

Г. Алейников

Блеск и нищета индустрии параллельных грез

В этом молодежном выпуске журнала мы решили уделить особое внимание параллельному кино как наиболее загадочному явлению сегодняшнего кинематографа. Слухи о существовании параллельного кино ходят уже давно, но сейчас они получили широкое распространение и кажутся тем более интригующими, что предмет как был, так и остается вне поля зрения: мало кто даже среди кинематографистов-профессионалов знаком с произведениями, творческими установками, художественными устремлениями лидеров подспудно возникшего нового кинотечения.

Но параллельные, как известно, все-таки сходятся. Недавно в объединении «Дебют» на «Мосфильме» приступили к съемкам картины известные «параллельщики» — братья Игорь и Глеб Алейниковы. Довольно активно идет скрытое, опосредованное воздействие кинематографических неформалов на Большое кино.

Что же такое параллельное кино? Ответ на этот вопрос мы попытались дать пока в двух ракурсах.

Информацию о том, кто есть кто в параллельном кино, содержит статья Г. Алейникова «Блеск и нищета индустрии параллельных грез». Приобщить к интеллектуальной жизни «параллельщиков» призвана примерная модель их теоретического органа — журнала СИНЕ ФАНТОМ, публикации из которого мы даем в подборке «Журнал в журнале».

Статью, анализирующую это внутренне противоречивое и далеко не во всем вызывающее энтузиазм кинематографическое явление, редакция «ИК» планирует опубликовать в одном из ближайших номеров. А пока — оговаривает свое неоднозначное отношение к публикуемым материалам.

Что же все-таки такое — параллельное кино? Кто в СССР им занимается? Попытаюсь ответить на эти вопросы просто и доступно. Всякий советский гражданин имеет полное право знать о новом кинотечении, чтобы после тяжелого трудового дня его посещала перед сном гордая мысль: «И у нас есть параллельное кино...» И пусть сограждане

видят светлые сны, которые являются самой демократичной формой параллельного кино в мире.

Теперь самое общее определение: параллельное кино — это кино, которое снимается вне системы корпоративного или государственного кинопроизводства,

на средства режиссеров или меценатов. Часто такое кино называют «независимым». Идея независимого кинематографа родилась в 20-е годы, она связана с деятельностью авторов французского и немецкого «Авангарда». В 1929 году в Швейцарии состоялся I Международный конгресс деятелей независимого кино, в работе которого приняли участие такие известные кинематографисты, как Сергей Эйзенштейн, Бела Балаш, Георг Вильгельм Пабст, Ханс Рихтер, Вальтер Рутман, Леон Муссиак.

В 60-е годы с освоением шестнадцатимиллиметровой кинотехники параллельное кино получило широкое распространение по всему миру. Самые известные группы независимых кинематографистов работали в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Загребе и других городах.

В СССР, стране с абсолютной государственной монополией на кинопроизводство и прокат, параллельное кино вплоть до 80-х годов не существовало как единое движение, хотя отдельные авторы индивидуального кино создавали фильмы, явно выходящие из разряда любительских.



Теперь немного истории. У нас рождение параллельного кино как системы связано с деятельностью трех человек: Игоря Алейникова, Евгения Юфита и Бориса Юхананова. До 1987 года их аудитория ограничивалась средой художников, литераторов, музыкантов, развивавшихся в русле «андерграундной» культуры. Частью «андерграунда» было и параллельное кино. Такой социальный статус обуславливал и эстетику. Являясь фактически единственной (кроме эмиграции) альтернативой заидеологизированной официальной культуре, андерграунд постепенно стал собственно национальной культурой и поэтому ни в коем случае не является синонимом слову «авангард». Как всякая истинная культура, андерграунд существовал на преемственности культурных традиций, на реализации взаимосвязи «учитель — ученик».

В связи с изменениями в обществе

художники, музыканты, поэты вышли из подполья. Режиссеры параллельного кино остались в одиночестве. Ведь кино, как известно, не только творчество, но и производство, и мало получить свободу творчества, нужны материальные средства, чтобы ее реализовать в условиях государственной монополии на кинопроизводство; независимые авторы ни таких средств, ни, следовательно, свободы творить обрести не могли. Оставалось либо исчезнуть, либо установить новый статус. Выбрали второй путь, и началась своеобразная кинополитическая деятельность. Светлые умы параллельного кино нашли единственно правильное решение — стали заниматься социальным мифотворчеством. И за два последних года родился миф о параллельном кино. Подчеркиваю, что на данном этапе параллельное кино существует именно как *социальный миф*, при этом оно имеет аудиторию, снимается большое количество фильмов, и число его авторов растет. Миф постепенно обрастает плотью — это закон. Миф имеет огромную социальную силу.

Конечно, средства и технология по-прежнему минимальны. Создать независимые студии невозможно. Самые большие проблемы: синхронный звук и качественная пленка.

В средствах массовой информации проскальзывают мнения, что параллельное кино должно существовать параллельно. Некоторым непонятно: почему деятели параллельного кино принимают участие в телевизионных передачах, печатают статьи в официальных журналах, получают официальные постановки. Возможно, здесь отсутствует понимание того, что параллельное кино уже не является подпольным. Мы объясняем свое «поведение» просто. Сотрудничает со средствами массовой информации, потому что нам это предлагают, а мы рады контакту. Контакт — это выход на аудиторию. Что касается официальных постановок, то это дело каждого автора. Здесь путают понятие «независимый режиссер» с понятием «независимая киносистема». Оттого, что независимый режиссер будет работать

в официальной киносистеме, независимая киносистема не исчезнет, как и не исчезнет официальная, если официальный режиссер начнет независимую деятельность. Параллельное кино не разделяет киномир, а расширяет его.

Фактическое рождение параллельного кино датируется 1987 годом, когда на средства авторов в машинописном варианте начал издаваться независимый киножурнал **СИНЕ ФАНТОМ**. Журнал примечателен тем, что его редакцию составляют в основном режиссеры параллельного кино, которые вместе с критиками публикуют здесь собственные тексты. Редакция считает, что практика и критика кино должны сосуществовать для взаимообогащения, что критика — это вид творчества, равный по значимости практике.

Также в задачи журнала входит восполнение пробелов советской кинопечати в освещении и осмыслении мирового кинопроцесса. Журнал не замыкается в специфичной области параллельного кино, он охотно предоставляет свои страницы кинокритикам, анализирующим традиционный кинематограф преимущественно с помощью нетрадиционной методики. Публикуются оригинальные материалы, посвященные творчеству Фасбиндера, Штрауба, Сокурова, Германа, Тарковского. Предметом пристального внимания журнала является видеоискусство, включающее экспериментальное бытовое видео, видеоарт, видеоинсталляции и видеоакции¹. Журнал стремится, чтобы тексты помимо информационной и научной нагрузки имели законченную художественную форму. Журнал занимается разработкой новых стилей, жанров и структур.

Теперь о режиссерах, занимающихся параллельным кино в СССР. Пишу только о представителях Ленинграда и

Москвы, так как их творчество хорошо знаю.

Начну с Ленинграда — своеобразной столицы параллельного кино. Первыми назову три имени: Евгений Юфит, Олег Котельников, Евгений Кондратьев. На мой взгляд, они обладают общей культурной платформой. Все трое сформировались в среде ленинградского культурного андерграунда, в сфере музыкантов и живописцев. Как мне представляется, большое влияние оказала на них ленинградская рок-культура, вернее, ее панк-составляющая. Оттуда в их фильмы пришли эпатаж, атрибутика рок-концертов (идиотский грим, вызывающие костюмы), сама музыка, манера поведения актеров. Надо заметить, что эти режиссеры также активно занимаются музыкой и в свою очередь влияют на музыкантов. Они занимаются и живописью. Котельников вообще больше известен как один из лидеров ленинградских «новых диких». Близки им также «новая волна» и «свободная фигурация»².

Евгений Юфит. Двадцать восемь лет, родился и вырос в Ленинграде. Лидер киногруппы «Мжалалафильм». Свое творчество он определяет термином «некрореализм». С 1982 по 1984 год занимался постановочной фотографией, в сфере его внимания были некрореалистические сюжеты: массовые драки, убийства, самоубийства, бытовой травматизм. Большое влияние на Юфита оказало увлечение судебной медициной, где наглядными пособиями служат патологоанатомические атласы. С 1984 года Юфит занимается кинематографом, где идеи некрореализма ожили и пришли в движение.

Два первых фильма Юфита «Санитары-оборотни» и «Лесоруб» сняты на просроченной пленке, в связи с чем качество фильмов «ужасно». Но в свете некрореализма и присущего Юфиту «черного юмора» это оправдано. Вообще,

¹ Видеоарт — видеозаставки, видеоклипы; видеоинсталляции — художественное освоение пространства с помощью видеомониторов; видеоакции — представление с использованием видеотехники.

² «Новая волна», «свободная фигурация» — направления в современной живописи.

по моему мнению, некрореализм — интерпретация мифа о смерти кино в контексте советского киноискусства. Но поскольку Евгений Юфит — режиссер и человек — оставался живым, ему пришлось искать выход, а точнее, понять — есть ли жизнь после смерти? Идеалистическая трактовка инобытия его, по-видимому, не устроила. Он, как истинный материалист, обратился к человеческому телу и заметил, что после смерти оно подвергается ряду метаморфоз. На свет появилась песенка из кинофильма «Лесоруб»:

Наши трупы пожирают разжиревшие жуки,
После смерти наступает жизнь что надо, му-
жики!

Образно говоря, Юфит перенес метаморфозы трупных изменений человеческого тела на тело киноискусства: полуразложившаяся пленка, небрежный монтаж, герои — либо трупы, либо самоубийцы, либо полуживые люди. Полный маразм, бесконечные идеологические битвы, снятые в убыстренном темпе, когда не различить «наших» и «ваших», а в итоге вкрадывается подозрение, что это просто мужчины кувываются и резвятся «за соседней деревушкой», как поется в той же песенке.

Из интервью Юфита журналу СИНЕ ФАНТОМ:

Юфит. ...Первые съемки мы провели в большом многолюдном дворе в центре Ленинграда, инсценировав драку на помойке. Снимали мы недолго, через двадцать минут меня, поскольку я держал кинокамеру, отконвоировали в ближайшее отделение милиции. Там выдвинули обвинение чуть ли не в шпионаже и, решив, что это дело не в их компетенции, переправили в РУВД, где меня мурыжили целую неделю, пока проявлялись пленки.

Но, просмотрев материал и не обнаружив там ничего, кроме крайнего маразма, отпустили, посоветовав больше этим не заниматься. Я же не внял советам и на следующий день преспокойно продолжал съемки.

СИНЕ ФАНТОМ. Что из отечественной культуры оказало на вас наибольшее влияние?

Юфит. Отечественное кино не оказало на меня никакого влияния, исключение можно сделать, пожалуй, для фильма К. Микаберидзе «Моя бабушка», но это, скорее,

интернациональное произведение. Непосредственное влияние оказали фильмы французского авангарда 20-х годов — «Андалузский пес», «Золотой век» Л. Бунюэля и «Раковина и священник» Ж. Дюлак.

Влияние раннего Бунюэля особенно заметно в третьем фильме Юфита — «Весна». В этой картине Юфит стал уделять большее внимание построению кадра, монтажу, фактуре изображения. Он отказался от ускоренного темпа съемки. Своим появлением фильм «Весна» ознаменовал начало нового этапа в творчестве Юфита. Доминирующим стало состояние подавленности, ожидания. Смех если и возникает, то его уже не назовешь беззаботным.

Среди сподвижников Юфита надо выделить Андрея Мертвого, талантливого актера и режиссера, соавтора фильма «Весна».

Олег Котельников. Тридцать лет. Художник. Занимается мультипликацией. Наибольшее влияние на него оказали Херинг и Уорхол. Поскольку над мультфильмами обычно работают несколько художников, назвавших свою группу «Северный полюс» (кроме Котельникова это А. Медведев, А. Овчинников, Е. Кондратьев, братья Инал), в данном случае можно говорить только о коллективном авторстве.

Стиль работы «Северного полюса» прост: встречаются художники и делают кино. Первым произведением группы считается мультфильм Котельникова и Медведева, нарисованный фломастерами на прозрачной киноплёнке, то есть без применения съёмочной техники. Мультипликации, сделанные при помощи съёмочной аппаратуры, представляют собой интерпретации живописных идей «новых диких». При этом используется самый разнообразный материал: коллажируемые вырезки из газет и журналов, пластилин, песок, различные попавшие под руку предметы. Существует и игровой фильм — «Сторонник Ольфа», который снят в коммунальной квартире. Его безумное действие разворачивается среди трупов и полутрупов и тем самым отвечает требованиям некрореализма.

Но этот фильм в отличие от фильмов Юфита включает проработку эмульсии киноплёнки острыми предметами и красителями. Перед зрителем возникают как бы два мира: реальный и нарисованный. Но это не просто формальный изыск, поскольку миры эти то дублируют друг друга, то вступают в конфликт, то дополняют друг друга, то существуют абсолютно независимо. Часто мультипликация используется для заставки к художественным лентам. Так это сделано в фильмах Кондратьева «Комета Галлея», «Нанайнана», «Я забыл, дебил...I», в «Лесорубе» Евгения Юфита. В сотрудничестве с музыкантами из рок-группы «Игры» группой «Северный полюс» создан видеоклип.

Евгений Кондратьев (Дебил). Тридцать лет. Самая загадочная фигура в параллельном кино. Заниматься кинематографом начал еще до приезда в Ленинград, в городе Черногорске. В 1984 году вошел в группу «Мжалала-фильм».

Используя идеи некрореализма, снял несколько фильмов: «Труд и голод», «Нанайнана», «Я забыл, дебил...I». В отличие от фильмов Юфита, тяготеющих к длинным планам, большим массовкам, к постановочным эффектам, приближенным к некрореальности патологоанатомических атласов, Кондратьев в первых работах использовал быстрый монтаж, близкий по форме к клипам, символику, лишенную смысла, отчего некрореальность фильма приобретала довольно условный характер. Эти фильмы воздействуют не столько сюжетными, сколько монтажными построениями.

Этапным для Кондратьева стал трехминутный фильм «Я забыл, дебил...II». Впервые в ленинградском параллельном кино обнаружилась концепция. Фильм начинается ряд титров, повествующих о том, что «мальчик из пионерлагеря, согласившись сниматься в кино, уехал с дядями на автобусе, и больше мальчика никто не видел». После титров следуют несколько пейзажей, человек, идущий на камеру и вдруг исчезающий, и в конце фильма — чернота оконного проема.

После титров у зрителя наступает состояние ожидания, и он внимательно всматривается в банально снятые кадры, в непонятного человека. Зрителю ясно, что ничего не произойдет, но глаза не могут оторваться от экрана. Смысловая кульминация фильма возникает в той точке, где титры соединяются с пейзажем. Кондратьев как бы наглядно продемонстрировал здесь изначальную силу наивного люмьеровского кинематографа, в котором доминировало необъяснимое желание увидеть жизнь отраженной в кино, желание уйти, как тот смелый мальчик-пионер, в иллюзорный экран-ный мир.

Сейчас Кондратьев полностью отошел от некрореализма и разрабатывает теорию вертикального и неправильного кино.

Из письма Кондратьева: «Авторы, мне кажется, бьются в общих, придуманных ими рамках дозволенного. А иллюзия беспредельна. Мечта всех сюрреалистов была создать иллюзию, но они пользовались традиционным языком, с помощью монтажа и построения кадра». Кондратьев же стремится к эффекту, когда «кадр заканчивается, начинается следующий, и...!!! Зритель не может понять — видел он на экране только что это или ему показалось». Кондратьев пытается вернуться к первоисточкам кино, не опасаясь примитивизма. Он предлагает обращать внимание на такие явления, как вертикальное движение пленки в камере, при том, что съемка чаще всего ведется движением горизонтальным, иными словами, заглянуть в подсознание кинопроцесса, в то, что обычно не осмысливается режиссерами, а принимается как данность. Своим ученикам-тинэйджерам Кондратьев сначала дает прозрачную и черную киноплёнку и предлагает делать фильмы без съемочной аппаратуры при помощи острых предметов и красителей, акцентируя внимание на том, что для киносеанса важнее проектор, чем камера. И только после освоения этих азов ребята начинают работать со съемочной аппаратурой.

Идею вертикальности и неправильности Кондратьев начал воплощать в филь-

ме «Образование кино. Часть I. Горизонтальный примитивизм». Феномен фильма в том, что он, обучая зрителя основам кино, в то же время является процессом обучения для самого автора.

Фильмы «Огонь в природе» и «Грезы» уже не представляется возможным описать традиционным критическим языком.

О ленинградской группе «Че-паев» лучше всего расскажут сами ее создатели. Воспользуюсь цитатами из выпущенного ими буклета: «Ленинградская киногруппа «Че-паев» была организована весной 1988 года как творческая лаборатория Всемирного общества «Чапаев». Своей задачей киногруппа поставила теоретические исследования в области современной киномифологии, а также практическую пропаганду тотальной чапаевской идеи. Главные направления деятельности киногруппы отразились в ее названии, объединяющем имена двух величайших фигур героического пантеона — Эрнесто Че Гевары и В. И. Чапаева. Художественная манера киногруппы сформировалась непосредственно под влиянием ленинградского «нового кино»³, особенно таких его представителей, как Евгений Кондратьев, Евгений Юфит и Андрей Мертвый. Большое влияние оказала на нее и концепция единого героического времени, разработанная теоретиком искусства Ольгой Лепестковой⁴.

Группой поставлены фильмы: «Пьянству — бой!», «Подарок одинокому москвичу», «Битва за флот», «Подробности оледенения», «Симметричное кино», «Движение», «Чапаев».

Как пишет в своей статье Алексей Феоктистов: «Киногруппа «Че-паев» предлагает концепцию истинного марксистско-ленинского кино, поскольку всеобщее улучшение подлинной реальности автоматически подразумевает тотальное улучшение социального индиви-

дуума. Практически мы предлагаем улучшение общественного сознания посредством кино».

Помимо названных О. Лепестковой и А. Феоктистова в киногруппу входит Махмуд Пижаковский, а также тесно сотрудничают поэт Кирилл Случайный и композитор Захар Николаев.

В 1988 году Александр Сокуров создал «ленинградскую киношколу», куда вошли четверо режиссеров параллельного кино: Евгений Юфит, Игорь Безруков, Денис Кузьмин, Константин Митенев. Сокуров подчеркивает, что он не является их учителем, а лишь оказывает помощь в решении организационных вопросов.

В Москве параллельное кино еще не получило такого развития, как в Ленинграде. Творчество москвичей резко отличается от ленинградского направления. Это связано с различными культурными традициями. В грубом приближении различие заключается в том, что москвичи пытаются управлять киноязыком, используя отстранение, ленинградцы же — погружаются в создаваемый ими киномир.

Борис Юхананов. Тридцать один год. Видеорежиссер. Первое, что нужно подчеркнуть, — он не занимается кино. Юхананов сам выделяет этот момент. Кино и видео — разные виды искусства. Всю свою видеопroduкцию Юхананов называет «видеороманом в тысячу кассет». То есть это непрерывное произведение (конец которого располагается в далеком будущем), подразделяющееся по аналогии с романом на главы. Над каждой главой Юхананов работает разнообразно, с точки зрения режиссуры, актерской игры, стиля и т. д. Юхананов вводит также понятие «матрица». Весь видеороман — это «мегаматрица». «Матрица» же — это материал одной главы, являющейся законченным художественным высказыванием. Но Юхананов предлагает работать с «матрицей» дальше, создавать из нее «вариации». То есть у каждой «матрицы» есть потен-

³ «Новое кино» — так называют в Ленинграде параллельное кино.

⁴ См. статью О. Лепестковой в разделе «Журнал в журнале».

циальная возможность иметь бесконечное число «вариаций». Переход от «матрицы» к «вариации» осуществляется как «постструктурный монтаж».

Выступая на ленинградской конференции «Молодая культура» в 1988 году, Юхананов сказал:

«...В первую очередь приходится говорить о видеоавторе. Видеоавтор как бы соединяет в себе или стремится соединить оператора и режиссера как направляющего, определяющего компоновку и развитие процесса создания произведения. Можно даже говорить о том, что... создание видеопроизведения проявляется еще и в стремлении камеры слиться с видеоавтором».

Я выделяю три уровня этого слияния. Назовем этот объект... видеокентавром и дадим три варианта этого объекта: видео-око, видео-тело и видео-рука... В общем это совершенно разные принципы взаимоотношений с миром и с камерой».

Юхананов является одним из редакторов журнала СИНЕ ФАНТОМ, в котором он ведет рубрику «Беседы о видео».

Юхананов не останавливается на достигнутом. Недавно он стал работать с новым понятием «фатальный монтаж». Это монтаж внутри видеокамеры. Технологию можно описать так: снимается «матрица», далее кассета не вынимается, а сверху на отснятый материал «мазками» накладываются новые засъемки. В итоге из видеокамеры извлекается готовый видеофильм.

Юхананов занимается преподавательской деятельностью. В Ленинграде в сентябре 1988 года образован Свободный Университет — первый независимый университет в СССР, дающий гуманитарное образование. Университет имеет мастерские театра, индивидуальной режиссуры, литературы, искусствоведения, живописи, музыки. Юхананов возглавляет мастерскую индивидуальной режиссуры, где преподает вместе с другими практиками и теоретиками параллельного кино.

Братья Алейниковы. Игорю двадцать семь лет. Мне двадцать три. Мы снимаем

вместе уже два года и за это время сделали более десятка фильмов на шестнадцатимиллиметровой пленке и две ленты на тридцатипятимиллиметровой. Игорь Алейников занимается кино с девятнадцати лет и без моего участия создал более десятка фильмов на восьмимиллиметровой и шестнадцатимиллиметровой пленке. Мы не стремимся к манифестам. Работая в конце эпохи постмодернизма (мы пока относим себя к постмодерну), не замыкаемся на конкретных течениях, стилях, жанрах киноискусства. Есть в наших фильмах «Жестокая болезнь мужчин», «Метастазы», «Аттракцион» социальная направленность. Ленты, в которых использованы идеи московского концептуализма, — «Трактора», «Конец фильма». Нам свойственна ирония как момент отчуждения. Фильм «Я холоден. Ну и что?» является творческой саморефлексией. Сняли несколько мультфильмов. Можно сказать, что мы экспериментируем. Но эксперимент лежит не в области создания нового языка, а в осмыслении и использовании сложившихся киноструктур, расширении языка кино за счет других видов искусств.

Мы хотим, чтобы зритель понимал наши фильмы, и для этого стараемся заглянуть в сознание зрителя. В этом, мы считаем, нам помогает помимо некоторого знания кинокультуры минимальное, но необходимое для нас знание таких наук, как семиотика, психология, физиология восприятия, теория информации и другие. Игорь Алейников занимается также социальной кинодеятельностью, что является особым видом творчества. Он основатель и главный редактор журнала СИНЕ ФАНТОМ, организатор фестивалей параллельного кино. (Первый фестиваль состоялся в ноябре 1987 года.)

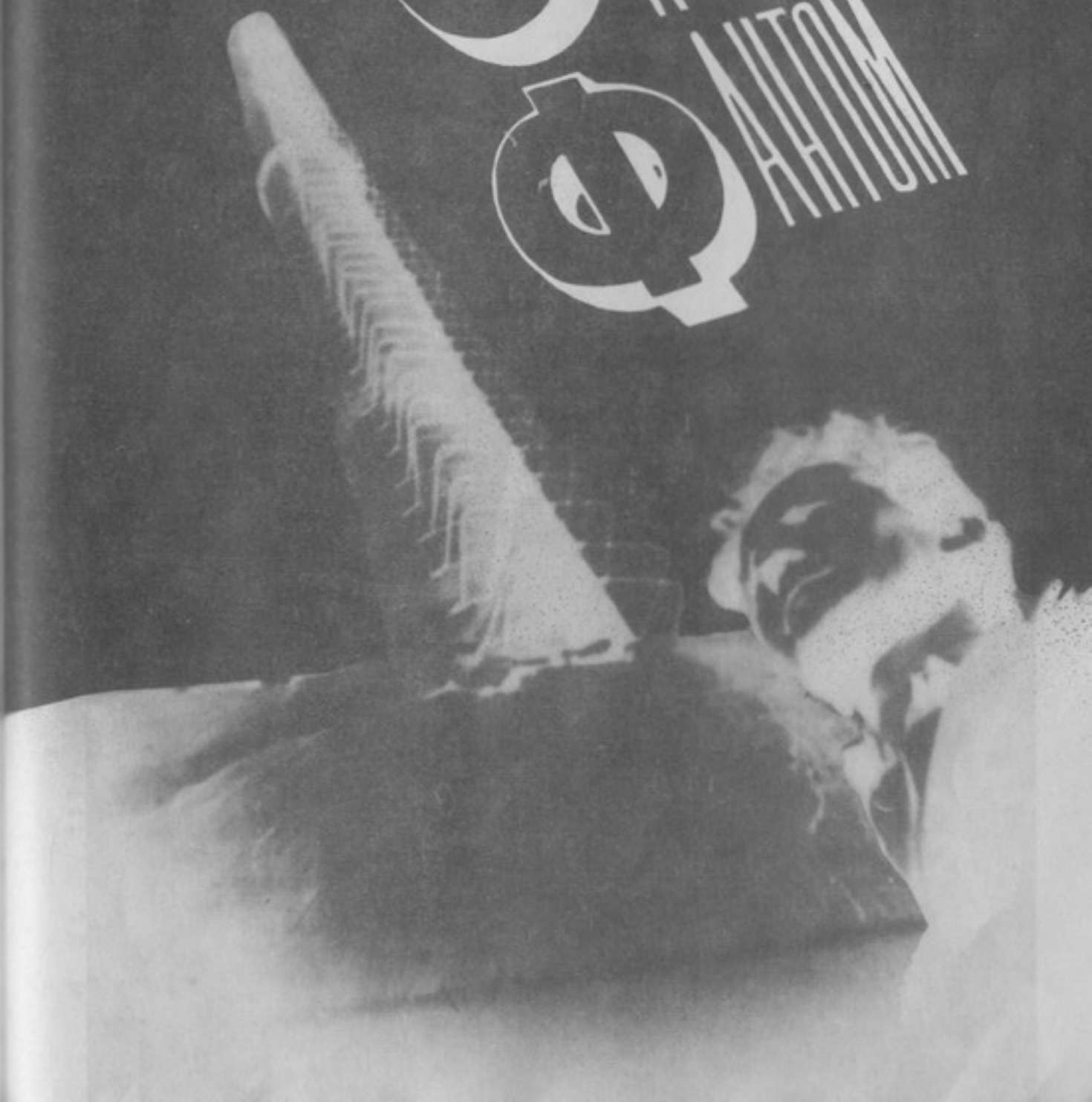
Итак, параллельное кино — это не отдельные фильмы «озорных молодых людей», как пишут в советской прессе, а новое движение в кинокультуре, которое уже приносит свои плоды. Сны становятся явью.

А теперь — «Журнал в журнале».

НЕЗАВИСИМЫЙ

ЖУРНАЛ

СМЕРТЬ
ФАНТОМ





Борис Юхананов
на съемках видеофильма
«Сумасшедший принц Фассбиндер»,
1988
Фото И. Алейникова



Первый номер журнала СИНЕ ФАНТОМ
Редакционная статья. Разворот
Фото И. Алейникова, 1987



Глеб Алейников
Фото И. Алейникова, 1988

Кинорежиссер Е. Кондратьев,
член редколлегии СИНЕ ФАНТОМ
Фото И. Алейникова, 1988



Первый и второй номера
журнала СИНЕ ФАНТОМ, 1985
Фото И. Алейникова, 1987

На 1-й и 4-й сторонах обложки [с. 125, 140]
кадры из фильма Е. Кондратьева
«Нанайана», 1985

«Журнал в журнале» оформил
художник А. Горшков

© СИНЕ ФАНТОМ, 1988

ЖУРНАЛ В ЖУРНАЛЕ

Главный редактор
И. Алейников
Зам. главного редактора
С. Шмелев-Агинский

Редколлегия
Г. Алейников
А. Бараш (лит. редактор)
С. Добротворский
Е. Кондратьев
А. Прохоров (член-корреспондент)
М. Трофименков (член-корреспондент)
А. Феокистов
Б. Юхананов



Кадр из фильма «Подвиг инкассатора»
Фото Е. Юфита, 1984

Кино — образ жизни

Что значительней в кино: игра актера или царапина на пленке? Если предположить, что основа кино — сюжет, то царапина играет по отношению к игре актера незавидную роль помехи, шума. Но если предположить, что кино существует благодаря эмульсионному слою на пленке, то роль царапины возрастает. На любой копии любого фильма есть царапины, которые при просмотре не замечаешь или стараешься не замечать. Но если смотреть ленинградский фильм «Сторонник Ольфа» Евг. Кондратьева, то обращаешь внимание на то, что царапины играют в нем роль знаков, несущих значительную семантическую нагрузку, и за царапинами иногда физически не видно игры актеров, даже при желании ее рассмотреть.

Что является основой для кино! Откуда брать отсчет для кино!

Считается, что кино берет начало от первого фильма Люмьеров. Это так, если предположить, что в кино главную функцию выполняют кинокамера, кинопроектор, киноэкран и кинопленка. Но если из этой системы убрать, например, кинопленку и кинокамеру, то есть просмотр проводить только при помощи кинопроектора и киноэкрана, что осуществил представитель «расширенного кино» Олденбург в своей кинопозме «Киномом», то можно давать отсчет от «театра теней». Или можно предположить, что луч света — основа кино. Но: например, собрались люди на кинопросмотр, вдруг перегорела лампа в кинопроекторе. Режиссер не растерялся, вышел перед зрителями и рассказал о своем кино. Кинопросмотр состоялся. Кино прекрасно функционировало без луча света. Не нужно ни кинозала, ни киноэкрана, ни кинопроектора, тем более сломанного. «Черному Годару» из Кении необходима лишь киноаудитория, с которой он ведет беседу на кинопочве под открытым небом.

Р. Якобсон в статье «Конец кино!» пишет: «...свердловский кинорежиссер Л. Кулешов справедливо утверждает, что кинематографическим сырьем является сама действительность... Но... любое искусство имеет дело со знаками, и для кинодеятелей знаковая природа киноэлементов не является секретом — ракурс должен восприниматься как знак, как буква, подчеркивает

тот же Кулешов». Не могу не согласиться с тем, что кино есть знаковая система. Но высказывание, что «кинематографическим сырьем является сама действительность», меня несколько смущает. А как же быть с фильмом Котельникова Олега, в котором он просто раскрасил фломастерами прозрачную пленку! Ведь даже такой ас советского кино, каким является Соловьев, признал этот фильм произведением искусства и процитировал в своем фильме «Асса». Если вам ничего не говорят вышеуказанные имена, то аналогичный способ создания фильмов применял Макларен, известный более широко.

Возвращаясь к высказыванию Кулешова в интерпретации Якобсона, я подумал, что, может, он к «самой действительности» относит фломастеры, которыми Котельников раскрасил пленку. Фломастеры действительно являлись сырьем, тогда все претензии беру обратно и соглашаюсь, что кинематографическим сырьем является сама жизнь. Только жизнь рождает кино.

«Только жизнь рождает кино», — написал я. Но это заявление не абсолютно. Смерть также сырье для кино. Не только чужая смерть, но и смерть самого режиссера. Например, представитель нью-йоркской школы параллельного кино взорвал себя перед включенной кинокамерой. В этом случае смерть играла роль перед кинокамерой, то есть не участвовала в технологическом процессе создания фильма, но ниже я опишу пример того, как смерть может стать важным звеном именно в технологии создания фильма.

Может, читатель предполагает, что автор не деликатно обходится с некоторыми высказываниями известных людей для того, чтобы выразить свою наиболее правильную точку зрения. Нет у меня отсутствует «наиболее правильная точка зрения». И если вы ее обнаружите, то она будет лишь одной из множества существующих. Даже заявляя, что кинематографическим сырьем являются жизнь и смерть, я не уверен в абсолютной правоте. Предположим, что кино — это поглощение зрителем информации, которую излучают кинозвезды. Тогда, например, Черная дыра где-то на краю Вселенной тоже поглощает информацию, которую излучают звезды, возможно, вместе с другими флуоресцентно-фаллическими объектами типа комет, метеоритов

и астероидов. Можно ли в этом случае применять категории «жизнь» и «смерть»? Я давно бы уже процитировал Ф. Соллерса: «Человек начинает понимать, что он и общество — это текст». Только я сомневаюсь, совпадает ли эта точка зрения с настоящим мнением партии и правительства, поскольку «красные тексты» стали исчезать со стен наших домов.

Отечественный киномир в данный исторический момент переживает довольно странное время. Если до нынешнего момента социальная структура кино и эстетическая находились в равновесии относительно друг друга и в жесткой прочности каждая отдельно, то сейчас, когда социальная структура частично деформировалась, эстетическая просто лопнула, как мыльный пузырь, развалилась, как карточный домик. И оказалось, что лет двадцать [может, и больше] в отечественной кинокультуре просто не было эстетической структуры, существовал лишь подвиг Монструм Экзоссе¹. На данный момент между присутствующей социальной киноструктурой и отсутствующей эстетической имеется высокое напряжение, как между двумя полюсами. Это есть модель Черной дыры, которая, имея двадцатилетний возраст сформировавшейся личности, потенциально активна. Она может поглощать в данный момент огромное количество эстетической энергии, что в итоге может привести к рождению Нового Кино. Но для детонации нужны энергичные и энергетичные кинолюди.

Условно разобьем кинолюдей на две группы. Первая должна заниматься созданием и дальнейшей работой в эстетической киноструктуре. Вторая должна заниматься модернизацией социальной киноструктуры, учитывая опыт и новые

требования. Понятно, что к первой группе относятся люди творческие. Ко второй те, кто создают почву для творчества первых. Но я абсолютно уверен, что настоящий художник может заниматься киноискусством не только в первой группе, но и во второй, а то и только во второй. Что такое социальная кинодеятельность? Это создание и разработывание новых форм творческих кинообъединений, киножурналов, проведение кинофестивалей, киномитингов, кинотусовок и т. д., то есть внедрение кино в социальную жизнь. В чем принцип деятельности художника в социальной киноструктуре? Генерирование идеи и воплощение ее модели в этой киноструктуре. Абсолютная аналогия с художественным кинотворчеством: генерирование идеи и воплощение ее в эстетической структуре кино. Граница между социальной и эстетической кинодеятельностью постепенно стирается, как граница между городом и деревней.

Г. Рид писал: «Искусство должно занять в нашей жизни такое место, чтобы мы могли сказать: нет произведений искусства, существует только искусство, — тогда оно стало бы образом жизни». Мне думается, что кино достаточно близко подошло к такой формулировке.

Наезд к окну.

Что такое окно? Очевидно, это киноэкран. На нем видно, как по улице проходят люди и проезжают машины. Все они играют для меня, пока я смотрю на них. Но стоит лишь задернуть занавеску, и они перестают играть, во всяком случае, мне не ясно, чем они занимаются.

У меня есть аквариум. Это тоже киноэкран. В аквариуме — настоящее кино. Абсолютно своя среда, отстраненная от внешнего мира. Киноэкран — это перегородка, разделяющая «здесь» и «там».

Киноэкран — это плоская часть пространства, с которой человек считывает изменяющуюся во времени информацию, и по отношению к

¹ Монструм Экзоссе (чудовище без скелета. — лат.) — герой фильма бр. Алейниковых «М. Е.».

Во время работы над сценарием «Прощай, Джульбарс», 1988
Слева направо: А. Мертвый, Г. Алейников, Е. Юфит, И. Алейников

Герман Виноградов. На заднем плане Борис Юхананов



этой информации информация, считанная вне киноэкрана, является шумом, помехой.

«Pars pro toto [часть вместо целого] — это основной метод, с помощью которого в кино вещь превращается в знак», — писал Якобсон. Опираясь на это заявление, я говорю: часть вместо целого — это основной метод, с помощью которого мир превращается в кино. Киноэкран для этого не нужен. Допустим, что кто-нибудь мне возразит словами Якобсона, что «любое проявление внешнего мира на экране превращается в знак». То есть для того, чтобы превратить реальность в знаки, нужен посредник — киноэкран. Я думаю, все споры о том, является ли кино знаковой системой или нет, правомерны до предположения, что любое проявление внешнего мира на сетчатке глаза превращается в знак. Сетчатка глаза — это и есть экран, данный нам природой. Следовательно, весь мир — это знаки в наших глазах (здесь я не касаюсь других сенсорных систем). Можно предположить, что с киноэкрана в кинотеатре считываются знаки повышенной степени кодирования относительно считывания «самой действительности». Но процесс декодирования осуществляется не в пространстве между киноэкраном и глазом, не на сетчатке, а за ней, в сознании. То есть перед глазом все равно. Младенцу что киноэкран, что дверь, что улыбка, все одно — кино.

При помощи глаза ты читаешь в реальном мире свои мысли.

Pars pro toto — смотри в замочную скважину — это кино.

«Фильмическое изображение позволяет нам думать о демонстрируемых им вещах, поскольку оно предлагает нам мыслить этими вещами в том порядке, в каком они следуют друг за другом и вызывают соответствующие коннотации», — писал Ж. Митри в статье «Визуальные структуры и семиология фильма». Вот и я хожу по улицам,

смотрю на вещи и мыслю этими вещами в том порядке, в каком они следуют друг за другом и вызывают у меня в сознании соответствующие коннотации. И этот порядок задан мне не Годаром, не Гайдаем, а мной самим. Туда я смотрю, сюда не смотрю, а здесь вообще глаза закрыл.

Сетчатка, как и киноэкран, ограничена в пространстве. Интересно, что сетчатка одновременно с функциями киноэкрана выполняет функции киноплёнки. В палочках сетчатки содержится ярко-красный пигмент, родопсин, который обесцвечивается на свету и синтезируется в темноте. Процесс обесцвечивания по своей идее аналогичен процессу, происходящему при воздействии света на киноплёнку, покрытую бромистым серебром. В статье Дж. Уолда «Глаз и фотоаппарат» читаем, что в 1877 году офтальмолог В. Кюне писал: «Связанная с пигментным эпителием сетчатка ведёт себя не просто как фотографическая пластина, а как целое фотоателье, в котором фотограф непрерывно обновляет пластинки, нанося на них новые слои светочувствительного материала и стирая в то же время старое изображение».

Очевидно, что этот процесс аналогичен съёмке на киноплёнку. Но Кюне провел аналогии именно с фотоателье, так как не мог в то время предположить рождение кинематографа Люмьеров.

Кюне понял, что, используя пигмент, который обесцвечивается на свету, можно сделать фотографию с помощью живого глаза... Он назвал этот метод оптографией...

Одна из первых оптографий Кюне была получена следующим образом. Белый кролик был фиксирован в положении, при котором его голова была обращена к решетчатому окну. Из этого положения кролик мог видеть только серое облачное небо. Голову животного на некоторое время закрывали материей, чтобы глаза

Братья Алейниковы
Фото Д. Кузьмина, 1987

Вим Вендерс в редакции
журнала СИНЕ ФАНТОМ, 1987



адаптировались к темноте, другими словами, чтобы в палочках накопился родопсин. Затем животное на протяжении трех минут экспонировали на свету, после чего его немедленно декапитуировали, вынимали глаза, разрезали их по экватору и заднюю половину глазного яблока, содержащую сетчатку, помещали в раствор квасцов для фиксации. На следующий день Кюне увидел на сетчатке картину окна с четким рисунком решетки, напечатанную обесцвеченным и неизмененным родопсином. Я думаю, что настало время использовать этот метод, в котором сама смерть выполняет технологические функции, не только для создания фотографий, но и для съемок кинофильмов. Причем не нужно идти по западным эстетическим тропам, используя в искусстве мертвых кроликов. Лучше идти к трупам, что частично проделал тот же Кюне. «В ноябре 1880 года Кюне исследовал сетчатку казненного преступника. Он подготовил тускло освещенную комнату, экранированную красным и желтым стеклом, чтобы предотвратить дальнейшее обесцвечивание оставшегося в глазу родопсина. Через десять минут после казни он вынул целиком сетчатку из

левого глаза, впоследствии он демонстрировал нескольким коллегам отчетливую оптограмму, отпечатанную на поверхности сетчатки... Несколько мне известно, это единственная оптограмма, полученная от человека», — сокрушается Уолд. И в самом деле, этот пробел необходимо восполнить. Здесь лишь возникает проблема авторских прав. Кто больше претендует на звание автора: покойник или хирург с кинообразованием? Куда должен отправляться гонорар за фильм: на похороны, в семью покойного или на развитие некрокинохирургии!

Я иду по улице. Теперь я актер. На меня направлены глаза-кинокамеры бесчисленных прохожих. Все в моих руках. Я неожиданно для всех раскидываю руки, наклоняю туловище вперед и со всего размаха врезаюсь головой в столб. Кровь хлещет из треснувшей головы, я оседаю и падаю. Меня окружает толпа, жужжа глазами-кинокамерами. Всем нравится моя игра. Я тоже рад, что дарю людям мгновенья кинорадости. Мои глаза-кинокамеры закрываются, и на сетчатке остается оптограмма — знак киносмерти, что-то аналогичное титру «конец».

Кадр из фильма братьев Алейниковых
«Конец фильма», 1988.
Актер — Е. Кондратьев
Фото И. Алейникова



Для меня большая неожиданность найти здесь, на Рижском форуме, целое общество почитателей Штрауба¹. Такие общества возникают повсюду в Западной Европе, и ваш покорный слуга был основателем символического штраубовского интернационала и автором идеи сделать его эмблемой литеры JMS. На всех фестивалях, где представлены фильмы Жан-Мари, для штраубианцев накрывают отдельный стол, где сидят радикальные буржуазные молодые люди, признающие только Кино Штрауба. Именно от этих людей и исходит часто финансовая поддержка проектов Штрауба.

Вы сейчас упомянули, что зал, в котором демонстрировалась «Смерть Эмпедокла», был почти пуст, что характеризует уровень советских кинопрофессионалов. Возможно, вы правы, однако такая ситуация существует повсюду. Штрауб последний из могилок, он придерживается великой традиции кинотеатров и настаивает на демонстрации своих фильмов именно в прокате. Пользуясь штраубовской терминологией, всегда важно знать, что кинотеатр в городе пуст. В этом парадоксальность Жан-Мари, по крайней мере. Он всегда хотел казаться парадоксальным. И у него на это есть определенное право. Его знания в области классического кино неимоверны. Стоит только послушать, как он говорит о Джоне Форде и Говарде Хоуксе. Штрауб и Годар — последние представители кинокультуры, в которых заключено знание кино о себе самом. Жан-Мари умудряется держать это знание в голове,

Жан-Люк предпочитает подкреплять это знание киноархивом на кассетах у себя дома.

Сейчас мы вынуждены признать, что кино все больше поглощается телевидением. Синеасты Парижа так разленились... Даже Штраубу приходится считаться с этим. Однажды он сказал мне, что готов смириться со всеми негативными эффектами, которые внесет телевидение в понимание его фильмов, если только простой человек, включив на десять минут телевизор, скажет потом, что увиденное — необычная телевизионная продукция. «Для меня это было бы равносильно Спасению», — сказал мне Жан-Мари.

В принципе, он всегда настаивал, что делает свои фильмы для наиболее демократичной аудитории, для простых рабочих и крестьян. Действительно, его персонажи проделали путь от бюргерства в «Непримирившихся» к итальянским крестьянам в «От мрака к сопротивлению». В нем всегда была склонность к марксистским сентенциям, свой фильм «Хроника Анны Магдалены Бах» он, как известно, называет марксистским, и даже его прокуренный бас заядлого курильщика сигарет «Боярд» пародирует интонации ораторов французской КП.

Я часто говорил ему: «Жан, в таком случае тебе надо попробовать сделать фильм в Восточной Европе». Парадокс заключается в том, что и здесь он столкнется с теми же радикальными буржуазными молодыми людьми, которые и будут составлять его аудиторию. Несмотря на то, что это не окажется для него сюрпризом (ибо этот человек заранее высчитал и создал все парадоксы своей судьбы), мне доставит удовольствие сказать ему об этом.

В заключение беседы редакция «СФ» произвела символический акт по присоединению к международному штраубовскому интернационалу и объявила сбор средств в пользу новой постановки Жан-Мари Штрауба.

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 11. Это интервью в дни рижского кинофестиваля «Арсенал» известный французский критик, в прошлом главный редактор журнала «Кайе дю синема» Серж Даней дал журналу СИНЕ ФАНТОМ.

¹ Жан-Мари Штрауб (1933) — некоммерческий немецкий режиссер французского происхождения. Известен своими экспериментальными кинопроизведениями.

Некроэстетика

Полина Михельсон. Ты можешь сказать, какое у тебя образование?

Юфа. У меня высшее техническое образование.

П. Михельсон. Ты занимался кино, когда учился?

Юфа. Ничем не занимался.

П. Михельсон. А почему начал заниматься кино?

Юфа. Сам не знаю.

П. Михельсон. Ты занимаешься только кино?

Юфа. Нет, еще рисую собак, кошек. Вот нарисовал недавно картину. «Быки и мужики» называется. Еще занимаюсь судебной медициной. Люблю трупиков в состоянии позднего распада — жировоск, гнилостная эмфизема, торфяное дубление. Интересуюсь странгуляционной асфиксией. Все это находит отражение в моих фильмах. Поэтому они имеют большее отношение к медицине. Они являются медицинскими пособиями. В стране сейчас крайняя нехватка хорошей литературы и пособий по судебной медицине, поэтому приходится содейство-

вать развитию этой науки в частном порядке. Сейчас выпускаю атлас из фотографий, посвященный бытовым травмам — таким, как обвар, падение на твердую ровную поверхность с небольшой высоты; поскольку обычно в ленинградских квартирах низкие потолки, то мощных травм не происходит, только легкие, поверхностные травмы — все это находит отражение в фотографиях.

Что еще! Очень нравятся крупные животные. Был приятно удивлен наличием в московском зоопарке четырех моржей. Они издавали такие крики!

П. Михельсон. Расскажи, где ты показываешь свои фильмы. Кроме этого фестиваля.

Юфа. В основном дома для знакомых. Один раз приезжали специалисты из института судебной медицины, перенимали опыт. Меня интересовали новые атласы с поздними трупными изменениями, а их — вообще психопатология.

П. Михельсон. То есть сейчас был первый просмотр для более широкой публики?

Юфа. Ну да.

П. Михельсон. Что, это из-за гласности?

Юфа. ...Какой гласности?

П. Михельсон. Вашей гласности.

Юфа. ...Нет, у меня вообще-то голос нормальный. Ну сейчас народу побольше поднабежало. Ничего. Кричали.

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 9. Во время фестиваля «СИНЕ ФАНТОМ ФЕСТ 87» в Москве это интервью у режиссера Евгения Юфита (Юфы) взяла голландская журналистка Полина Михельсон.



Е. Юфит.
Фото А. Безукладникова

П. Михельсон. А политикой вы занимаетесь? Или только медициной? Может быть, между ними существует какая-то связь?

Юфа. Связь! Не буквально. Бывают такие травмы, как авиатравмы, им подвержены в том числе и всякие политические деятели. В этом контексте политика несомненно присутствует в сфере моих интересов. Хотя в этих случаях очень затруднителен процесс идентификации. Останки раскидывает на площади до трех километров. Очень сложная травма.

Труп есть труп. Простолюдин или политик — это меня не интересует. Меня интересуют его метаморфозы.

П. Михельсон. Метаморфозы чего?

Юфа. Формы, цвета. Своего рода некроэстетика. В первый, второй месяц наступают страшные изменения. Труп становится пятнистый, как ягуар, налитой, как бегемот. Но это тоже при определенных условиях. Что особенно и интересно.

А политика! Так. Не знаю... Может быть, есть еще какие-то вопросы?

П. Михельсон. Вопросы!! Можно ли провести какие-либо аналогии с зарубежным кино?

Юфа. Честно говоря, трудно сразу ответить. В данной области так, как она представляется в моих фильмах, ранее в кино никто не работал. Поэтому с кино я параллелей провести не могу. А вот судебная медицина, особенно начала века, — другое дело. Известнейший профессор Эдуард фон Гофман в свое время сделал очень хорошее исследование. Пожалуй, это единственный автор, который более или менее перекликается с моим творчеством. Он жил на Дунае, есть такая река, и занимался эксгумациями, поздними трупными изменениями. Также он исследовал позу «боксера» у трупов после пожара в Ринг-театре в 1901 году.

П. Михельсон. Что ты думаешь о фильмах других авторов?

Юфа. Да я ничего не думаю. И не задумывался даже.

П. Михельсон. А фильмы братьев Алейниковых!

Юфа. Ну что!! Они по степени маразматения уже близки к барьеру, за которым начнется нечто метафизическое. Им надо работать, работать. Хорошей тупости они уже набрались.

Мне понравился фильм «Трактора». Вернее, не сам фильм, а песенка. Песенка была замечательная.

П. Михельсон. А почему?

Юфа. Я не могу сказать, почему. Имела какое-то воздействие. Не знаю, почему. Если бы знал, почему, наверняка бы не понравилась. Так вот и хочется понять — почему да почему! Вот я и слушаю. Один раз, два раза...



Кадр из фильма «Предчувствие перемен»
Фото Е. Юфты, 1984

Кадр из фильма «Без названия»
Фото Е. Юфты, 1984



Тотальный кинематограф

Я знаю некоторых составителей речей, не умеющих пользоваться собственными речами, которые сами они сочинили, подобно тому как изготовители лир не умеют пользоваться лирами. В то же время есть другие люди, умеющие пользоваться тем, что первые приготовили, хотя сами приготовить речь не умеют.

Платон. Евтидем.

Субъектив:

известно, что кинематограф бывает авторский и жанровый, коммерческий и подпольный, любительский и профессиональный. Бывает игровой и неигровой, цветной и черно-белый, широкоформатный и узкоплечный.

Американский, японский, индийский.

Всему миру известен феномен многонационального советского кинематографа.

Мы говорим о другом — о новом кинематографе, сводящем эти линии в единую композицию. Мы говорим о тотальном кинематографе, или о кинематографе тотальных структур.

Если понимать историю не как портретную галерею предшественников, но как цепь приближений, обнаруживаем когорту убежденных борцов с киноструктурами. Случайность ракурса и света, монтажная грязь, отстранение кадра — снятие иллюзий подлинности — баррикады на пути десоциологизации «важнейшего из всех искусств». Степень авторского произвола — степень противостояния «гестаповскому насилию структур» [Жан-Люк Годар].

Внешность нового кинематографа вызывающе социологична.

Само по себе, впрочем, это утверждение говорит не больше, нежели о том, что жизнеподобие есть величайшее средство в арсенале художника, ставящего целью неадекватный отпечаток реальности.

Автор в кино интересен множественностью своей позиции. Находясь в трех временах сразу:

собственно авторском,
реальном экранном

и художественно-реальном, то есть том, которое абсолютно достоверно мистифицируется экраном, —

автор вынужден самоосуществляться в акции, составляющей сегодня самое ядро эстетического занятия.

А именно: сопрягать в одну кодовую конструкцию единицы линейного построения.

Пока эти единицы существуют постольку, поскольку они единицы, мы встречаемся с повествовательным кино и вполне кустарными методами борьбы с ним (если у Бressона в кадре человек и стена, то играет стена, а не человек. Если Антониони снимает цветную картину, главное в ней то, что это именно цветная картина).

Иначе, когда линейной единице придается объем.

Здесь начинается новое кино с его тотальным насилием над стереотипом, матрицей и вообще всякой символикой.

Заметим: время при всей своей линейной текучести — один из самых фиксированных общественных символов. Не потому ли в работе новых режиссеров мы находим почти ритуальные ссылки на эпоху 50-х — время стертых лиц, плохой, но добротной одежды и принципиальной возможности дружбы между мужчиной и женщиной. Это время времен. Период, который отложился в нашем общем генотипе совершенно безотносительно содержательных характеристик хроноса, но как сумма общественных свершений. Время, о котором сами его участники до сих пор помнят не с точки зрения — кто с кем спал, а кто кого разоблачал с трибуны.

Доминанта нового кино — тотальный перевертыш (а в слове перевертыш, пущенном в эстетический оборот, есть намек на игру, обратимость, неокончателность). Общественное время реконструируется на новом экране, чтобы показать полную несостоятельность социализации киновремени. Узнаваемые черты общественных пространств проявлены в угоду метафизике рядоположений.

Компрометирующий ритм нового кино оперирует многими единицами — от прикладного термина до собственной мифологии кинематографа.

Вспоминая о традициях высокой теоретической культуры раннего, неангажированного кино, новые режиссеры вводят в экранную систему возможности ее словесного толкования. Потенцию вкусного разговора, где фигурируют гурманские слова: склейка, цел-л-л-лулунд, монтажный кусок.

Впрочем, оформленная традиция — всего лишь объект манипуляции. Эйзенштейн задумывался о вертикальном монтаже. Евг. Кондратьев говорит о вертикальном кино.



Доверчивый гений, Эйзенштейн мечтал о чувственной идеологии и доходчивости ради монтировал голый постулат с голой задницей — монтаж аттракционов. Евг. Кондратьев тиражирует один и тот же аттракцион — хождение по снегу (в фильме «Я забыл, debil...»). Идеология распадается: исчезает логос, остается идея.

Образец социологизированной киноструктуры — ранняя комическая Мака Сеннета эксплуатировала насилие как частный случай погони — всеобщего движения. Распредмечивая структуру, Евг. Юфит использует погоню как

предлог к насилию. У Мака Сеннета апофеоз личной предприимчивости, у Юфита¹ — гимн тотальной воли.

Братья Алейниковы, чья фамилия сама по себе представляет эстетический факт нового кино², выступают в двух показательных качествах. Они — социальные персонажи — обладают бесспорным достоинством: имеют представление, как снимать кино. Их тоже бесспорный в этом качестве недостаток — незнание того, о чем снимать. Однако истинное достоинство братьев Алейниковых как раз и есть в смене сильной и слабой сторон (об этом, в частности, картина «Я холоден. Ну и что!»). Буквальнее, но и более впечатляюще выглядит технологическая версия картины «Трактора», когда субъектом претензии становится самая объективная вещь на свете — трактор.

Гениальное прозрение картин братьев Алейниковых в одновременности фильма и всех возможностей индивидуального впечатления от него, будто и то и другое отпечатано на одной ленте. Словом,

ясно, что и в деле составления речей искусство изготовления — это одно, а искусство применения — другое.

Платон. Евтидем

Объектив:

параграф омассовленного бытия. Вертикали, каноны экранного зрелища (Чапаев, Федор Сухов, Штирлиц) — нероглифическое письмо социума, его мифы, герон и легенды в одном лице. Мы пишем субъектив и находим всего лишь тотальную рефлексию. Кинорепрессии, шок, глобальный аттракцион — не большее, нежели рикошет общественных репрессий, шока и аттракционности.

Объектив затеняет Годара и высвечивает Трюффо, подобно тому как у Люка Бессона люминесцентная полоса вызывает к памяти ветеранов-меченосцев из «Звездных войн».

Мы видим рождение кино, в котором данная киноречь не есть частный случай языка, но и прообраз языка в целом, каждый знак — объем значения, данный текст — весь контекст, штабеля горизонталей — постамент метаизмерения новой художественности.

Мы идем дальше.

¹ Излишне говорить, что речь здесь идет о самом Юфите, а не о многочисленных его эпигонах. Заметим, впрочем, что парадигма нового кино считает эпигонство (и вообще всякое вторичное, подражательное действие) едва ли не большей заслугой, нежели создание первоисточника.

Алейников П. М. [1914—1965] — советский актер, воспитанник Могилевской детской коммуны. Живая легенда 30-х. В народную мифологию вошел в образе Вани Курского («Большая жизнь»). В этой связи идеальным созданием братьев Алейниковых представляется титр с их собственной фамилией.

Имаго¹ — Мутант

Видеокино — это совершенно отдельный, в общем-то еще не выясненный, весь располагающийся в будущем вид или область искусства.

В видеожурнале «Инферментал» или в тех отдельных фильмах, которые иногда доходят до нас, я вижу в основном игры с компьютером, сознание человека, передоверенное сознанию машины. Это как раз то, что наименее интересно. Может, благодаря тому, что мы лишены каких бы то ни было технических возможностей и в этом смысле находимся на первобытно-общинном уровне, мы движемся совершенно в другую сторону, мы развиваем самих себя.

Меня в первую очередь интересует все, что связано с бытовой видеотехникой и возможностью сложных модуляций сознания, выраженных в игре актеров, в организации пространства и т. д.

Я не согласен с разделением культуры на авангард и классику. Может быть, это связано с тем, что видео располагается впереди, а не рядом или позади. Видеохудожники сейчас являются художниками первого поколения. XIX век отсечен, его не существует для нас. Можно даже сказать, XX века уже не существует для нас. Каждый шаг, сделанный нами в сторону развития видеомышления, — это шаг вперед, то есть в XXI век. Вообще-то любой наш плевок, любой жест, любая идея, пришедшая и реализованная нами, будет являться классикой. Это всегда свойственно тем, кто располагается в первом поколении. А дальше уже люди будут вырабатывать к этому отношение — одни будут атаковать, другие выудят возможность для создания школы.

Это общие замечания. Если говорить конкретно, то я — профессиональный театральный режиссер, на протяжении пятнадцати лет занимался театральной культурой. Учился у самых изощренных и лучших мастеров своего дела — Анатолия Эфроса и Анатолия Васильева; занимался системой Станиславского, изучал Гротовского, Михаила Чехова, занимался театром Антона Арто, классической системой де Кру, методом действенного анализа Алексея Попова, — таким образом, внутри моей жизни были исчерпаны все подходы к игре. Собственно игра как

таковая и занимает меня. Не то, что происходит вокруг игры, а собственно игра. Дальше в театре я обнаруживаю, что именно игрой сегодняшняя культура не владеет. Но изучая и пытаясь что-то сделать с этой самой игрой, я начинаю понимать, что мне придется выйти из монастыря за пределы узкопрофессиональных занятий на большую площадь какой-то совершенно другой жизни. И может быть, там я смогу разрешить накопившиеся вопросы и проблемы. Года два назад вместе с группой моих друзей я начал создавать Театр-Театр.

Театр-Театр — это принципиально иная зона существования. В первую очередь на уровне технологий. Пришлось выработать новое понятие структуры, и я написал работу «33 тезиса к театру подвижных структур». В этих тезисах изложены основания нового театра.

Понятие подвижной структуры определило весь мой дальнейший путь, так как было связано с видеокино. Видеокино, так как я его понимаю, это и есть тотальное существование подвижной структуры и осуществление ее.

Что такое подвижная структура? Я коротко могу это определить. Любое построение и любое произведение так или иначе в результате оказывается «замерзшим». И человек уже может брать его как предмет со стола и изучать. И он увидит его кристаллическое строение, соотношение между частями и т. д.

Возникает вопрос: а можно ли сделать такое произведение, которое как бы ни брали и сколько бы ни изучали, все время будет ускользать от структурирования, все время будет подвижным!

Эта невозможная вещь на самом деле осуществляется, более того, заложена в природе каждого театрального спектакля. Однажды я понял это. Я взял в руки видеокамеру и стал записывать собственные спектакли. Они все создавались в системе андерграунда, и другой возможности сохранить их у меня просто не было. В тот момент, когда я стал работать с камерой, я почувствовал, что это совершенно другая область и в ней рождается новая художественная ткань. Эта новая ткань меня заинтересовала. Видео дало возможность закрепить, сохранить театральное действие, как бы не нарушая подвижности. Сам театр — трагическое искусство. Ты отдаешь все, а завтра тебя уже нет. Спектакля нет. Он существует только несколько

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 9.

¹ Имаго — высшая стадия биологического развития.

часов, а дальше — нет ни театра, ни режиссера, ни актеров. И ты все время занимаешься пустотой. А видео фиксирует эту пустоту и превращает в вечность. Вот приблизительно с таких простых размышлений и началось мое вхождение в то пространство, в котором я пребываю сейчас как режиссер.

Кино и видео принципиально разные искусства. Кино по мышлению — это XIX век, а по технологии — XX. Видео — это конец XX века по мышлению и XXI век по технологии.

Кино мыслит дискретно, пунктирно, или точечно. Кино обязательно мыслит кадром, обязательно картинкой. А видео точкой не мыслит, оно мыслит единой, непрерывной линией. Процесс создания и само произведение слиты воедино. Это, как мне кажется, обязательный момент. Может ли кино заниматься единой, непрерывной линией? Есть ли примеры такого киномышления? Есть. Но это примеры максимального напряжения кино, его уход в сторону от собственной природы. Сейчас этим занимаются почти все режиссеры элитарного кино ФРГ, Франции. В разговоре с Вендерсом я понял, что и он напряжен в эту сторону, не сознавая этого.

А видео органически всасывает, впитывает в себя недискретный мир. И, выпытывая у мира тайну, о существовании которой автор может даже не знать, сама камера начинает воспроизводить ее на пленке.

Мое отношение к искусству — это отношение к искусству древнего грека: ему Бог шепчет, а он передает. Вот странно — там, в далеком прошлом, располагается наше будущее! Здесь есть ясный момент античного сознания, вольного очень сознания, очень красивого сознания.

Технология видео говорит о мутации человечества, о том, что мы переходим в новое тысячелетие.

Несколько замечаний о средствах видеопроекции.

Первое, на что следует обратить внимание, это сложившийся сейчас обряд просмотра видеофильмов на видеомониторах, который совершенно не отвечает необходимому характеру просмотров видеокино как искусства. Я много размышлял о различии между кино и видео и незаметно для себя попал в рабство к другому виду — к телевидению, — а это другое искусство. У зрителей выработан рефлекс к просмотру те-



Борис Юхананов.
Фото К. Гагарина, 1988

лепередач, так как телевизор, как вечный огонь, каждый вечер приковывает внимание зрителей.

И зрители с языком и текстом, который предлагает им мое видео, обращаются как с языком и текстом, который предлагает им телевидение. Поэтому я решил отказаться от просмотров на маленьком экране видеомониторов и стараюсь показывать видеокино на проекционном экране.

Второе замечание касается размеров экрана. Проекционный экран по технологическим, органическим условиям оказался меньше стандартного размера киноэкрана, но близок по размеру к экрану, получаемому при 16-мм кинопроекции, к которой пришли в результате долгого развития многие выдающиеся деятели киноискусства. Здесь мы сошлись в размерах мира и в размерах экрана.