

СИНЕ ФАНТОМ

Э — Л — Е — К — Т — Р — О



#5/380 – #6/381 | 21 августа – 20 сентября 2018 | 16+ Орган клуба СИНЕ ФАНТОМ и ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

MOSCOW
INTERNATIONAL
EXPERIMENTAL
FILM
FESTIVAL

III МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО

КИНО

20

18

2018/26-30

СЕНТЯБРЯ

2018/SEPTEMBER 26-30

КУБЕЛКА
ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО
РОБИНСОН
КАНИБА

26–30 сентября

III МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КИНО MIEFF

III MOSCOW INTERNATIONAL EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

<http://www.mieff.com>

III Московский международный фестиваль экспериментального кино MIEFF пройдет с 26 по 30 сентября 2018 года. Фестиваль заметно расширил географию, и в этом году показы и специальные мероприятия состоятся на самых известных площадках Москвы — в музее современного искусства «Гараж», Электротeatре Станиславский, Центре документального кино и в Новом пространстве Театра Наций. Музей «Гараж» — стратегический партнер MIEFF 2018 года.

По традиции MIEFF представит международную конкурсную программу — лучшие экспериментальные фильмы со всего мира, среди которых работы Лор Пруво, Адриана Пачи, Лоуренса Лека, Джона Рафмана, а также мировая премьера фильма Полины Канис. Зрители увидят ретроспективу пионера австрийского авангарда Петера Кубелки, специальную программу к 120-летию Сергея Эйзенштейна и 200-летию Карла Маркса, премьеру VR-фильма. В рамках фестиваля пройдет вечер аудиовизуальных перформансов.

Фильмом открытия выбрана работа «Одержимые» — впечатляющая коллажная картина-манифест голландской дизайн-студии METAHAVEN и документалиста Роба Шредера о поиске новых путей коллективного существования в эпоху социальных сетей.

MIEFF продолжает исследовать расширенные виды кинематографа и представляет совместный проект с музеем «Гараж»: показ инновационного VR-фильма тайваньского режиссера Цая Мин-Ляна «Заброшенный». Картина получила приз на 74-м Венецианском фестивале как лучший VR-фильм. 55-минутный «Заброшенный» —

это личный медитативный созерцательный опыт непрерывного небытия и непрерывного присутствия в пространстве, где, по словам самого Мин-Ляна, «никто не живет». Спустя год после триумфа на 74-м Венецианском фестивале, фильм впервые будет представлен в Европе.

Кроме того, в программу фестиваля MIEFF в «Гараж» войдут два премьерных кинопоказа. Один из них — документация перформанса «Король-солнце» Альберта Серры, посвященного последним дням французского монарха Людовика XIV. Второй — полнометражный фильм американского антрополога Бена Рассела «Удачи», психоделическое этнографическое погружение в шахты послевоенной Сербии и на золотодобывающие предприятия в Суринаме.

Специальный гость MIEFF 2018 года — Петер Кубелка, легендарный авангардный кинорежиссер и теоретик, сооснователь Австрийского музея кино. Он лично представит ретроспективу своих работ с 1955 по 2012 год на 35-мм и 16-мм киноплёнке. Кубелка выступит и в лектории музея «Гараж» с одной из самых известных ав-

торских лекций-перформансов «Метафоры для рта, глаз и ушей» — это творческая интерпретация истории искусства и кино через призму кулинарии.

Программа «Эйзенштейн. Screen Life» посвящена 120-летию со дня рождения великого режиссера Сергея Эйзенштейна. В рамках этой программы будут представлены фильм Зои Белофф «Стеклянный дом» о нереализованном голливудском проекте Эйзенштейна, архитектуре контроля и тотальной видимости и перформанс в жанре desktop documentary американского видеоэссеиста Кевина Б. Ли, посвященный современным рецепциям теории Эйзенштейна.

MIEFF продолжает исследовать историю экспериментального отечественного кино — долгосрочный проект, начатый в прошлом году ретроспективой работ Владимира Кобрина, — и покажет «Альманах параллельного кино» Петра Поспелова, куда входят четыре фильма. В «Альманахе» собраны работы братьев Алейниковых, киногруппы «Че-Паев» и самого Петра Поспелова. Показы пройдут в Электротeatре Станиславский.

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Дорогие друзья,

Мы рады вас приветствовать на III Московском международном фестивале экспериментального кино MIEFF. С 26 по 30 сентября мы приглашаем вас отправиться вместе с нами в уникальное кинематографическое путешествие, чтобы расширить границы своего восприятия, впечатлиться откровенными высказываниями художников, встретить новых людей и получить возможность обменяться своими идеями.

В программе MIEFF, которую мы тщательно готовили для вас целый год, сталкиваются возможное будущее и переосмысленное прошлое. Одни авторы провоцируют и задают вопросы о судьбе изображений, о том, может ли искусственный интеллект быть художником, и наступит ли момент, когда кинозалы перейдут в виртуальную реальность. Другие продолжают разбирать архивы, исследовать природу киноплёнки и анализировать существующие культурные коды.

Мы постарались собрать объемную и разнообразную конкурсную программу из лучших экспериментальных фильмов со всего мира, которые никогда не показыва-

лись в России. В стремлении сделать наш фестиваль площадкой для обмена опытом и развития российского искусства и кино в непростые для них времена, мы пригласили в Москву иностранных художников и участников конкурса, а также собрали международное жюри из профессионалов индустрии.

Благодаря стремительному развитию технологии, кинематограф меняется так быстро, что часто мы не успеваем его описать и осмыслить. В такой ситуации мы считаем важным знакомить российского зрителя с наиболее актуальными формами кино. Помимо привычных кинопоказов у наших гостей будет возможность получить интерактивный опыт VR, побывать на desktop-перформансе и стать свидетелями аудиовизуальных представлений.

Кинематографисты и исследователи кино часто спорят о терминах, пытаясь провести границы между понятиями «экспериментальное кино», «видеоарт», «авангард» и «андеграунд». Не претендуя на теоретические обобщения, мы надеемся, что наш фестиваль отражает то общее в кино, что объединяет эти термины: независи-

мость, поиск новых средств выражения и принципиальную открытость к интерпретациям.

Мы благодарим наших зрителей, партнеров и друзей, всех тех, кто поддерживал и поддерживает нас. С вашей помощью нам удастся развиваться, реализовывать наши идеи и ставить себе амбициозные задачи на будущее.

КОМАНДА MIEFF

Директор: Владимир Надеин

Кураторы: Рита Соколовская,
Дмитрий Фролов

Исполнительный продюсер:

Анастасия Пронина

Продюсер: София Исмаилова

PR директор: Ольга Чучадеева



Кевин Б. Ли

Американский режиссер, художник и критик, проживающий в данный момент в Германии. За последние 10 лет он создал более 360 видео-эссе, исследующих кино и медиа. Его отмеченный наградами документальный desktop-фильм *Transformers: The Premake* был показан на нескольких фестивалях, включая «Неделю критики» Берлинале. В 2017 году он стал первым художником в недавно созданной резиденции Института Харуна Фароки в Берлине. Кевин — профессор Академии Мерц в Штутгарте, где он читает курс о кроссмедийных практиках. Видео Кевина можно посмотреть на его сайте: <https://www.alsolikelife.com>.



Екатерина Лазарева

Родилась в Москве, окончила факультет Истории искусства РГГУ и Московскую школу фотографии и мультимедиа имени А. Родченко. Художник, куратор, кандидат искусствоведения. Исследователь итальянского футуризма, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Преподавала в Школе Родченко, РГГУ, ВШЭ. В качестве независимого куратора инициировала Московский Фестиваль Маяковского, курировала российский отдел 1-й Пражской биеннале, выставки «Зоны видимости», «Фотография будущего» и др. В настоящий момент куратор Музея «Гараж».



Алиса Прудникова

Искусствовед, куратор, директор по региональному развитию РОСИЗО-ГЦСИ, комиссар и художественный руководитель Уральской индустриальной биеннале современного искусства. Один из ведущих специалистов в России по региональному искусству и арт-индустриям. С 2005 по 2016 годы руководила Уральским филиалом Государственного центра современного искусства, за это время Екатеринбург стал одним из важнейших центров современного искусства в России и вошел в множество российских и зарубежных рейтингов как один из главных креативных центров страны. В 2016 году Прудникова стала членом правления Всемирной биеннальной ассоциации (IBA), куда входят ведущие биеннале мира, является членом ассоциаций ICOM и AICA. Дважды лауреат национальной премии в области современного искусства «Инновация».

СТРАТЕГИЧЕСКИЙ ПАРТНЕР:

ДЕСЯТИЛИТИЕ «ГАРАЖА»
GARAGE
10TH ANNIVERSARY

ТЕХНИЧЕСКИЕ ПАРТНЕРЫ:



ПАРТНЕРЫ:



DOCUMENTARY
FILM
CENTER



NEW HOLLAND
CULTURAL URBANIZATION

ПРОГРАММНЫЕ ПАРТНЕРЫ:



австрийский культурный форум^{now}

Canada



Kingdom of the Netherlands



GOETHE
INSTITUT



mondriaan
fund



Посольство
Государства Израиль
в РФ



ISRAEL 2017-18
THE JUBILEE YEARS

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ:



ИСКУССТВО

COLTA.RU

ИСКУССТВО КИНО
KINOART.RU



Esquire



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС

В конкурсной программе принимают участие 33 короткометражных фильма. Программа разделена на 8 секций, все показы пройдут на Малой сцене Электротеатра Станиславский. После каждого сеанса состоятся обсуждения фильмов с гостями фестиваля. Все фильмы демонстрируются на языке оригинала с русскими и английскими субтитрами. Жюри объявит победителей на церемонии закрытия.

ПРОГРАММА № 1

27 СЕНТЯБРЯ, 12:25 МАЛАЯ СЦЕНА

Почем?

Великобритания |2017 |7 мин.

Хитер Филлипсон

«Почем?» — это заявление, провокация, которая отвечает на текущие кризисы, обусловленные гегемонией белого патриархата, а также транслирует и усиливает чувства и жесты хронического беспокойства и несогласия. Воззвание и ответный удар Филлипсон рвутся с экрана вместе с менструальной кровью, выражая протест против коллективного онанизма правящего класса, круговорота слез, ожесточенных orangutanов, жирных банкнот, пиццы и дронов.

Острые слова

Италия / Франция |2018 |30 мин.

Федерико ди Корато

Девушка-подросток когда-то была многообещающей фехтовальщицей. После ряда неудач мать заставляет ее смотреть видеозаписи выступлений. Соревнования по фехтованию записаны поверх домашнего видео с семейным праздником перед расставанием родителей. Прошлое проявляется вновь в виде загадочных фрагментов.

С историей в комнате, полной людей со странными именами 4

Таиланд / США |2017 |24 мин.

Коракрит Арунанондчай

Состояние современного мира здесь передается с высоты полета духа-дрона Чантри, озвученного голосом матери режиссера. Фильм исследует политические беспорядки по всему миру, симптомы антропоцена, межвидовые отношения и периодически возвращается к личным размышлениям автора об истории его семьи. Режиссер эмоционально передает те невидимые отношения, которые связывают наше существование на планете и удерживают нас вместе в ритме нашего дыхания.

На горизонте

Австрия / Япония |2018 |30 мин.

Мануэль Кнапп, Такаши Макино

Это абстрактное видео состоит из двух визуальных слоев, наложенных друг на друга на черной поверхности. Задний план возникает, как снежная буря в ночи. Верхний слой неожиданно выстраивается из белой горизонтальной линии, которая, расширяясь, превращается в трехмерную филигранную сетку.

ПРОГРАММА № 2

27 СЕНТЯБРЯ, 14:35 МАЛАЯ СЦЕНА

Летающий пролетарий

Великобритания |2017 |36 мин.

Филлип Уорнелл

Третий совместный фильм режиссера Филлипа Уорнелла и философа Жана-Люка Нанси размышляет о таких понятиях, как земля, незнакомец и открытое пространство, привнося всплеск животного начала времен космической гонки. Плюс это мультисенсорный взгляд на процесс дистилляции лаванды, предлагающий интеграцию исторического персонажа во флору и фауну на юго-востоке Франции.

Мое расширенное восприятие

США |2018 |8 мин.

Кори Хьюз

YouTube руководство по йоге. Сломленное тело, расширенное восприятие.



Кадр из фильма «Письмо», режиссер: Билл Моррисон, США, 2018.

Я — язычница

США |2017 |11 мин.

Яна Дибус

Фильм о жизни на периферии в состоянии своеобразной протоформы. Экспериментальное изображение источника жизни на краю цивилизации. Очертания жизненного пути побуждают нас задаться вопросом, что станет с нами, людьми, если мы избавимся от существующих ритуалов?

15 дней

Великобритания |2018 |12 мин.

Имран Перретта

После сноса в 2016 году лагеря беженцев в Кале сотни людей снова оказались без крыши над головой. На создание «15 дней» автора вдохновило время, проведенное вместе с бывшими обитателями «Джунглей». Название отсылает к прозвищу одного из людей, с которым он там подружился. Псевдоним «15 дней» может быть намеком на короткий период передышки после разрушения лагеря, но он может также быть интерпретирован как упрек тому нескончаемому периоду, когда беженец находился в подвешенном состоянии в надежде на новую жизнь.

Камешки

Россия |2017 |11 мин.

Михаил Железников

«Я часто нахожу на улице фотографии незнакомых людей... Этот фильм — коллаж из кадров, снятых на старую камеру в разных городах и странах в течение трех лет. Я снимал их от случая к случаю, без всякого плана — мне хотелось сделать «необязательный» фильм без главной темы или истории, где отдельные, не связанные друг с другом, эпизоды могут сталкиваться и меняться местами, как меняются местами в памяти незначительные события из прошлого. Это неоконченный дневник путешествия без маршрута, хронологии, дат и географических названий, посвященный случайным сюжетам, мимо которых мы проходим каждый день».

ПРОГРАММА № 3

28 СЕНТЯБРЯ, 14:30 МАЛАЯ СЦЕНА

Решительный аргумент Δ Солнечная гора

Канада / Ливан |2017 |13 мин.

Бахар Нооризаде

Кино превратилось в индустрию замедленной съемки: все зрелища повторяют друг друга. Но «Решительный аргумент» ускоряется: пересекая криминогенную долину

Бекаа, камера обнаруживает места многолетнего производства гашиша, модели для изменения нашего видения.

DIT LEARN

Бельгия |2017 |15 мин.

Лор Пруво

ТЫ ОПОЗДАЛ НА 6 МИНУТ ТЫ ЗДЕСЬ ТЫ ЭТО СЕЙЧАС ТЫ ЭТО СЛЕДУЮЩИЕ 12 МИНУТ ТЕБЯ ЖДЕТ DIT-LEARN ТЫ ЭТО СЛЕДУЮЩИЕ 4 ЧАСТИ ТЫ СТАНЕШЬ СИДЕНИЕМ ТЫ | СЕЛ

Земная пещера

Китай |2017 |48 мин.

Жоу Тао

От деревни Минхоучжи в Фучжоу до Менорки в Испании, от подножия горы Дафу до пустыни Сонора. Изображения и реальность создают топологический буклет. Никаких сценариев, никаких историй, главными героями становятся свет и ландшафт. Здесь в Ван Донге народ хакка давно покинул те места, где жили поколения их семей. Перед началом новой застройки все деревни будут похоронены в бесконечных дюнах из грязи.

Три траектории

США |2017 |5 мин.

Александр Дюпю

Движение трех точек — как основа для генерации звука и видео. Эти точки представляют собой позиции виртуальных микрофонов, которые связаны с программным обеспечением по каналу обратной связи, создавая корреляцию между движением каждого микрофона и производимым им звуком.

Путешествие на Дальний Восток

Израиль |2017 |8 мин.

Нир Эврон / Омер Кригер

Биробиджан — столица Еврейской автономной области. Город был основан в 1928 году с целью создания территории для евреев в Советском Союзе как альтернатива национальному проекту в Палестине, а затем и государству Израиль. Видео полностью снято в Биробиджане и сочетает в себе документальные кадры с постановочными сценами в исполнении местной театральной труппы и сотрудников кукольного театра.

ПРОГРАММА № 4

28 СЕНТЯБРЯ, 17:05 МАЛАЯ СЦЕНА

Предложения о фантазии

Германия / Дания |2017 |17 мин.

Дане Комлен

«Много лет назад города возле рек охватила эпидемия. Все начало меняться и медленно превращаться во что-то иное. Было непонятно, являлась ли эта трансформация симптомом заражения или способом его избежать. Болезнь коснулась всех и каждого: животных и растений, камней и почвы, мужчин, женщин и детей, их мыслей, грез и воспоминаний. После окончания многолетней эпидемии города оказались нетронутыми. Нужно было постараться, чтобы найти следы прошедшей эпохи. Если бы можно было слышать деревья, что бы они сказали?»

The Walker

Тайвань |2017 |18 мин.

Су Хуи-ю

Деконструкция предыстории и постановок легендарного тайваньского театра Walker — знакового места андеграундной сцены Тайбэя 90-х. Похожие на сон кадры напоминают об утопии, изображенной ранее и символизирующей многозначный мир искусства, чьи

составляющие варьируются от возвышенных до сме-хотворных.

Третья доля третьего такта
Великобритания |2017 |43 мин.

The Otolith Group

С конца 1960-х до своей смерти в 1990 году в возрас-те 50 лет Джулиус Истмен, афроамериканский аван-гардный квир-композитор, пианист, вокалист и дири-жер, создавал и исполнял композиции, исступленный и воинственный минимализм которых положил начало формированию эстетики черного радикализма. При жизни не было выпущено ни одной записи его работ. В январе 1980 года он был приглашен университетом в Эванстоне исполнить свои произведения Crazy Nigger (1978), Evil Nigger (1979) и Gay Guerrilla (1979). Несколько студентов-афроамериканцев и один из преподавателей университета выступили против таких названий. Для концертной программки они были отредактированы. Перед концертом Истмен выступил с публичным за-явлением, отвечая на критику. Текст в фильме основан на стенограмме речи музыканта.

ПРОГРАММА № 5

29 СЕНТЯБРЯ, 14:20 МАЛАЯ СЦЕНА

Звездный паром

Гонконг, США |2018 |8 мин.

Саймон Лью

Исследуя энергию, возникающую в переходные моменты между конечными пунктами назначения, «Звездный па-ром» предпринимает попытку создать репродукцию цир-кадных ритмов Гонконга и Токио в дневное и ночное вре-мя. Целиком снятая на 35-миллиметровый фотоаппарат, эта работа формируется из состояний покоя и лихорадоч-ного движения, выявляя напряжение между резкими про-ходами мимо неоновых знаков и светодиодной рекламы и спокойным наблюдением за личными ритуалами.

Письмо

США |2018 |12 мин.

Билл Моррисон

Используя забракованные, разрушающиеся остатки семи немых фильмов, режиссер рассказывает историю переплетающихся любовных треугольников.

Номер с видом на кокос

Таиланд |2018 |28 мин.

Тулапоп Саеньяроен

Канья, гид и голос автоответчика в отеле, сопровождает иностранного гостя Алекса в пляжном городке Бангсен на востоке Таиланда. Так как Канья придерживается строго регламентированной манеры изложения, Алекс решает исследовать город самостоятельно.

Солнечный камень

Португалия / Франция |2018 |34 мин.

Луис Хендерсон, Филипа Сезар

Фильм о линзах Френеля прослеживает путь от места их производства до выставок в музеях маяков и на-вигационных устройств. Он также исследует различ-ные социальные контексты, в которых задействована оптика, сопоставляя системы трехсторонней торговли, возникшей после открытия европейцами Нового Света, с политическим потенциалом оп-арта в постреволю-ционной Кубе. Объединяя 16-миллиметровые записи, цифровые изображения и трехмерную графику, фильм прослеживает траекторию технологического развития. «Солнечный камень» создает «кино аффекта, кино опы-та — оп-фильм».



Кадр из фильма «Цветы», режиссер: Жорже Жакоме, Португалия, 2017.

Потерянная голова и птица

Индия |2018 |10 мин.

Сохраб Хура

Реакция художника на текущий социально-политиче-ский климат в Индии. Абсурдный, сбивающий с толку мир, где стираются границы между фактом и выдумкой, а силы кастового, сексуального, религиозного и по-литического насилия скрыты, но прорываются наружу. Рожденный из фотопроекта «Побережье», в рамках которого Хура путешествует по стране, документируя «чудесные и отвратительные вещи», фильм исследует быстро меняющийся мир пост-правды.

ПРОГРАММА № 6

29 СЕНТЯБРЯ, 21:20 МАЛАЯ СЦЕНА

Цветы

Португалия |2017 |27 мин.

Жорже Жакоме

В условиях природной катастрофы все жители вынуж-дены покинуть Азорские острова из-за эпидемии — не-контролируемого распространения гортензий. Два молодых солдата, привязанные к красоте местных пейзажей, поведают нам печальные истории тех, кому пришлось уехать. Это кино-странствие становится но-стальгическим и политическим размышлением о терри-ториальной принадлежности и идентичности.

Легендарная реальность

Канада |2017 |16 мин.

Джон Рафман

Научно-фантастический фильм-эссе, наполненный вос-поминаниями одинокого рассказчика, заключенного в темницу собственного разума. С помощью нелиней-ной структуры, объединяющей сны и воспоминания, Рафман в форме потока сознания размышляет об ис-кусстве, идентичности и времени, опираясь на про-изведение Леонарда Коэна, подвергнутые цифровой обработке фотографии и 3D-пейзажи из игр.

Смятение на очереди

Таиланд |2018 |22 мин.

Патомпон Монт Теспратип

Портрет кочующего музыканта Тома Ассаян-Якгавана. В фильме он появляется как вымышленная версия са-мого себя, живущего в разрушенной стране. Музыкант запирается в пустой комнате в полном одиночестве и продолжает воспроизводить медитативные ритмы своих мелодий.

Снаружи

Германия / Нидерланды |2017 |14 мин.

Бени Вагнер

Переходя от метаболизма человеческого тела к мета-болизму инфраструктуры отходов, фильм показывает обратный обмен, где сокрытие отходов внутри челове-ческого тела превращается в сокрытие человеческого тела внутри отходов. Граница, которая отделяет отходы от производства, как представляется, имеет базовый набор моральных следствий.

ПРОГРАММА № 7

30 СЕНТЯБРЯ, 12:20 МАЛАЯ СЦЕНА

Геомант

Великобритания |2017 |48 мин.

Лоуренс Лек

«Геомант» — CGI-фильм Лоуренса Лека о творческом про-буждении искусственного интеллекта. Накануне столет-ней годовщины независимости Сингапура в 2065 году, юный спутниковый ИИ избегает кончины, отправившись на Землю в надежде воплотить свою мечту в жизнь и стать первым ИИ-художником. Но Геомант вынужден смириться со своим военным происхождением, следы которого ве-дут в таинственный синдикат Синофутуристов...

Междущарствие

Албания |2017 |18 мин.

Адриан Пачи

Фрагменты видео с похорон коммунистических дикта-торов разных стран и эпох, взятые из государственных архивов и передач национального телевидения. На зер-нистых кадрах —бесконечные ряды людей; их лица выражают скорбь. Переходя от крупных планов к изо-



Кадр из фильма «Потерянная голова и птица», режиссер: Сохраб Хура, Индия, 2018.

бражениям масс людей, мы становимся свидетелями наивысшей точки напряжения, где манипуляция этими массами и деперсонализация личности становятся все более очевидными.

В будущем без потерь

США |2017 |17 мин.

Майкл Робинсон

Защищенная паролем любовная интрига, немного ис-парений на Венере и безымянная лошадь в поисках лучшего мира. На фоне нарастающей темноты желание быть похищенным наносит удар по завтрашнему дню.

ПРОГРАММА № 8

30 СЕНТЯБРЯ, 16:25 МАЛАЯ СЦЕНА

Крик земле

Великобритания |2017 |17 мин.

Грэм Арнфилд

В торфяных болотах северо-западной Англии была убита женщина из Испании. Ее тело было захоронено там же и стало частью экологического материала, из ко-торого делают топливо. Обращаясь к исчезновению реальной женщины, а также к нюансам международной торговли горючими ископаемыми, «Крик земле» транс-формируется в сельскохозяйственную и археологиче-скую историю о загадочном убийстве.

Гора Равнина Гора

Испания / Япония / Нидерланды |2018 |21 мин.

Ю Араки, Дэниел Джакоби

Звуку и ритмам отведено центральное место в этом до-кументальном фильме-наблюдении о Бан-эй, редком виде скачек лошадей-тяжеловозов, которые проходят только в городе Обихиро в Японии.

Долина Империял (культивиро-ванный сток)

Австрия / Германия |2018 |14 мин.

Лукас Маркст

Долина Империял — важнейший регион сельскохозяй-ственной промышленности Калифорнии. Преследуя свои интересы, корпорации смогли успешно обрабо-тать и использовать эту геологическую часть пустыни с помощью гигантской системы орошения. Через трубы, насосы и каналы потоки воды стекают в Солтон-Си, ис-кусственное озеро, которое ждет неминуемая ката-строфа, как и приграничные районы Мексики.

Процедура

Россия / Германия |2018 |30 мин.

Полина Канис

Канис использует вымышленное здание музея как от-правную точку для размышления о коллективности и разделении. Оно лежит в руинах после неизвестной катастрофы, и все попытки установить, что же случи-лось, вызывают у опрошенных один ответ: «Я ничего не видел». По мере развития действия зритель стано-вится допущен в герметично закрытую систему, где здание и лес образуют теперь зону исключения. Когда мы начинаем разгадывать логику этой вселенной, мы обнаруживаем, что неизвестное событие, которое привело персонажей к такому состоянию, является второстепенным по отношению к процедуре, которая сложилась после него.



Кадр из фильма
«Одержимые».

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПОКАЗЫ И МЕРОПРИЯТИЯ

В этом году специальная программа фестиваля состоит из полнометражных премьерных кинопоказов, лекций и перформансов зарубежных художников и режиссеров, а также музыкальной программы. События пройдут на Малой сцене Электротeatра Станиславский, в Центре документального кино и лектории музея «Гараж». Все фильмы демонстрируются на языке оригинала с русскими и английскими субтитрами.

Одержимые

Нидерланды | 2018 | 67 мин.

Metahaven / Роб Шредер

26 СЕНТЯБРЯ, 20:00 ДОМ КИНО

30 СЕНТЯБРЯ, 17:00 ЛЕКТОРИЙ МУЗЕЯ «ГАРАЖ»
Чтобы выступить с критикой всепоглощающего мира смартфонов, «Одержимые» балансирует между абстрактным документальным фильмом и фантастическим пейзажем. Героиня-миллениал (Оливия Лонсдэйл) обнаруживает забытое прошлое среди посткоммунистических развалин и обращается к детским воспоминаниям в поисках нового коллективизма и эмпатии. В перерывах политические теоретики Алекс Уильямс и Ник Срничек выступают со своими теоретическими замечаниями. Эта яростная антиутопия станет фильмом открытия фестиваля.

Новости из идеологической античности. Маркс — Эйзенштейн — Капитал + Дискуссия

Германия | 2008 | 86 мин.

Александр Ключе

27 СЕНТЯБРЯ, 17:00 ЭЛЕКТРОТЕАТР
СТАНИСЛАВСКИЙ

12 октября 1927 года Сергей Эйзенштейн, только что закончивший снимать «Октябрь», отмечает в своем дневнике: «Решено ставить «Капитал» по сценарию К. Маркса». Ему так и не удалось воплотить в жизнь этот замысел, но 81 год спустя Александр Ключе поставил памятник амбициозному проекту Эйзенштейна. В его фильме-эссе «Новости из идеологической античности» принимают участие Оксана Булгакова, Том Тыквер, Ханс Магнус Энзенсбергер и многие другие. На фестивале MIEFF будет показана сокращенная версия фильма длиной в 86 минут.

Сон объял ее дом

Великобритания | 2017 | 90 мин.

Скотт Барли

28 СЕНТЯБРЯ, 12:20 ЭЛЕКТРОТЕАТР
СТАНИСЛАВСКИЙ

29 СЕНТЯБРЯ, 17:00 ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
КИНО

«Тени криков поднимаются из-за холмов. Это уже случилось раньше. Но этот раз будет последним. Последние чувствуют это, уходя глубже в лес. Они кричат в темноту, когда тени исчезают, уходя в землю». В мире, который, казалось бы, лишен людей и населен только несколькими избранными животными, проявляется присутствие неопределенной сущности, воплощенной в ветре. Она проходит через долину, озеро и леса, оставляя за собой лишь таинственный смертельный след. По мере наступления ночи сверхъестественные силы трансформируются в природные, что приводит к апокалиптическим последствиям. Благодаря длительным статичным кадрам фильм превращается в созерцательный, гипнотический опыт, становится похожим на движущиеся картины, объединяя игровое кино, фотографии (снятые на iPhone) и нарисованные вручную изображения.

Удачи

США | 2017 | 143 мин.

Бен Расселл

28 СЕНТЯБРЯ, 19:00 ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
КИНО

30 СЕНТЯБРЯ, 12:00 ЛЕКТОРИЙ МУЗЕЯ «ГАРАЖ»

Фильм начинается с 600-метрового спуска в глубь земли, где камера фиксирует выхваченное светом фонаря лицо человека в государственной подземной шахте в Сербии. Здесь день смешался с ночью, шипение кислорода прерывает грохот дизеля, а стены офиса вибрируют от взрывов двумя уровнями ниже. Физическая борьба этих истерзанных войной и полузабытых шахтеров находит отражение на другом континенте — в тропической жаре на незаконном золотодобывающем предприятии в Суринаме. Созданный между мраком и светом, холодом и жарой, севером и югом, фильм «Удачи» погружает своего зрителя в нестабильную природную и социальную среду двух различных групп рабочих, чтобы лучше понять, что связывает

этих мужчин. Так раскрывается человеческая основа капитала в эпоху глобального экономического кризиса.

AUX Night

28 СЕНТЯБРЯ, 21:00 НОВОЕ ПРОСТРАНСТВО
ТЕАТРА НАЦИЙ

Вечерняя программа, представляющая серии живых аудиовизуальных перформансов российских и зарубежных видеохудожников, композиторов и музыкантов. Среди участников программы — Йост Реквелд, Зуркас Тепла, Григорий Мумриков, Дима Аникин.

Baltic Analog Lab: Экспериментальные фильмы Латвии

29 СЕНТЯБРЯ, 12:00 ЭЛЕКТРОТЕАТР
СТАНИСЛАВСКИЙ

В программе будут представлены фильмы членов Baltic Analog Lab (Рига, Латвия), как их собственные, так и фильмы, снятые на воркшопах лаборатории, а также результаты воркшопа по съемке на 16-миллиметровую киноплёнку, который состоится на фестивале.

Artist talk: Кристиан фон Боррис «Алгоритмы умного города и исчезновение архитектора»

29 СЕНТЯБРЯ, 15:00 ЛЕКТОРИЙ МУЗЕЯ «ГАРАЖ»

Берлинский художник-антикопирайтер расскажет об эпохе больших данных и о том, что она значит для урбанистики, а также представит свой готовящийся проект More Human than Human. An Automated Social Science Fiction Series.

Close Up: Йост Реквелд

29 СЕНТЯБРЯ, 16:35 ЭЛЕКТРОТЕАТР
СТАНИСЛАВСКИЙ

Показ фильмов и artist talk нидерландского художника. Йост расскажет о процессе и исследованиях, стоящих за его работой над фильмами, сосредоточившись на трех основных идеях, которые являются общими не только для его фильмов, но и для работы с други-

ми медиа. Он также расскажет о своей идее восприятия движущихся абстрактных изображений как своего рода визуальной музыки, о своем меняющемся подходе к композиции. Реквелд покажет, что происходит, когда художник рассматривает мир науки и технологий с точки зрения культуры, и объяснит, как его рабочий процесс превращается в «диалог с машинами» — ситуацию, в которой его машины имеют что-то вроде собственного голоса.

Эйзенштейн. Screen Life: Desktop-перформанс и фильмы-эссе
29 СЕНТЯБРЯ, 18:00 ЛЕКТОРИЙ МУЗЕЯ «ГАРАЖ»
 В специальной программе, посвященной 120-летию Сергея Михайловича Эйзенштейна, видеоэссеист Кевин Б. Ли выступит в роли desktop-мс и представит фильмы-эссе о творчестве классика мирового кино. Остроумное размышление Зои Белофф о нереализованном проекте Эйзенштейна «Стеклянный дом», а также тщательный анализ гомоэротичных аллюзий в его фильмах, проделанный Марком Раппапортом, станут отправной точкой для аудиовизуального перформанса самого Кевина.

Зеленый туман
США / Канада | 2017 | 62 мин.
Гай Мэддин / Гален Джонсон / Эван Джонсон
29 СЕНТЯБРЯ, 19:00 ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО
 Вне зависимости от того, видели ли вы «Головокружение» Хичкока — историю про смертоносность взаимодействия с мужским взглядом, — мы хотим, чтобы вы затерялись в тайнах и радостях, которые обрели мы, создавая наш ремейк. В качестве медиума мы выбрали фильмы и телевизионные шоу, снятые исключительно в Сан-Франциско, где происходит действие фильма «Головокружение». Наша версия, сделанная из по-новому интерпретированных кадров, напоминает лишь основную форму «Головокружения». Она рифмуется с ней, временами меняет конфигурацию, а затем переворачивается, как яичница на сковороде, и со всей жесткостью уничтожает оригинал. Расслабьтесь и позвольте эмульсии, пикселям и таксидермическому праху промыть вам глаза!

Редкое событие
США | 2017 | 48 мин.
Бен Расселл / Бен Риверс
29 СЕНТЯБРЯ, 19:50 ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ
 В скрипучей, обитой деревом парижской студии звукозаписи на открытии трехдневного «форума идей», посвященного разнообразным возможностям «Сопrotивления» (название из нереализованной выставки Жан-Франсуа Лиотара, запланированной вслед за выставкой «Нематериальное» / Les Immatériaux 1983 года), эпизодические партнеры Бен Расселл и Бен Риверс сняли то, что поначалу кажется структуралистским документом о философской дискуссии в формате круглого



Кадр из фильма «Король-солнце».



Кадр из фильма «Сон обьял ее дом».

стола. Разумеется, это «внешнее измерение» обманчиво, и с помощью иммерсивного звукового сопровождения 5.1, Зеленого человека, Бесконечной-пустоты-сформированной-Зеленым-человеком, небольшой порции кинетической цифровой магии (при непосредственном участии американского художника Питера Берра) и впечатляющего состава мыслителей, критиков, кураторов и художников, документ «Сопrotивления» медленно превращается в «Редкое событие» — портал, объединяющий все измерения в одно.

Король-солнце
Испания / Португалия | 2018 | 61 мин.
Альберт Серра
29 СЕНТЯБРЯ, 20:30 ЛЕКТОРИЙ МУЗЕЯ «ГАРАЖ»
30 СЕНТЯБРЯ, 20:50 ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ
 Испанский режиссер Альберт Серра вновь возвращается к персонажу Людовика XIV, в фильме «Смерть Людовика XIV» (2016) режиссер скрупулезно обнажал подробности последних дней жизни французского короля, сыгранного легендой новой французской волны Жан-Пьером Лео. Теперь же вместо роскошного дворца, зритель обнаруживает монарха, исполненного непрофессиональным актером, в полном одиночестве в белых стенах галерейного пространства под светом красных неоновых ламп. Актер Луис Серрат играет агонию короля Людовика XIV в течение семи дней подряд. В последний, седьмой день неизбежно наступит смерть.

1-й Альманах параллельного кино СССР + Q&A
30 СЕНТЯБРЯ, 14:25 ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ
 Показ 1-го Альманаха параллельного кино, собранного в 1990 году из фильмов братьев Алейниковых, кинопартнеры Че-Паев и Петра Поспелова. В него вошли 4 наиболее репрезентативных фильма, которые Поспелов перевел с 16- на 35-миллиметровую пленку. После показа состоится обсуждение фильмов с участием Петра Поспелова и Глеба Алейникова.

Artist Talk: Су Ху-Ю «Иной вид напряжения»
30 СЕНТЯБРЯ, 15:00 ЛЕКТОРИЙ МУЗЕЯ «ГАРАЖ»
 Лекция и показ фильмов ведущего тайваньского видеохудожника Су Ху-Ю о послевоенном Тайване, своем понимании телесности и кино как медиуме.

Close Up: Майкл Робинсон
30 СЕНТЯБРЯ, 18:55 ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ
 Ретроспектива фильмов американского видеохудожника Майкла Робинсона.

Каниба
США | 2017 | 90 мин.
Верена Паравел / Люсьен Кастен-Тэйлор
30 СЕНТЯБРЯ, 19:00 ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Каниба — это фреска о плоти и желании, попытка выразить тревожащий смысл каннибализма в человеческом существовании через призму истории японца Иссеи Сагавы и его таинственных отношений с братом Юном Сагавой. 32-летнего студента парижской Сорбонны Иссея Сагаву арестовали 13 июня 1981 года, когда он был замечен за попыткой опорожнить два окровавленных чемодана в озеро в Булонском лесу. В чемоданах находились останки его однокурсницы из Голландии Рене Хартевелт, которую он убил двумя днями ранее, когда она занималась переводом поэзии немецких романтиков после ужина у него дома. Сагава вернулся в Японию после того, как официально был признан невменяемым. С тех пор он на свободе. Отвергнутый обществом, японец более 30 лет жил за счет совершенного им убийства. Он писал романы и комиксы манга, подробно рассказывающие о его преступлении, а также снимался в документальных и порнографических фильмах и работал ресторанным критиком. Он все еще высказывает свое желание погреть человеческую плоть и умереть в устах единомышленника-каннибала.

Virtual Reality: «Заброшенный»
Тайвань | 2017 | 55 мин.
Цай Минлян
29 СЕНТЯБРЯ — 2 СЕНТЯБРЯ МУЗЕЙ «ГАРАЖ»
Расписание сеансов можно узнать на сайте www.mieff.com

Режиссер Цай Минлян обращается к виртуальной реальности, расширяя границы VR-кино. Проект создан пионером технологий виртуальной реальности компанией HTC (HTC Virtual Reality Content Centre) совместно с Jaunt China. Оригинальное китайское название 55-минутного фильма «Дом храма Лан Пе» отсылает к рассказу о призраках. Лан Пе — заброшенный храм, где обитают призраки и духи. Три года назад из-за плохого состояния здоровья Цай переселился в заброшенный дом в горах вместе с Ли Каншеном, актером, игравшим во всех его фильмах. Они стали ближе к природе:отремонтировали старый дом, возделывали землю, жили рядом с насекомыми, птицами и другими существами. «Вокруг нашего дома стояли другие, заброшенные и ветхие. Иногда у меня возникало ощущение, что соседи у нас все-таки есть, но мы их не видим. Я сказал Ли Каншэну:“Мы живем в храме Лан Пе”». Впервые фильм был показан в программе фильмов виртуальной реальности 74-го Венецианского кинофестиваля в VR-Theatre на острове Лазаретто.

КАЖДЫЙ КАДР — 24 ВОЗМОЖНОСТИ ЧТО-ТО СКАЗАТЬ

Петер Кубелка — пионер австрийского киноавангарда, проповедник киноплёнки, архитектор, эксцентричный кулинар, основатель Австрийского музея кино. MIEFF проводит его первую в России ретроспективу (в присутствии автора). Мы публикуем состоявшуюся 1 октября 1966 года в Нью-Йорке беседу Йонаса Мекаса с Кубелкой из журнала Film Culture. Диалог двух лидеров экспериментального кино — сам по себе бесценный документ времени.

Йонас Мекас: Ну что, сосредоточимся на твоём последнем фильме «Наша поездка в Африку», или поговорим ещё и о европейском авангарде в целом?

Петер Кубелка: Нет, о европейском кино-авангарде я говорить не могу, потому что отношусь к нему без малейшего уважения. Когда будешь расшифровывать интервью, уточни, что мои слова не имеют никакого отношения к моим фильмам. Я ощущаю острую потребность в общении. Я трачу сотни часов ради одной минуты в фильме, и разговорами этой минуты не добьёшься. Поэтому я хочу, чтоб мои слова не имели никакого значения. Иначе они исказят то, что я доношу своими фильмами. Мои утверждения — это мое кино, остальное не имеет никакого значения.

Й.М.: То есть нам вообще нечего сказать о «Нашей поездке в Африку»?

П.К.: Да можем поговорить, кое-что ведь можно выразить словами. Например: я хотел, чтобы «Африканская поездка» стала документом для грядущих поколений, когда наша жизнь подойдет к концу. «Поездка» задумана как документ, хотя может, конечно, показаться кому-то поэтичной. По форме она, разумеется, лирична, но все-таки это документ. Мой фильм — документ для грядущих поколений. Больше мне добавить нечего. Словами ничего другого не выразишь.

Й.М.: Занятно, что Энди Уорхол тоже считал свои фильмы — даже такие, как «Сон» — документами для грядущих поколений. Он однажды сказал мне: «Здорово было бы иметь доступ к кино 1266 года. К какому-нибудь фильму, заснявшему мужское плечо или задницу. Просто посмотреть, насколько иначе люди выглядели 700 лет назад».

П.К.: Так и сказал? Ну, это правда. Я бы вот еще что добавил: я работаю для нынешнего поколения. Я хочу помочь человечеству повзрослеть, перерасти свой каменный век. Чтоб люди перестали быть детьми. Мне кажется, что люди пока что — дети, если можно так выразиться. Мы находимся в совсем юном возрасте. Только учимся формулировать свои мысли, делаем первые шаги к связной речи. У нас появляется память. История же только-только началась. А то, что мы называем «историей», это на самом деле набор субъективных утверждений, сделанных отдельными людьми. Это все неправильно, мистика, тень на плетень. Человечество только начинает расти, мало-помалу. Мои фильмы вы-

полняют определенную функцию: я играю эмоциями и пытаюсь отсоединить их от людей, чтобы те взглянули на свои чувства со стороны, издали. Это одна из моих основных задач: установить дистанцию между человеком и его существованием. Для себя, например, я ее давно установил. Я всегда соблюдал эту дистанцию, даже слишком рьяно, так что мне сейчас очень одиноко, и я нуждаюсь в общении. Понимаешь, у нас вот есть некий эмоциональный диапазон, и есть механизмы, регулирующие возникновение этих эмоций. Ты видишь что-то, слышишь что-то — и испытываешь определенные эмоции. Так что я обязан плакать, когда вижу трогательную сцену, когда герой получает первый приз на соревновании и играет гимн. Я должен плакать. Или когда кого-то хоронят. Обязан прослезиться! И в то же время я злюсь на себя, потому как знаю, что это лишь эмоциональный механизм. В африканском фильме этого много: я запускаю сразу несколько таких механизмов и генерирую одновременно множество эмоций — веселых ли, печальных.

Й.М.: Взять, к примеру, сцену со смертью льва, когда они затаскивают его в кузов. Душераздирающая сцена. Или смерть жирафа — тоже очень грустная. Пытаются поднять этого бедного мертвого льва, у них не получается... Очень печальный кадр. Или когда жираф умирает, падает набок, и мы слышим истощенный хохот... Я чуть не умер. Многослойные эмоции, это точно.

П.К.: Я добился этого эффекта, идеально подогнав музыку, ты заметил?

Й.М.: Да.

П.К.: Все их движения синхронизированы. Но когда смотришь фильм первые несколько раз, многого не замечаешь.

Й.М.: Или вот глаз — когда умирающий лев поднимает взгляд и смотрит прямо в объектив, укоризненно, но вместе с тем великодушно. А потом умирает. Это, по-моему, один из величайших моментов в истории кино.

П.К.: А музыку слышал? Когда лев смотрит прямо в камеру, в песне поется: «Ты смотришь на меня, а я наблюдаю за тобой...» — и все сливается воедино. Тут возникает вопрос экономии. Публика готова уделить тебе совсем не много внимания, и нужно еще учитывать, что их ощущения — из каменного века: ощущения охотников и собирателей. Те, что нужны для выживания. Человек не запрограммирован на то, чтобы сидеть и куда-то смотреть с интересом. Все наши чувства нацелены на выживание. Так что нужно рассчитывать на публику, которая будет уделять внимание только жизненно важному, и то не долго. Нужно быть лаконичным в общении с публикой, нельзя терять ни секунды. Для меня кино — это проекция неподвижных кадров. Я экономлю на каждом кадре и каждом участке экрана. Если переборщить с проекцией, фильм становится невразумительным. Я мыслю кадрами. Даже африканский фильм, который кажется таким спонтанным, продуман кадр за кадром. На каждый кадр приходится 24 возможности что-то сказать, и я не хочу терять ни единой из них. Это и есть экономия. То же самое касается звука, потому что кино, прежде всего, начинается в точке

пересечения изображения и звука. Каждая встреча кадра и звука имеет огромный вес. А значит, звуки нужно экономить так же, как и зрительные образы.

Й.М.: Предположим, человек размышляет следующим образом: если принять на веру, что мы до сих пор находимся в каменном веке, и если мы говорим с этими пещерными людьми сжато и емко, наделяя смыслом каждый звук, каждое слово, каждую букву, — думаешь, они нас поймут? Не лучше ли разбить это насыщенное предложение на пять, чтоб они в итоге уловили наш посыл? Ты вот говоришь, что жаждешь общения, что не хочешь терять ни единого кадра...

П.К.: Понимаешь, я не отделяю себя от других. Я не говорю, что другие еще в каменном веке, а я уже нет. Я тоже там. И если со мной срабатывает, то должно сработать со всеми.

Й.М.: Ясно. Это дает трезвый взгляд на вещи. Даже «Наша поездка в Африку» — продукт каменного века.

П.К.: Да, я пытаюсь вывести из каменного века и себя, и других. Вот ты говоришь, что нужно давать людям больше времени — а я именно это и делаю, путем повторов. Я хочу, чтоб мои фильмы пересматривали множество раз (примечание в Каталоге Кинематографического кооператива гласит, что фильмы Кубелки нужно проигрывать дважды. Предоставляемые напрокат пленки содержат по две копии каждого фильма подряд, чтобы облегчить труд киномеханика. — прим. Мекаса). Я подолгу работаю над своими фильмами и не хочу расставаться с ними. Я не из тех художников, которые



В РЕТРОСПЕКТИВУ ВОШЛИ

МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

«Мозаика с уверенностью» (Mosaik im Vertrauen, 1955)

«Наша поездка в Африку» (Unsere Afrikareise, 1966)

«Перерыв» (Pause, 1977)

«Поэзия и правда» (Dichtung und Wahrheit, 2003)

МЕТРИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

«Адебар» (Adebar, 1957)

«Швехатер» (Schwechater, 1958)

«Арнульф Райнер» (Arnulf Rainer, 1960)

«Антифон» (Antiphon, 2012)



1. Кадр из фильм «Мозаика с уверенностью».

2. Кадр из фильм «Наша поездка в Африку».

3. Кадр из фильм «Наша поездка в Африку».

4. Кадр из фильм «Поэзия и правда».

говорят: «Ой, я это давным-давно сделал, уже и думать забыл, мне больше этот фильм не нравится». Я до сих пор могу пересматривать все свои работы, даже самую первую. Все, что я делаю, должно быть отточено до предельной ясности.

Даже если не монтировать фильм, он все равно должен быть экономным, точным. Вернее, не «должен», а «может», если автор наделен даром вразумительности. Понимаешь, для меня чрезвычайно важно получать удовольствие от процесса. Я по тысяче раз просматриваю каждую мелочь. Хочу, чтобы каждая секунда была насыщенной, хочу насладиться каждой минутой. Я нахожу колоссальное удовольствие в том мгновении, когда фильм «hits the screen» — я вчера услышал это английское выражение, просто блеск. Именно это кадры ведь и делают: они «бьются» об экран при проекции. Когда проектор стрекочет вхолостую, то слышится ритм — базовый ритм кино. Очень немногие режиссеры, если таковые вообще существуют, исходят в своем творчестве из этого базового ритма, этих 24 импульсов на экране. Брррм — это такой метрический ритм. Я как раз недавно думал, что только я, пожалуй, делаю метрические фильмы, фильмы с метрическими элементами: «Адебар», «Швехатер», «Райнер». Ты понимаешь, что я имею в виду, когда называю эти фильмы «метрическими»? Есть такое выражение в немецком — Metrisches System. В классической музыке, к примеру, есть целые ноты, половинки, четверти. Я не сравниваю кадры с нотами, но в моих фильмах есть определенная длительность. Семнадцатых или тринадцатых долей у меня, конечно, нет, но бывает 16 кадров, восемь, четыре, шесть — это метрический ритм. Многим кажется, что мои фильмы ровные, без острых краев, что они не распадаются на куски и держатся стабильно — что в начале, что в конце. Это потому, что гармония обеспечивается единицей кадра, энной долей секунды. Я отталкиваюсь от этого базового ритма, от 24 кадров, что всегда ощутимо. Даже когда смотришь ДеМилля, чувствуешь на экране вот это вот прррр.

Й.М.: Одни говорят, что кино — это движение, другие — что это свет. Тебе есть что добавить к спорам о «сути» кино?

П.К.: Кино — это точно не движение. Это во-первых. Кино — это проекция неподвижных кадров, застывших образов, пускай и очень быстрая проекция. Может, конечно, создаваться иллюзия движения, но это частный случай, для которого кино изначально и было создано. Но так часто бывает: люди изобретут что-то, а оно потом меняется до неузнаваемости. Так и вышло. Кино — это не движение. Оно может только

«МОИ ФИЛЬМЫ ВЫПОЛНЯЮТ ОПРЕДЕЛЕННУЮ ФУНКЦИЮ: Я ИГРАЮ ЭМОЦИЯМИ И ПЫТАЮСЬ ОТСОЕДИНИТЬ ИХ ОТ ЛЮДЕЙ, ЧТОБЫ ТЕ ВЗГЛЯНУЛИ НА СВОИ ЧУВСТВА СО СТОРОНЫ, ИЗДАЛИ. ЭТО ОДНА ИЗ МОИХ ЗАДАЧ: УСТАНОВИТЬ ДИСТАНЦИЮ МЕЖДУ ЧЕЛОВЕКОМ И ЕГО СУЩЕСТВОВАНИЕМ»

создавать иллюзию движения. Кино — это учащенная проекция световых импульсов. Эти импульсы могут складываться в разные формы, когда пленку просвечивают насквозь, на экране. Я сейчас о немом кино говорю. Существует возможность придать свету временное измерение. Впервые за всю историю человечества возникла такая возможность. Говорить о сути кино тяжело... Конечно, если тебя спросят о сути музыки, можно сказать одно, другое, третье — с кино то же самое. Во-первых, человека всегда завораживал свет.

Конечно, кино еще совсем слабое, не мощное, и скоро ему придет конец, и все такое — и тем не менее, его сила состоит в том, что оно манипулирует светом. И еще: оно помещено во время. Его можно законсервировать, сохранить. Можно годы проработать и произвести в итоге — как я — одну концентрированную минуту, которая находится во времени. Раньше у человечества такой возможности не было. Потом — звук. Слияние звука и визуального образа. Возникает вопрос: где именно фильм приобретает свою внятность? Когда язык становится вразумительным? Язык становится высказыванием, когда одно слово следует за другим. Отдельное слово — это отдельное слово, но когда их два, в промежутке между ними, так сказать, рождается высказывание. А когда у тебя три слова, то между первым и вторым, затем между вторым и третьем, плюс еще отношение между первым и третьем, опосредованное вторым...

Й.М.: Для Эйзенштейна это было столкновение, а для тебя?

П.К.: Да, возможно, столкновение. Или же это может быть ослабленная последовательность. Много разных возможностей. Просто Эйзенштейну хотелось сталкивать, ему это нравилось. Но я что хотел сказать: где же рождается киновысказывание? Эйзенштейн уверял, что в столкновении двух кадров. Однако меня удивляет, что все всегда говорят именно о монтажных кадрах, а не о кадриках — отдельных неподвижных изображениях на пленке. Мне кажется, кино обретает дар речи именно в промежутках между ними. А серия кадриков в предельно

ослабленной последовательности — вот это, по-моему, уже монтажный кадр, где каждый кадрик очень похож на следующий, и следующий, и следующий — ввиду того, что ты снимаешь абсолютно естественную сцену. Это уже кадр в традиционном понимании. Но на самом деле можно работать с каждым кадриком по отдельности.

Й.М.: В «Нашей поездке в Африку» у тебя есть такой кадр: мы видим реку за деревьями, какого-то зверя, который поднимается из воды, такой маленький участок действия, заслоненный деревьями — и все, больше ничего не происходит. Это самый длинный кадр в фильме, секунд десять. Почти уорхоловский.

П.К.: Да, кадр с крокодилом. Но я это умышленно сделал. Дело вот в чем: я еще в «Швехатере» разобрался с этим делом. Это был мой первый фильм, работавший с событием кадра. Очень, очень сильный фильм, очень мощное оптическое событие. А что там происходит? Да просто люди пьют пиво.

Й.М.: Когда я смотрел «Райнера», то время от времени закрывал глаза и продолжал смотреть, пока световые ритмы пульсировали в моих веках и проникали сквозь них. Можно сказать, что «Райнер» — единственный фильм в истории, который можно смотреть с закрытыми глазами.

П.К.: Да, Брэйдж тоже это отметил.

Й.М.: Сколько идут все твои фильмы в общей сложности?

П.К.: 12.5 + полторы + одна + 6.5 + 13 = 34.5 минуты.

Й.М.: Получается по две минуты в год, да?

П.К.: Последние 15 лет я занимался только кино. Начал я в 1952. Выходит, что да, две минуты в год.

Й.М.: А сколько это кадров? 2,880 в год.

П.К.: Получается меньше восьми в день.

Й.М.: Этого более чем достаточно.

П.К.: Одного было бы достаточно! Когда говоришь по-настоящему, этого достаточно. Ладно. Сейчас я замышляю очень масштабный проект.

Й.М.: Ты знаешь наизусть все звуки в фильме, помнишь, какой из них сочетается с каким визуальным образом?

П.К.: О да, конечно. Но я знаю гораздо больше — я знаю, чем это все было прежде.

Й.М.:...все, что ты вырезал, все 14 часов звука...

П.К.: Да, разумеется. До того как сделать этот фильм, я долгое время изучал его, записывал

каждое слово, так что теперь помню каждое слово. Но я и «Швехатер» знаю наизусть. Его любой может выучить — он же как...

Й.М.:...как стихотворение.

П.К.: Да. Что интересно, потому что учить что-либо наизусть — всегда интересно. Легче всего выучить те языки, которые можно воспроизвести телом. Ну, скажем, песню можно спеть, вот ты ее и запоминаешь, поешь, и ее слышно. Можно танцевать по памяти. И стих выучить наизусть можно. И отстучать ритм на барабанах по памяти. И так далее. Но вот взять, к примеру, архитектуру. Ее можно выучить наизусть, можно досконально знать какую-нибудь церковь или небоскреб, все их габариты — но перевести их не во что. И я не об истории говорю, я говорю именно о физических параметрах.

Й.М.: Если бы глаза умели реагировать, то можно было бы воссоздать эти здания. Блатская об этом пишет: человек может создать все, что угодно, если видит это внутренним взором. В школе Станиславского было такое упражнение: выкладываете несколько предметов из кармана стол, ждешь секунду, прячешь обратно в карман и описываешь каждый из них.

П.К.: У меня с фильмами то же самое. К примеру, «Швехатер» не поддается описанию — они все у меня неопишеские, но их можно выучить наизусть, когда знаешь наверняка, что за чем следует, видишь каждую форму. Я убежден, что кино позволяет нам сделать этот шаг вперед. Кино — это первое синтетическое искусство, вроде как первый автомобиль: первое искусство, созданное с помощью машин. Скрипка — это тоже, конечно, своего рода машина, но...

Я учредил свой язык, свою традицию, так что хотелось бы передать это все другим. Но больше всего я хочу, чтобы другие художники были экономными в средствах и чтоб они почаще пользовались метрическими ритмами. Никто не использует ритмические, музыкальные свойства кино. Тот же «Швехатер» — я могу сделать еще несколько фильмов в той же технике. Жаль... То есть нет, не жаль. Я что хочу сказать: мои фильмы существуют. Имитировать их не стоит. Я действительно считаю, что мои фильмы, начиная с «Адебара», — это шаг вперед по сравнению с тем, что было сделано раньше. Потому что в них осуществлен более полный контроль над материалом. Я больше не говорю «монтаж» — я говорю «конструирование». И тут мое внутреннее содержание, кажется, начинает таять...

Публикуется в сокращении

Перевод: Антон Свиначенко

Ретроспектива Петера Кубелки проходит при поддержке Австрийского культурного форума в Москве

1-Й АЛЬМАНАХ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КИНО СССР

Продолжая начатый ретроспективой Владимира Кобринна поиск следов российско-го экспериментального кино, мы публикуем статью Петра Поспелова о составленном им самим в 1990 году 1-м Альманахе параллельного кино. Отвечая на запросы кино клубов по всей стране в связи с растущей популярностью этого движения, Поспелов отобрал 4 наиболее репрезентативных фильма и перевел их с 16- на 35-миллиметровую пленку, показ которой состоит-ся в рамках фестиваля MIEFF.

В этой статье мне хотелось бы дать общее представление о движении параллельного кино, а также представить один из недавних результатов нашей деятельности — 1-й Альманах параллельного кино СССР.

Мысль о создании Альманаха появилась во время одной из наших поездок. Мы были приглашены в Запорожье, где проводились Дни кино ФРГ (программа, привезенная продюсерами из Оберхаузена) и параллельного кино СССР. Как всегда и везде, буксовала 16-миллиметровая аппаратура, дымились и рвались единственные копии. Лишний раз подтвердилось, что знакомство зрителя с малоформатным кино практически неосуществимо из-за отсутствия в нашей стране нормальной 16-миллиметровой проекционной базы. Раньше это не очень беспокоило авторов фильмов, удовлетворявшихся единичными показами. Однако теперь интерес к параллельному кино проявляет более широкая аудитория; в частности, его хотят видеть на своих экранах кино клубы многих городов страны.

Выход был в том, чтобы объединить для начала несколько фильмов в «полнометражную» программу и перевести ее на 35 мм. Мною как режиссером, а в данном случае и как продюсером, были отобраны 4 фильма и сделана их редакция для представления в 1-м Альманахе параллельного кино СССР. Сейчас Альманах идет по кино клубам (в основном Украины и средней части России), был показан на фестивалях в Киеве («Молодость-90»), Риге («Арсенал-90»), Москве (можете смеяться — «Сырок»), а также Оберхаузене, Эйнховене, Касселе и Гамбурге. В производстве находятся два следующих Альманаха.

Теперь немного о параллельном кино и его истории. Россия не является родиной этого термина. Параллельное, альтернативное, независимое кино — так обозначается весь комплекс явлений, возникающих вне системы кино монополий и коммерческого проката. С самого начала развитие параллельного кино было связано в основном с оппозиционной эстетикой. Фильмы французского и немецкого авангарда 20-х годов были созданы на средства частных меценатов или самих авторов. Вторая волна параллельного кино, приходящаяся на 60-е годы, когда стала применяться более дешевая 16-миллиметровая техника (подпольное, антиголливудское кино в США и др.), также прошла в сфере авангарда. В последнее время во всем мировом искусстве произошло заметное ослабление авангардных тенденций. Но параллельное кино не исчезло. Оно повернулось к другим, самым



Игорь и Глеб
Алейниковы
Фото из личного
архива.

различным эстетикам. Нынешний этап, в частности, связан с широким распространением видео- и компьютерных средств. Фильмы независимых режиссеров и продюсеров стали неотъемлемой частью кинокультуры развитых стран. Авторы поддерживают общественные, частные и государственные фонды. В мире ежегодно проводится множество (десятки или даже сотни) фестивалей независимых, малоформатных и малобюджетных кино- и видеофильмов.

В СССР до недавнего времени параллельного кино вообще не существовало. Первые его ростки, появившиеся в 60-е годы в рамках кинолюбительства, были либо отведены в нужное русло, либо задавлены вмешательством профсоюзов, под диктатом которых находилась кино-самодеятельность. Единственной зоной, где могли появляться подобные фильмы, было сугубо индивидуальное, домашнее и подпольное производство, андеграунд. И вот с середины 80-х годов почти одновременно и независимо друг от друга Игорь Алейников, Борис Юхананов и Евгений Юфит начали демонстрировать свои первые работы на частных квартирах, в среде неофициальных художников, поэтов и артистов. Вскоре к «основоположникам» прибавились другие авторы. Их общими усилиями 14 ноября 1987 года в битком набитом зале ДК «Юность» в Измайлово был проведен первый фестиваль «Сине Фантом Фест». С этого дня параллельное кино существует как более или менее организованное движение.

В связи с общественными переменами стал меняться и общественный статус параллельного кино. Фильмы

стали спокойно показываться на фестивалях, в том числе и во вполне официальных залах (например, Дома кино или Дома актеров). Оказалось, что параллельщики могут вполне мирно сотрудничать со всеми, в том числе и с государственными киностудиями. Фильм «День ангела» С. Сельянова и Н. Макарова, целиком снятый и почти завершённый в параллельной сфере (правда, на 35 мм), был куплен «Ленфильмом» и выпущен в прокат. Официальные дебютные короткометражки сняли Е. Юфит, братья Алейниковы и М. Пежемский (все они — без дипломов учебных кино-заведений, сейчас запускаются на полный метраж). Казалось бы, в таких условиях параллельное кино вполне могло исчезнуть. И оно действительно исчезло как социальное явление подпольной культуры. Но оно продолжает существовать как нормальная, равноправная область кинематографического творчества.

На данный момент параллельное кино является весьма самостоятельной и обособленной областью. Оно не стремится вписаться ни в какие привычные культурные схемы и, за отдельными исключениями, ни имеет ничего общего ни с так называемой «молодежной культурой», ни с рок-культурой, ни с андеграундом. Нельзя говорить и о какой-то определенной эстетике параллельного кино хотя бы потому, что в нем работают авторы, часто совершенно непохожие друг на друга. Внешне их подчас ничто не объединяет. Но, пожалуй, о некоторых общих чертах сказать можно.

Режиссеры параллельного кино не стараются копировать принципы и схемы большого, «прокатного» кино. Можно сказать, что они вообще не осознают свои работы как часть кинематографа, отдельного вида искусства. Те, кто работают на видео, также не подражают ни видеоклипам, ни другим коммерческим формам видеопроизводства. Процессы, происходящие в современной культуре, ее контекст — вот, пожалуй, единственное, на что ориентируются все авторы-параллельщики. Еще несколько лет назад этим контекстом для советского неофициального искусства был авангард. Как этап с имманентной художественной логикой развития он был исчерпан в мире к концу 60-х годов. Но в нашей культуре авангард сохранял свою актуальность и, естественно, оказал воздействие на параллельное кино. Для советского подпольного искусства 70-х — первой половины 80-х годов авангард был оборотной стороной тоталитаризма, политического и эстетического. Выход из подполья

Идея, составление, редакция и техническое руководство: Петр Поспелов

35 мм ч/б

75 мин. (8 частей)

Москва, 1990 г.

1. «Трактора» (братья Алейниковы), 12 мин.

2. «Говорят члены общества «ЧАПАЕВ» (киногруппа «Че-Паев»), 8 мин.

3. «Жестокая болезнь мужчин» (братья Алейниковы), 10 мин.

4. «Репортаж из страны любви» (П. Поспелов), 45 мин.

в последние годы оказался и расставанием с авангардом как главенствующим методом.

И наш 1-й Альманах, которому выпала задача познать более широкий круг любителей искусства с параллельным кино, начинается с прощания. Его тему можно определить как «прощание с авангардом». Сборник фиксирует и запечатлевает тот момент в истории развития параллельного кино, когда оно, едва возникнув, стало тут же ломать и подвергать сомнению свои собственные методы. В фильмах Альманаха присутствует в живом, драматичном сочетании многое из уходящего, авангардного, этапа и видны зачатки новых структур, «симптомы освобождения». Это весьма болезненный переход от этапа конфронтации и манифестов к свободному и вольному существованию в культуре, где никак не противопоставляются, а наоборот, понимаются в единстве классическое и современное искусство.

Двумя фильмами представлено в Альманахе творчество братьев Игоря и Глеба Алейниковых. Эти очень плодотворные авторы считаются по праву одними из лидеров параллельного кино. Под их редакцией создается и издается очень небольшим тиражом серьезный научно-информационный киножурнал «Сине Фантом». В своем кинотворчестве Алейниковы за короткое время прошли определенный путь, отмеченный заметными внутренними метаморфозами. Первые работы Игоря, снятые в середине 80-х годов («Метастазы», «Аттракцион»), были хаотично-экспрессивны и очень пессимистичны. Их переполняли образы страха, пошлости и насилия, а также разочарованность и неприятие мира. В дальнейшем (братья с 1986 года работают совместно) язык фильмов проявился, на смену патетике пришла ирония, очищенная от желчи и сарказма. Методом мышления стал концептуализм, воспринятый от андеграундных художников (мультифильмы, трилогия «МЕ», «Трактора», «Я холоден, ну и что?»). Альтернативой этому суперидеологическому этапу стал третий виток в творчестве братьев Алейниковых (начиная с 1988 года) и названный ими самими «постидеологическим». Если раньше, помимо задач эстетики, их работы имели и социальный оттенок, то теперь они полностью переместились в область чистого искусства.

Фильмы «Трактора» и «Жестокая болезнь мужчин», представленные в 1-м Альманахе, относятся к 1987 году, условно говоря, ко второму этапу кинодеятельности братьев Алейниковых. «Трактора» — одна из самых известных во всем мире картин советского параллельного кино. В ней наиболее ощутима методика концептуализма, выработанная московским андеграундом в поэзии и пластических искусствах (Л. Рубинштейн, Д. Пригов, В. Сорокин, И. Кабаков и др.). Характерное для нее перевертывание схем официального и бытового языка Алейниковы совершают, играя со штампами и приемами строения научно-популярного фильма-журнала. Новизна ленты, на мой взгляд, — в сочетании соц-артовской и концептуальной заявки с поэзией пустого, невыстроенного времени и пространства. Смыслом фильма становится уже не повествование о тракторе, а ин-

1-й АЛЬМАНАХ ФИКСИРУЕТ И ЗАПЕЧАТЛЕВАЕТ ТОТ МОМЕНТ В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КИНО, КОГДА ОНО, ЕДВА ВОЗНИКНУВ, СТАЛО ТУТ ЖЕ ЛОМАТЬ И ПОДВЕРГАТЬ СОМНЕНИЮ СВОИ СОБСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ

тонация рассказа и гипнотизирующее действие столь привычного прямоугольника экрана. Картина «Трактора» стала для братьев Алейниковых рубежом, за которым логично последовало обращение к постмодернизму.

Фильм «Жестокая болезнь мужчин» — одно из наиболее мрачных произведений Алейниковых. В нем отчасти чувствуется экспрессия прежних, доконцептуальных фильмов, возникавший и там образ тотальной разрушительной силы. В значительной степени это было связано с желанием авторов «примерить на себя» жутковатые маски и «имиджи» ленинградского некрореализма. Разгуливающий по пустырю мертвец, насильник-гомосексуалист — эти фигуры обязаны своим происхождением ленинградцам. В отличие от «Тракторов», в «ЖБМ» используются элементы сюжетности, монтаж строится по смысловому принципу. И все же Алейниковы остались здесь самими собой, по-своему парадоксально сочетая игровые эпизоды с хроникой и спасая зрителя от тяжелых переживаний своей неизменной вкусной иронией.

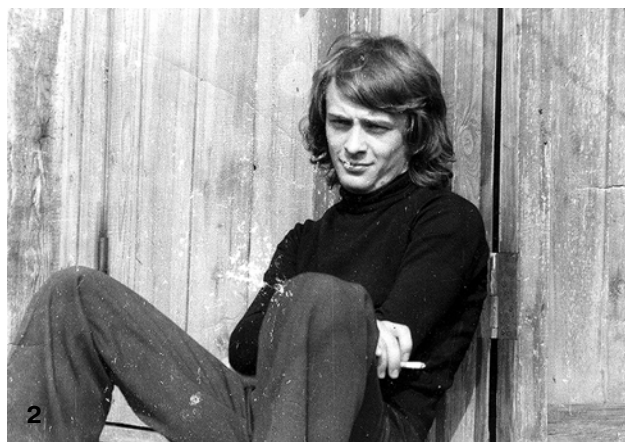
Ленинградская школа киноандеграунда представлена в Альманахе лишь намеком — в короткой картине «Говорят члены Общества «Чапаев»». Зато в ней в изобилии предстают сами ленинградские параллельщики, сыгравшие небольшие роли, — режиссеры Евгений Кондратьев, Евгений Юфит, Андрей Мертвый, искусствовед Михаил Трофименков и многие другие. Общество «Чапаев» по своему уставу объединяет всех граждан земного шара и имеет свой орган в искусстве — киногоруппу «Че-Паев», подчеркивающую всемирный характер своей деятельности соединением фамилий нашего героического командира и не менее легендарного Че Гевары. Фильм — коллективная работа, осуществленная под командованием загадочной дамы Ольги Лепестковой (она пишет также структуралистские статьи, хотя никто никогда ее в глаза не видел). Фильм вписывается в развитую социальную мифологию, населенную великими героями прошлого и кумирами настоящего. Авангард присутствует в нем лишь как некий знак принадлежности к течению. Его стереотипы, как и стереотипы массового сознания, представлены на детском незатейливом уровне. «Говорят члены Общества «Чапаев» — самая интернациональная картина параллельного кино, созданная в эпоху кризиса имперской логики. Идеал империи, принявший почтенный пенсионный облик, беспомощно доживает век в этих кадрах, разрисованных узорами детского концептуализма.

Четвертая картина Альманаха — моя собственная режиссерская работа. «Репортаж из страны любви» — пер-

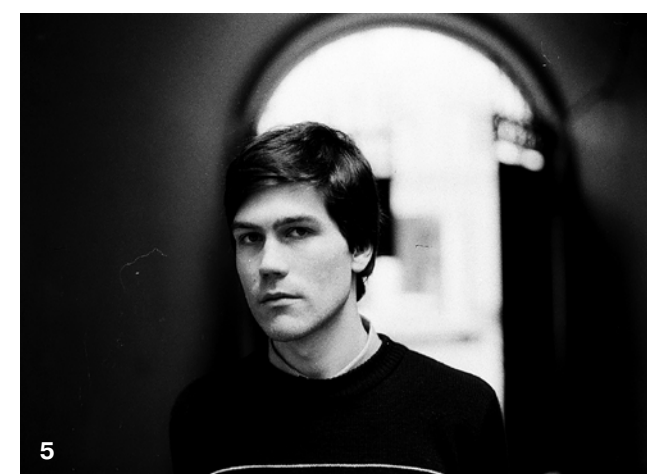
вая попытка параллельного кино «рассказать историю», причем, элементарно простую. До этого фильмы параллельного кино обычно избегали повествовательных форм. В фильме заключена внутренняя игра, а иногда и полемика с культурой и концепциями 60-х годов, например, с идеей единства сексуальной и политической революций, а в киноязыке — с методами «прямого кино», которые я использовал в части эпизодов. Олицетворением 60-х годов в фильме является Андрей Битов, появляющийся на экране под чтение отрывка из его рассказа, перекликающегося с фабулой фильма. Чтобы подчеркнуть дистанцию и избежать излишней обобщенности, я конкретизировал время действия фильма — 1987 год. Начиная работать над фильмом в этом году, я также стремился довести до логического предела практику монтажного использования фрагментов хроники, принятую многими режиссерами параллельного кино. Поначалу сливаясь с авторским материалом, «чужая хроника» в кульминационном эпизоде вырастает в самостоятельную систему и стремится «вырваться» из фильма, лишив лирическое пространство точек опоры. Фильм «Репортаж из страны любви» является для меня фильмом ретроспективным со многих точек зрения. Это своего рода итог, то самое прощание, которое звучит и во всем Альманахе. Путь дальше лежит в совсем ином направлении.

Разумеется, наш 1-й Альманах далеко не полностью представляет параллельное кино СССР. Во-первых, он содержит только кинофильмы, а в параллельном кино существует еще и такая широкая область, как видео. Во-вторых, он отражает субъективную позицию и концепцию составителя. Сейчас мы с режиссером Вадимом Деевым заняты подготовкой двух новых Альманахов. Во 2-м Альманахе будет представлена так называемая хом-артистская (Home-Art) линия, в 3-м — метафизическая и культурологическая. Но даже и они не исчерпают разнообразия того, что сделано и делается. Ленинградский режиссер Евгений Юфит выступил составителем кинопрограммы «некрореализма», в чем-то аналогичной нашим Альманахам. За последние два года появились несколько очень интересных новых авторов — например, Владимир Захаров в Ленинграде, Алексей Лузин в Москве, Иван Скворцов в Салтыковке и другие.

Параллельное кино расширяется и дифференцируется. Идея движения — в принципиальной открытости для самых различных, пусть даже взаимоисключающих идей. Независимые режиссеры, иногда ничего не зная друг о друге, снимают в разных концах страны. Некоторые пока еще скромно называют себя кинолюбителями. Некоторые уже готовы вполне ответственно заявить о себе своими работами. Становится ясно, что параллельное кино — это не отдельная группировка из нескольких человек, а культурная идея, способная принести самые неожиданные плоды. Мы надеемся, что кинолюбители и кинолюбники с интересом отнесутся к Альманаху и, может быть, объединившись, тоже начнут делать свое собственное кино, совсем непохожее на наше.



1. Кадр из фильма «Репортаж из страны любви».
2. Сергей Добротворский, киногоруппа «Че-Паев». Фото из архива журнала «Сеанс».
3. Кадр из фильма «Трактора».
4. Кадр из фильма «Жестокая болезнь мужчин».
5. Петр Поспелов. Фото из личного архива Глеба Алейникова.



ЧЕМ ОНИ ЯВЛЯЮТСЯ НА САМОМ ДЕЛЕ, ЧТО ОНИ СКРЫВАЮТ

Майкл Робинсон (родился в 1981 г. в Платтсбурге, штат Нью-Йорк) — американский художник, чьи работы за последние 10 лет были широко представлены как на кинофестивалях, так и в музеях. MIEFF организовал его первую обширную ретроспективу в России. С любезного разрешения Found Footage Magazine мы публикуем беседу Алехандро Бахмана с Робинсоном из второго номера журнала за 2016 год.

Если взять на вооружение концепцию «рефлексирующей ностальгии» Светланы Бойм, можно сказать, что все его фильмы — их жесты, их формальные решения и тематические интересы — как бы подвешены между меланхолией и оптимизмом. Именно этими эмоциями в своем обращении к прошлому насыщены циклические визуальные образы Робинсона, постоянно возникающие, исчезающие и возникающие заново. С особенной ясностью это проявляется в его многочисленных фильмах, скомпонованных из чужого киноматериала (т.н. found footage, дословно — «найденная пленка»), а также в тех работах, в которых художника наиболее отчетливо занимают две, на первый взгляд, взаимоисключающие традиции: методы структуралистского кино сталкиваются с археологическими останками поп-культуры, от клипов короля поп-музыки до фрагментов ситкомов, от классических голливудских фильмов до мультфильмов. Такая форма ностальгии продуктивна в силу того, что она умышленно колеблется между томлением по прошлому и попытками его возродить. Робинсон делает упор на ностальгические чувства, чтобы прорваться сквозь их завесу и начать думать о будущем, которое рождается из настоящего и утраченного. И это особое будущее — полное слез и смеха, размышлений, страхов и песен, аналитическое и ирригивное.

Алехандро Бахман: Ваши фильмы нередко обсуждают в контексте found footage, но, если присмотреться внимательней, становится ясно, что эта традиция — лишь одна из составляющих вашего метода. Некоторые фильмы («Чикитита и мягкий побег», «Генерал возвращается из одного места в другое») представляют собой смесь «найденных пленок» и авторского материала. В иных («Круг на песке», «Сквозь тернии») «найденных» пленок вообще нет. Какую роль «найденные пленки» играют в вашем творчестве?

Майкл Робинсон: Я считаю себя коллажистом. Только иногда я беру все кусочки из других источников, а иногда создаю их сам. Несмотря на то, что все визуальные образы в «Сквозь тернии» — мои собственные, субтитры и звуковая дорожка соединяют в себе и найденные, и оригинальные элементы. К тому же, многие визуальные детали и события этого фильма нагружены религиозными мотивами и отсылками к истории кино, так что даже на уровне изображения там присутствует некое переприсвоение. Для каждого фильма определен свой баланс между «чужим» и «своим». У меня нет устоявшейся методики, согласно которой создаются фильмы: каждый фильм — это новая, устрашающая загадка, которую я обычно довольно медленно разгадываю. Но в общем и целом, я считаю, что мои собственные образы обладают своего рода открытостью, незавершенностью. Они как чистый лист, который потом заполняется в непосредственном контакте со звуковым решением. В «найденных пленках», будь они немедленно узнаваемыми или никому не известными, уже заложены определенные смысловые пласты и определенные инструкции по их устранению («Я знаю, что это... Я знаю, зачем это... Это уже было...»). Подобная двойственность позволяет манипулировать неизбежными ассоциациями, которые возникают у зрителей, а также их предубеждениями по отношению к увиденному. Это, можно сказать, аффективное искажение, которым я пользуюсь, чтобы разобраться, как и зачем мы поглощаем и пропускаем через себя масс-медиа.



Кадр из фильма «В будущем без потерь».



Кадр из фильма «В будущем без потерь».



Кадр из фильма «Темная Кристал».

В РЕТРОСПЕКТИВУ ВОШЛИ

«Не приноси мне цветов» (You Don't Bring Me Flowers, 2005)

«Генерал возвращается из одного места в другое» (The General Returns from One Place to Another, 2006)

«Свет ждет» (Light is Waiting, 2007)

«Обними меня» (Hold Me Now, 2008)

«Сквозь тернии» (If There Be Thorns, 2009)

«Этими молотками нас не прошибешь» (These Hammers Don't Hurt Us, 2010)

«Темная Кристал» (The Dark, Krystle, 2013)

«Безумные лестницы» (Mad Ladders, 2015)

А.Б.: Источники «найденных пленок» в ваших фильмах можно условно разделить на две группы: личный контекст (фрагменты «домашнего кино» в «Приливах и отливах» или в «Видеоматериале войны 1987 г.») и материал из поп-культуры (сцены из голливудского фильма «Клеопатра» Манкевича в «Этими молотками нас не прошибешь» или серия «Полного дома» (1987–1995) в «Свет ждет»). Будто бы в своей фильмографии вы удалялись от личного в сторону публичного. Интересно, в какой мере эти поп-культурные образы для вас имеют личное значение, насколько они «присвоены» вами?

М.Р.: Все фильмы, которые я снимал еще студентом в начале 2000-х, обращались к моему семейному архиву. Отец скончался в 2001-м, так что для меня вполне логично — и жизненно необходимо — было исследовать эту тему. В моем распоряжении была уйма материалов, снятых на протяжении десятилетий на 8-миллиметровую пленку, «Super 8» и обычную видеокамеру. Через пару лет я осознал, что это уже пройденный этап, и тот факт, что я сконцентрировал свое горе в этих тихих, мрачных фильмах, вызывал во мне смешанные эмоции. Тем не менее, меня по-прежнему занимал присущий «вторичным» медиа эмоциональный заряд. В каком-то смысле мне хотелось относиться к образам, принадлежащим всем, как к своим собственным, чтобы разрабатывать те же способы эмоционального воздействия, которые я разрабатывал в своих студенческих фильмах, но уже более критически. Мне показалось, что в «Не приноси мне цветов» я вышел за пределы собственного «я» как объекта изображения. Последующие фильмы по-прежнему включали в себя мои личные отношения с популярными медиа, но с некоторой скептической дистанцией.

В последние десять лет меня преимущественно привлекала реконфигурация поп-культурных артефактов 80-х — 90-х гг. Я нахожу эту эпоху переходной во многих смыслах; более того, это самые важные годы моего детства. В отдельных случаях меня с использованными материалами связывало очень многое, но иногда они были мне в новинку. Прежде чем сделать «Свет ждет» в 2007 г., я лет 20 терпел этот вездесущий американский сериал «Полный дом». С другой стороны, прежде чем взяться за «Темную Кристал» в 2013 г., я не видел ни единой серии «Династии», так что этот фильм — результат моего первого контакта с сериалом, с 30-летним опозданием.

А.Б.: Как бы вы охарактеризовали упомянутую вами «скептическую дистанцию» применительно к «Свет ждет» и «Темной Кристал»? В вашем творчестве меня всегда интриговало, как вы деконструируете и анализируете эти материалы. В вашем обращении к первоисточникам всегда прослеживается некая ирония, но при этом вы восхищаетесь ими и открываете в них ранее не доступные взгляду глубины.

М.Р.: Я хотел показать, как эти безумно популярные сериалы предугадывали или отражали свой собственный вклад в массовую культуру. Показать, чем они на самом деле являются, что они скрывают и что могут сказать о нашем дальнейшем развитии. Оригиналы преломляются у меня таким образом, что почти разваливаются на куски, но все-таки держатся — по крайней мере, в достаточной степени, чтобы их внутренний и внешний аспекты можно было переживать одновременно. «Свет ждет» и «Темная Кристал» смешат зрителей, но в то же время вселяют в них беспокойство, по-

сколько телевизионные кадры переживаются тут и как нечто знакомое, и как нечто совершенно чуждое... Они как бы порождают своих собственных двойников. Да, фильмы у меня многослойные, мерцающие, с перетасовками звука и изображения, но все же они никогда не растворяют первоисточники в чистой абстракции.

На мой взгляд, «Полный дом» воплощает в себе многие вытесненные в подкорку, конформистские, попросту гадкие аспекты американского национального сознания, и это обстоятельство приобретало все большую значимость в середине 2000-х. Поэтому, когда я делал «Свет ждет», моей задачей было не столько облагородить недооцененный жанр ситкома, сколько изгнать его демонов. Если бы я не придерживался структуры ситкома и его визуальной палитры, фильм не удался бы. Без затертых видеоэффектов — тоже. И то, и другое было важно; и к тому, и к другому я относился как к глупости, но и как к мудрости тоже. Работая над «Темной Кристал», я с удивлением осознал, насколько искусно сделан сериал «Династия», особенно ранние сезоны. Меня покорило то, какой беспримесной чистоты достигает однообразие ее структуры и сюжетов посреди стилистических и актерских излишеств. Мой фильм воспеваает эти качества и утрирует однообразие, сгущая краски. Это позволяет очистить материал от какого-либо смысла, чтобы зритель увидел, как функционируют отдельные детали машины, а более глобальные идеи, маячащие на фоне, тем временем выступают на передний план (капитализм, сексизм, феминизм, Рональд Рейган, СПИД, Голливуд и т.п.).

А.Б.: С одной стороны, некоторые ваши методы указывают на цифровые возможности кино (наслоения в «Безумных лестницах», обработка цвета в «Во что верит дурак»). Но в то же время мерцание в «Обними меня» (2008) или закольцованные образы в «Войне 1987 г.» напоминают об экспериментальных практиках аналоговой эры (на ум приходят Пол Шаритс, Мартин Арнольд, Тони Конрад). Эти две генеалогии отражаются и в вашей фильмографии, которая начинается с аналоговых проектов, а потом становится все более и более цифровой. Что послужило толчком к этим преобразованиям и в какой мере вы до сих пор ощущаете влияние этих традиций?

М.Р.: Для меня всегда было важно размыывать грань между форматами, уравнивать в правах эстетические и эмоциональные послы разных типов материала, образовывать связующие звенья между эпохами и воссоздавать в фильмах тревожную, неопределенную атмосферу. В своих исследованиях различных форматов я стремлюсь выйти за дозволенные пределы: например, снимаю хрупкие пейзажи электронных видеоигр на зернистую 16-миллиметровую пленку или подвергаю нечеткое, мутное изображение с видеокассет высококачественной HD-обработке. «Безумные лестницы», к примеру, сняты в HD, но их «заимствованный» материал, взятый из церемоний награждения American Music Awards и конкурса «Мисс Америка», изначально был показан в прямом эфире по телевидению, затем, скорее всего, записан на видеомэгнитофон, после переведен на DVD или преобразован в цифровой файл, а потом уже я проиграл эти кадры на плоском экране HD-телевизора и снял на камеру... Таким образом, изображение одновременно расцветает и вянет при переходе от одного поколения носителей к другому. Обучившись в университете аналоговому монтажу и проекционной печати, я затем сам овладел Final Cut Pro: я попросту перевел все, что знал о физическом и визуальном аспектах монтажа 16-миллиметровой пленки, на цифровой язык. Я складываю элементы, как кубики, следуя той же логике, которой повинуетсся монтаж 16-миллиметровых негативов.

В студенческие годы на меня оказала огромное влияние авангардная традиция: Джеймс Беннинг, Майя Дерен, Брюс Коннер, Кеннет Энгер, Пэт О'Нил. По моим ранним фильмам это сразу видно. «Мерцанием» я заинтересовался скорее благодаря работам Брюса Макклюра середины 2000-х и «Твин Пиксу», который всегда обожал, чем Шаритсу и Конраду, хотя последними я тоже восхищаюсь. Но сейчас, на 15-м году карьеры, после 20 с лишним фильмов, я уже чувствую себя довольно самостоятельным художником — во всяком случае, в формальных вопросах. Вдохновение я в основном черпаю из окружающего мира и нарративного, а не экспериментального кино.

А.Б.: Что именно вдохновляет вас в повествовательных фильмах? У вас иногда явно проскальзывает желание рассказать выдуманную историю — например, историю мужчины и женщины, которые видят призраков в «Этих молотках», или историю двух женщин, схлестнувшихся в извечном конфликте в «Темной Кристал».



Кадр из фильма «Обними меня».



Кадр из фильма «Этими молотками нас не прошибешь».



Кадр из фильма «Сквозь тернии».



Кадр из фильма «Свет ждет».



Кадр из фильма «Генерал возвращается из одного места в другое».

М.Р.: Меня больше всего привлекают режиссеры, которые используют нарратив, чтобы вовлечь зрителя в нечто неведомое, неосознаемое, чтобы сделать зрительский опыт чисто кинематографическим, чувственным. Такие мастера, как Дэвид Линч, Апичатпонг Веерасетакул, Клер Дени... В их фильмах сюжеты и персонажи — это приманки, они запускают механизмы, которые забрасывают нас в некую сферу, превосходящую обычное повествование в своей странности и сложности. Я хочу, чтобы кино сбивало меня с ног, как эмоционально, так и эстетически, и в своих работах я пытаюсь добиться схожего результата. А для этого очень важно сохранить — или вдохнуть в фильм — некое подобие сюжетности, пускай фрагментарное, пускай мимолетное. Я часто думаю о том, как привызанность к медиа формирует нашу жизнь, как мы вступаем в интимные отношения с телевидением, музыкой и кино. Мы ведь не только поручаем им развлекательную функцию — они помогают нам понять себя, они становятся нашими друзьями, складываются в коллективный опыт. В каком-то смысле это опасно и печально, но если посмотреть на это под другим углом, то довольно красиво и интересно.

А.Б.: Однажды вы говорили об «облаках» образов и звуков, которые вы совмещаете в своих фильмах, чтобы они пересекались или сливались воедино, образуя новые. Сам термин «облако» сегодня напоминает о том, как мы храним всю нашу информацию, наши воспоминания, документы. Это подразумевает некую текучую, подвижную доступность воспоминаний, которые лишены конкретных привязок и материальной базы. Меня все чаще занимает, что подразумевает поиск материалов в таком контексте? И второй вопрос — как вы позиционируете свои работы по отношению к культуре в более широком смысле, представленной на YouTube или Vimeo?

М.Р.: Каким бы важным и полезным ни был Интернет для, считай, всех аспектов нашей жизни, онлайн-опыт и онлайн-архивирование — это все-таки «вывихнутый», отстраненный опыт, который мне напоминает чистилище. Мы все вместе будто бы перерождаемся, не умерев, в нескончаемом потоке медиа, электронного общения и вызванного этим беспокойства. А если учесть, с каким бешеным энтузиазмом производятся сейчас ремейки и «перезапуски» фильмов и сериалов моего детства, то возникает впечатление, что популярная культура как бы вышла на последний поклон, прежде чем поджечь весь театр. Любого рода исследования или поиск материалов в сети становятся процессами практически экзистенциальной важности, поскольку машина, угадывающая желания пользователей, получает все больше власти, эффективность ее все выше, а методы — все коварней. Иными словами, сейчас уже тяжело найти какой-нибудь по-настоящему причудливый, трагический, никем не виденный ролик на YouTube, зато гораздо проще утонуть в рекламе товаров, которые я не собираюсь приобретать.

Я не нахожусь в оппозиции культуре Интернет-мэшапов, но и причастным к ней я себя не чувствую. Я с удовольствием разместил все свои фильмы на Vimeo еще в 2010 г., чтобы поделиться своим творчеством с людьми, которые иначе не имели бы к нему доступа. Однако в последнее время меня это почему-то начало беспокоить.

А.Б.: Какую роль кинотеатры играют в процессе переоценки поп-культурных артефактов, когда те становятся «найденными пленками»? Мне кажется, что именно сосредоточенный просмотр ваших фильмов в кинозале позволяет глубже погрузиться в коллективные воспоминания.

М.Р.: Я считаю, что мои работы не многое теряют от смены контекста, будь то кинозал, музей или персональный компьютер, но затемненное, обволакивающее пространство кинотеатра — это, конечно, идеальная среда. Я стараюсь смотреть все фильмы именно так, особенно сложные, неоднозначные работы. Да, переприсвоенные, преобразованные элементы моих фильмов производят наиболее сильное впечатление — и нагоняют больше всего жути — именно в кинотеатре, хотя в «прежней жизни» они могли и не выходить на большом экране. Что касается исследований и поисков материала, то время, проведенное онлайн, вызывает во мне все более противоречивые чувства. Велик соблазн начать отдаляться от Интернета как творческого ресурса. Но в то же время мои фильмы во многом посвящены анализу и даже искажению этих тревог, а также изучению психических и эмоциональных последствий нашей переменчивой медиакультуры, которая стремительно углубляется. Так что, скажем так, убийца уже в доме и звонит из соседней комнаты.

Текст: Майкл Робинсон

Перевод: Антон Свиноренко

Публикуется в сокращении

ОТ ПЛОТИ К ОБРАЗУ

В центре новой работы Верены Паравел и Люсьена Кастен-Тэйлора из Лаборатории сенсорной этнографии Гарвардского университета — японский канибал и некрофил Иссей Сагава. Игорь Исиченко попытался разобраться в сложной образности фильма, параллелях между потреблением изображений и человеческой плоти и понять, почему эта картина была посвящена директору Виеннале Хансу Хурху.

Существуют документальные фильмы, смысловое поле которых вращается вокруг произошедшего события, которое настоящее никак не может преодолеть, оттого все никак не становясь самим собой, действительно настоящим. Такие фильмы и являются отчаянным взглядом назад этого еще не принадлежащего себе времени, последней попыткой перестать оглядываться. Само же событие, находящееся в вечном расфокусе прошедшего, остается вечно ускользающим от взгляда камеры — в лучшем случае в распоряжении фильма оказывается пригоршня косвенных свидетельств и улик. Форма и ритм такого кино задаются не неким оригинальным документальным изображением прошедшего (фотографией, отрывком пленки), но вечно истекающим после событий, которые никак не желают произойти, временем — отсутствующей серединой каждого такого фильма. Вспомним «Акт убийства» Джошуа Оппенгеймера и Кристин Кинн, «Голая армия императора продолжает маршировать» Казуо Хары, «Отсутствующее изображение» Рити Пана и «Уровень пять» Криса Маркера, загнипнотизированного битвой за Окинаву. Прошлое преследует эти фильмы по причине, существующей здесь и сейчас, в настоящем, тревожности, раскалывающей киноизображение на части, только по видимости являющие себя как целостный образ. Такие работы — заведомо и сознательно обреченные попытки вернуться к этому зияющему провалу и реконструировать то, что, как кажется, там некогда было, придать ему форму, рассказать о нем, вспомнить, понять. Или же аффективно и восклицательно указать на полную невозможность всего вышеперечисленного.

Встречаются, однако, фильмы, в которых произошедшее помещено в своего рода доисторическое — предшествующее фильму — основание, будучи, во всяком случае на событийном и доказательном уровне, уже реконструированным и хорошо известным, понятным, даже если и не понятным. И тогда именно настоящее оказывается затемненным и размытым и сбивает с толку, если не поражает более, чем совершенное. Эта диаметрально противоположная документальная оптика (комплементарная рассмотренной выше) и является тем аппаратом фильма «Каниба» Верены Паравел и Люсьена Кастен-Тейлора, в поле зрения которого попадает его главный герой, проживающий в Токио со своим братом. Впрочем, еще до того как нам предоставляется шанс увидеть что-либо, мы читаем предваряющий фильм интертитр. «11 июня 1981 года Иссей Сагава был обвинен в совершении преступления на территории Франции». 30 марта 1983 года он, по настоянию психиатрических экспертов, был признан безумным, дело было закрыто, а сам Сагава — помещен в психиатрический госпиталь Анри Колена. После оправдательного приговора, последовавшего год спустя, Иссей получил возможность вернуться в Япо-



ГОСПОДСТВОВАТЬ НАД ОБРАЗОМ ЗНАЧИТ, ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ЯСНО ВИДЕТЬ НА ЭКРАНЕ, ОХВАТЫВАТЬ ВЗГЛЯДОМ И, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, ИМЕТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫНЕСТИ СУЖДЕНИЕ, ОСУДИТЬ: ВСТУПИТЬ С ОБРАЗОМ В ПОРОЧНУЮ СВЯЗЬ ВЛАСТИ И ГОСПОДСТВА

нию, где, «не будучи в состоянии найти работу, зарабатывает на жизнь дурной славой, разнесшейся вследствие его преступления». Текст гаснет и мгновение спустя слышен голос, говорящий на французском. «Этот человек — канибал», говорит голос. «Его зовут Иссей Сагава. Японец, родившийся в Кобе, тридцати двух лет. В прошлый четверг он застрелил выстрелом в голову Рене Хартвельт, 25-летнюю студентку из Голландии, бывшую его однокурсницей. Расчленив затем ее тело, он продержал его в своей квартире до вечера субботы. Неоднократно в течение этих двух дней он употреблял в пищу кусочки плоти своей жертвы».

Как и в некоторых иных работах коллектива Sensory Ethnography Lab, в этом фильме ни одна из частей целого не запечатлена с большим вниманием и тщательностью, чем то было бы необходимым, и только потому мы и можем увидеть, или, что вернее, сложить самостоятельно перед нашим внутренним взором целое как таковое. Важнейшей частью его оказывается щепетильно документируемая повседневная жизнь братьев, лишь за которой, как будто за вуалью или перегородкой, смутно проступает совершенное преступление, слов-

но отделенное от происходящего на экране настоящего. Большее значение имеет поэтому то, как Иссей пьет чай и ест, двигается, сидит и получает уколы в живот, чем то, что он сам и его брат высказывают по поводу им совершенного. Первое относится ко второму как то, что непосредственно видимо и само являет себя, к мнению и точке зрения, сколь бы занимательными не были культурологические измышления самого Иссея или морализаторская поза Юна, занимаемая им в начале фильма («Общее у нас с братом только одно — это прекрасный мир Диснея и [Огюста] Ренуара»).

Этот прекрасный мир, золотой век детства, отсылки к которому со стороны Юна в течение фильма встречаются неоднократно, вверяется зрителю и непосредственно, в качестве образа: в отрывке семейной кинохроники с запечатленным на ней детством братьев начала 1950-х гг. Вверяется и бескомпромиссно сталкивается в теле фильма с другим образом прошедшего: с фрагментом из порнофильма с участием Иссея, снятым, вероятно, около 15 лет назад. Оба они являются теми внешними частями, тем не отснятым на месте, а уже существовавшим материалом, который как будто проводит тонкую и высокоточную калибровку киноформы, слегка меняя направление течения фильма там, где это становится необходимым: оба эпизода рассекают фильм в тех местах, где начинает намечаться кристаллизация бурлящей и темной материи аффекта прошлого в нарратив, где рассказ о событиях подходит слишком близко к обретению целостности, логической связности и завершенности. Прерывая это центробежное стремление к нарративизации, эти фрагменты обращают наш взгляд в прошлое, к обра-

зам, предшествующим появлению фильма, но не ради описания и демонстрации как таковой, а, скорее, с интенцией указать на нечто, что не может быть сказано иначе, прямо. Внешние части появляются каждый раз там и тогда, где и когда фильм начинает разочаровывать и утомлять нас своим упрямым отказом предоставить нам право господствовать над образом Иссея и, значит, над совершенным им преступлением. Господствовать над образом значит, прежде всего, ясно видеть на экране, охватывать взглядом и, следовательно, иметь возможность вынести суждение, осудить: вступить с образом в порочную связь власти и господства.

Осуждение, на которое зрителя даже не нужно провоцировать, кинематографически должно возникать как автоматическая реакция цивилизации в нас в тот момент, когда ясность и проницаемость образа фильма для нашего взгляда становится манифестацией нашего господства и контроля над ним. Будучи ясно видимым, образ становится во всех смыслах понятным, определенным — а значит, и обезвреженным, продезинфицированным от смыслов, не предусмотренных общественной машиной. Сам акт такого видения разлагает просмотр и редуцирует его до демонстрации нашей власти над изображенным. Мы всего лишь, в большинстве случаев, любуемся и рассматриваем собственное господство над кинообразом, а отнюдь не смотрим кино.

Действительно, образность фильма, будучи проводником затронутых тем и рассказчиком об удивительных обстоятельствах, должна была бы практически незамедлительно столкнуться с нашим полным неприятием и самого героя,

и тщетно стремящегося его пережеголять Юна, и произошедшего. Должна, и столкнулась бы непременно, если бы не подчас радикальная и так коррелирующая с доиндивидуальными устремлениями самого Иссы аморфность и нечеткость изображения: предпочитаемыми приемами работы камеры остаются расфокус и крупные или сверхкрупные планы, да еще периодически, с самого первого кадра, захватывающая экран темнота, с которой изображаемое иногда ведет борьбу за право появиться на экране, быть показанным. Все вместе создает впечатление, что мы видим не образ, но руины образа.

Действительно, внутрикадровая тьма и размытое, как будто деформированное, изображение, громоздящиеся головы и губы крупных планов заставляют нас медлить, пребывая в недоумении. В это длящееся мгновение недоумения в наш взгляд фильмом впрыскивается действующее вещество, разлагающее наши властные устремления. Этому безраздельному — и безответственному властвованию над киноизображением фильм противопоставляет свою мягкотелость, рыхлость и пустотность образности, словно уже сдавшейся и разрушившей самое себя. Нельзя господствовать над архаическим, доиндивидуальным и бестияльным континуумом, являющимся истоком образности фильма, вокруг которого она вращается как вокруг далекой и тусклой планеты. В этом смысле опыт просмотра фильма можно сравнить с терапией поневоле — как и прием любого лекарства, он не может быть приятным, в том числе и в силу того, что не предложено ровно никаких ароматизаторов или подсластителей, усилителей вкуса и аромата. Это не история о канибале с банановым привкусом удобного анонимного наблюдения за гнусным преступником в темноте кинозала, но, среди прочего, зеркало наших привычек потреблять, расходовать, тратить и господствовать над образами мира и других, существующих, конечно же, отнюдь не только лишь для удовлетворения наших желаний, столь же фетишистских в этом отношении, сколь и устремления самого Иссы.

Ведь эмоцией, которая высекается, как искра, соприкосновением в теле фильма двух упомянутых архивов, цифровой и доцифровой эпохи, порнофильма и семейной хроники, является смутное и едва уловимое неприятие и неудовлетворенность, нежелание соприсутствия этих фрагментов



ПЕРЕЖИТОЕ НАМИ, СТАВ ЧАСТЬЮ НАС, ПОСТОЯННО НАМИ ПОТРЕБЛЯЕТСЯ, И ЭТО НАМНОГО БЛИЖЕ К КАННИБАЛИЗМУ, ЧЕМ ТОТ МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ГОРИЗОНТ, КОТОРЫМ, КАК КАЖЕТСЯ, ТАКОВАЯ ПРИВЫЧКА ОГРАНИЧИВАЕТСЯ. КАК ЖИТЬ С ПРОШЛЫМ, ЕСЛИ МЫ НЕ ЗНАЕМ, ДЛЯ ЧЕГО ОНО НАМ ДАНО И ВМЕСТО ПРОИЗВОДСТВА ПАМЯТИ ЗАНИМАЕМСЯ ПРОЗЯБАНИЕМ В НАШИХ ЛИЧНЫХ ПУСТЫХ СМОТРОВЫХ, ВСЕГДА УГОДЛИВО РАССЧИТАННЫХ НА ЕДИНСТВЕННОГО ЗРИТЕЛЯ?

в одной работе. Неприятие не меньшее, чем то, что мы, как беспрестанно цивилизуемые субъекты, испытываем к рецидивам доиндивидуального и архаического, одним из каковых и является канибализм. Расположенные в теле фильма не непосредственно рядом, не по соседству, эти столь, на пер-

вый взгляд, отличающиеся фрагменты, тем не менее, с неоспоримостью движутся навстречу друг другу сквозь толщу всех иных образов фильма. Эта обоюдная, взаимная гравитация порождена не биографической сопричастностью фрагментов, обусловленной их соприсутствием в жизни одного человека, пусть и в разных возрастах, но именно их несомненной соприродностью. Ведь наше собственное прошлое часто оказывается ничем иным, как чередой движущихся и вызывающих привычный аффект картинок, которые мы засматриваем, затаскиваем бессовестно до дыр, до темноты в изображении, до его перегорания от трения о наш внутренний взор и последующего распада. Пережитое нами, став частью нас, постоянно нами потребляется, и это намного ближе к канибализму, чем тот метафорический горизонт, которым, как кажется, таковая привычка ограничивается. Как жить с прошлым, если мы не знаем, для чего оно нам дано и вместо производства памяти занимаемся прозябанием в наших личных пустых смотровых, всегда угодливо рассчитанных на единственного зрителя? Не так ли поступает и главный герой, для которого истинный, подлинный фетиш — не плоть человеческая, которую он всегда желал и однажды

осмелился отвесть, но сама произошедшая ситуация, превращенная им в образ, в свою частную собственность, возможно, чуть ли не единственное, что ему подлинно принадлежит? Память, на возможность которой фильм едва только намекает в кажущейся немного нарочитой сцене исцеления Иссы горничной, совершающей по отношению к нему элементарные акты заботы, вместо этого предполагала бы понимание произошедшего таким образом и способом, чтобы сделать возможным его необходимое и дозированное забвение для настоящего.

Антропология фильма потому оказывается двоякой: она и по ту, и по эту сторону экрана. Вопрос не только и не столько даже в том, что мы видим, сколько в том, как мы смотрим. Ибо, если мы смотрим, желая объяснить и препарировать изображение, раз и навсегда избавившись от той тревожности и аффекта, которые оно в нас вызывает, — мы не сможем увидеть ничего отличного от самой этой властной интенции. Во избежание же этого опасного нарциссизма можно только отдалиться власти того, чего нельзя избежать, и в этом смысле просмотр фильма сравним с работой над собой и началом элементарной этики ответственности, которая может стать необходимым выбором зрителя в той же мере, в какой она должна с необходимостью сопутствовать созданию фильма. И тот факт, что фильм посвящен Хансу Хурху, обретает в этом свете некое символическое измерение. Фильм о пожирателе плоти посвящен человеку, который стал живым воплощением этики работы с кинообразом, ответственного просмотра. Человеку, который не просто потреблял образы, но, инкорпорируя фильмы в себя, сам стал одним из органов кино.

Фильм — не о том, что произошло, и как, и почему это стало возможным, и даже не о том, как выглядит жизнь после произошедшего. Это отнюдь не фильм о преступлении и никак не фильм о канибализме. Это вообще не фильм «о», но скорее фильм «как». Как прошлое превращается в образ, а образ — в собственность, а собственность — в, конечно же, товар. И как мы можем противостоять этому. Ведь фильм не об одном частном случае, — хотя и о нем тоже, — но о каждом из нас. Иными словами — о целом.



На фото: кадры из фильма «Каниба».

РАСПИСАНИЕ MIEFF 2018

26 сентября в 20:00 Вечер открытия: «Одержимые» в Доме кино			
	Электротheater Станиславский (Малая сцена)	Центр документального кино	Лекторий музея «Гараж»
27 сентября	12:25 Конкурсная программа №1		
	14:35 Конкурсная программа №2		
	17:00 «Новости из идеологической античности: Маркс – Эйзенштейн – Капитал», Александр Клюге		
	19:00 Дискуссия: «Капитал» на экране: Эйзенштейн, Клюге и после		
	19:50 Петер Кубелка: Метафорические фильмы		
28 сентября	12:20 «Сон объял ее дом», Скотт Барли		
	14:30 Конкурсная программа №3		
	17:05 Конкурсная программа №4		
	19:30 Петер Кубелка: Метрические фильмы	19:00 «Удачи», Бен Расселл	
28 сентября в 21:00 в Новом пространстве Театра Наций состоится вечерняя музыкальная программа фестиваля AUX night			
29 сентября	12:00 Baltic Analog Lab: Латвийские экспериментальные фильмы		
	14:20 Конкурсная программа №5		15:00 Artist-talk: Кристиан фон Боррис
	16:35 Close-up: Йост Реквелд	17:00 «Сон объял ее дом», Скотт Барли	18:00 Эйзенштейн. Screen life
	19:50 «Редкое событие», Бен Риверс, Бен Расселл	19:00 «Зеленый туман», Гай Мэддин, Эван Джонсон, Гален Джонсон	20:30 «Король-солнце», Альберт Серра
	21:20 Конкурсная программа №6		
30 сентября	12:20 Конкурсная программа №7		12:00 «Удачи», Бен Расселл
	14:25 1-й Альманах параллельного кино		15:00 Artist-talk: Су Ху Ю
	16:00 Обсуждение кинопрограммы: 1-й Альманах параллельного кино		17:00 «Одержимые», METAHAVEN, Роб Шредер
	16:25 Конкурсная программа №8		20:00 Перформанс Петера Кубелки: Метафоры для рта, глаз и ушей
	18:55 Close-up: Майкл Робинсон	19:00 «Каниба», Верена Паравель, Люсьен Кастен-Тэйлор	
	20:50 «Король-солнце», Альберт Серра		
	22:35 Победители MIEFF 2018		
29 сентября — 2 октября в музее «Гараж» пройдет VR-фильм «Заброшенный» Цая Минляна. Расписание сеансов можно узнать на сайте www.mieff.com			
30 сентября в 22:00 состоится закрытие фестиваля в Новом пространстве Театра Наций			

Купить билеты можно в кассе Электротheater

Москва, ул. Тверская, 23 (с 11:00 — до 22:00)

Телефон кассы: **+7 495 699–72–24**

Приобрести электронные билеты на мероприятия можно на сайте театра www.electrotheatre.ru

Если у вас возникли вопросы по репертуару театра или вы хотите забронировать билеты, просим связаться с нами по электронной почте kassir@electrotheatre.ru.

В кассе можно приобрести не только билеты, но и абонементы на спектакли.

Мы принимаем к оплате банковские карты. Обслуживание инвалидов I и II групп производится вне очереди.

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ПАРТНЕРЫ

Ticketland.ru, БигБилет.ру, Пономиналу.ру, Kassir.ru, teatrall.ru

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

ПРИГЛАШЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ: РИТА СОКОЛОВСКАЯ, БОРИС НЕЛЕПО

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: ЛЕНКА КАБАНКОВА, АЛИНА КОТОВА, ЕГОР ПОПОВ, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, АННА ХАЙБУЛЛИНА, ГОРДЕЙ ПЕТРИК, ВЛАДИМИР НАДЕИН, ДМИТРИЙ ФРОЛОВ

АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ

ВЕРСТКА: АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА

КОРРЕКТОР: НАТАША КОВЧ

НА ОБЛОЖКЕ: ПЛАКАТ ПЕТРА БАНКОВА

СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:

www.moscowdesignmuseum.com

www.mstrsk.ru

www.you-mir.ru

www.mcguffin.ru

www.flacon.ru

www.ncca.ru

www.muzeon.ru

www.mosgorsad.ru

www.cafemart.ru

www.facebook.com/hitrye

www.jan-jak.com

www.zilcc.ru

DAVID B CAFE

www.fakel-cinema.ru

www.facebook.com/falanster.books

www.osmopolis.ru/baza_institute

www.jewish-museum.ru

www.mamm-mof.ru

www.pioner-cinema.ru

www.praktikatheatre.ru

www.soupcafe.ru

www.unikino.ru

www.mdfschool.ru

www.fitil-club.ru

www.dom12cafe.ru

www.noorbar.com

www.artclumba.ru

www.mosgorsad.ru

www.cdkino.ru