

# СИНЕ ФАНТОМ ЧИТАЙ КИНО! WEEK

# 027/212 | 24-30 АВГУСТА 2009 | ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК КЛУБА СИНЕ ФАНТОМ | WWW.CINEFANTOMCLUB.RU

## НОВОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО

ДМИТРИЙ СИДОРОВ  
КОНСТАНТИН ШАВЛОВСКИЙ

«ВЗГЛЯДЫ. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ»  
«КТО-ТО, НО НЕ ТЫ»

ПРОГРАММУ ПРЕДСТАВЯТ  
РЕЖИССЕР  
КОНСТАНТИН ШАВЛОВСКИЙ  
И КИНОКРИТИК  
АНДРЕЙ ШЕМЯКИН  
ВЕДУЩИЙ  
РЕЖИССЕР ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН

26 АВГУСТА (СРЕДА) 2009, 20:00

2

СИНЕМА, MON AMOUR

стр.

КИНОКРИТИК АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ О ФИЛЬМЕ ДМИТРИЯ СИДОРОВА «ВЗГЛЯДЫ. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ»

4

БИТЫЕ ПИКСЕЛИ

стр.

ДМИТРИЙ СИДОРОВ И КОНСТАНТИН ШАВЛОВСКИЙ – ПЕРЕКРЕСТНОЕ ИНТЕРВЬЮ

3

ЗА ОБРЫВОМ ПЛЕНКИ

стр.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА ЖУРНАЛА «СЕАНС» ВАСИЛИЙ СТЕПАНОВ О ФИЛЬМЕ КОНСТАНТИНА ШАВЛОВСКОГО «КТО-ТО, НО НЕ ТЫ»

6

ПОХИТИТЕЛЬ ОБРАЗА

стр.

ОПЕРАТОР АЛИШЕР ХАМИДХОДЖАЕВ О ВОЛШЕБСТВЕ КИНОХРОНИКИ И ЭНЕРГЕТИЧЕСКОМ ВАМПИРИЗМЕ

## КЛУБ СИНЕ ФАНТОМ ПРЕДСТАВЛЯЕТ: НОВОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО

# ФИЛЬМ ДМИТРИЯ СИДОРОВА «ВЗГЛЯДЫ. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ»

26 АВГУСТА (СРЕДА) - 20:00

### «ВЗГЛЯДЫ. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ»

Документальный, Россия, 2002, 52 мин

Философское исследование феномена документальной хроники и феномена взгляда камеры. Чем отличается хроника 10-х от хроники 30-х, 40-х, 50-х? Как реагируют люди на снимающую их камеру? «Мы думаем, что кинокамера лишь пассивно фиксирует человеческий взгляд. Однако она агрессивна и способна управлять нашим взглядом. Не потому ли люди 1910-х, 1920-х, 1930-х г.г. смотрят в камеру по-разному?..» В фильме использованы уникальные хроникальные кадры.

#### Награды:

2002 Приз имени Леонида Гуревича на МКФ неигрового кино «Россия» в Екатеринбурге

2002 МКФ в Лейпциге (информационный показ)

2003 МКФ к/м фильмов в Штутгарте (Спец. приз жюри, Приз F.I.P.R.E.S.S.I., Приз Международной федерации кино клубов FCC)

#### CINEMA, MON AMOUR

Кинокритик Алексей Гусев о фильме Дмитрия Сидорова «Взгляды. Феноменология»

Фильм Дмитрия Сидорова «Взгляды. Феноменология» надо в обязательном порядке показывать в киноинститутах. В самом начале обучения. Пожалуй, даже в первый же день. «Здесь нужно, чтоб...» В советских школах у перво-классников первого сентября было три урока по абстрактным дисциплинам (сейчас помню, правда, лишь первый из них — «урок мира», и еще на каком-то из двух оставшихся объясняли про «учись учиться»). А «Взгляды», хоть и делятся немногим больше академического часа, сойдут за два совмещенных урока. «Как смотреть кино» и «Как любить кино». «Гражданин Кейн», «Броненосец „Потемкин“», «Похитители велосипедов» и «На последнем дыхании» — все это можно показывать потом. Сначала — фильм Сидорова. Чтобы объяснить предмет. Ну и еще про «учись учиться» на кинематографический лад.

Кинематографичность лада — не тона, а именно лада, в строгом музыкальном



Дмитрий Сидоров

смысле слова — задана режиссером с завидной откровенностью. Дать фильму название «Взгляды» — все равно что книге дать название «Слова». А для этого надо быть Сартром или Превером, и в любом случае — французом. То есть одним из тех, кто находится у истоков кинематографа. Здесь уже смыкается первый круг смысла: кинематограф вообще штука парижская, завозная; и кто решится подобраться к его основаниям, тот неизбежно переймет тот специфически французский *point de vue*, с которого реальность видна не иначе как сквозь призму культурных кодов, а неизбывная ностальгия есть первейший и необходимый признак духовной состоятельности. Случайно ли, что рефрен «любовь моя» примерно с середины фильма волей-неволей начинает звучать как «mon amour», со всеми приличествующими аллюзиями?

А когда закадровый голос произносит хрестоматийное «снимать кино — значит заставить смерть за работой», ждешь если не кадра с Жаном Маре, пытающимся заглянуть за зеркальную поверхность кинообъектива, то хотя бы упоминания о Кокто, — но нет; кавычки режиссером «Взглядов» не предусмотрены. И не только потому, что работа с хроникой от кавычек отучает, ибо, по счастью, лишена понятия авторства. Но и потому, что назначение кавычек — обозначить чужое, постороннее, требующее освоения. А эти понятия в стилистику фильма не входят, внутренних барьеров — обусловленных разницей времен или калибров — здесь нет; все — свое, все — под рукой, все — в распоряжении, словно на одном гигантском монтажном столе. Так кто бишь все-таки сказал про «смерть за работой» —

Жан Кокто или Дмитрий Сидоров? Да, первым — Кокто. Но вообще-то теперь они это сказали оба.

«Феноменология» — веско, но неточно. «Взгляды» Дмитрия Сидорова вообще никакая не «-логия». Строгость, стройность, последовательность — все это здесь, конечно, обнаружить можно, но отнюдь не в научном изводе. Природа стройности сидоровского фильма — всецело поэтическая, художественная. Он выстраивает композицию «Взглядов» на четкой хронологической последовательности, монтирует аккуратно, отбирает лишь существенное, отбивки черными ракурсами дает порой с избыточной отчетливостью, — а «на выходе» все равно получает элегию. Параграфы оборачиваются строфами, терминологические ассонансы — цепочкой рифм.

Личный до интимности, романтический до патетики, строго говоря — не сбалансированный по композиции, фильм «Взгляды» при всем этом почти безупречен. И к просмотру на правах учебного пособия его и впрямь можно рекомендовать без боязни: количество и качество вложенных в него смыслов — не говоря уже об уровне и способе владения материалом — делают его явлением не просто уникальным в современном киноконтексте, но и в буквальном смысле слова поучительным. Однако есть в нем один момент, кажущийся сомнительным. Не налагающий отпечатка на все прочее, не ставящий под сомнение концепцию в целом, но странно выделяющийся своей нарочитой закругленностью из этого безоглядки на что бы то ни было сделанного фильма. Речь о финальном эпизоде.

### ДМИТРИЙ СИДОРОВ

РЕЖИССЕР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО.

Родился 17 мая 1962 г. в Санкт-Петербурге. В 1984 г. окончил факультет журналистики ЛГУ, в 2002 г. — Высшую Школу искусств в Карлсруе, Германия (медиа-арт/фильм, проф. Ханс Беллер). В 1986-1988 гг. работал редактором Ленинградской студии документальных фильмов. С 1988 г. — режиссер Санкт-Петербургской Студии Документальных Фильмов. С 2002 г. — доцент кафедры режиссуры Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения.

«После путешествия по загробному миру герой возвращается на землю, в мир живых, домой. В поисках любви», — говорит голос за кадром. Вскоре на экране появляется та самая «странная женщина, одетая как светофор», которая долго смотрит в камеру — и монтируется с персонажем из хроники 1910 года, с которого начинался фильм и который также заглядывал в камеру... Возвратиться из загробного мира в мир живых — в поисках любви? Так не бывает. За двадцать семь веков европейской культуры никто и никогда не возвращался в мир живых за любовью. И дело даже не в этом, а в том, что все обстоит с точностью до наоборот. И это не культурологическая игра и не мелочная придирка. Орфею Жана Кокто, проникшему за объектив камеры, на территорию смерти, действительно удалось вернуться обратно домой, но с одним условием. Не смотреть на нее. Глядя на старую хронику, глядя в глаза всем обретшим бессмертие, можно и нужно в это бессмертие поверить. Но когда автор «Взглядов» монтирует старую хронику с новейшей, когда он понуждает себя и зрителя столь же пристально взглянуть «на дом свой», — смерть вновь принимается за работу, и Эвридика исчезает сей же миг. Гениальный кадр с вращающейся пустой каруселью еще и потому гениален, что точно показывает: вот все, что еще может вынести взгляд. Все, что ему осталось; все, что осталось нам. И можно лишь надеяться, что тому младенцу, мать которого с таким счастьем и такой гордостью глядит в камеру, останется чуть больше. Кто может помешать надеяться?

ПРОГРАММУ ПРЕДСТАВЛЯТ РЕЖИССЕР КОНСТАНТИН ШАВЛОВСКИЙ И КИНОКРИТИК АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

## КЛУБ СИНЕ ФАНТОМ ПРЕДСТАВЛЯЕТ: НОВОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО

# ФИЛЬМ КОНСТАНТИНА ШАВЛОВСКОГО «КТО-ТО, НО НЕ ТЫ»

26 АВГУСТА (СРЕДА) - 20:00

«КТО-ТО, НО НЕ ТЫ»

документальный, Россия, 2008, 36 мин

Они попали в объектив камеры почти четыре десятилетия назад. Успешные рабочие, победители соцсоревнований, студенты, ученые – обычные жители города на Неве, сегодня они пришли на Петербургскую студию документальных фильмов, чтобы встретиться с запечатлевшими их кадрами хроники. Что принесет эта встреча? Сидя за монтажным столом, герои фильма вспоминают прошедшее, и зачастую лучшим комментарием к увиденному становится запечатленное камерой безмолвие.

Наблюдая за реакциями героев, фильм тонко размышляет о природе человеческой памяти и тех ностальгических связях с советским прошлым, которыми пронизана современная Россия.

### ЗА ОБРЫВОМ ПЛЁНКИ

Заместитель главного редактора журнала «Сеанс» Василий Степанов о фильме Константина Шавловского «Кто-то, но не ты».

На уровне замысла «Кто-то, но не ты» кажется простым. Режиссёр фильма Константин Шавловский вместе с архивариусом Петербургской студии документальных фильмов Сергеем Гельвером приглашают на свидание с монтажным столом тех, кто когда-то попал в поле зрения ленинградской

кинохроники. Былые передовики производства, победители заводских соревнований, конструкторы, активисты, моряки, учёные приходят на студию, чтобы взглянуть на себя прежних и посетовать на уходящие в неизвестном направлении годы. Кому-то может показаться, что того же эффекта можно достичь, листая обыкновенный альбом с семейными фотографиями, но не всё так просто. Дело в том, что люди, найденные режиссёром, умудрились попасть в кино, о существовании которого сами часто даже не подозревали.

Пока Советский Союз браво маршировал в светлое завтра, у запечатлённого прошлого было не ахти какое будущее. Прокрутят фрагмент нескончаемой кинолетописи пару раз в кино перед вечерним сеансом, да и отвезут в архив. Рутинная. Спустя годы вчерашняя чёрно-белая тягомотина обращается историческим фактом. Страстями по ушедшей натуре, тоской по советской империи, конец которой раз и навсегда поделил чью-то жизнь на прошлое и настоящее. Под звуки победоносного концерта, под бодрые дикторские штампы камера вглядывается в лица тех, кому выпал шанс взглянуть на себя прежних. Сколько лет прошло? Тридцать? Сорок? Пятьдесят? Камера, как пулемёт, хочет от объекта абсолютной откровенности. Кто ты? Кем был? Кем стал? Отвечай! Почти все плачут. У одного дрожит нижняя челюсть, у другого губы расплываются в сентиментальной улыбке, третий говорит «спасибо», четвертая – железная леди с халой и геройской звездой на сверкающей блёстками блузке – вдруг теряет равновесие, в котором, казалось, застыла навсегда. Они верят киноап-



Константин Шавловский

парату беспрекословно. Подчиняются. Соглашаются. Впадают в оцепенение, узрев дела его. «Да, так всё и было». И только слесарю Мартынову достижения оптики ни к чему: «То время я, наверно, сам помню».

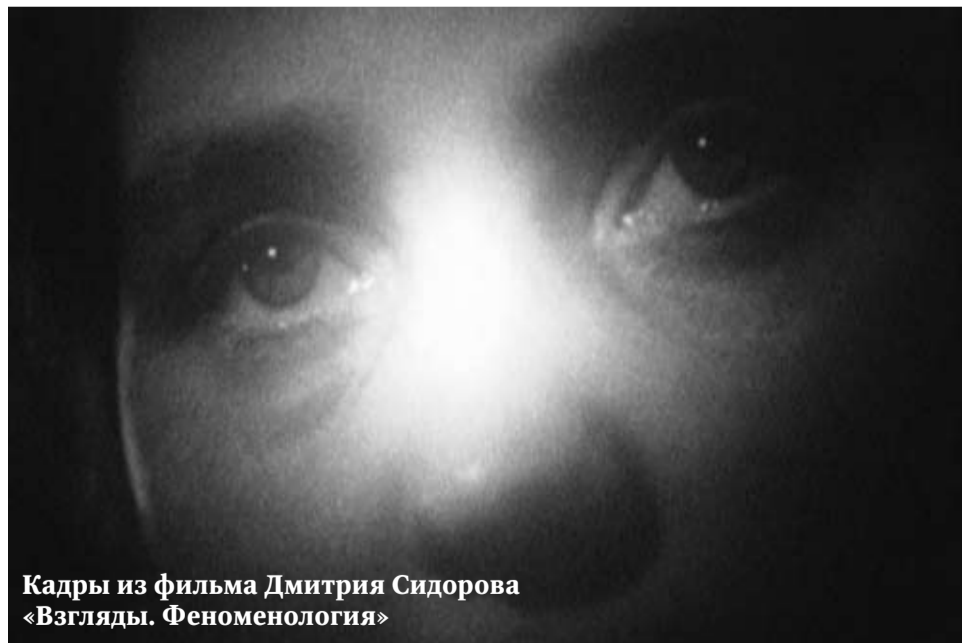
Природа кино агрессивна, и «Кто-то, но не ты» наглядно это демонстрирует. Объектив диктует свою волю тем, кто в него попал. Человеческая жизнь сжимается до рулона плёнки. В финале фильма камера устремляется за последним своим гостем, неотступно следует за ним, словно желая высосать последние капли его жизни. Кажется, пойманные в объектив люди сами понимают, что к чему. Однажды по-пулемётному стрекочущий аппарат уже вынул из них

### КОНСТАНТИН ШАВЛОВСКИЙ

Родился в 1983 г. в Ленинграде. В 1999-2002 гг. учился в Литературном институте им. М. Горького (мастерская Е. Рейна). В 2000-2007 гг. – редактор телепрограммы «Что хочет женщина» («Россия»), рерайтер газеты «Коммерсантъ», корреспондент газеты «Московский комсомолец», корреспондент программы «Кино в деталях» (СТС). С 2004 г. – редактор журнала «Сеанс». С 2005 по 2009 гг. – заместитель главного редактора журнала «Сеанс». Создатель (2007, совм. с Л. Аркус) продюсерской компании «Мастерская СЕАНС». Автор ряда статей издания «Новейшая история отечественного кино. 1986-2000» («Сеанс», 2001-2004). Премия им. М. Левитина Гильдии киноведов и кинокритиков России (2005). В 2008 г. дебютировал как кинорежиссёр с фильмом «Кто-то, но не ты» (студия «Мастерская СЕАНС»).

нечто важное, заменил прожитую ими жизнь на минуты пленки.

Десять секунд и ни секундой больше – такой срок отмеряет себе первый герой фильма. Камера всматривается в его влажные стариковские глаза, поднимается на испещрённый морщинами лоб. Жертва смеётся. «Ну, вот и всё. Вроде бы всё рассказал, всё... Знаете, самое интересное, что вы в лучшем случае десять секунд из моего интервью в фильме оставите». Но если твоя жизнь съедается до десяти секунд, что же остаётся за обрывом пленки, что падает срезками в корзину у монтажного стола? На этот вопрос лучше всего отвечает название фильма.



Кадры из фильма Дмитрия Сидорова «Взгляды. Феноменология»



Кадры из фильма Константина Шавловского «Кто-то, но не ты»



# БИТНЫЕ ПИКСЕЛИ

ДМИТРИЙ СИДОРОВ И КОНСТАНТИН ШАВЛОВСКИЙ – ПЕРЕКРЁСТНОЕ ИНТЕРВЬЮ

**Дмитрий Сидоров:** Мы начнем с твоего фильма, если ты не против. Первое, о чём я спрошу – подмена звука. На героях, которые смотрят, положен звук хроники, а хронике ты показываешь без звука – только шипение плёнки и скрип монтажного стола. Получается, что настоящее – герой смотрит старую хронику – мы ассоциируем с прошлым, а прошлое мы звуково соотносим с настоящим благодаря квазиреальному шуму монтажного стола. Скажи, ты сразу имел это в виду, или так получилось само?

**Константин Шавловский:** Для меня этот приём был оправдан скорее эстетически.

**Д.С.:** Хорошо. Тогда я продолжу свою мысль. Помнишь, у Кортасара есть такой рассказ – «Аксолотль». Там герой меняется местами с этой самой тварью. И вот эта перемена звука у тебя, как мне кажется, фундаментально важна на уровне базового содержания – именно в этом смысле. Прошлое меняется местами с настоящим.

**К.Ш.:** Твое прочтение мне, конечно, льстит, но идея была гораздо примитивнее. Мне просто хотелось, чтобы формальный приём «съел» сам себя – когда ты смотришь раз, два, три – и ты понимаешь, что да, вот всё так и будет дальше, и тебе становится как бы скучно. И так вот скучно тебе четыре, пять, шесть, а на седьмой ты вдруг «просыпаешься» заново и начинаешь сопереживать. Потому что фильм переключил тебя на свой ритм. Это та задача, которую я ставил перед собой.

**Д.С.:** А то, что вы снимали всю хронику на монтажном столе, – это единство места и времени?

**К.Ш.:** Да, но не только. Этой идее я целиком обязан нашему общему другу, оператору Алишеру Хамидходжаеву. Он предложил этот способ съёмки, который сначала приглянулся мне с формальной стороны, а потом я уже «докрутил» по мысли, что это такое «паспарту», приглашение к входу в другой мир. Камера, которая ползает по матовому стеклу монтажного стола, приглашает нас в другое пространство – ты же не случайно назвал монтажную «царством мертвых». И еще было такое соображение: если показывать «чистую» хронику, то по отношению к героям это будет неделекатно. Получилось бы, как в рекламе липосакции: посмотрите, сколько жира выкачало из них время.

**Д.С.:** И, кроме того, это было бы очень телевизионно и по эстетике, и по эмоциям. Это печальный факт – телевизор уничтожил для нас «чистую» хронику, на 80% он её разрушил. Телевизионщики ездят в Красногорск и, как рыбацкие траулеры, выгребают оттуда всё без разбору. Уже практически не осталось архивных кадров, которых бы мы не видели.



Константин Шавловский

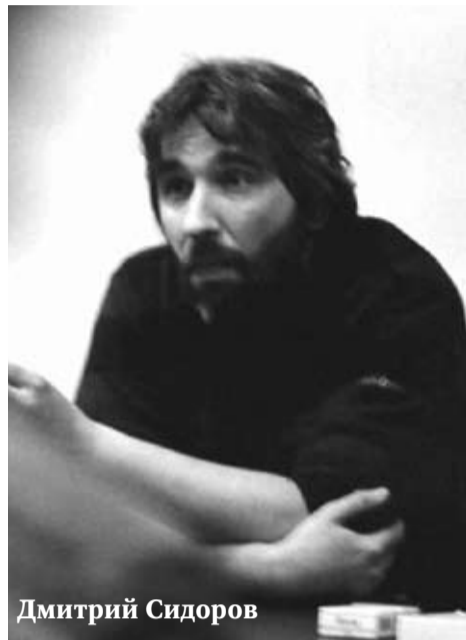
**К.Ш.:** К вопросу о телевизионности. Когда мы с Любой Аркус первый раз смотрели «Взгляды...» с VHS-кассеты, которую нам подсунил Алишер, едва ли не первое, что нас поразило – это то, как даны в фильме интервью. Вот этот синхронный перевод закадровым голосом всего, что говорят интервьюируемые, – это продиктовано засильем «говорящих голов» на ТВ, или это желание сохранить единство повествования?

**Д.С.:** У меня есть два ответа. Первый – технический. Когда я жил в Германии, я познакомился с машиной под названием «Media 100» – это канадская плата для видеомонтажа, которая использовалась для склеивания новостей. У неё фантастическая функция *slow motion*. И я, поиграв с ней, понял, что качественно замедленное видео – гиперреалистично. Тогда же я сделал 15-минутную работу «Метаморфозы» – там всё происходит как во сне. И мне понравилась эта штука как метод, своим сочетанием реализма и отчуждённости. Поэтому, когда мы стали делать «Взгляды...», то я решил замедлить всё, в том числе и синхроны. А внетехническая задача, конечно, в том, что мне важно было сохранить единство повествования.

## Я УВИДЕЛ: ПОДРОБНЕЕ И ЯСНЕЕ, ЧЕМ ЛИЦО ЧЕЛОВЕКА, О НЁМ НЕ РАССКАЖЕТ НИКТО, ДАЖЕ ОН САМ

**К.Ш.:** Интервью в твоей картине мне нравятся ещё и тем, что они как будто бы необязательны. То есть, в отличие от телемыла, они неинформативны, не являются опорными точками в истории. Даже наоборот, каждое интервью уводит в какое-то своё измерение, приоткрывает дверцу, в которую рассказчик заглядывает, но идёт дальше своим путём. И, если не ошибаюсь, Тимур Новиков у тебя даже не оттитрован.

**Д.С.:** С Тимуром получилось так. Я вы-



Дмитрий Сидоров

думал себе слепого художника. Ходил и всех спрашивал, где такой есть. И вот Аня Соснора, не моргнув глазом, отвечает: «Так это ж Тимур Новиков». Мы поехали и договорились о съёмке. Почему слепой художник мне был нужен – надо объяснять?

**К.Ш.:** Думаю, нет. Ответ лучше на другой вопрос: было у тебя ощущение, что в 2002 году ты снимаешь на Betacam, и через 10-20 лет эти съёмки будут смотреться как хроника?

**Д.С.:** Конечно. Смотри, Betacam появился, кажется, в 1982-83 годах...

**К.Ш.:** Я, получается, ровесник Betacam'a.

**Д.С.:** Да, и этот формат прожил на свете больше 20-ти лет. И сегодня, когда ты смотришь концерт какой-нибудь группы «Abba», ты уже видишь разницу между ним и новыми клипами MTV. Все обработки, все пропускные тракты – всё это даёт свои искажения, свой вкус и цвет. Более того, все мы знаем кадры с Лениным – исцарапанные, истерзанные временем. Но в Красногорске, как говорят знающие люди, лежат оригиналы, которые нам могут показаться чуть ли не

современной стилизацией, фэйком, – настолько они чистые, без помех и царапин.

**К.Ш.:** То есть ты хочешь сказать, что вот эта механика, машинерия XX века – она и создаёт тот самый воздух времени? Получается, эти «вертовские» шестерёнки – вроде как машина времени, и всё дело не в шляпках и кружевах, а в царапинах на плёнке?

**Д.С.:** Отчасти. Шляпки и кружева – тоже про время, не будем их отменять. Как и

способ съёмки. Например, в 60-е у наших хроникеров была только дискретная оптика, а в 70-е все резко увлеклись трансфокацией, и уже по этому одному ты почти безошибочно отличишь 60-е от 70-х. А, кстати, вы какого времени брали хронику, были у вас какие-то временные рамки?

**К.Ш.:** Да, 60-е.

**Д.С.:** Почему именно 60-е? Почему не 70-е?

**К.Ш.:** Мне нужна была максимальная дистанция – с одной стороны, и живые люди – с другой.

**Д.С.:** Ты сказал про дистанцию. Как тебе кажется, насколько твой фильм контекстный? Относительно места и времени. Ведь есть же в твоих позициях, к которым я сейчас вернусь, исторический аспект. Условно говоря, твои герои представлены в двух исторических измерениях – до конца империи и после.

**К.Ш.:** Мне хотелось бы думать, что исторический аспект – не главное, что есть в фильме. Если бы я делал про это, то я должен был бы приклеить к этим 36 минутам вторую часть, которая состояла бы только из интервью, в которых герои рассказывают о том прочерке между двумя датами: тысяча девятьсот шестьдесят такой-то – тире – 2008.

**Д.С.:** Это ответ. Я эту дистанцию в 40 лет объяснил себе как раз тем, что ты хотел избавиться от контекста. Не зря Моисей 40 лет по пустыне водил евреев – он тоже хотел избавиться от контекста. Но это – в скобках. А я обещал тебе вернуться к оппозициям. В твоём фильме их много: «сегодня – тогда», «единичное – общее», «видео – кино». Можно просто заблудиться в этих бинарных оппозициях. Вопрос очень простой – как вы с ними работали?

**К.Ш.:** Многое из того, что ты перечислил, я просчитал уже задним умом, а в монтаже работал только с одной оппозицией – «кино – не-кино». И поэтому, например, все снятые монологи героев остались за кадром, а в фильм вошли только лица. Потому что я увидел: подробнее и яснее, чем лицо человека, о нём не расскажет никто, даже он сам.

**Д.С.:** Слова врут, действия не врут. Классический принцип. То, что происходит с лицом – это действие. Жестика, мимика, микроимимика. Сидит человек, и у него вдруг начинает мышца подёргиваться и губы танцевать.

**К.Ш.:** Время, которое начинает говорить с камерой. Без посредника.

**Д.С.:** У Джона Бойнтон Пристли есть пьеса «Время и семья Конвей», где он средствами литературы как 2x2 выводит формулу, что человек сам по себе не является тем, кто он есть сейчас, а является тем, кто он есть во всей своей

протяжённости – от рождения до смерти. Это, по-моему, очень серьёзная мысль. И я предполагаю, что твои герои пытались дотянуться своей жизнью до этой точки, которая обозначена на экране. Вы сделали очень странную и довольно интересную вещь – заставили их собрать жизнь в комок, причём эта вот живая жизнь лица – она это собирание передаёт в динамике. Передаёт присутствие времени. Это такая глубочайшая материя жизни: равен я сам себе тому, каким я был 30 лет назад, или нет? Я просил тебя к нашему разговору подготовить твои детские фотографии. Принёс? Отлично! Открой, пожалуйста, альбом на любой странице. Ткни пальцем. Посмотри внимательно. А теперь попробуй выключить язык и погрузиться в ощущения – что ты чувствуешь?

**К.Ш.:** Чувство утраты.

**Д.С.:** Утраты чего?

**К.Ш.:** Ясности мира и своего в нём места.

**Д.С.:** «Сходя на конус, вещь обретает не ноль, но Хронос» – это Бродский. Допустим, человек представляет из себя вот этот конус, где у него в начале пути максимум возможностей и минимум опыта. А чем дальше, тем больше опыта и меньше возможностей...

**К.Ш.:** Ты хочешь спросить, не взгляди ли это сверху вниз? Да, пожалуй. «У тебя ещё всё впереди» – это приманка, которую в детстве тебе повесили перед носом и за которой ты шагаешь в школу, в институт, на работу. И ты смотришь, как мыши времени откусывают от этой головки сыра по кусочку. Когда я смотрю на свои фотографии, я вспоминаю, что огрызок, который теперь болтается перед носом, был когда-то цел. Но если мы уже добрались до фотографий, я хотел спросить тебя вот о чём. Люди на фото гораздо чаще, чем в кино, смотрят прямо в камеру. Но от этого они не становятся более «живыми». И того ужаса и одновременно сочувствия к этому великому множеству пустых оболочек, которые рождены без любви, у меня не возникает.

**Д.С.:** Почему они рождены без любви?

**К.Ш.:** Я продолжаю мысль, которую ты высказываешь в своем фильме. Ты говоришь: «Камера ищет любви и не находит ответа». А раз она не находит ответа, то всё, что она порождает, рождено без любви. То есть, сидя в монтажной, мы имеем дело с великим множеством несчастных существ, креатур, которые живут, не зная, что такое любовь.

**Д.С.:** Мы как-то от техники пришли к метафизике, где уже нет готовых ответов. Вот спроси меня – я столько лет проработал на «Ленкинохронике»: на фигу мы всё это снимали? Когда я туда пришёл, я не знал об этом ничего. Потом, когда немножко стал входить во вкус, выяснилось, что год за годом всё повторяется: «А что мы будем делать летом?» – «Начинается сев». Завтра день ВМФ, послезавтра – 7 ноября. Всё сводилось к языческому годовому циклу. День молодого рабочего – это же в чистом виде пляски при посвящении молодых охотников. Но нам по-своему интересно было играть в эту игру. Почему? Когда началась перестройка, мы издавали одновременно два киножурнала – консервативную «Ленинградскую кинохронику» и прогрессивную «Советскую Россию». Старались сами

себя обогнать или обмануть. Но нам было известно наверняка, что фраза «Председатель Ленинградского областного комитета Партии, член Политбюро ЦК КПСС Григорий Васильевич Романов» занимает 7 метров пленки. И все операторы точно знали, что надо включить камеру на 14 секунд и выключить. И в монтажной режиссёр-циник приговаривал: «Так, сейчас мы эту сучку тутотрежем», и 7 метров «сучки» Григория Васильевича Романова отрезали не глядя и вставляли в сюжет. Цинично называли людей, которые по грудь торчат из-за токарного станка или из трактора, «кентаврами»: железный низ и человеческий верх. А самих людей не очень-то воспринимали, о них как будто и не думали. И всё же так – зачем это делалось? Конечно, это были ритуальные танцы. Павел Коган, например, когда снимал какие-нибудь выборы оленеводов, всё равно привносил туда библейский масштаб и контекст. Но по существу мы ничего не могли изменить, могли только фиги крутить в карманах. При всём том, живого человека хотелось всегда. На фигу его хотелось – не спрашивай меня. Наверное, мы всё же отделяли кино от пропаганды, хотя и не всегда отдавали себе в этом отчёт. И я думал об этом в связи с твоим фильмом, где есть еще одна оппозиция – даже не оппозиция, а триада: История - Кино - Пропаганда. И у меня сложилось такое впечатление, что никто из твоих героев не слушает диктора. От «рекламы» все быстро отвлекаются – они заняты чистым медиумом коммуникации. Но мы-то понимаем, что кинохроника – продукт конвейерный, унифицированный, массовый. Пропагандистский. Грубо говоря, к истории кино он имеет очень

## В ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО ИДУТ ЛЮДИ, У КОТОРЫХ СЕРЬЁЗНЫЕ ПРОБЛЕМЫ С РЕАЛЬНОСТЬЮ

опосредованное отношение. А здесь мы видим, как материя кино, которая есть не что иное, как зафиксированное движение, отделяется от пропаганды. И что любой лозунг, стоящий у дороги – например, «Слава ВЛКСМ!» – с семантической точки зрения бесполезен, слова можно просто заменить восклицательным знаком. Хроника вот с этой точки зрения должна была бы превратиться в восклицательный знак.

**К.Ш.:** Только роль букв в хронике выполняли живые люди. Время редуцировало пропаганду, а живые люди – остались.

**Д.С.:** Ты обращал внимание на то, что твоих героев – 12. А раз 12, то спрашивается – где Бог? Даю варианты ответа. Первый: общий дух умиления и лёгкого сожаления. Второй: Серёжа Гельвер, архивариус Студии документальных фильмов, он дважды появляется в кадре, причём оба раза – на переднем плане. Гельвер, который хранит единство и непрерывность истории, которая на самом деле лжива и дискретна.

**К.Ш.:** Дима, если честно, я никогда так далеко не забирался. Но мы говорили об отделении материи кино от пропаганды. А ты в своем фильме вслед за Кокто говоришь, что кино застаёт смерть за работой. Но парадокс, на мой взгляд, состоит в именно том, что живые люди – неотменимы. Я делал кино об этом, и для меня то, что они неотменимы – это и есть Бог.

**Д.С.:** Если мы добрались до живых людей, то лови пас: в твоём фильме заявлен социально-репрезентативный принцип. Твои герои: рабочий, колхозница, музыкант (деятель культуры), спортсмен, полярник. По этому принципу строились советские киножурналы: официоз, промышленность, сельское хозяйство, культура и ещё какие-нибудь дети на Чёрном море. По этому же принципу монтировались советские демонстрации: сначала партийные руководители, потом заводы, потом колхозы, иностранные гости на трибунах и т.д. и т.п.

**К.Ш.:** Честно скажу, меньше всего я думал о классовой принадлежности этих людей.

**Д.С.:** А всё же так она довольно точно построена – до второго появления рабочего. Два рабочих, тётушка – герой социалистического труда, Корнилов – наш знаменитый полярник, спортсмен, музыкантша.

**К.Ш.:** Клянусь, об этом я не думал. Я тупо отсмотрел всю «Ленкинохронику» 60-х, выписывая фамилии и имена, которые там звучат, после чего мы стали искать героев. Сняли тех, кто нашёлся и согласился. Тут было не до классовой репрезентативности.

**Д.С.:** Можем ли мы тогда сказать, что, задавая такой «выбор случайной карты», мы с большой вероятностью получим достаточно адекватный социальный срез?

**К.Ш.:** С поправкой на пропаганду – поэтому среди героев не могло быть дис-

напрокат – это хорошо. Но ты вносишь залог, и если ты эту лодку разобьёшь, то будешь за неё платить.

**К.Ш.:** В метафизике не особенно работает логика товарно-денежных отношений.

**Д.С.:** Работает, и ещё как! Не думаю, что существуют прямые продажи, но залог и дар присутствуют несомненно. А если вернуться к твоему вопросу, то я всё-таки полагаю, что киносёмка осуществляется в физическом мире, и по законам физического мира человек имеет право на своё изображение, с этим уж ничего не поделаешь.

**К.Ш.:** Мне просто казалось, что во «Взглядах...» ты говоришь о том, что всё снятое остаётся в нефизическом мире. А раз так, то про сам процесс – съёмку – мы можем говорить как о чём-то пограничном. Как минимум.

**Д.С.:** Пограничный – хорошее слово. Пограничные конфликты редко затухают. А главные исторические враги – это соседи. Разница между «я» и «другой» проходит на границе. Но существует ещё одна странная история. Об этом догадался Витя Косаковский, у него есть фильм «Свято», снятый через зеркало. Там сложная система оптики, такая, что камера переходит натурально в зеркала, и герой – маленький мальчик – впервые видит себя как не-себя (держим в уме нашего «аксолотля»). Про «я» и «другой» всё более или менее ясно. А «я» и «я, который не я» – это совершенно непонятно. Необъяснимо. (У зеркала: «Ты – это не я, и я тебя брить не буду».)

**К.Ш.:** Кино застаёт смерть за работой. Можем вспомнить, что люди, пережившие клиническую смерть, говорят, что видели себя со стороны. То есть во время клинической смерти они видели себя как не-себя. И просмотр хроники тоже можно назвать «сеансом клинической смерти».

**Д.С.:** Когда я делал «Взгляды...», меня интересовало, насколько изображение остаётся отдельно от человека, которого уже нет. И что тут происходит – совершенно непонятно. Это ведь не тот человек. Кости того человека давно гниют в могиле. А это кто такой? Этот вопрос способен свести с ума. Ведь там ничего нет – это просто пятна. Комбинация пятен. И мы не знаем, что это такое. Мы вообще можем, да и то условно, говорить только о том, что видим это одинаково.

**К.Ш.:** В твоём фильме есть собеседник, к которому ты обращаешься Моя Любовь – а кто эта Беатриче?

**Д.С.:** Беатриче – это Кинохроника. Это персонификация Хроники как женщины. Хотя в то же время это и реальная женщина. Это сплетение моей жизни, потому что всё, что было у меня на тот момент, – это женщина и хроника, и всё это сплывилось в собеседника для лирического героя. Знаешь, мне вообще кажется, что в документальное кино идут люди, у которых серьёзные проблемы с реальностью. Можно назвать их боящимися реальности, или врагами реальности.

**К.Ш.:** Выпавшие пиксели?

**Д.С.:** Да. Битые пиксели.

*Интервью подготовил  
Константин Шавловский*



# ПОХИТИТЕЛЬ ОБРАЗА

ОПЕРАТОР АЛИШЕР ХАМИДХОДЖАЕВ О ВОЛШЕБСТВЕ КИНОХРОНИКИ И ЭНЕРГЕТИЧЕСКОМ ВАМПИРИЗМЕ



Алишер Хамидходжаев

## \* ХАМИДХОДЖАЕВ АЛИШЕР СУЛТАНОВИЧ ОПЕРАТОР

Родился 20 июля 1969 года в Ташкенте. В 1992 году окончил ВГИК (мастерская В. Д. Нахабцева, А. Л. Княжинского). С 1993 по 1999 гг. работал на Санкт-петербургской студии документальных фильмов. В 1994-1998 гг. принимал участие в создании «Кинолетописи России». С 2004 года работает также и в игровом кино как оператор-постановщик.

## \* ФИЛЬМОГРАФИЯ

2009 — «Петя по дороге в Царствие небесное»

2009 — «Сказка про темноту»

2008 — «Бумажный солдат»

2008 — «Ваша остановка, мадам»

2008 — «Все умрут, а я останусь»

2008 — «Четыре возраста любви»

2007 — «Завещание Ленина»

2006 — «977»

2004 — «Четыре»

Документальные фильмы :

2008 — «Кто-то, но не ты»

2005 — «Крылья»

2005 — «Водка»

2005 — «Ангел русской церкви против отца всех народов»

2004 — «Козлик и Миля»

2004 — «За жизнь!»

2003 — «История деревенского сторожа»

2002 — «Русский Гамлет2»

2002 — «Взгляды. Феноменология»

2002 — «Как поживаете?»

2001 — «Простой рабочий парень»

2001 — «Мать и ребёнок»

1999 — «Трасса»

1998 — «Хлебный день»

1998 — «Не птицы»

## \* ПРИЗНАНИЕ И НАГРАДЫ:

2005 — Каннский кинофестиваль, приз «Золотая камера»

2008 — Венецианский кинофестиваль, Приз за лучшую операторскую работу (фильм «Бумажный солдат»)

**СИНЕ ФАНТОМ:** Здравствуйте, Алишер! Мы объединили в этом показе два фильма — «Взгляды. Феноменология» Дмитрия Сидорова и «Кто-то, но не ты» Константина Шавловского. Объединили по нескольким принципам, в том числе, потому, что вы - оператор обоих фильмов, и потому, что оба они построены на кинохронике. Вы долго работали с кинохроникой в Санкт-Петербурге. Расскажите, пожалуйста, о ее волшебных свойствах.

**Алишер Хамидходжаев:** Здравствуйте, Катя! Я думаю, что кинохроника — это совершенная вещь, она такая, волшебная. Волшебное кино.

**СФ:** Этому как раз и посвящены оба фильма, но с разных сторон...

**А.Х.:** Да, например, с Димой мы много говорили взаимодействию камеры и человека, и много спорили. Он утверждает, что камера отнимает энергию у людей. А я как-то все время полагал и, может быть, ошибочно, но и до сих пор считаю, что наоборот, - оператор дает свою энергию, когда снимает.

**СФ:** Да? И на какое кино больше уходит энергии - на документальное или игровое?

**А.Х.:** В документальном есть ни с чем не сравнимое удовольствие, когда у тебя что-то получается живое, именно живое, и ты понимаешь, что ты ухватил самую суть жизни. Ну, как «суть жизни»? Это громко сказано, но у тебя начинает переливаться энергия в одном кадре. То всплеск идет, то падение, то опять всплеск. И это все в одну единицу времени - это ни с чем не сравнимое удовольствие.

**СФ:** А для такого эффекта какое качество должно проявляться у оператора? Наблюдательность?

**А.Х.:** Ну да, я думаю, что это основное такое не требование и не качество, а какое-то основное свойство так называемого документалиста.

**СФ:** А насколько здесь могут стать подспорьем современные технологии? Монтаж?

**А.Х.:** Я не думаю, что они как-то могут особенно повлиять. Целый день можно снимать, и потом что-то сделать из этого — естественно, что-то получится. Можно целый день наблюдать за явлением или за человеком, что еще более прекрасно, и потом в какую-то единицу времени снять характерную его модель, то, как он себя ведет. И в той короткой единице времени из всего наблюдаемого это будет, может быть, его характеризовать больше, чем если снять о нем целый день, а потом уже смонтировать. Я думаю, что так.

**СФ:** А вы, кстати, какое кино больше любите: документальное или игровое?

**А.Х.:** Я, конечно, больше почему-то люблю неигровое кино. А еще больше я люблю живое кино. И я сейчас стараюсь такие фильмы делать, даже игровые, такие, чтобы они были на стыке игрового и неигрового. Конечно, это намного сложнее, и уходит много сил, и все такое. Но просто мне кажется, что так интересно.

**СФ:** Ой, а можно вопрос об игровом кино. Вот был, я помню, такой слух, что Валерия Гай Германика не самостоятельный режиссер, а группа профессионалов, которые все делают сами. Это не столько вопрос о Германике, сколько о возможности такой подмены? Могут ли хороший оператор, хороший сценарист и остальные представители хорошей команды заменить режиссера?

**А.Х.:** Да нет, это просто одна из задач режиссера - собрать людей, с которыми будешь вместе делать картину. Я думаю, что она сама просто молодец. Она знает, чего хочет, и всегда до конца - это видно по ней. Просто такой умный человек. Я с ней работал, поэтому я так говорю, имею право, собственно. Она знает, чего хочет, она добивается этого, приглашая людей, который могут с ней вместе это сделать.

**СФ:** А можно сказать, что на операторской работе держится половина успеха фильма? Что оператор может вытянуть даже неудачную картину?

**А.Х.:** Не знаю, не могу так сказать. С той же Германикой было так: она говорила, чего хочет. Я говорил, что, ладно, но чтобы было так, предлагаю такой ход... Конечно, мы же там все не просто так ходим, предлагаем что-то, естественно. Но я не склонен полагать, что оператор может что-то вытянуть, не вытянуть, потому что он может как-то помочь своему коллеге и вместе с ним какие-то вопросы решать. А так — оператор может снять красиво, но это все равно никому не понравится.

**СФ:** А надо все-таки красиво снимать? Мы недавно говорили об этом с Михаилом Угаровым. Он был против...

**А.Х.:** Ну, красота — она же разная. Просто строишь кадр, сидишь здесь, у тебя горит три лампы, а тебе нужно, например, одну лампу зажечь, и совсем изменится уже настроение. И может человек подойти, сесть не за горящую лампу, а куда-то в тень, вон там, и сядет у окошка, в синий свет, а эта лампа так и останется стоять. Это же очень большая разница. Или три лампы, и там человек сидит. Есть разница же большая.

**СФ:** А в чем красота тогда? Как вы ее ловите? Как этому научиться? Вот вы, может, рисуете? Или фотографируете?

**А.Х.:** Ничего я не делаю такого.

**СФ:** Как у вас это все началось, условно говоря?

**А.Х.:** Не знаю. Как у всех — занимался в фото-кружке, а потом пошел в любительскую киностудию. Я уже, наверное, в классе девятом знал, что мне надо быть оператором. Когда я снимал в любительской киностудии, и как-то... потом ее закрыли.

**СФ:** А потом вы учились во ВГИКе.

**А.Х.:** Да, а потом я поступил во ВГИК. Там же все же идеалисты учатся, знаете? Все почему-то думают, что они сразу выйдут, и будут снимать игровые фильмы. А это на самом деле получается только у единиц. У нас были очень хорошие занятия, такие коллоквиумы по документальному кино, Галина Семеновна Прожико вела. Она показывала разные совершенно картины, от Вертова до Франка, и как-то мне очень понравилась картина Обуховича «Наша мама — герой», прям вообще, мне очень она понравилась! Я потом задумался над этим, как это так возможно вообще было сделать. А потом я с Обуховичем работал. Это очень интересно было. И как-то я так потом полюбил неигровое кино.

**СФ:** А вы все-таки больше людей любите, чем натуру?

**А.Х.:** Ну да. Смотришь так, и как-то прям аж... И как-то доверием проникнешься. Я читал интервью многих режиссеров известных, неигровиков, они говорят, что с героем надо держаться на расстоянии, чтобы у тебя получилась картина. А я как-то так с героями дружу, захожу в доверие всегда, в контакт, и мне это очень интересно. Потому что я думаю, что если что-то делаешь такое, очень для тебя важное, то это надо очень любить и очень этому верить.

**СФ:** Есть такое мнение, что реальность, для того чтобы она была реальней, ее надо не только наблюдать, но как бы создавать.

**А.Х.:** Когда я снимаю игровые картины, там что-то достоверно, что-то недостоверно, а что-то условно в какой-то мере. Я не знаю, что достоверно. Просто, например, когда с Дворцевым мы снимали, то наблюдали какое-то явление, а потом анализировали это, хронометрировали, сколько оно проходит, потом мы знали, когда такое же явление произойдет, и его еще раз снимали, чтобы быть готовыми уже к съемке. Чтобы хорошо к съемке подготовиться, мы его анализировали, прикидывали, как это все снять, что, может, с нескольких точек попробовать. И всегда снимали одним планом, от начала до конца. И пробовали создавать, в том числе, но, когда создаешь, то сразу видишь, что это плохо.

**СФ:** А фильм «Четыре», например, это реальность или имитация?

**А.Х.:** Нет, они так живут там. Они действительно такие сами по себе, это



Кадры из фильма Дмитрия Сидорова  
«Взгляды. Феноменология»

такая деревня уникальная, Путилово. Уникальная в том смысле, что не нужно было их брать и искусственно создавать на «Мосфильме» эту деревню, их привозить туда, а есть она на самом деле. Мы ходили со звукорежиссером к бабушкам в гости, и они нас сразу за стол пригласили. Это в фильме еще ничего не показано практически. Они еще сидели и сидели, а я сказал: «Я не могу больше, Кирилл, я пойду». Мы их не смогли пересидеть.

**СФ:** Но ведь, наверняка, многие люди также, как Дмитрий Сидоров, считают, что камера отнимает у них энергию. Часто отказываются сниматься?

**А.Х.:** Это же идет откуда-то – сейчас не вспомню.

**СФ:** Может, индейцы?...

**А.Х.:** Да, может и оттуда. Многие же даже не фотографируются из-за этого. Не знаю, мне кажется, что Дима как-то очень серьезно к этому вопросу относится, но я, тем не менее, считаю, что оператору и режиссеру надо очень много, всего себя отдать, чтобы снять человека.

**СФ:** А давайте еще немного о технической стороне вопроса. Вот опять же, мы тут недавно говорили о home video. То есть, доступность технического процесса сделала кино, может быть, менее сакральным процессом... Как по вашему технический прогресс влияет на развитие кинематографа?

**А.Х.:** Я думаю, что, конечно, кинематограф очень зависит от развития

техники, безусловно. Сейчас уже есть много всего, но пока есть возможность снимать на пленке, я стараюсь снимать на пленке. Но это ничего не значит. Просто я думаю, что если что-то очень уж интересное, и надо снимать много, и приходится снимать на видео, то нужно наоборот, может быть, подчеркивать, что это видео, сделать это концептом.

**СФ:** А вы работаете с видео?

**А.Х.:** Ну да. Я снимал, например, сериал об эвакуации с Ханютиным Алексеем. Он был на видео, потому что очень много было там интервью с эвакуируемыми. Они рассказывали о своей жизни, порой до трех часов доходило интервью. Это все, конечно, не снимешь на пленку. Но уникальные вещи они рассказывали.

**СФ:** А с монтажом вы как-то взаимодействуете? Или это отдельная история?

**А.Х.:** Отдельная. Но если мы договорились снимать длинным планом, например, какое-то явление или эпизод, то обидно, когда его режут. Или договариваемся, что мы снимаем несколько раз, чтобы была возможность выбора у режиссера. Но, конечно, я люблю неигровое кино, потому что течение времени, которое у тебя проходит в фильме, оно другое совсем, чем в игровом кино. Это высший пилотаж.

**СФ:** А для того, чтобы перейти из документального кино к игровому достаточно каких-то базовых знаний, навыков?

**А.Х.:** Техника съемки, я думаю, что это такая вещь, которой нужно владеть, и



Кадры из фильма Константина Шавловского  
«Кто-то, но не ты»

привет. Надо уметь вести панораму, или уметь снимать с рук, - это все качества оператора.

**СФ:** То есть, этому как раз и учат?

**А.Х.:** Да, просто нужно себе давать... Я, может, какие-то общие вещи говорю. Надо ставить самого себя в условия, потому что все надо делать точно. Потому что иначе ползет что-то ненужное тебе в камеру, на что ты не рассчитываешь, а это уже будет влиять на общие вещи, какие-то давать смыслы. Если ты что-то выстраиваешь, желательнее это все точно делать.

**СФ:** А есть ли какие-то табу для операторов, выработанные временем?

**А.Х.:** Я не думаю, что как-то в сфере моды надо работать, мне кажется, что за этим не стоит гнаться. мода – это просто такие энергии, которые ты сможешь поймать, или не сможешь. Есть совсем же разные картины, если ты на кого-то будешь ориентироваться – ну, не знаю. Сейчас я снимал с Димой Мамулей фильм, и в подготовительном периоде мы перебрали очень много картин, потому что Дима это все очень знает и очень любит. У него просто все картины есть дома, в специальном шкафу стоят, уже каталогизированные, все картины, всех режиссеров практически. И вот, например, понравился нам Фред Келемен, а мы так не можем сделать, но мы стали снимать, и потом он говорит: «У нас лучше получается, чем у него». Ну как можно что-то повторить? Мне непонятно, потому что у нас же свое, не то, что уникальное, но у нас свои фактуры, свои люди, к которым нужен свой подход.

**СФ:** Но ведь, кстати, российскую картину всегда видно по кадру.

**А.Х.:** Я не знаю, мы долго думали, может, это проявка какая-нибудь.

**СФ:** Особая русская проявка.

**А.Х.:** Может, там у них в Париже какой-то воздух есть свой. Да нет, конечно. Мне кажется, что это все идет от уровня задач, которые ты ставишь, и которые ты вместе с режиссером определяешь для существования фильма. Вот я с Николаем Хомерики снимаю, и он какой-то невероятный уровень задач ставит, который просто очень сложно выполнить. Потому что он, в принципе, не снимает российское кино. И это очень

сложно выполняемая задача, потому что тебе надо через что-то перешагнуть - от повседневности шагнуть в его мир.

**СФ:** А давайте теперь о фильме Кости Шавловского немного поговорим...

**А.Х.:** У Кости интересная картина, мне кажется. Человек тридцать пять он выбрал для съемки, и мы их сняли всех. Сам принцип этот мне чем-то понравился, что уже они сняты и остались. Можно говорить про вечность, про то, сколько пленка хранится, а это же неважно... Важно, что их сняли просто. Мало ли кто они были, герои или не герои. А так, сидит перед тобой живой человек, и он же уже снят, это же здорово. Раздвоение такое. И так смотришь, это же он, молодой, а сейчас уже нет. Вот это интересно.

**СФ:** Ясно. А что сейчас делаете?

**А.Х.:** Весной я снимал с Димой Мамулей фильм, его дебют режиссерский «Другое небо, другая земля». Да, это у Мамардашвили такие слова есть. И мы с ним тоже с такими принципами подходили, чтобы все было снято с рук. Не то, что это как аксиома, снять с рук, или не снять с рук, можно со штатива снимать, и ничего страшного не произойдет. Дело не в этом, просто у нас там герой передвигается в пространстве все время, и он открывает для себя какой-то все время новый мир, и попадает в Москву, и все время открывает для себя новые пространства. И надо было за ним просто успевать следить.

**СФ:** То есть, это фильм о Москве?

**А.Х.:** Ну, Москва там очень специфическая. Там нет такой Москвы, как все мы привыкли видеть, там Москва такая вечерняя, ночная, подземная. А сейчас работаю с Говорухиным. А там такое кино - женские портреты, из них состоит вся картина. Тоже интересно.

**СФ:** А вы сами снимаетесь когда-нибудь? Смогли на себе испытать, похищает камера энергию или нет?

**А.Х.:** Ой, мне кажется, что похищает, на самом деле. В результате нашей с вами беседы я все-таки с вами соглашусь. Может быть, я с этим и согласен, но я, конечно, не хотел бы быть каким-то похитителем.



Кадры из фильма Константина Шавловского  
«Кто-то, но не ты»



# ПЕРВЫЙ В МИРЕ, ВОСЬМОЙ В СИБИРИ!

23 АВГУСТА В 19.00 В КАНСКЕ ОТКРЫВАЕТСЯ 8-Й МЕЖДУНАРОДНЫЙ КАНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

В течение пяти дней, с 11 утра до 12 ночи, в Городском доме культуры и кинотеатре «Космос» будут демонстрироваться кино- и видеопрограммы. Экранная программа состоит из шести блоков: интернациональный конкурс, мини-фестиваль японского аниме, детская программа и авторские показы под маркой «Сделал сам». Все показы бесплатны для аудитории.

Конкурсную программу фестиваля – короткометражные фильмы и видео-арт из 24 стран мира – будет оценивать международное жюри, председателем которого стал популярный актёр и театральный режиссёр Михаил Ефремов. Также в состав жюри вошли: Павлина Младенова (фестивальный куратор из Болгарии), Николай Хрусталёв (кинокритик из Эстонии), Федерико Шмуклер (обладатель Гран-при фестиваля 2008 года из Мексики), Валерий Канишев (отборщик фестиваля InterFilm из Германии), Андрей Смирнов (руководитель Ижевского кино клуба), Олег Пономарёв (современный художник из Красноярска), а также призёры Канского видеофестиваля 2008 года – Герард Рибера (Испания) и Фабрис Марука (Франция). Призёры фестиваля будут объявлены на церемонии закрытия 29 августа в 18.00.

О городе-музее Канске нам рассказала арт-директор Канского фестиваля **Надя Бакурадзе**.

На Канском фестивале в этом году у нас будет очень много всего, разнообразие полное. Когда мы построили в Канске пальмовую аллею, то поняли, что она очень неплохо смотрится, и решили каждый год приглашать художников, для того чтобы они делали какие-то интересные проекты именно в городской среде. То есть, отдали Канск современному искусству на растерзание. Таким образом, мы за ближайшие двести-двести пятьдесят лет превратим Канск в культурную столицу, город-музей. Такая нам шальная мысль пришла в голову. И в этом году мы два таких городских проекта привезём на фестиваль. Один – с Владимиром Дубосарским, который сделает семнадцать плакатов к фильмам конкурсной программы прямо на стенах домов. Они будут написаны строительными красками и наверняка надолго останутся в Канске. Это первый проект, а второй – не авторский, точнее, автор его неизвестен, – это будет памятник неизвестному художнику, который будет ставить неизвестный художник. Имя неизвестного художника я не имею права разглашать. Памятник уже вызвал большой резонанс в городе. В Администрацию звонят обеспокоенные старушки с вопросами, зачем в Канске на центральной площади



будет стоять «неизвестная задница неизвестного художника». На самом деле, подобных амбиций у нас нет, всё будет гораздо скромнее. Это будет памятник из бетона, изображающий человека, сидящего на коленях и рисующего что-то на земле, больше ничего. Скромняга в центральной сквере! Это то, что касается инноваций.

Что касается программы, то она будет очень большая, больше, чем было в прошлом году – целую неделю, с 11 утра до 12 вечера. Нас ждут несколько программных линеек помимо традиционного конкурса. Будут авторские программы, которые представляют сами авторы, критики, просто люди, знакомые с авторами и критиками. Будут они представлять совершенно разные фильмы, в том числе и премьерные. Председатель жюри этого года – Михаил Ефремов, актёр и театральный режиссёр. Он в числе прочих будет представлять фильм «Кошечка», в котором он сам снялся в этом году. Будет премьера нового фильма Евгения Митты «Антология современного искусства». Фильм второй, о Дубосарском и Виноградове, будет представлять Владимир Виноградов, соответственно. Эту линейку мы назвали «Сделал сам». Программа получилась достаточно интересной, интеллектуальной и разнообразной. Здесь, например, документальные фильмы, снятые на Красноярской киностудии, завоевавшие награды по всему миру, но неизвестные зрителю, поскольку документального кино – сугубо фестивальной его истории – не существует в кинотеатрах. Есть линейка аниме, она детско-молодёжная, в ней представлена ретроспектива классики японской анимации. У нас достаточно давно была история о том, как на один из программных показов привели

школьный класс – вышло недоразумение. С тех пор, наученные горьким опытом, мы объявляем отдельную детскую программу, чтобы не наступить на те же грабли. Программа будет идти с утра – это всё ещё дни школьных каникул – так что дети смогут посмотреть классику аниме на большом экране.

Создана также и вечерняя линейка «Другое кино» совместно с компанией «Другое кино», соответственно. Здесь представлены фильмы разных лет. Здесь и «Жестяной барабан», и «Андерграунд» Кустурицы, и «Что?» Романа Полански, и так далее. Это своеобразная просветительская программа, потому что это Канск, и хотелось бы, чтобы зритель немножко почувствовал, о чём мы, собственно, говорим, лучше поняли культурный контекст, в котором мы живём.

Также будут представлены программы нескольких европейских фестивалей, наших партнёров. Это крупнейший немецкий фестиваль короткометражных фильмов InterFilmWostok, Мадридский фестиваль экспериментального кино и видео Vallecas Puerta Del Cine, фестиваль Videoholica – совсем молодой фестиваль из Болгарии, все они привезли свои «the best of» за последние несколько лет. Так что программа очень насыщенная. Единственное, что – музыки в этом году не будет, к сожалению. В прошлом году у нас был такой проект удачный – «Deer Purple под фанеру» – когда несколько художников, в том числе Костя Звездочётов, устраивали под фанеру концерт на выпиленных из фанеры инструментах. Бородатые и не очень скакали по сцене, рубились на сцене около полутора часов, затем ломали инструменты, аппаратуру ломали, был полный кайф для всех. В этом году у нас будет микровариант, будет «рок-вертеп» (тоже под фанеру), который будет установлен на главной площадке. Это будет такой микроробект, сделанный из холодильника, а в нём – микрофигурки такие из фанеры.

Ещё, конечно, иностранные гости (куда же мы без них, мы же международный фестиваль!) В этом году мы решили поступить отчаянно – привезти не каких-то там знаменитостей мировых, а пригласить, поощрить наших победителей, поскольку мы обычно не привозим участников на фестиваль. И в этом году мы привозим победителей прошлого года. Так что будут гости из Мексики, из Испании, и они, наконец, увидят, где и что же они в прошлом году получили!

Текст и фото – Анна Шмитько

Программу 8-ого Международного Канского фестиваля вы можете узнать на сайте <http://www.festival-cannes.ru>

# СИНЕ ФАНТОМ

ПРОГРАММА ПОКАЗОВ В ФИТИЛЬ-КЛУБЕ

2 СЕНТЯБРЯ (СРЕДА) - 20:00  
«ИНТЕНСИВНЫЙ КУРС» -  
17 ЛЕТ ЛЕГЕНДАРНОЙ  
АКЦИИ ГРУППЫ МУ-ЗЕЙ

9 СЕНТЯБРЯ (СРЕДА) - 20:00  
ФИЛЬМ «ДОХЛАЯ КОШКА».  
РЕЖИССЕР ЯКОВ КАЖДАН,  
СЦЕНАРИЙ КСЕНИЯ  
ПЕРЕТРУХИНА

16 СЕНТЯБРЯ (СРЕДА) - 20:00  
ФИЛЬМ «ЧЕРНО-БЕЛЫЙ БЫК»  
ПРЕДСТАВЛЯЕТ РЕЖИССЕР  
ЛЕОНИД КРУГЛОВ

23 СЕНТЯБРЯ (СРЕДА) - 20:00  
ФИЛЬМ «СЛЕПОЕ ПЯТНО» И  
ТЕЛЕМОСТ С РЕЖИССЕРОМ  
ОЛЕГОМ МАВРОМАТТИ.  
ФИЛЬМ ПРЕДОСТАВЛЕН  
КИНОКОМПАНИЕЙ  
«КИНО БЕЗ ГРАНИЦ»

30 СЕНТЯБРЯ (СРЕДА) - 20:00  
ФИЛЬМ «ДМБ 91»  
ПРЕДСТАВЛЯЕТ РЕЖИССЕР  
АЛЕКСЕЙ ХАНЮТИН

Расписание других показов  
в кинотеатре «Фитиль» смотрите на сайте  
[www.fitil-club.ru](http://www.fitil-club.ru)

ПРОГРАММУ КЛУБА СИНЕ ФАНТОМ МОЖНО УЗНАТЬ ЗДЕСЬ:

# WWW.SINEFANTOMCLUB.RU



СИНЕ ФАНТОМ В «ФИТИЛЬ-КЛУБЕ»  
МЕТРО ПАРК КУЛЬТУРЫ,  
ФРУНЗЕНСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, ДОМ 12,  
ЗАКАЗ БИЛЕТОВ: (499) 246 8448

КУРАТОР КЛУБА СИНЕ ФАНТОМ — ЛЕНА КАБАНКОВА  
(+7 985 924 6864, [SINEFANTOM@GMAIL.COM](mailto:SINEFANTOM@GMAIL.COM))  
PR-ДИРЕКТОР — АЛЕКСАНДРА ПОЗНЯК  
(+7 926 551 4868 (моб.), [5514868@GMAIL.COM](mailto:5514868@GMAIL.COM))

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР — ЕКАТЕРИНА ТРОПОЛЬСКАЯ  
АРТ-ДИРЕКТОР — СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ  
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР — ОЛЕСЯ РОДИЧЕВА  
КОРРЕСПОНДЕНТ — АННА ШМИТЬКО  
КОРРЕКТОР — «ФИРМА «ТАЙПМАСТЕР»

Информационный партнер:



Газеты SINE FANTOM week можно взять здесь:

ГЦСИ (Государственный центр современного искусства), театр «ПРАКТИКА», кафе-клуб «АПШУ», ДОМ, О.Г.И, интернет-кафе РГГУ, «Квартира 44», клуб BILINGUA, кафе «ЖАН-ЖАК», Гоголь-1, АРТ-СТРЕЛКА, ВГИК, «ФИЛИМОНОВА И ЯНКЕЛЬ», GOODMAN, проект «ФАБРИКА», кафе «МАЯК», кафе «ЖАН-ЖАК» №2, Центр современного искусства «ВИНЗАВОД», ИЖЛТ, клуб «16 ТОНН», FAQ-CAFE, ФИТИЛЬ-КЛУБ, МОС-КАФЕ, КАФЕ СУП, ДОМ КИНО (союз кинематографистов), МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, МГИМО (УМИД РФ)

