художники, поэты, писатели, музыканты, композиторы. Все те, кто составлял и составляет на данный момент цвет культурной интеллигенции. Вокруг этого были кинокритики, литературные критики, музыкальные критики. Я не буду перечислять их имена, но многие из них — это известные сейчас люди. Не все живы, но все они оставили и оставляют заметный, важный след в современной российской культуре. Вот это были зрители. Случайных зрителей на тот момент практически не было.

**В.М.:** Какого типа произведения вы и ваш брат показывали на этих показах? Вы представляли себе тогда, какое влияние это окажет в будущем?

**Г.А.:** Что уничтожило коммунистическую идеологию Советского Союза, что снесло в корне массовое помутнение рассудка целой огромной страны, 15-ти союзных республик? Почему все прошло бескровно? Потому что авангардное искусство так сильно выбило из-под всей социалистической символики табуретку, что эта символика рухнула в одну секунду. И для всех стало понятно,

что это все пустота. Все эти серпы, молоты, бесконечные лики Ленина, Карла Маркса, Энгельса, еще черт знает кого. И авангардное кино, в частности, как и авангардное искусство в целом, атаковало вот эту изгаженную ментальность. И эта атака не так сложна была, но требовала определенной смелости, потому что всегда существовала статья про надругание над государственной идеологией. Человека могут серьезно наказать за то, что он надругался над символами. Это абсурд. Наши фильмы «Трактора», «Жесточкая болезнь мужчин», «Постполитическое кино», «Метастазы» просто вскрыли то, как устроена коммунистическая идеология с ее примитивными символами. Под этим была определенная база знаний о лингвистике в целом, о структурализме и семиотике в частности. Поэтому, обладая небольшими на тот момент знаниями о языке, о том, как он устроен, вскрыть коммунистическую и околокоммунистическую идеологию было так же легко, как консервную банку. Это была, конечно, не цель, но это было необходимо.

**В.М.:** В 1987 году продуктивность ваша и вашего брата была очень высока. Было создано сразу несколько показательных работ. Как на сегодняшний день вы оцениваете те работы?

**Г.А.:** Речь в первую очередь идет о фильмах, которые я уже упоминал. Это «Трактора», «Жесточкая болезнь мужчин», «Я холоден, ну и что?», «Борис и Глеб» и еще несколько фильмов. На данный момент этим фильмам исполнилось около 30 лет, не очень-то и много. Это короткометражные фильмы, которые называются авангардными. На мой взгляд, их актуальность только растет, растет и растет. Поскольку, помимо контекста, который существовал на тот момент, когда они создавались, нарабатывается новый контекст истории Российского государства



7

и, как следствие, российского языка и новых образов. Все это добавляет этим фильмам все больше и больше смысла. В искусстве никогда не заложены прямые смыслы. Хорошее искусство вызывает эти смыслы внутри смотрящего. У каждого свои смыслы и свои эмоции, каждый переживает свое кино. И никто никогда не узнает, как видит фильм Иван Петрович или как видит фильм Василий Иванович. Или два брата-близнеца. Поэтому фильмы, которые сделаны правильно, они все смыслы впитывают и несут в себе дальше. Я считаю, что это вечно живое кино.

**В.М.:** Как началась теория параллельного кино?

**Г.А.:** Никакой теории параллельного кино как таковой все-таки не существует. Есть социокультурное понятие «параллельное кино», объединившее конкретных режиссеров в одну общность. Это изначально братья Алейниковы, Борис Юхананов, Евгений Юфит, Евгений Кондратьев, Петр Поспелов и другие люди, которые стали вместе пока-

зывать фильмы свои. Фильмы у всех разные, у всех свои взгляды на кино, своя теория, свои контексты, своя школа. Если сейчас каждого разбирать, то это тяжелый культурологический труд. Можно это сделать, но это несколько дней рассказов. Термин «параллельное кино» был предложен Игорем Алейниковым, и задача этого названия была обобщить группу людей, которые независимо от государственной киносистемы занимались кинотворчеством, и сказать всему миру, что это общее движение единомышленников.

**В.М.:** Можете ли вы поделиться с нами подготовкой и проведением первого и второго Фестиваля параллельного кино? Во время процесса какие истории впечатлили вас более всего?

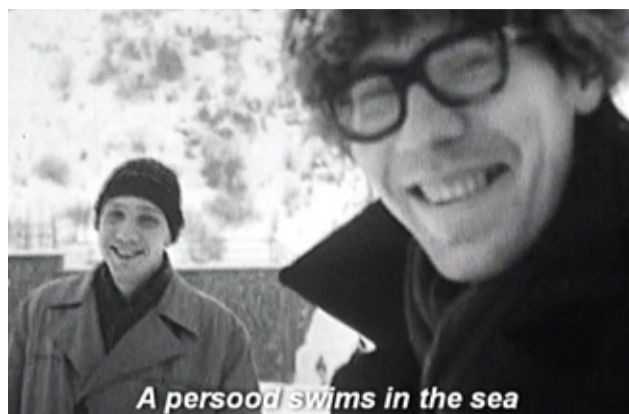
**Г.А.:** В большей степени всеми процессами занимался Игорь. Он возглавлял всегда все организационные процессы. В 1987 году нужно было организовать публичные показы в нескольких местах. На тот момент публичные



8



9



показы такого рода кино были возможны в домах культуры и институтах, где были кинопроекторы 16 мм. В кинокружках. В основном это были какие-то знакомые из этих мест, где мы брали кинокамеры, пленку, как кинолюбители. И дальше Игорь с ними стал договариваться. Ему помогала группа людей, которые были сосредоточены вокруг самиздатского журнала СИНЕ ФАНТОМ. Оповещали потенциальных зрителей. Понятное дело, не было никаких «Фейсбуков», и надо было людей обзвонить. За несколько месяцев начался организационный процесс. Игорь никогда спонтанно не действовал, у него все было организовано перфекционистски. Были оповещены и кинокритики, корреспонденты изданий, информационных агентств. Кстати, первой о фестивале написала газета The Korea Herald, где, ссылаясь на агентство Reuters, сообщалось, что в Москве состоялся первый андеграундный Фестиваль параллельного кино. Первыми не в Советском Союзе, а в Корее вдруг узнали, что в Москве прошел такой фестиваль. Конечно, это у нас вызвало бурю веселых эмоций. На открытие фестиваля были приглашены художники, поэты, люди из посольств, культурные атташе из разных стран. Тех стран, где культура всегда была на стыке с интересами разведслужб. Я думаю, это всегда было устроено именно так. Интерес был и со стороны КГБ. Открытие должно было пройти в одном Доме культуры (ДК), и люди стали стекаться к нему — процесс неконтролируемый: люди едут в метро, телефонов не было. Человек, который управлял этим ДК, именно в день показа сообщил, что ему позвонили и сказали, что рекомендуют этот показ не проводить. Слово «рекомендуют» означает, что, если вы проведете, вам крышка. Показ в этом ДК отменили. А дальше началось самое интересное. Оказывается, Игорь, как опытный представитель безопасности

параллельного кино, понимал, что на наше действие будет противодействие, и он заранее договорился с другим клубом. Об этой договоренности не знал никто, кроме Игоря. Узнав об отмене показа, Игорь спокойно сказал, что сейчас мы ждем всех гостей и перемещаемся группами на запасное место показа. Люди из КГБ не понимали, что делать, никаких инструкций сверху, как на это реагировать, не было. Они просто наблюдали, как все переместилось в другое пространство. Это было настоящее подпольное перемещение, и все были впечатлены этим перформансом. Показ прошел феерично. Таких реакций на фильмы я не видел никогда. Не забуду сцену в зале... В конце нашего фильма «Трактора» звучит песня. Когда зазвучала эта песня, саркастическая и смешная, несколько людей реально упали на пол и корчились от смеха. Тогда я подумал — параллельное кино может давать эмоции. Вот такой был случай. Первый фестиваль параллельного кино СИНЕ ФАНТОМ проходил в 1987 году, второй — в 1989-м, уже в Ленинграде. Директором Второго фестиваля вызвался быть друг Игоря Сергей Добротворский, один из мощнейших кинокритиков на тот момент, к сожалению, уже ушедший. Это уже была Перестройка, отношение было лояльным, и организация не была подвержена преследованиям. Программа «Взгляд» на Первом канале делала репортажи на всю страну. О нас писали советские газеты. Журнал «Искусство кино» опубликовал подборку статей Бориса Юхананова, моих, брата и других авторов СИНЕ ФАНТОМ, которые взорвали сознание творческой молодежи.

**В.М.: Во времена движения «Параллельное кино» каково было отношение бывшего Советского Союза к этому движению и к художникам, которые были в него вовлечены?**

**АНДЕГРАУНД — ЭТО НЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ, ЭТО ПОНЯТИЕ ИМЕННО СИСТЕМЫ КОММУНИКАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СО ЗРИТЕЛЕМ. ЕСЛИ ЭТО ПОНЯТЬ ОДИН РАЗ, ВОПРОС ИСЧЕЗНЕТ НАВСЕГДА И НЕ БУДЕТ НИКОГДА ЗАДАВАТЬСЯ. ПОТОМУ ЧТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА САМО ПО СЕБЕ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ АНДЕГРАУНДНЫМ**

**Г.А.:** Я частично на этот вопрос ответил. Надо понимать, что советская система изначально была заточена на то, чтобы контролировать процессы искусства, поскольку именно искусство влияло на сознание общества. Поэтому некоторые художники и в 80-е попадали под репрессии, не такие, как при Сталине, но в психбольнице могли оказаться запросто.

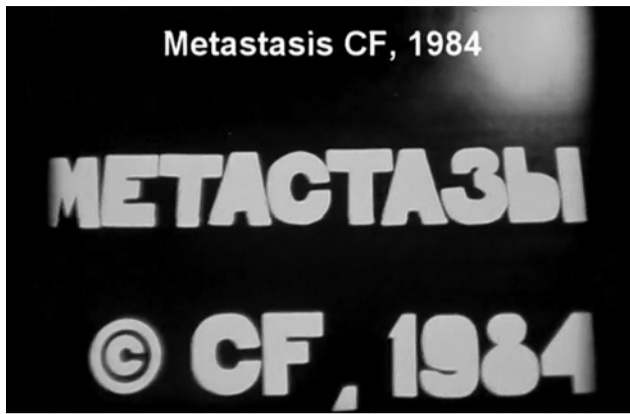
**В.М.:** В 1989 году вы начали работать на «Мосфильме». В чем отличие ваших работ, созданных в рамках этой новой ситуации? Как вы определяете андеграунд? Можете ли вы назвать свои работы андеграундными, даже когда вы на самом деле уже вышли из андеграунда?

**Г.А.:** Надо понимать очень простую вещь — то, что слово «андеграунд» обозначает «спрятанное от всех», то, что не доступно любому входящему, включая власть. То, что происходит только для замкнутой группы людей. Понятное дело, когда ты делаешь фильм в публичной киностудии, применять к этому слово андеграунд будет даже абсурдно. Конечно, нет, это к андеграунду никакого отношения не имеет. Андеграунд — это

не культурологическое понятие, это понятие именно системы коммуникации произведения со зрителем. Если это понять один раз, вопрос исчезнет навсегда и не будет никогда задаваться. Потому что произведение искусства само по себе не является андеграундным. Оно может находиться в системе андеграунда, когда с ним коммуницируют люди в закрытых системах коммуникаций. Но при этом, с точки зрения культурологии, оно может быть сюрреалистическим, дадаистическим, представлять соц-арт, поп-арт и так далее. Если понимать, что такое Россия 90-х годов, то более свободного, неконтролируемого с точки зрения распространения информации государства, наверное, не было и нет. Можно было хоть, простите, срать в объектив и дальше — будет публично показано. Вот знаменитый фильм «Яйцо» Саша Аникеенко — он же там в объектив настрал и дальше это показывал. Все смотрели. И прекрасно. Тут нет андеграунда.

**В.М.:** Расскажите, пожалуйста, о начале и конце журнала СИНЕ ФАНТОМ. Являясь первым независимым журналом в Советском Союзе, какую роль журнал сыграл для кинотеатров Советского Союза в конце 80-х годов?

**Г.А.:** Журнал СИНЕ ФАНТОМ, в первую очередь, в том виде, в котором он выходил, связан с Игорем Алейниковым — главным редактором. И понятно, что он был его двигателем, он его и придумал. Дал ему жизнь. После 1994 года, когда Игорь погиб в авиакатастрофе, журнал исчез и по этой причине. К тому же, «самиздат» растворился, так же как и андеграунд. Самиздат существовал в пику официальным изданиям. Самиздат — это когда человек сам печатает подручными средствами, в то время — на печатных машинках. Через копировальную бумагу делались копии. Журнал просуще-



ствовал то время, которое он был необходим. Конечно, он сильно повлиял на людей, которые интересовались на тот момент настоящим, продвинутым, свободным, не зависимым от советской идеологии, от советских клише кино. В такой форме журнал долго существовать не может. Он вспыхнул, как факел, дал жизнь чему-то другому, что существует до сих пор. Например, газета СИНЕ ФАНТОМ, главным редактором которой сейчас являюсь я, в некоторой степени продолжает традиции журнала.

**В.М.:** После СИНЕ ФАНТОМА какой наиболее важный и независимый киножурнал появился в России?

**Г.А.:** Думаю, «Сеанс». Он и сейчас есть. Не помню, когда он появился. Но он появился в том числе благодаря и Сергею Добротворскому, который был в редакции СИНЕ ФАНТОМ.

**В.М.:** В 1994 году вы создали Клуб параллельного кино. Что это значит для вас? Как вы привлекали новых участников? Что изменилось в бытовых условиях клуба с 90-х годов?

**Г.А.:** Клуб был создан в 95 году. Это кино-клуб, побуждающий публично показывать и обсуждать кинематограф. В его создании участвовали я, Борис Юхананов, Саша Дулерайн, Оля Столповская, Инна Колосова, Митя Троицкий, Оля Лялина и еще несколько людей, уже менее активных. Клуб был создан на базе государственной структуры Музея кино. Нас всегда поддерживал Наум Клейман, всегда лояльно относящийся к молодым людям, интересующимся кино. Он с радостью предоставил нам возможность раз в неделю показывать те фильмы, которые мы хотим, и обсуждать их вместе со зрителями. Мы так и действовали. Раз в неделю мы показывали фильмы. Не всегда это были фильмы авторов

**ЕСТЬ СРЕДА, КОТОРАЯ В ЧАСТНОСТИ ВРАЩАЕТСЯ ВНУТРИ ЭЛЕКТРОТЕАТРА. А ЭЛЕКТРОТЕАТР СВЯЗЫВАЕТ ВСЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ, КОТОРЫЕ СУЩЕСТВУЮТ: И ТЕАТР, И КИНО, И МУЗЫКУ. ЭТО МОЩНЕЙШЕЕ КУЛЬТУРНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ. ЧУДО ТО, ЧТО ОНО СУЩЕСТВУЕТ СЕЙЧАС, В НЕПРОСТОЙ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ**

параллельного кино. Были фильмы и независимых режиссеров из разных стран. Все обсуждения всегда фиксировались на видео, расшифровывались и превращались в тексты. По разным причинам контакт с Музеем кино оборвался в 2000 году, и киноклуб временно закрылся. В 2004 году под инициативой нового участника движения Ленки Кабанковой клуб возродился в кинотеатре «Фитиль». Уже в несколько другом формате. С этого момента стали издавать газету СИНЕ ФАНТОМ. Клуб получил возможность пиарить себя в разных изданиях, радио, интернете. Раньше он был частью Музея кино, а в новых условиях стал независимым. Появилась возможность привозить интересных нам зарубежных режиссеров. Стали сотрудничать с культурными институтами Гете, Сервантеса, с посольствами Японии, Великобритании, Франции, Уругвая, Испании и другими. СИНЕ ФАНТОМ стал местом, где показывались фильмы, которые сложно увидеть в России в обычном прокате. В «Фитиле» клуб просуществовал 5 лет, до 2009 года. Затем он существовал в формате нерегулярных показов на разных

площадках. Сейчас киноклуб возобновился в Электротееатре Станиславский. Это мультикультурное пространство в самом центре Москвы с несколькими площадками, оснащенными всем необходимым в том числе и для показов кино. Спектакли, идущие в театре, — в самом центре актуального зрительского внимания. Театр возглавляет Борис Юхананов, гениальный режиссер, величайший педагог, воспитавший несколько плеяд учеников.

**В.М.:** Каковы стандарты выбора фильма для показа?

**Г.А.:** Стандартов особо не существует, все больше связано с процессами естественной коммуникации. Круг общения наш стабилен: это люди, занимающиеся кино как искусством. Случайный человек там не окажется.

**В.М.:** Не могли бы вы рассказать о текущей ситуации в российской независимой и экспериментальной киноиндустрии? Как вы думаете, есть ли достаточно пространства для молодых режиссеров, чтобы выразить себя? Какие темы являются для них ключевыми? Какие новые визуальные стили они исследуют? Можете ли порекомендовать несколько перспективных российских кинематографистов?

**Г.А.:** Я бы этому вопросу не посвящал много времени. Этот процесс имеет форму бульонную. На данный момент бульон кипит и в нем что-то варится. Там видны уже кусочки картошки, морковки, кусьмища баранины. Есть среда, которая в частности вращается внутри Электротееатра. А Электротееатр связывает все культурные процессы, которые существуют: и театр, и кино, и музыку. Это мощнейшее культурное формирование. Чудо то, что оно существует сейчас, в непростой экономической и поли-

**На фото: кадры из фильмов братьев Алейниковых: «Америга» (1997), «Жестокая болезнь мужчин» (1987), «Метастазы» (1984), «Революционный этюд» (1987), «Трактористы-2» (1992).**

тической ситуации. И вокруг этого сейчас формируется и накапливается все то, что через некоторое время станет большими плодами. Много интересных талантливых людей, которые живут в новом времени и осваивают его. Твори, твори, твори.

**В.М.:** С 2004 года вы начали работать на некоторых национальных телевизионных станциях. Как вы переключаетесь с андеграунда на мейнстрим? Каково отношение правительства к независимой культуре и субкультуре? Как изменится это отношение в условиях все более жесткого контроля культуры со стороны правительства?

**Г.А.:** Про переключение. Это как спросить Толстого, как он переключается от поедания пельменей к написанию книг. Это разные процессы. Ключевое слово — работа. Работа — это там, где ты зарабатываешь деньги. Зарабатывать деньги на культуре и культурных процессах, которыми я занимаюсь, невозможно. Хотя то, что я ими занимаюсь, повлияло на то, что мне с радостью предоставляли работу на телеканалах. Работа на этих каналах помогала зарабатывать деньги, чтобы поддерживать движение целиком. По поводу правительства. Мне достоверно ничего не известно. Мне представляется, что к независимой культуре никак не относится — она же независима.

**Редактор: Луо Пан (Vision Magazine).  
Русская редакция: Ленка Кабанкова.  
(СИНЕ ФАНТОМ)**

## ЦИКЛ СТАТЕЙ АЛЕКСЕЯ ТЮТЬКИНА К 70-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВА ИЗРАИЛЬ

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

## БЫТИЕ ЕВРЕЕМ

Бытие евреем – особенный опыт, невысказанный и зачастую травматический. В небольшом цикле из четырех статей автор СИНЕ ФАНТОМ Электро, Алексей Тюткин, обращаясь к работам режиссеров, которых эта тема весьма интриговала, пытается высказать конкретные мысли, извлеченные им из фабулы и сюжетных перипетий. Во время анализа отыскиваются вещи, вряд ли характеризующие бытие всех евреев, но определяющие легкие, почти неуловимые особенности, которые становятся фундаментом различия. Во втором тексте, посвященном фильму Александра Аскольдова «Комиссар», автор рассматривает чужое становление, которое может подсказать, каким образом нужно становиться-евреем.



## АЛЕКСАНДР АСКОЛЬДОВ «КОМИССАР»

Евреем не рождаются, евреем становятся.

Прежде, чем многие скажут «И с такой хохмой этот поц едет к нам в Бердичев?», нужно спешно объясниться. Объяснить.

Становление — это особенное движение по отношению к множеству других становлений, происходящих в сложно взаимодействующих между собой пространствах языка, культуры, природы, национальности, способа мышления. Даже если вдуматься неглубоко, то можно понять, что эти пространства и комбинации их перекрещиваний невозможно считать. Именно поэтому личное становление всегда уникально, пусть в процессе становления-евреем находится множество людей.

Личное становление — это поиск потоков жизни, которые могут стать частью тебя, но это еще и увлечение потоками жизни. Поэтому становление-собой — это всегда становление-другим. А это значит: от тебя, как в процессе обновления твоего организма, будут отшелушиваться куски твоей кожи. И ты будешь видеть, как ты, уже определивший конкретное состояние как достижения собственного «Я», становишься новым-собой, как твое тело, полностью обновляющееся за семь лет, становится другим. Следует честно признаться, что нет никакого становления-собой, а есть лишь долгий процесс становления, прерываемый лишь смертью. Любое становление пропитано грустью утраты, и иногда нужно увидеть становление другого человека, чтобы понять, насколько особенное это чувство.

Красный комиссар Клавдия Вавилова — грандиозный персонаж, сыгранный Нонной Мордюковой — захвачен чередой становлений. В фильме Александра Аскольдова «Комиссар» (снят в 1967 году, закончен в 1988 году) она проживает целый ряд — становление-революционной, становление-мужчиной, становление-женщиной. На фоне этого натиска становлений, тихое становление-евреем Ефима Магазаника кажется незначительным, но именно взрывная сила множественных становлений Вавиловой показывает важность выбранной им траектории становления.

«Комиссар» — фильм о том, насколько человек беззащитен перед становлением, насколько может быть им захвачен (случай Вавиловой), а также устойчивость че-

ловека перед потоками, которыми он захвачен, но не желает им сдаваться (случай Магазаника). Можно себе представить, как за рамками фильма молодая девушка Клавдия Вавилова, будучи подхвачена потоком, начинает свое становление-революционной. Это мощное становление приводит ее к другому — становлению-мужчиной. Ефим скептически произносит: «Если женщина одевает кожаные штаны, она становится мужчиной?» — и он заблуждается. Дело не в материале штанов, дело в том, что война, как сильнейший и ужасающий поток, изменяет женщину. На войне все мужчины.

Приходится намеренно очистить великий фильм Аскольдова от его ауры «полночного фильма», истории его мытарств и остановиться на вопросе становления, что многим может показаться некорректным. Но я уверен, что нужно сбить с днища корабля все ракушки, чтобы увидеть его мощь. Формальный разбор фильма — дело интересное, но констатация факта великолепной игры Мордюковой, Быкова, Недашковской, Шукшина и других актеров, ничего не откроет в проблеме становления. Можно отметить работу оператора Валерия Гинзбурга (подвижность его камеры, падающей навзничь и совершающей пробеги и махи, должна рассматриваться в университетах), музыку Альфреда Шнитке, сценарий, ос-

нованный на рассказе Василия Гроссмана «В городе Бердичеве» — но имеющий глаза и так увидит. А нужно рассмотреть не быющее в глаза визуальное великолепие, а его грубую нематериальную канву.

И все же сложно удержаться. Самый главный комплимент фильму Аскольдова, сам того не желая, сделал мыслитель, для которого проблема становления была одной из важнейших при построении своей личной философии. В телевизионном интервью «Алфавит», после ряда эпитетов превосходной степени, Жиль Делез говорит Клер Парне, что фильм Аскольдова выглядит так, словно бы не было истории кинематографа, словно бы «Комиссар» снят в 1920-е годы. Фильм о 1920-х годах, снятый так, словно бы он создан в 1920-е годы, — более полно определить конгенитальность «Комиссара» поистине невозможно.

В фильме Аскольдова потрясает показ различных практик становления. Комиссар Вавилова становится-мужчиной, будучи подхвачена потоком войны. Бессознательное становление как увлеченность потоком, которому невозможно противостоять. Стихия становления против выбора становления, в котором Магазаник и его семья, будучи вытесненными за черту оседлости, отыскивают ручейки, которые определяют их становление-евреем. Любовь Вавиловой, затем ее бере-

менность — новые стихии становления. Рождение становится камнем, перекрывающим поток войны — но «мадам Вавилова» этого не понимает, пытается избавиться от ребенка (Гроссман пишет о нем очень жестоко: «Оно было во всем виновато»), чтобы снова нырнуть в войну. Делез говорил, что не существует женщин самих по себе, женщиной нужно стать. Вавилова при рождении ребенка именно становится-женщиной, а не возвращается к своей женской роли до войны. И такое становление не менее мощное, чем становление-революционным.

Могучие становления Вавиловой для Марии и Ефима не очень понятны, может, даже враждебны. Но становление-женщиной после рождения ребенка совмещает их потоки — Магазаники начинают понимать Вавилу («У нас дети, у вас дети»), красный комиссар начинает понимать евреев из Бердичева («Товарищ Вавилова, в нашем городе никогда не будут ходить трамваи»). Нужно было увидеть чужие потоки, чтобы понять движение и скорость своих ручьев. Когда Вавилова оставляет своего ребенка и снова возвращается на войну, происходит осознание силы потока, мощь захваченности становлением.

История становлений Клавдии Вавиловой — это не история революционной Мадонны, это pathos языческой Богини, которая проходит сквозь войну, заняв место убитых Гектора, Ахилла и Патрокла. Это Артемида, сеющая смерть своими стрелами, Артемида Беспамятная, вечная девственница, забывшая о рождении своего сына. Становясь мужчиной в pathos'e, испытав всю чудовищность войны, ее, хотелось бы верить, ждет katharsis. Хотя, увидев силу становлений, проходящих сквозь нее, вероятней всего все закончится смертью — как и смертью Ефима, и Марии, и многих других, захваченных чужим становлением и утопленных в его огненном потоке.



На фото: плакаты к фильму «Комиссар» (1967), режиссер-постановщик: Александр Аскольдов.

КОЛОНКА КИНОВЕДА И ТЕАТРОВЕДА ЛЕДЫ ТИМОФЕЕВОЙ  
СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ СИНЕ ФАНТОМ

## ДЕТИ В КИНО. МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК В БОЛЬШОМ МИРЕ

Какое кино стали бы снимать для самих себя дети? И какими бы были взрослые, если бы смотрели по-настоящему детское кино, если бы читали написанные детьми сказки? Каким мог бы быть мир, если у детей было бы настоящее детское детство?



Прапрапоколения детей всего мира засыпали под сказки, которые придумывали для себя взрослые, чтобы отметить границы зримого и незримого, разрешенного и табуированного, общественного и интимного, бытового и сакрального. У моих бабушек и дедушек была добрая или идеологически выверенная детская литература. Мои родители вместе с чтением книг имели возможность смотреть кино. Повезло тем, кто предпочитал исторические приключенческие фильмы про пиратов и индейцев, — они сразу получили зримый образ реального мира и возможность приспособиться к нему. Другие, увлеченные межвременными и межпространственными путешествиями отроков во вселенной, неземного клона Нийи или Алисы, повзрослев, остались наедине со своим образом будущего, украденным еще в детстве. Хотя до 80-х годов XXI века еще много времени, будущее еще может наступить.

Ребенку всегда приходится выбирать из того, что предлагают взрослые. А взрослые всегда предлагают страшные сказки, потому что нет в природе более замусоренных девиациями жанров, чем детские. Невыросший внутренний ребенок автора художественных произведений для малышей и подростков — скрытое мировое зло. Поэтому положение спасают книги, сценарии, комиксы, фильмы, написанные взрослыми о детях. Это, по крайней мере, честно — пытаться разобраться в психологии человека, вступающего в большую жизнь, сталкивающегося с реальностью, как со страшной сказкой или фантастическим миром, граница которого рано или поздно придется перейти.

Преодоление невзгод и горестей с помощью защитных механизмов — пожалуй, главная тема фильмов о детях. В этом смысле родителям ребенка-фантазера, приятельствующего с феями, чудовищами, динозаврами и призраками, всегда стоит быть начеку. Это только в сказках волшебный помощник — полунейтральная «средняя» сила, уравновешивающая видимый и невидимый мир. В жизни фантастические «друзья» сигнализируют работающие на полную катушку механизмы замещения видимого мира на невидимый. Даже история Гарри Поттера начинается с конфликта в не благополучной для него семье. Представьте, если ему все это приснилось! Дети прячутся в фантазии, чтобы разобраться, чтобы не связываться, чтобы повзрослеть.

Об этом, например, фильм режиссера Хуана Антонио Байоны «Голос монстра» (2017), в основе которого — одноименный роман Патрика Несса. Это история о мальчике Коноре О'Мэлли, своеобразно переживающем смертельную болезнь своей матери. К Конору в самые тяжелые минуты его тревог приходит оживший Тис, могучее



1. Плакат к фильму «Голос монстра».

2. Плакат к фильму «Там, где живут чудовища».

3. Кадр из фильма «Голос монстра».

4. Кадр из фильма «Там, где живут чудовища».

дерево, растущее по соседству. Этот монстр навязывает свое общение, чтобы рассказать три истории, где добро не всегда побеждает зло, а потом он попросит Конора поделиться своей и не солгать. И хотя Тис упоминает о старинном предании, согласно которому он сам обладает целительной силой, маме своего юного героя он помочь не в силах. Главная его задача — провести ребенка сквозь эти страшные стадии принятия об-

рушившегося на него горя, всего того, с чем ему сложнее и страшнее всего справиться.

Байона, которого часто называют учеником Гильермо дель Торо и который действительно работал с этим мастером страха как эстетика, очень вдумчиво и конкретно исследует в этом фильме психологию ребенка, не готового смириться с реалиями мира, где, как ему кажется, он совершенно один. Конор крушит дом, дерется со свер-

стниками, презирает чужую для него бабушку (прекрасная работа Сигурни Уивер), потому что она не мама, и предавшего отца, потому что он сбежал. Готическая, красивая черно-зеленая палитра фильма, рефреном повторяющиеся сцены побега, стремительного спуска, недетской разрушительной агрессии создают в «Голосе монстра» психологический саспенс надломленного сознания. Тис — сложная механическая фигура, части которой создавались для фильма специально, чтобы сделать этого героя наиболее достоверным. В нем реализуются одновременно и эманация страха, и образ защитника, заступнической силы. И вот в плане создания гнетущей атмосферы в «Голосе монстра» Байона превзошел дель Торо с его «Лабиринтом Фавна». Хотя бы потому что дружба с настоящим Фавном, а он у дель Торо настоящий, радужней, чем с выдуманным Тисом, ломающим все шаткие надежды на счастливое разрешение драматичных перипетий. У Байоны нет волшебства и нет волшебных помощников.

Режиссер Байона оказался страшным человеком. (В принципе, как и все режиссеры, работающие с полным погружением исполнителей в собственную мифологию.) И тут почти без иронии. Тринадцатилетний Льюис МакДугалл, актер, сыгравший Конора, только во время работы над финальной сценой узнал, что случилось с его экранной мамой. Зато как сыграл!

Есть еще пара страшных историй о том, как создавался этот удивительно трогательный фильм. Но важнее все-таки будет сказать о том, что Конор не солгал в конце, что Конор — и есть этот самый Тис, призванный на помощь самому себе двойник, ведающий глубинными смыслами старинных сказаний о сильном духе в теле ребенка.

Фильм «Там, где живут чудовища» (2009) Спайка Джонза тоже обращен к теме механизма замещения, с которым знакомо, конечно, не только детское сознание. Здесь девятилетний мальчик Макс, бунтуя против сестры-подростка и налаживающей личную жизнь матери, которым до него нет никакого дела, садится в лодку и прячется, очаровательной пижаме с треугольными ушами на капюшоне, попадает туда, где живут чудовища. Все было бы так просто, если бы это был фильм не Спайка Джонза, умеющего снимать глянцевые портреты стертых обществом потребления людей (см. «Быть Джоном Малковичем») и красивые панорамы уродливых социокультурных пейзажей (см. «Она»).

Естественно, Макс не попадает в сказочный мир с фантастическими существами. Почти как в «Быть Джоном Малковичем» герой перемещается на особенный «этаж» собственного подсознания, где живут его собственные чудовища — модели поведения, представления об окружающих

его людях, а главное, его гнев, эгоизм и накопленная агрессия. Этот забавный пушистый мир ростовых кукол, тех самых чудовищ, своими очертаниями напоминает хрупкую и уютную бездну «Ежика в тумане» Юрия Норштейна.

Макс провозглашает себя королем, возводит крепости и объявляет войны, развлекаясь, не думая о других, вымещая на них обиды и все остальные переживаемые несправедливости. Тени, падающие на милительные ушки на капюшоне бойкого мальчишки, отражаются как рожки на макушке шкодливого ребенка-чертенка. Наворотив бед, потеряв самых близких и самых распоследних своих «чудовищных» друзей, Макс вдруг увидел себя и свои поступки со стороны. Проще говоря, немного повзрослел.

«Там, где живут чудовища» — тот фильм, который дети и взрослые будут смо-

треть совершенно по-разному. Это сказка с очень сильным экзорцистским эффектом. Про вложенный в эту историю импульс «личного экзорцизма» писал сам Морис Сендак, автор одноименной книжки с картинками. Спайк Джонз с командой художников перенес в свой фильм уже практически готовые образы с этих картинок. Что-то оставили как есть, что-то доработали. И если Байоне пришлось проделать большую работу с постпродакшеном, вводить в «Голос монстра» анимационные фрагменты, чтобы подчеркнуть обостренную фантастичность взаимодействий Конора с Тисом, то Джонз подчеркнуто не использует компьютерную графику. Только эмоции чудовищ анимированы. Это реальные монстры невидимого мира детского подсознания, которых надо приручать.

Одним из самых затратных процессов при создании фильма был кастинг на роль

Макса. Актера искали несколько месяцев в нескольких странах мира. Нашли очень выразительного мальчишку — Макса Рекордса. Парень вырос и иногда снимается в кино. В 2016 году вышел фильм Билли О'Брайена «Я не серийный убийца», где Рекордс играет школьника-подростка, борющегося со своими психопатическими наклонностями и одновременно изучающего их, тайно выслеживая настоящего серийного убийцу. Парадоксально хорошее кино — похвалено критиками и непринятое зрителями. В каком-то смысле актер продлил историю своего детского персонажа. Его новый герой тоже знакомится со своими чудовищами, но уже совсем на другом уровне. С того рубежа, который безвозвратно, возможно, прозевали взрослые.

Как-то так можно было бы начать огромный разговор о детях, теме и символике детства в кинематографе. Несмотря

на очень сложный и противоречивый образ ребенка в мифологиях мира, кинорежиссеры чаще всего связывают с ним надежды на обновление. Даже в киберпанковской антиутопии Мамору Оси «Призрак в доспехах» (1995), где современные технологии биологического совершенства так и не стали импульсом к совершенству духа, есть крохотный эпизод: среди этюдных образов яркого неона вывесок и помоечных декораций «нижнего мира» пробегает вереница маленьких желтых дождевиков. Яркая, светлая, проворная линия взрослой надежды на нового человека — на ребенка.

Был ли у вас в детстве волшебный помощник? Может быть, вы, как большинство детей по всему миру, ждали у окошка Карлсона? (Тоже ведь страшная сказка.) Да, и навещаете ли вы иногда своих чудовищ, ну так, на всякий случай, чтобы не объявлять напрасных войн?

## РАДИОКУЛЬТУРА

# ЭЛЕКТРОТЕАТР У МИКРОФОНА С БОРИСОМ ЮХАНАНОВЫМ

В ЭФИРЕ РАДИО КУЛЬТУРА ПО ПЯТНИЦАМ В 18:05 ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

**ИЗДАТЕЛИ:** БОРИС ЮХАНАНОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА  
**СОВЕТ ПОПЕЧИТЕЛЕЙ:** АЛЕКСАНДР ДУЛАРАЙН, ИННА КОЛОСОВА, ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ, СЕРГЕЙ ПОКРОВСКИЙ, МИТЯ ГОРЕЛИК  
**УЧРЕДИТЕЛЬ:** СИНЕ ФАНТОМ

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:** ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ  
**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:** ЛЕНКА КАБАНКОВА, АЛИНА КОТОВА, ЕГОР ПОПОВ, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, АННА ХАЙБУЛЛИНА, ГОРДЕЙ ПЕТРИК

**АРТ-ДИРЕКТОР:** СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ  
**ВЕРСТКА:** АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА  
**КОРРЕКТОР:** НАТАША КОВЧ  
НА ОБЛОЖКЕ ИСПОЛЬЗОВАН ПЛАКАТ К ОПЕРЕ «ПРОЗА», ХУДОЖНИК: МАРИНА АЛЕКСЕЕВА, ДИЗАЙНЕР: МАРИЯ ЗАБОРОВСКАЯ



## СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



[www.cnftm.ru](http://www.cnftm.ru)

[www.electrotheatre.ru](http://www.electrotheatre.ru)

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ПИ № ФС77-48791 ОТ 02 МАРТА 2012 ГОДА  
ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ ООО «СиДиПрессАрт», Г. МОСКВА, УЛ. ЗОРГЕ 9А. ТИРАЖ 3000 ЭКЗ., ОБЪЕМ 2 П.Л. ЗАКАЗ № ТАРТ  
ВРЕМЯ ОКОНЧАНИЯ РАБОТЫ НАД НОМЕРОМ: ПО ГРАФИКУ — 18:00, РЕАЛЬНОЕ — 18:00.

АДРЕС РЕДАКЦИИ, УЧРЕДИТЕЛЯ, ИЗДАТЕЛЯ: МОСКВА, СКОРНЯЖНЫЙ ПЕР., 6.

ГАЗЕТА РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО