

GRAPHIC
DESIGN
PORTFOLIO

ABOUT ME

Dimitrii Andreenko

I'm an editor and content designer based in Porto. I work across graphic, editorial, and web design, combining typography, layout, and content with a strong visual and editorial approach to create clear, engaging, and purposeful communication.

My work is informed by UX principles, information architecture, and product thinking, helping shape intuitive digital experiences that balance user needs with business goals.

Tools

Figma, InDesign, Illustrator, Photoshop, Affinity, ChatGPT, Claude, HTML/CSS/JS

Languages

- Russian (native)
- English (fluent)
- Spanish (conversational)

Contacts

- [cestdimitri.github.io](https://github.com/cestdimitri)
- dmitrii.andreenko@gmail.com
- IG / TG: @cest_horrifique

PRINT DESIGN

“Nosorog” Independent Publisher

Collaborated on the editorial design, book layout, and print production of a published poetry collection.

“K!” Independent Zine

Designed editorial layouts and typeset issues of an independent self-published zine focused on cinema, visual culture, and contemporary media.

MyFrenchFilmFestival × Institut Français

Designed and typeset the official review catalogue for the 2024 edition of MyFrenchFilmFestival, published as a digital PDF.



“Allegria di Naufragi” by Guiseppe Ungaretti (2026)

The first Russian edition of an anthology by one of the most influential Italian poets of the 20th century. I designed the publication from cover to cover, combining editorial design, typography, and production into a cohesive print project.

Released by the independent Russian publisher Nosorog in July 2026.

Я не тот поэт, что отдаётся услаждениям чувства,
я тот, кто привык бороться, и должен признаться, —
хотя годы принесли с собой некоторые
успокоительные средства против этого, —
я неистов; отвращение к жизни и мужество жить
были колеёй моей жизни. Воля жить несмотря
ни на что, сжимая кулаки, жить вопреки времени,
вопреки смерти.

— Джузеппе Унгаретти

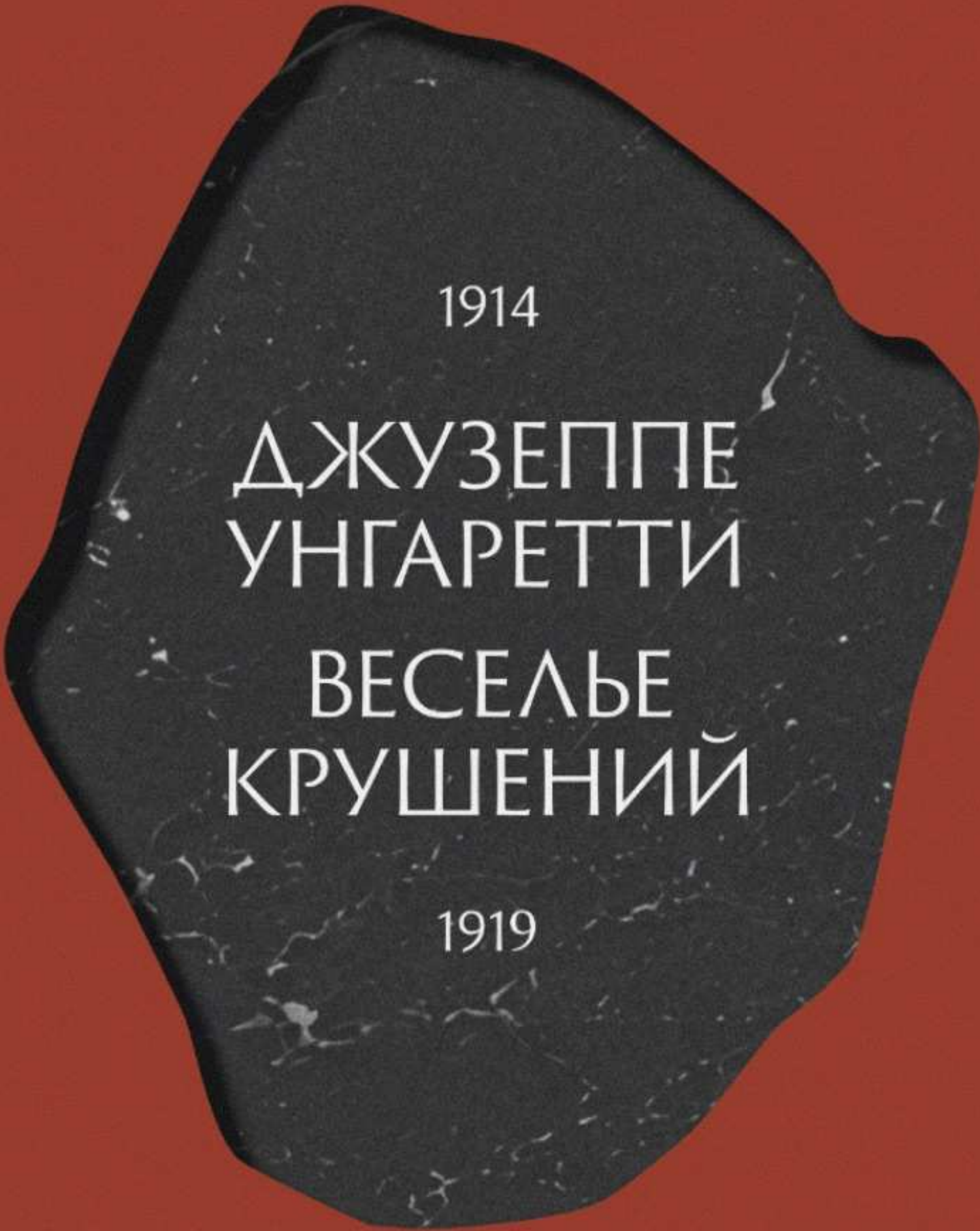
носорог
НЕСОВРЕМЕННИК



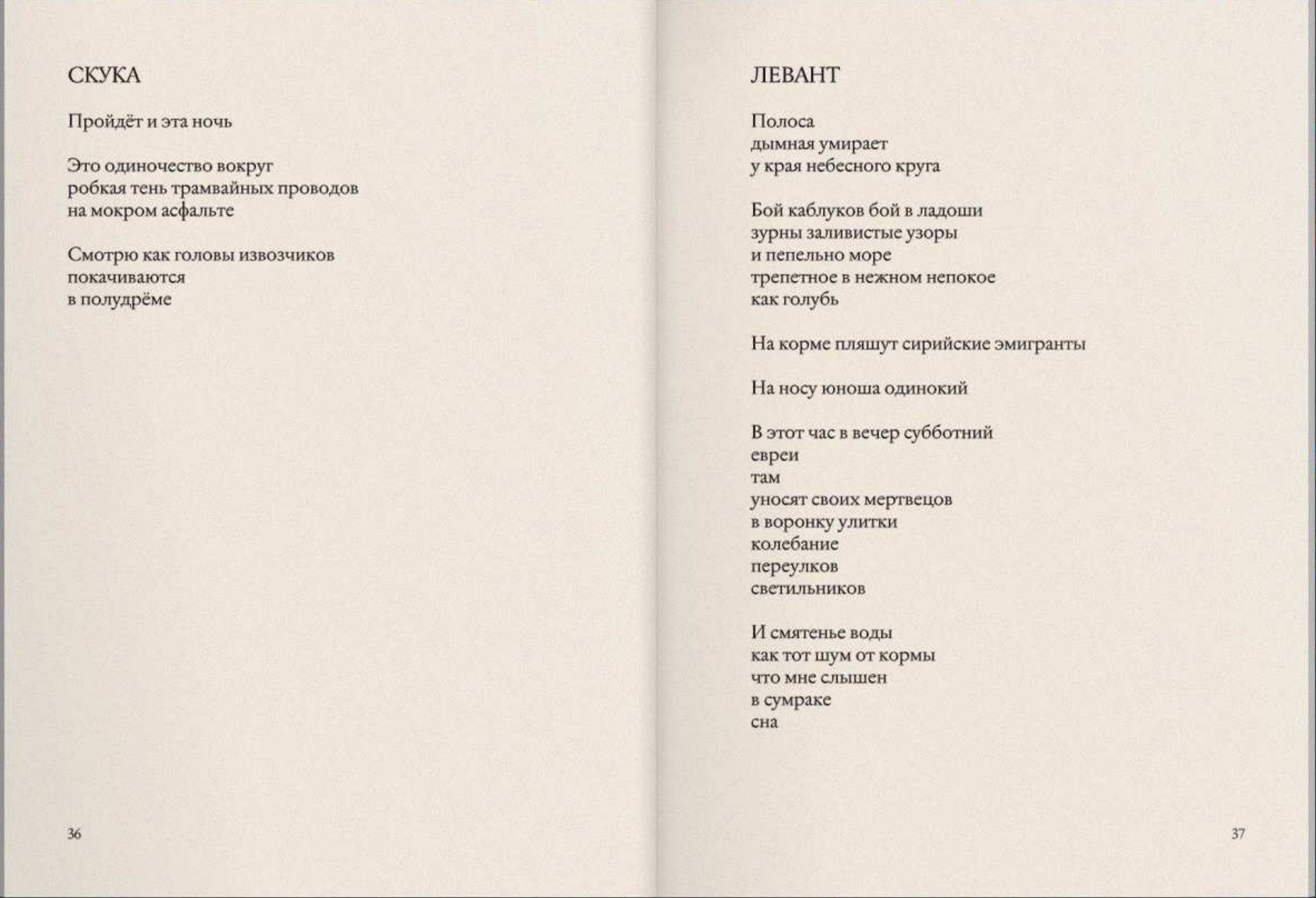
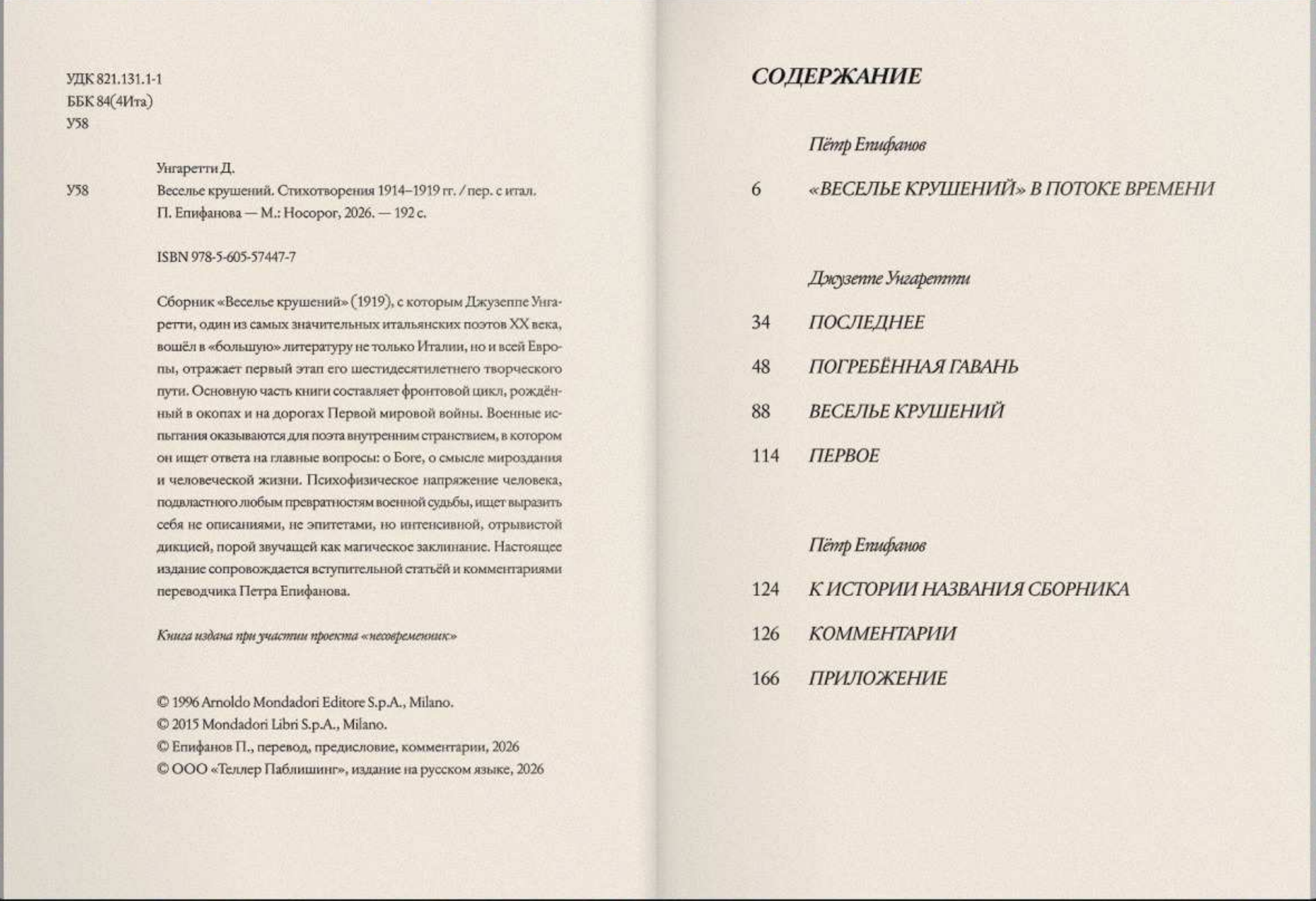
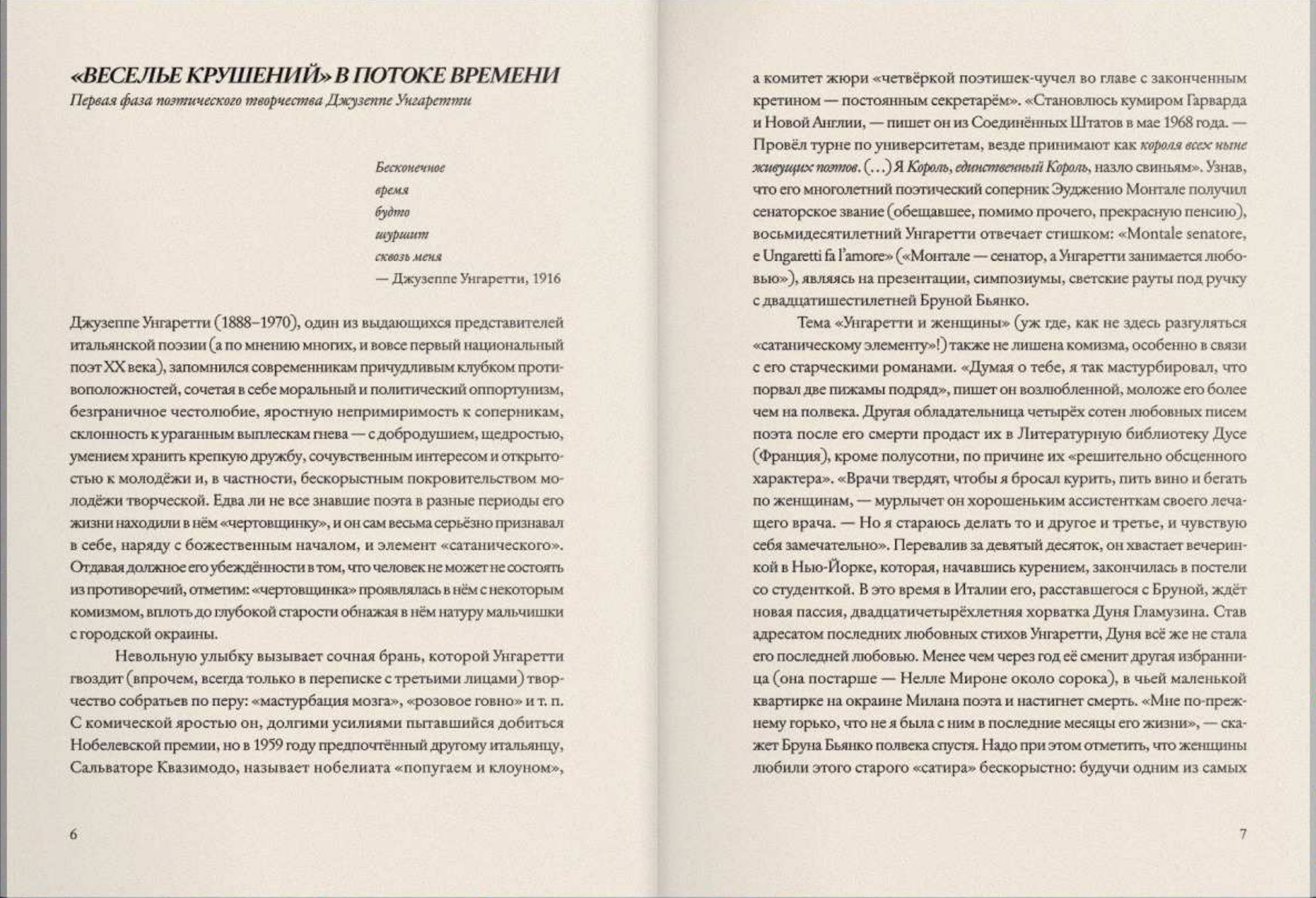
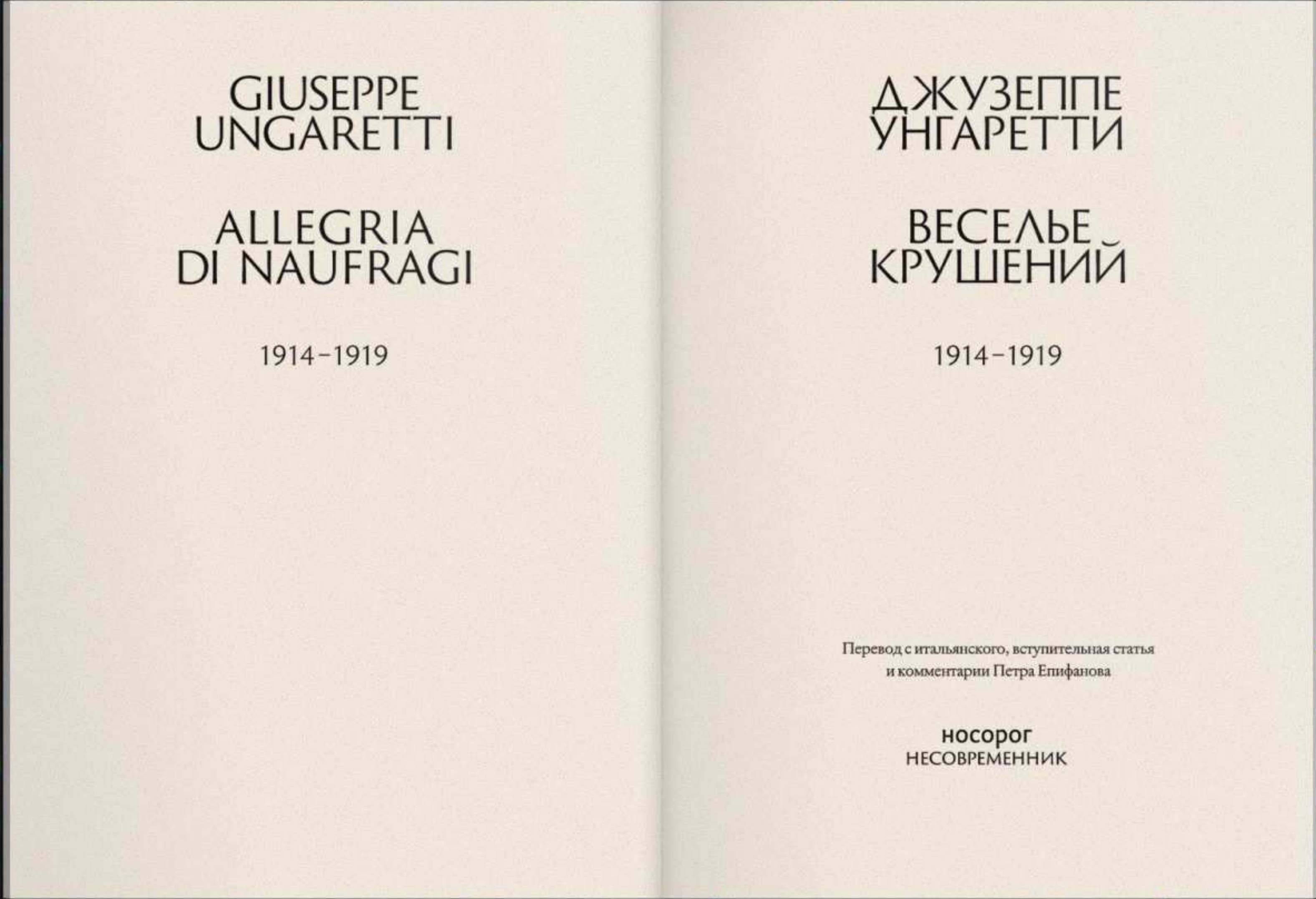
ВЕСЕЛЬЕ КРУШЕНИЙ

ДЖУЗЕППЕ УНГАРЕТТИ

носорог НЕСОВРЕМЕННИК



ПЕРЕВОД ПЕТРА ЕПИФАНОВА



“K!” cinemazine issue #4 (2022)

The fourth issue of an independent print zine created by a collective of film critics from the Smolny Institute in Saint Petersburg. Focused on cinema, visual culture, and film criticism, the publication explores contemporary approaches to writing and thinking about film.

I was responsible for the editorial design, typesetting, and print production of the entire issue.

Released in March 2022.



СОДЕРЖАНИЕ

4→8	Чистосердечное признание <i>Диана Абу Юсеф</i>	64→67	Один год в кино <i>Редакция «К!»</i>
10→15	Сно[кино]видение <i>Наташа Прудникова</i>	68→75	Кино лицом к лицу <i>Никита Лопатин</i>
16→25	Майя Дерен и Я <i>Барбара Хаммер. Перевод: Лена Голуб, Яна Нохрина</i>	76→85	В мире без слов: тело в современном невербальном кинематографе <i>Михаил Иткин</i>
26→33	Ведьмы, ведьмы, ведьмы <i>Редакция «К!»</i>	86→87	Surrogate Sound <i>Вера Смирнова</i>
34→41	«Может быть, вы сменили ночью кровать?» <i>Диана Андреевко</i>	88→97	Разрушая тело кино: опыт леттризма <i>Ира Медведева</i>
42→47	Текст-разбор: травмированный синефил в кино <i>Полина Трубицына</i>	98→103	Буквы на экране: как Майкл Сноу сделал фильм из текста <i>Диана Чернова</i>
48→59	Некруглый нестол о гипнотическом кино <i>Никита Лопатин, Диана Чернова</i>		
60→63	Хороший — плохой, плохой — хороший, или размышление о том, как зритель оправдывает негодяйство героев <i>Лена Дудникова</i>		

МАЙЯ ДЕРЕН И Я



Барбара Хаммер
Перевод: Лена Голуб, Яна Нохрина

Барбара Хаммер, пионерка лесбийского экспериментального кино, начинала свой творческий путь в 70-х, в период расцвета второй волны феминизма. В своих работах она обозначает несколько важных тенденций независимого кинематографического искусства того времени: переосмысление «мужского взгляда» (отсюда — стремление зафиксировать особый женский мир/опыт), работа с телесностью и сексуальностью как с политическим высказыванием, а также формирование фем/квир-оптики в целом. Конечно, в этом деле без влияния Майи Дерен, на минуточку, «матери» американского авангарда, было не обойтись. Но Хаммер не просто развивает заложенные Дерен традиции. Дерен становится для нее точкой отсчета, профессиональным ориентиром и опорой — к Дерен Хаммер будет обращаться на протяжении всей жизни.

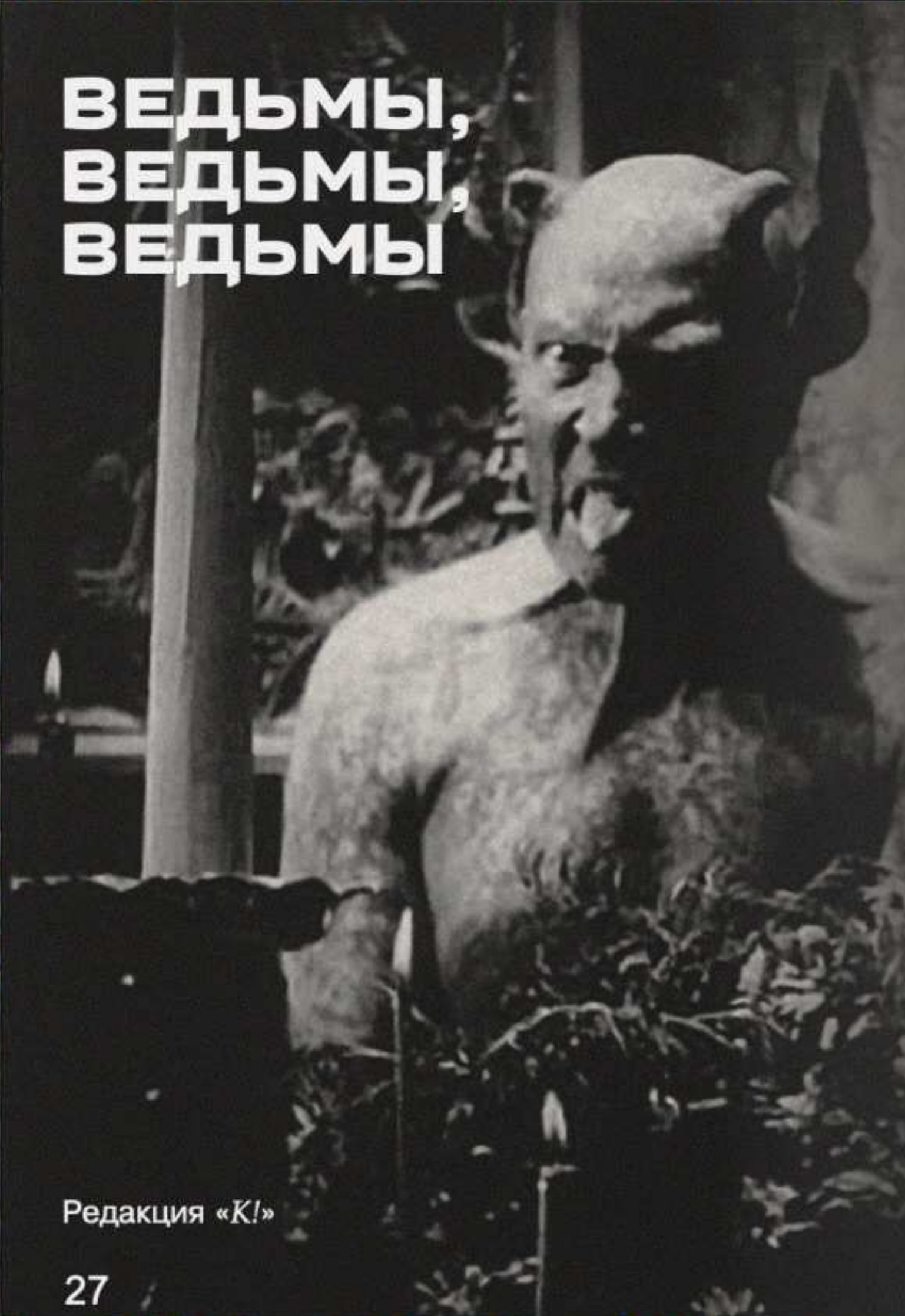
Прямое влияние можно проследить в таких работах, как «Я была/Я есть» (1973) — своеобразном ремейке «Полуденных сетей» (1943), с которого Хаммер утверждает себя как независимая женщина и режиссера, а также в «Раковине Майи Дерен» (2011) — поздней документальной картине, где собраны личные воспоминания коллег и друзей Дерен. Здесь Хаммер также возвращается на место съемок «Сетей» и по-своему переосмысливает пространство современной «полуденной» квартиры.

В статье Барбары «Майя Дерен и я» нам открываются не лежащие на поверхности аспекты влияния. Оказывается, что для своих фильмов «Доступное пространство» (1978) и «Изогнутое время» (1983) Хаммер заимствует деревенский концепт «креативной географии», который помогает ей работать со сложными пространственно-временными категориями и трансформировать их, обнаруживая в этом эмансипаторный потенциал киномедиума. Из статьи мы также узнаем, что, находясь под влиянием теории Дерен о «вертикальном», поэтически чувственном кино, Хаммер в фильме «Оптический нерв» (1985) соединяет, с одной стороны, структурный метод, с другой, — «человеческую историю» с акцентом на эмоциональном состоянии и личных переживаниях. А в «Множественных оргазмах» (1977) и «Двойной силе» (1978) наследие Дерен проявляется с совсем неожиданной стороны: публичный показ кинокартин становится для Хаммер, вдохновленной примером своей вечной музы, формой активизма в борьбе с цензурой.

От фильма к фильму Хаммер указывает на имманентное присутствие Дерен. Благодаря ее рассказу мы можем рассмотреть эту феминистскую преемственность, проследить становление режиссерки с этой перспективой, обратить внимание на последовательность, цельность и системность ее подхода к проблемам экспериментального женского кино. «Майя Дерен и я» — любовное признание, а также утверждение женской силы и манифестация экспериментального кинематографа в качестве полноценного признанного искусства.

Течение в американском авангарде конца 60-х, которое характеризуется смещением внимания с содержания фильма на его форму/материю/структуру.

ВЕДЬМЫ, ВЕДЬМЫ, ВЕДЬМЫ



Редакция «К!»

Это коллективное открытие, посвященное ведьмам, стало результатом совместного просмотра фильма *Nåham* (1922) Бенямина Кристенсена. Исследуя фильм датского режиссера, мы также делимся соображениями о метаморфозах образа ведьм в культуре, его репрезентации и критическом осмыслении в других киноработах и говорим об отголосках этого образа/феномена в современности.

ОПЫТ (ESSAY) БЕНЬЯМИНА КРИСТЕНСЕНА

Лена Голуб: Фильм *Nåham* очаровывает меня в первую очередь разнообразием формальных приемов и стратегий. Методы ученых в нем переплетаются с чисто кинематографической магией. Правда, рассуждать о преодолении «порочного» разделения кинематографа на «документальный» и «художественный» в отношении этого фильма в строгом смысле нельзя: британский «Кинескопист» Джон Грисон только в 1926 году опубликует заметку о фильме «Моза южных морей» (1926, реж. Франсис и Роберт Флаэрти), где впервые употребит категорию «документальности» применительно к кино. Фильм же Кристенсена преодолевает, как мне кажется, созданную Новым Временем парадигму разделения знания на «научное» и «ненаучное», «истинное» и «ложное» (ряд может быть продолжен). Знание и, соответственно, власть всегда были на стороне науки. Курьезным в этой связи кажется то обстоятельство, что главными гонителями «ведьм» были ученые, юристы и другие образованные люди.

Два года (с 1919-й по 1921-й) Бенямин Кристенсен изучал свидетельства феномена охоты на ведьм, уделяя особое внимание *Malleus Maleficarum* у («Молоту ведьм») доминиканского инквизитора Генриха Крамера. Представленная на премьере афиша к фильму содержала обширную библиографию.

Nåham — это фильм-опыт, фильм-эссе. Слово «опыт» в русском языке изобилует значениями, и в этом разговоре мне хочется актуализировать два смысловых вектора: (1) «опыт» в монтеневском смысле — эссе, а также (2) существительное, производное от глагола «пытать».

Полина Трубицына: Форма фильма, как мне кажется, актуализирует онирическое в кино. Вместе с режиссером зрители отправляются в путешествие, чтобы исследовать феномен ведьм, рассматривая гравюры/рисунки, читая книги и изучая источники по теме. Фрейминг кадра буквально перенимает взгляд рассказчика, сращивая его со зрительским, делая всех не только соучастниками создания киноэссе, но и создателями новацидеских игровых образов фильма.

Ира Медведева: С точки зрения формы и структуры фильм даже выглядит очень современно. В нем действительно видны просоветские тенденции: эксплицитная

МАЙЯ ДЕРЕН И Я®
Фильмы и критические работы Майи Дерен, предложенные ею методы кинопоказов® оказали сильное влияние на меня и мои работы — как в творческом, так и в профессиональном плане.

Я была из поколения беби-бумеров, и мне было уже за тридцать, когда я поступила в киношколу при Университете штата Калифорния в Сан-Франциско. К тому времени я успела поработать служащей банка, советницей по делам несовершеннолетних, управляющей детской площадкой, но ничего из этого мне не подошло. Ощутив, что что-то внутри меня не находит выражения, я решила стать художницей. Живописи, которую я некою любила, я предпочла кинематограф, поскольку в нем есть место не только эстетике, но и философской мысли и политике.

На курсе по истории кино, который я посещала, было всего несколько девушек, но, будучи новоявленными феминистками, мы высказывались довольно категорично. Конни, Вероника и я всегда сидели вместе и критиковали академический подход кинематографистов-мужчин, чьи работы нам показывали изо дня в день. Я неустойно поднимала руку:

«Где была мать Пудовкина?», «Были ли в агит-поезде Вертова женщины?»® или «О боже мой, почему Лилиан Гиш выглядит на экране такой беспомощной?»...

Наконец, нам показали черно-белые 16-миллиметровые фильмы некой Майи Дерен. Они были совершенно не похожи на все, что я видела раньше. Аудиторию заполнили образы, порожденные другой чувственностью. Их эстетика была мне близка. Впервые экраном этой темной пещерной комнаты завладело «женское» кино. До этого момента транслируемая нам «история кино» была лишена женской точки зрения. Тогда я точно поняла, что *была* (курсив пер.) снимать.

Меня впечатляла телесность фильмов Майи Дерен. Я чувствовала ее режиссерскую энергию — когда она находилась за кадром, и актерскую — когда она появлялась в нем. Большое впечатление произвел на меня изобретенный ею концепт «креативной географии» — когда бесконечное время и бескрайние пространства соединяются через образ идущей женщины.

® Перевод выполнен по изданию *Maya Deren and the American Avant-Garde* / Edited by Bill Nichols. University of California Press, 2001. P. 261–265.
® Майя Дерен организовывала кинотур с лекциями и просмотрами фильмов с последующим обсуждением. Она также проводила независимые выставки, в рамках которых представляла свои киноработы. (Здесь и далее примечания переводчиц.)
® В оригинале "Vertov's film train". Предлагаем, что речь идет о феномене агитпоездов в Советском Союзе. У Вертова действительно были фильмы, посвященные этой теме: «Агитпоезд ВЛРК» (1921) и «Годовщина революции» (1917). Но, возможно, Хаммер перепутала Дину Вертова с Александром Медведкиным, который известен своим кинопоездом.



“K!” cinemazine issue #6 (2024)

The sixth issue of an independent print zine created by a collective of film critics from the Smolny Institute in Saint Petersburg, Russia. Focused on cinema, visual culture, and film criticism, the publication explores contemporary approaches to writing about film.

I designed the issue from editorial layout and typography to typesetting and print production.

Released in February 2024.



СОДЕРЖАНИЕ

- 4→7
- снег дождь очень красиво что делать с этой красотой
Дарина Абу Юсиф
- 8→19
- Се/экспериментальное кино
Дарина Поликарпова
- 20→31
- Кино надежды из пробелов между осколками
Ольга Давыдова
- 32→37
- Кино из одуванчиков
Лена Галуб
- 38→49
- Призраки полного метра: кино о неснятом кино
Максим Матвиевца
- 50→57
- Генеалогии феминизма: открытие Каламити Джейн
Наталья Петришин-Бачелас, Джемана Заттери
Перевод: Лена Галуб
- 58→69
- Методы бунта и социальная критика
в постреволюционном иранском кинематографе
София Рухобратская
- 70→79
- Взгляд, направленный на себя: опыт иранского кино
Полина Трубицына
- 80→81
- Плейлист: Shinen
Варя

- 82→99
- Заметки на полях зрения
Редакция «KI» и друзья
- 100→101
- (зрение это роскошь избыток хаос...
Станислав Мосигаба
- 102→109
- Пыль: постпанк в кино
Дима Андреев
- 110→119
- Кулидж, кэмп и не-смерть в сериале «Белый лотос»
Михаил Иткин
- 120→127
- Я маленький, она — большая: как мультипликация
говорит с нами о смерти
Наталья Прудникова
- 128→129
- Кино. «детство, юность, независимость»
Никита Лопаткин
- 130→145
- Жестокие изображения
Орайб Туркан
Перевод: Ира Ломаккина, Даша Чернова
- 146→161
- Несущность пустоты: прогулки по фильмам
Камала Альджафари
Даша Чернова
- 162→165
- Фильмография

СЕ/ЭКСПЕРИМЕН-
ТАЛЬНОЕ КИНО

«Поскольку понимание и симпатии к окружающим вещам должны раскрывать наш характер, здесь предпринята попытка изобразить некоего молодого человека через вещи, которые ему нравятся, и способ располагаться к ним»¹.

Дарина Поликарпова

В 1931 году, под занавес эпохи немого кино, американский режиссер Хенвар Родакевич выпускает фильм «Портрет молодого человека в трех движениях». Хотя вступительные титры и пытаются удержать фокус на пусть неопределенном, но все же присутствующем за кадром заглавном персонаже, последующие эпизоды — плывущийся у каменистого берега волны, флуктуации станочных шестеренок, танцующие высь нити кострового дыма, подвижные блиски света в листьях — первым делом вызывают ассоциации никак не с человеческой манерой располагаться к вещам. Или, во всяком случае, с оптикой, которую он никогда не обрел бы без кинематографа, за тридцать пять лет бездумного существования буквально беспроблемно в зрителя чувствительность к новому визуальному опыту. И главной чертой последнего оказалось влечение к движению как таковому: с появлением кино перед человеком развернулась жизнь, увиденная в перспективе безначального и бесконечного становления².

Кино по определению настроено на фиксацию и производство движения, и первые режиссеры стремились отыскать объекты и процессы для съемки так, чтобы подчеркнуть специфику его чувственности. Еще для кинетоскопа Томас Эдисон снимал дерущихся петухов, боксирующих мужчин, танцующую даму. Дальше, уже в 1920-е годы, Дзига Вертов замедлял движения спортсменов, Абель Ганс схватывал ритм колес локомотива, Жан Эпштейн примеривался к рефренам вращающейся карусели. В отличие от кинематографистов, сразу сведших коммерческий потенциал кино к его нарративному варианту, построенному на сюжетном *действии*, режиссеры авангардистского крыла охотились именно за *движением* — бесцельным, повторяющимся, ритмичным. В этом смысле работа Родакевича — фильм-каталог таких эталонных движений, о киногенинном потенциале которых после прихода звука режиссеры позабудут надого, как и о задаче расширять возможности зрительской чувственности. Вместо этого они принялись выстраивать кинематографическую по человеческому подобно.

Но все же забыли не навсегда. Поколение послевоенных американских авангардистов, начавших осознавать себя как силу, противостоящую нормативному канону, поначалу практиковало не новые способы располагаться к вещам, а унаследованные от предшественников приемы. Например, фильмы Майи Дерен, с чьих «Полуденных сетей» (1943) новая волна экспериментального кино отсчитывает свое рождение, — плоть от плоти кино 1920-х годов, смесь Рене Клеера с Луисом Бунуэлем. Вместе с тем, в отличие от той ранней, явно деантропоцентричной эпохи, заметно, что человеческое тело в движении перестает быть одним из многих киногеничных объектов наравне с водной рябью и трепетом листьев и занимает среди них привилегированное место. Но теперь богатство его кинетических возможностей раскрывается не только в танце и занятиях спортом — уже кинематографисты 1940-х годов отыскивают еще один процесс, в котором тело может по-новому открыться взгляду камеры как движущийся образ, а не через простую принадлежность действующему персонажу.

- ① Вступительный интертитр к фильму «Портрет молодого человека в трех движениях» (1931, Хенвар Родакевич).
- ② По аналогии можно вспомнить, как история искусства приписывает британскому искусствоведам Джону Раскину мысль, что люди стали воспринимать закат как объект эстетического созерцания только после того, как художники начали вводить его на картины. К сожалению, источник, в котором эта идея была зафиксирована, я найти не могу, поэтому давайте предположим, что он правда так говорил, а если и нет — ничего страшного, мысль все равно хорошая.

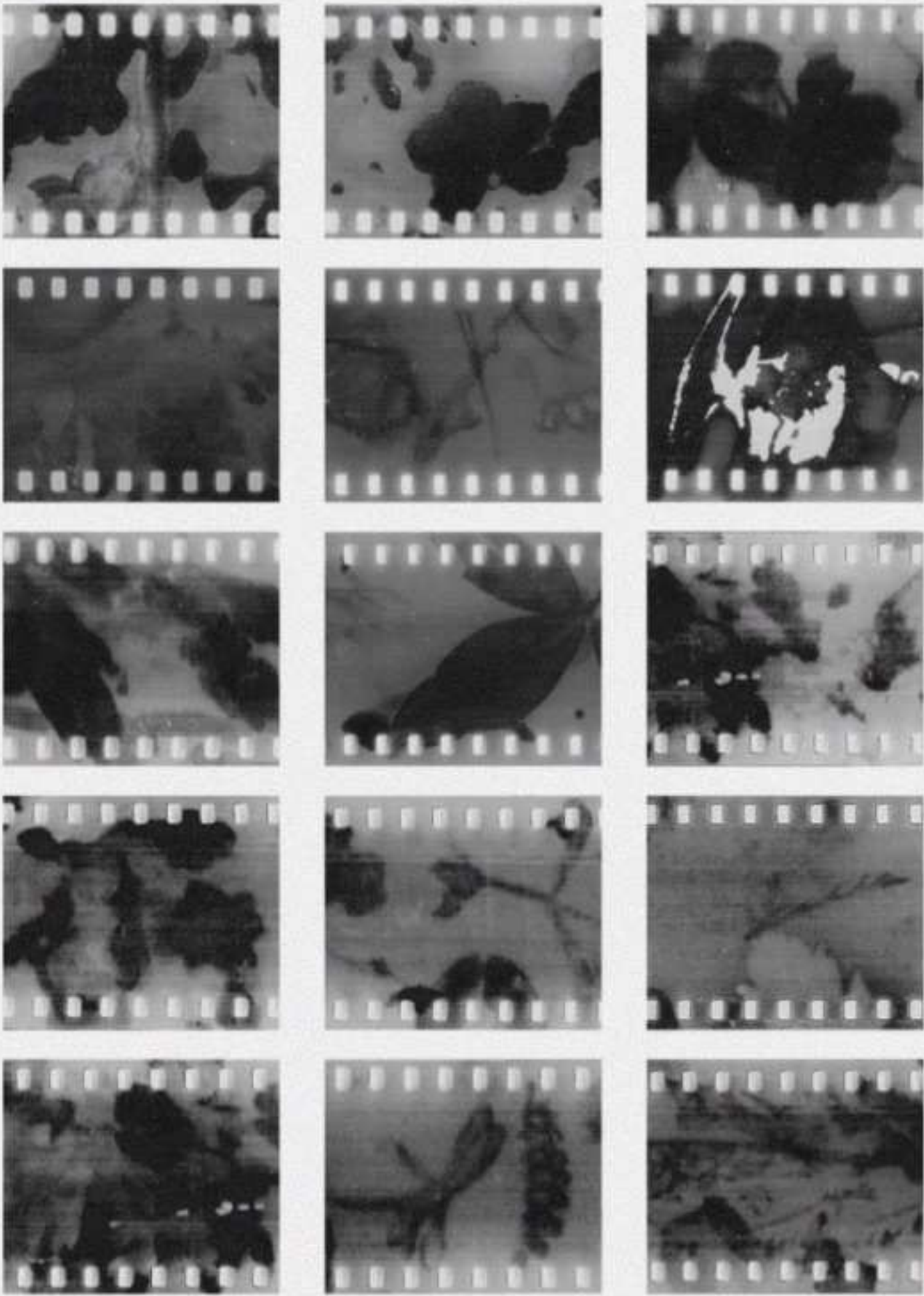
тических уловок (в этом процессе не задействованы камера и объектив) — без посредства технологий, воспроизводящих перспективное видение человека. Фитография — не столько готовое изображение, сколько техника, которая делает видимыми чувственные процессы растений и приближает нас к этому видению. Эти образы не являются репрезентативными, и это действительно тот самый случай, когда мы можем говорить о видимости чувственности самих растений, поскольку они растут и живут в первую очередь за счет световых и химических сигналов. Именно благодаря тому, что растения посылают и получают эти сигналы, возможна и фитография.

Дуинг не стремится отстоять право растений на исключительное место, за которое все более неуверенно и жалко держится человек. Фитография всего лишь позволяет растениям манифестировать себя. Здесь они тоже актеры, герои фильма, «разыгрывающие» его изнутри³. Фитографический эксперимент — микрощаг в большом проекте деколонизации мысли⁴: через установление новых связей и отношений, когда происходит трансформация бинарных концептов «природы» и «культуры», «человеческого» и «нечеловеческого» и так далее. След растения на пленке и дальнейшее ее анимирование — это материальное свидетельство дестабилизации иерархических отношений между человеческой мыслью и «немыслящими» другими. Из «немыслящих» другие — растения — превращаются в немислимых, но видимых и ощущаемых.

Тереза Кастро в статье *Mediated Plants* пишет: «...кинематограф предоставляет удивительно благоприятную среду для "не-человека". Кино способно преодолеть фундаментальный субъект-объектный дуализм: оно перекрывает границы живого, наделяет интенциональностью множество нечеловеческих субъектов, сканирует другую чувственность (sensing other sentience), выставляет (exposing) (и утверждает) различные способы существования живого. <...> Действительно, кинообразы как будто пробуждали другие способы видения. Вместо того чтобы обесмыслить мир, кино "одухотворяло" его, наделяло интеркорностью животных, растений, предметы, погодные явления, машины. Более того — и это было еще одной темой теории и критики кино в период с 1910-х по 1950-е годы — кино приглашает зрителя, современного субъекта *par excellence*, подключиться к "другим способам мышления"»⁵.

Растительные работы Дуинга определенно связаны с тем, как мы видим и как мыслим, но материальные основания фитографии выносят на поверхность вопрос о созидании. Члпо и как мы делаем, чтобы иметь возможность видеть и воспринимать то, что недоступно нашему воображению.

- ③ Я придумала это предложение на английском и не смогла сохранить игру слов в переводе на русский язык. В английском *film* — это также пленка, с которой у Дуинга взаимодействуют растения.
- ④ Peter Buijck, *The Metaphysics of Eco-Modern: On the Decolonization of Thought* — A Conversation with Eduardo Viveiros de Castro // *Common Knowledge* 22, #3, P. 393–414.
- ⑤ The Mediated Plants. URL: <https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>.



ФОРУГ ФАРРОХЗАД

ОПЛАКИВАНИЕ САДА
Перевод с персидского Виктории Поленицы

Никому нет дела до цветов,
никому нет дела до цветов,
никто не хочет поговорить и то,
что сад погибает.
Ито сердце сада давно иссохло от солнечного жара,
что разлука сада давно угас
и не помнит свежести,
что помыслы сада —
о чем-то далеком и непокаянном.

Жить в нашем доме тоскливо,
жить в нашем доме
в ожидании хоть какой-нибудь тучи и дождя —
скудно.

Отец говорит:
«Мне все надоело!
Довольно с меня!
Я уже отошел от дел».
И читает с утра до вечера в своей комнате
либо исторические хроникки,
либо «Шахнаме».

Отец говорит:
«Будьте прокляты все эти рыбы и птицы!
Какое мне дело,
умрет этот сад или нет,
если завтра я сам умру!
Пенсия мне вполне хватает».

Мама — ее все жизни
преследуют призраки ада —
расстилает молитвенный коврик,
поздравляет во всем
трекхонные помыслы
и думает, что трава желтеет
из-за нечистой силы.
Мама днями и ночами твердит молитвы,
и дует на цветы,
и дует на рыбков,
и дует на саму себя,
и все ожидает спасения свыше.
Брат говорит про наш сад: «Могилка,
Он и не собирается забирать себе голову мятой травой
и вонючей рыбой,
которая разлагается в протухшей воде
и уменьшается
в численности».

Брат — он большой философ:
для брата исцелить этот сад
значит его уничтожить,
и поэтому он плавно ступает,
и стучит кулаками о стены и двери,
и пытается быть

печальным и скорбным,
и несет свою тоску —
как паспорт, календарь, носовой платок или авторучку —
на улицу и базар,
и все же тоска его
не безмерна,
ибо каждый вечер она растворяется
в чаду кабака.

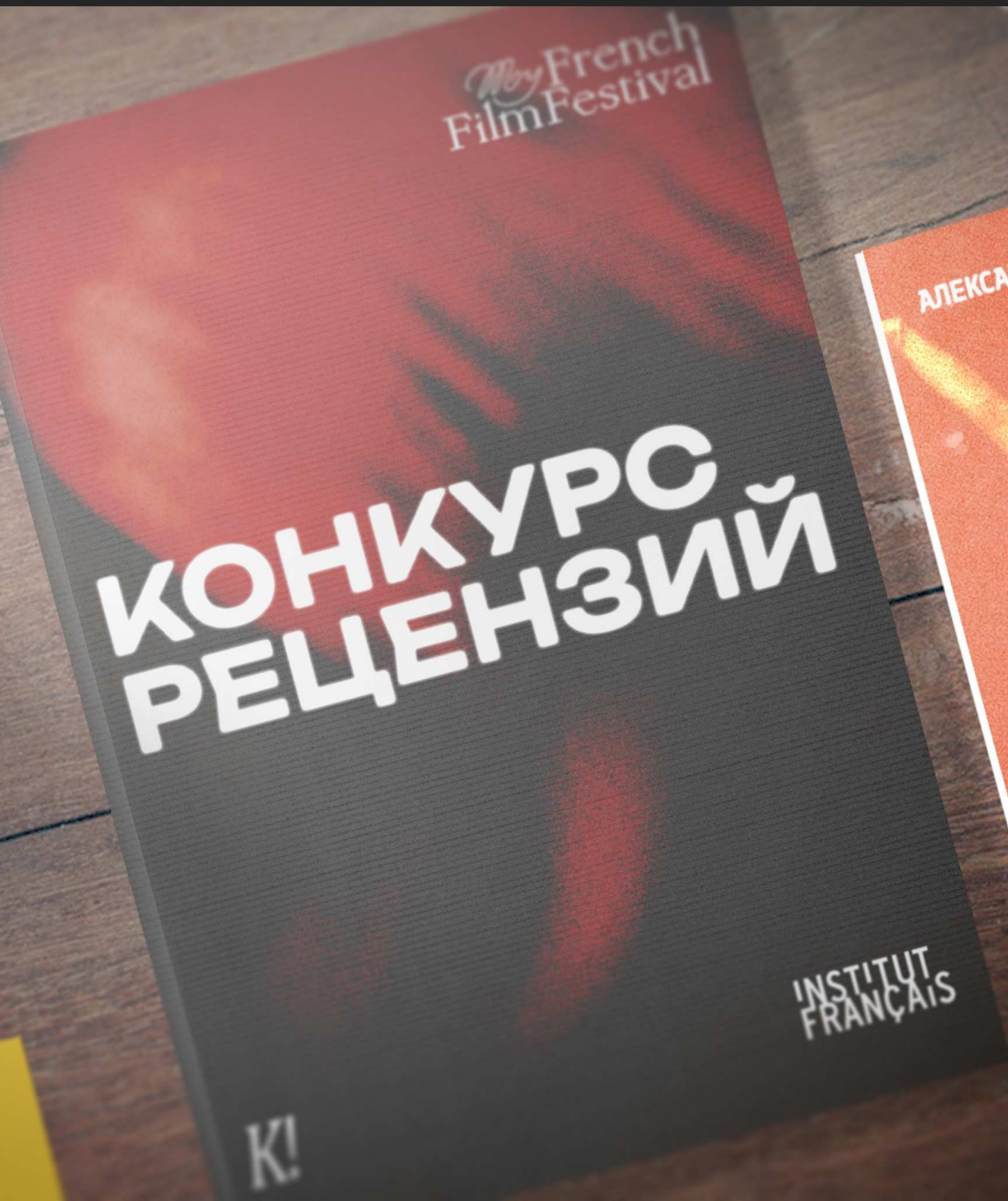
Но моя сестра — она так любит цветы!
И какое у нее доверчивое сердце!
Она и семейство рыбок
кормила когда-то,
она и душу отдавала у цветов,
если получала нагоняи от мамы.
Теперь дом ее на другом краю города.
Дом, где весь интерьер — искусственный,
где плавают красивые рыбки — искусственные,
где под ветками яблоки — искусственной —
она поет песни — искусственные,
а детей плодит — настоящих.
И всякий раз, когда сестра приходит, чтобы свидеться с нами,
она, вылачив в саду подол,
непрерменно почистит его ококолоном.
И всякий раз, когда сестра приходит, чтобы свидеться с нами,
она беременна.

Жить в нашем доме тоскливо,
жить в нашем доме тоскливо.

Весь день,
за этими стенами раздаются выстрелы
и взрывы снарядов.
Наши соседи не разводят в садах цветы,
они дожат там пулеметы и мины:
наши соседи устраивают в облицованных бассейнах
пороховые склады
и укрывают их брезентом.
И дети с нашей улицы
набивают школьные сумки
не учебниками, а гранатами.

Голова идет кругом от жизни в нашем доме.

Мне страшно в этом бездушном времени.
Мне страшно из-за бессмыслицы всех этих игр
и дурного воплощения многих заей.
Я одинока, как тот ученик,
который помещался на геометрии.
И я думаю о нашем ветхом саде,
и думаю,
и думаю,
и думаю...
И сердце сада давно иссохло от солнечного жара,
и разум сада давно угас
и не помнит свежести...



“My French Film Festival” film review catalogue (2024)

This catalogue was created for a review competition organised by the independent zine “K!” and Institut Français in Saint Petersburg for the festival's 2024 edition, featuring the winning essays.

I designed and typeset the publication from cover to cover. Each review opens with a full-bleed still from its film, giving every spread a distinct visual atmosphere while maintaining a consistent grid, typography, and black-page system throughout.

Published as a digital PDF in February 2024.



В феврале завершился ежегодный фестиваль MyFrenchFilmFestival. Французский институт в России и самиздат о кино «К!» проводили конкурс кинокритиков. Победители определены, церемония закрытия прошла, а мы подготовили сборник текстов и с радостью публикуем его!

РЕДАКЦИЯ САМИЗДАТА О КИНО «К!» И ФРАНЦУЗСКИЙ ИНСТИТУТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

СОДЕРЖАНИЕ:

3-5 АЛЕКСАНДР РОМАНОВ | LA BÊTE DANS LA JUNGLE, PATRIC CHINA
6-9 ЯНА ВАРСОВА | LA BÊTE DANS LA JUNGLE, PATRIC CHINA
10-13 АННА ЗОЛОТАВИНА | CALINE, MARGOT REUNONT
14-17 МАКСИМ МАТВИЕНКО | INTERDIT AUX CHIENS ET AUX ITALIENS, ALAIN UNGETTO
18-21 АРИНА САКАЕВА | LE PARADIS, ZENO GRATON

АННА ЗОЛОТАВИНА



«ЛАСКИ»

10



«Ласки» – это художественное исследование памяти тела и попытка обратить внимание на проблемы, которые в публичном (и даже личном) поле обычно замалчиваются. В пятнадцатиминутной зарисовке Margot Remon рассказывает историю девушки, пережившей инцест, и показывает, как прикосновение способно исцелить даже самые глубокие раны.

Именно прикосновение играет в фильме ключевую роль – с его помощью герои исследуют то, что их окружает, и общаются друг с другом. Причем каждый делает это по-своему: кто-то ласково, кто-то грубо, кто-то тактично, кто-то агрессивно. Ремон с вниманием относится к чувственным возможностям тела и создает целый спектр галитических образов. Так, мамы ласки похожи на прилив: они мягко баюкают маленькую Колин (так зовут главную героиню) и «омывают» ее спокойствием. Папины ласки больше похожи на порывы ветра: они всегда балансируют между близостью и отстраненностью. Колин такая дистанция кажется слишком большой – она лишает ее ощущения безопасности. Когда папа уходит, не приласкав дочь

перед сном, ту охватывает страх – в темноте начинают мерещиться чудовища.

Родительские прикосновения ощутимо отличаются от грубых прикосновений брата, в которых нет ни материнского спокойствия, ни отцовской сдержанности. Любовь Артюра избыточна, из-за чего его ласка находит выражение в своей крайней, извращенной форме насилия. Система флэшбеков последовательно воссоздает эту трансгрессию, причем не только через тактильные, но и визуальные образы. Так, акт подглядывания наделяет брата монструозностью и приближает его к многоглазому чудовищу, преследующему Колин в темноте. Этот эпизод, образуя с эпизодом из ванной единый нарратив, демонстрирует, как детский стресс соединяется с подростковым возбуждением и, в конечном счете, заканчивается инцестом.

Благодаря возможностям анимации Ремон удается передать тот болезненный распад, который Колин переживает впоследствии. Ее тело теряет целостность и распадается на фрагменты, потому что фактически то же совершает с ней Артур. Он превращает фигуру сестры в сборку

11

My French Film Festival

K! INSTITUT FRANÇAIS

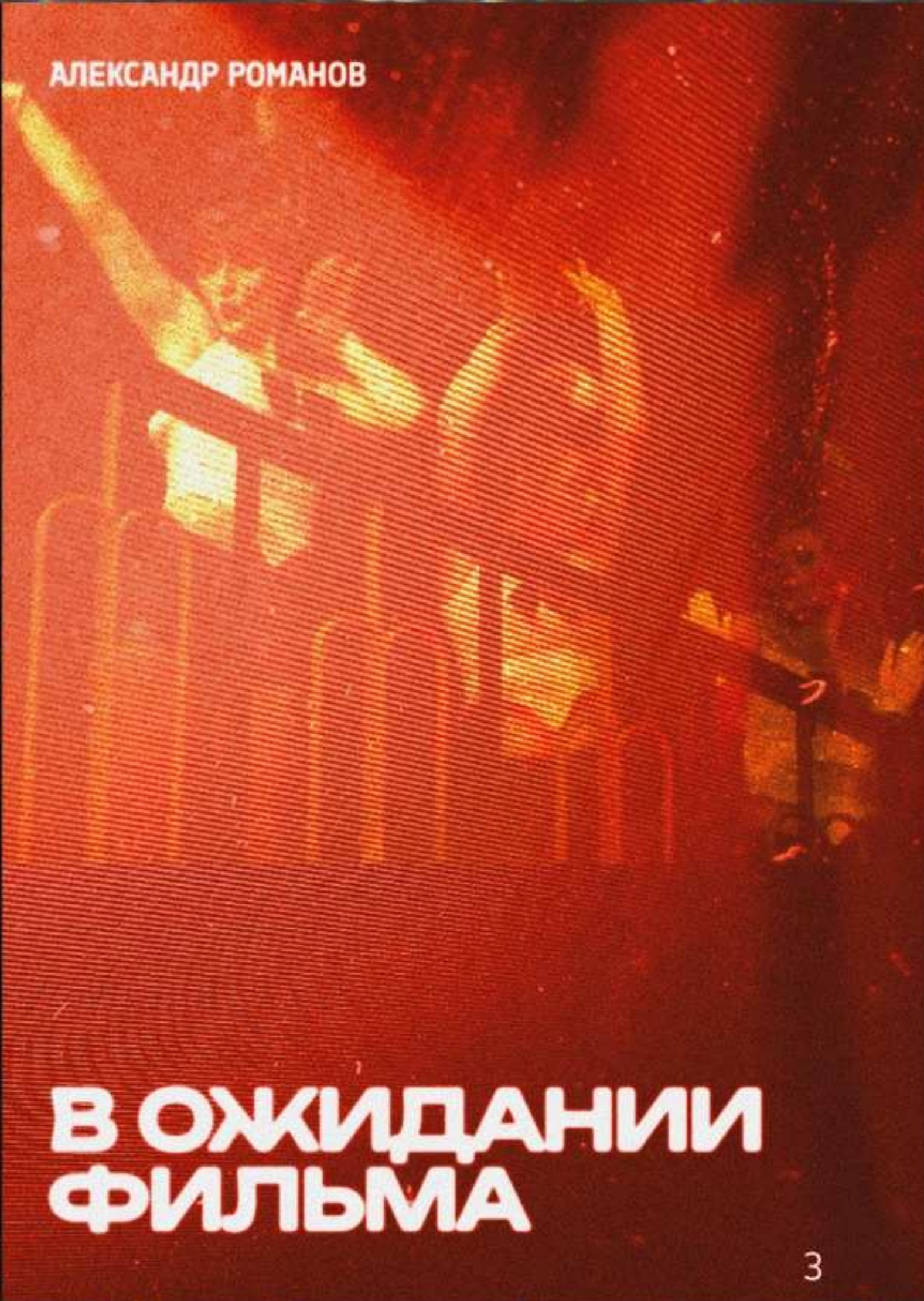
ЖЮРИ КОНКУРСА
ЮРИКОР ПОНОРСА
ДИЗАЙН И ВЕРСТКА

МИХАИЛ ИТКИН, СВЕТЛАНА ЛАНС, ИРИНА ЛОМАКИНА, ИРИНА МАРИЙЧУК,
ПОЛИНА ТРУБИЦЫНА, ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА, НАТАЛЬЯ ПРУДИКОВА,
ДИНА АНДРЕЕВНО

ОПЕОГРАФИЯ И ПУНКТУАЦИЯ АВТОРОВ СОХРАНЕНЫ

2024

АЛЕКСАНДР РОМАНОВ



В ОЖИДАНИИ
ФИЛЬМА

3

Патрик Шиа никогда не скрывал своей страсти к ночным клубам – впервые направив объектив камеры в сторону этих пространств еще в дебютной работе «Поместье», он продолжил ее развивать в документальной картине «Если бы это была любовь» и дошел до построения социологии ночной жизни, несущей в себе накал чувств, смутное ощущение тайны и потенциальность откровений.

Благодаря широкому временному охвату сюжетной линии в 25 лет, начиная 1979 и заканчивая 2004, Шиа удается показать оптическую историю развития движений, положений тел и одежды людей, уставших от бесконечного круговорота производства и необходимости иметь и соответствовать той или иной идентичности.

Броские и по-прежнему яркие одевания сменяются минимализмом металлических украшений и обтягивающими кожаными брюками, темп музыки становится все быстрее и быстрее, но двое посреди нести-жающего танца остаются преданными своей вере в чудо, которое непременно с ними произойдет. Их зовут Мэй и Джон. Завдяля

любителница танцев однажды встречает его, словно выброшенного из окружающего символического порядка, попадает под очарование, и, с каждым годом все больше теряя связь со своей привычной жизнью, присоединяется к терпеливому ожиданию Годо.

«Обожаю, когда в картине есть тайна» – говорит Мэй Джону во время одного из многих разговоров, расположившись чуть поодаль от собирающейся в лиске толпы. Но в фильме «Зверь в джунглях» присутствует скорее робкая тень тайны. Ему совсем не идет многозначительный пафос диалогов, несмелый и раздумчивый трэвллинг вдоль танцующей толпы, игра актеров, пытающаяся найти золотую середину между стилем пина Золотого века Голливуда и отстраненностью современного фестивального кино, отличающегося неспешностью.

Отсутствие выверенных намерений и полагание на волшебство случая – вот в чем может стыдливо признаться данное кино. Промышленность сценария до мелочей и точность постановки решаемой задачи наравне с глубиной таланта способны при-

14

МАКСИМ МАТВИЕНКО



СЕМЕЙНЫЙ
АЛЬБОМ
В ПЛАСТИЛИНЕ

14



Есть ли разница между фотографией бабушки и ее анимированной фигуркой из пластилина? Для Алена Унгетто, кажется, никакой разницы нет. «Собакам и итальянцам вход воспрещен» рассказывает историю семьи режиссера-мультипликатора, с детской наивностью воссозданной в форме стоп-моушн анимации.

Начало XX века, поиск пропитания вынуждает Луиджи Унгетто покинуть родную деревню на севере Италии. Он отправляется сначала во Францию, а потом в Швейцарию – страны, где итальянским рабочим было проще найти заработок, чем на родине. В Альпах на стройке железнодорожного тоннеля Луиджи знакомится с французской Чезирой, будущей бабушкой Алена Унгетто. Голод, безработица, бедность, колониальные и мировые войны, утрата близких, приход к власти Муссолини. Личные трагедии и исторические изломы вынуждают семью Унгетто многократно пересекать границы стран. Франция становится их последним пристанищем, хотя и там им поначалу были не до конца рады.

Семейная память лепится из пластилина, вырезается из картона, склеивается из лоскутов. Фильм начинается с ладоней режиссера, бережно строящих игрушечные декорации реальных мест. Чуть позже Унгетто дополнит рукотворное пространство землей, углем, каштанами и другими предметами, найденными в родной деревне дедушки. Оживив неодушевленные предметы, мультипликатор не стремится покинуть пространство вымысла. Физическое присутствие автора – часть творческого метода и необходимое условие много, непрерывного диалога со своим матерьялом. И это буквально так, ведь фильм строится вокруг разговора режиссера и спящей из пластилина бабушки.

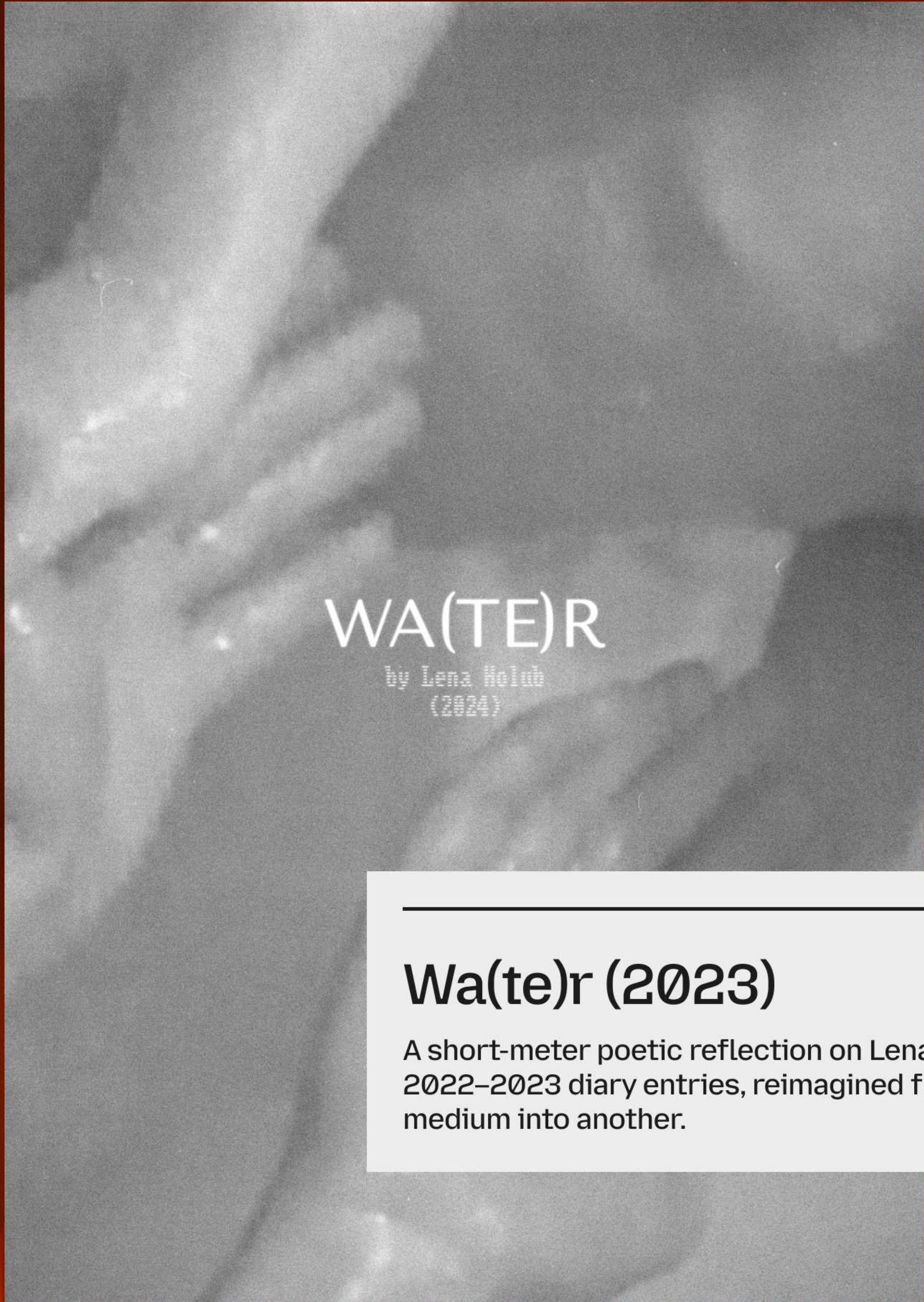
Вкупе с воспоминаниями бабушка также делится с внуком своей заботой: заштольвает дырку на носке или угощает кофе. Крохотная пластилиновая рука Чезиры протягивает соразмерную ей чашку в огромную обшитую кожей руку мультипликатора. Фильм полон подобных моментов, когда реальность переплетается с вымыслом, а анимация прилипает к документальности.

15

DIGITAL VISUALS

I worked on graphic design for independent cultural and film initiatives, creating posters, social media graphics, promotional materials, and presentation decks for film screenings, festivals, and related events.





Wa(te)r (2023)

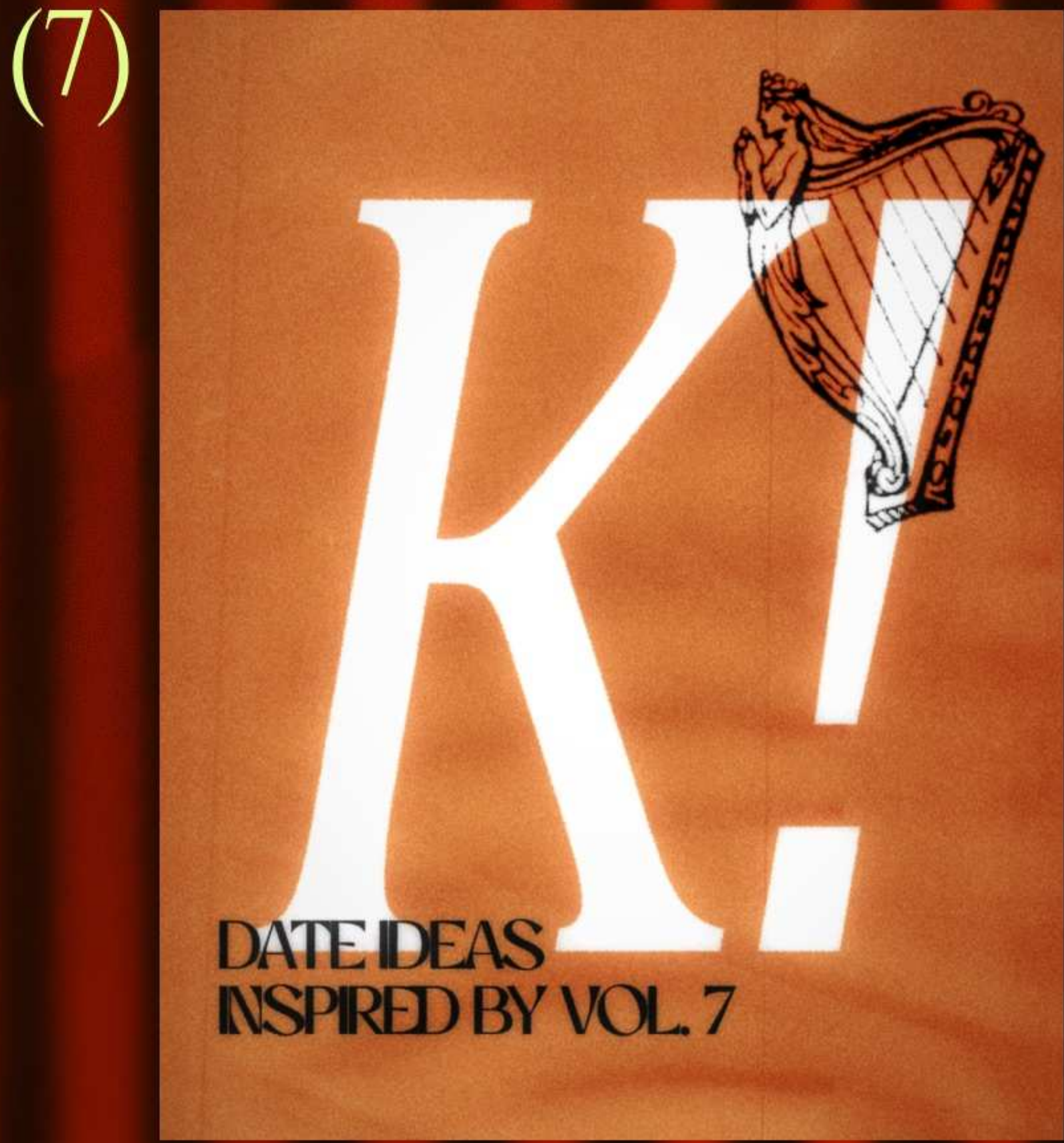
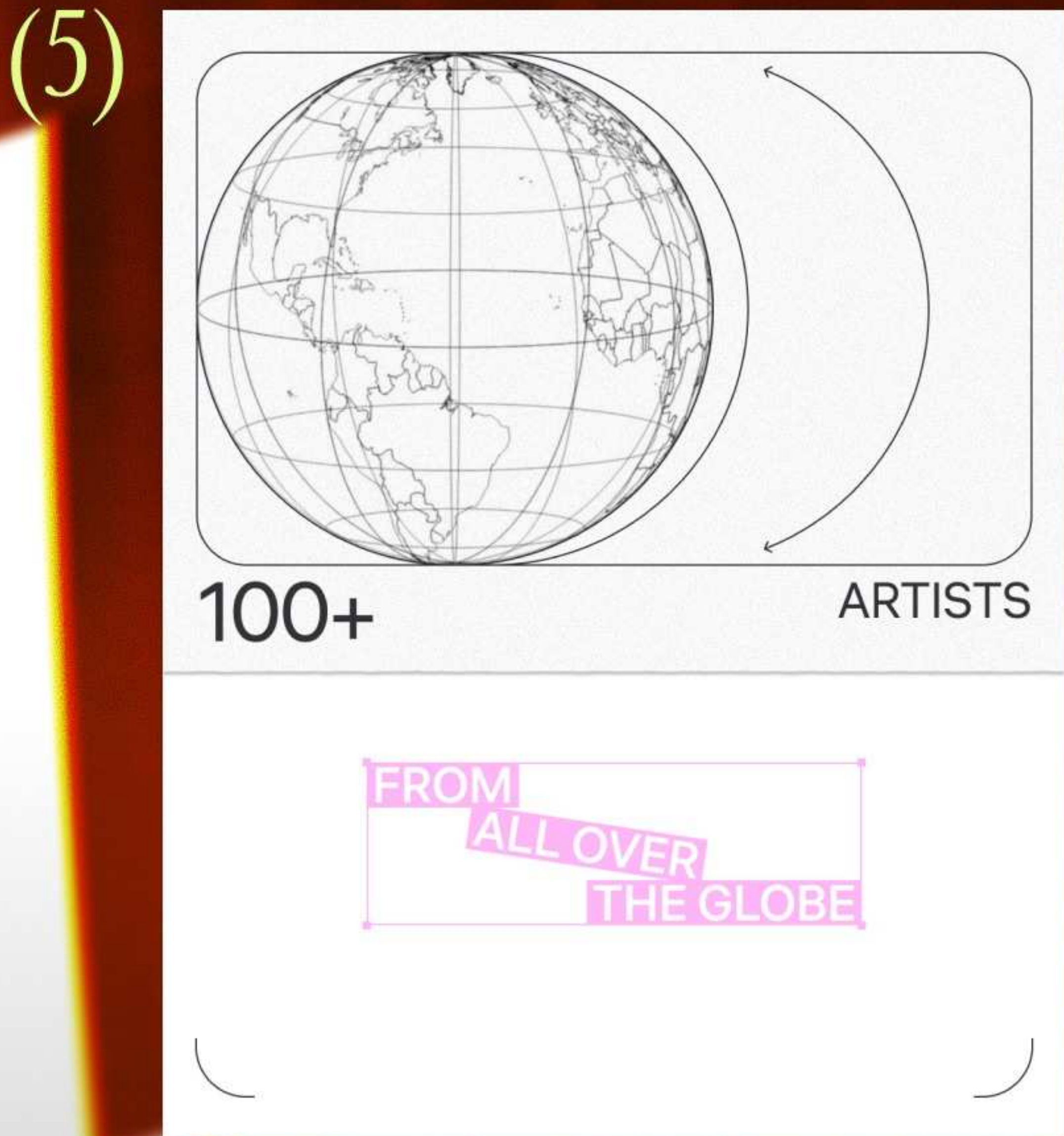
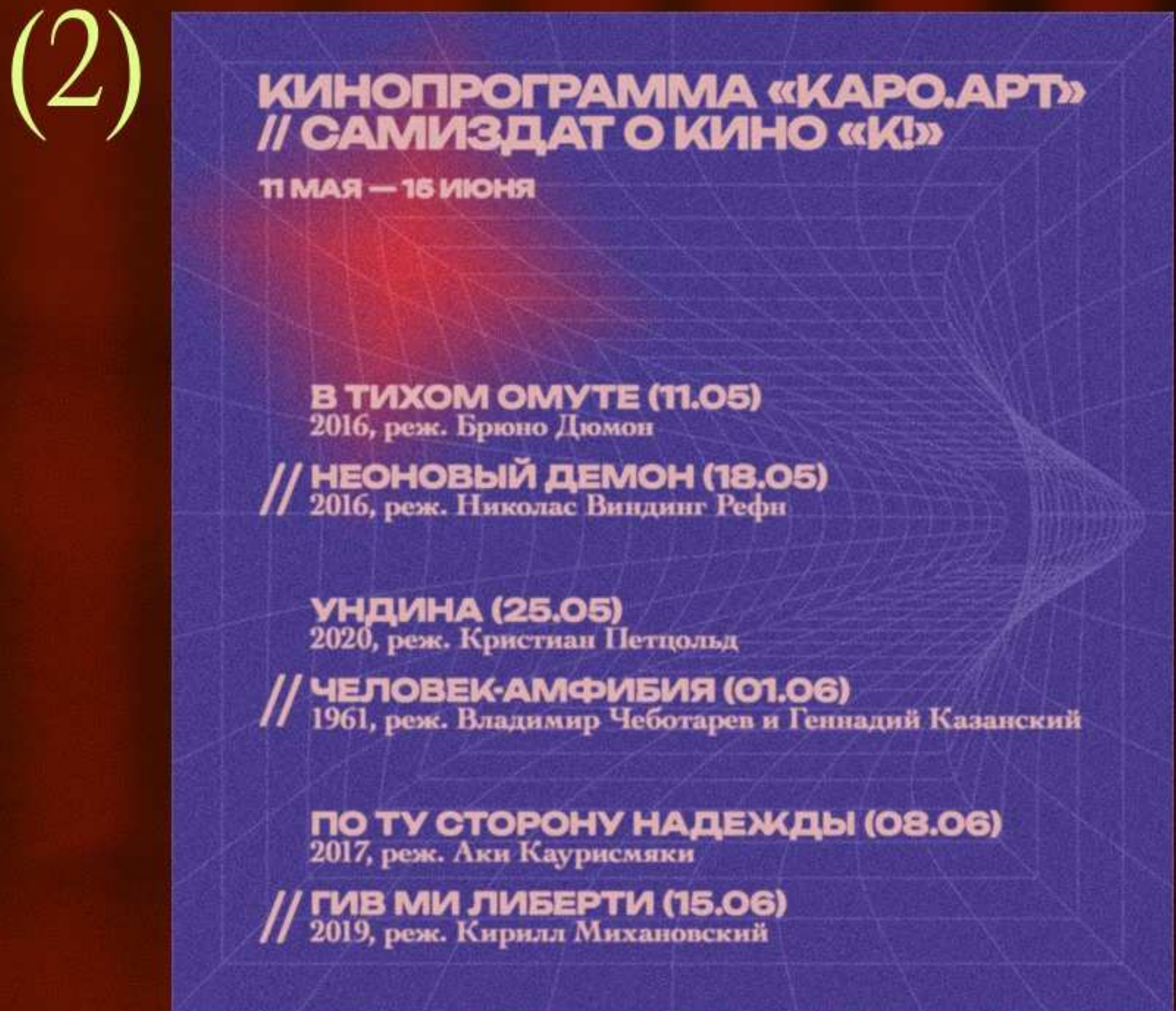
A short-meter poetic reflection on Lena Holub's 2022–2023 diary entries, reimagined from one medium into another.



|||||/_ _ | (2022–2023)

Experimental film, a meditative passage through the liminal condition of the exiled body.

|||||/_ _ |
(2022–2023)



THANK YOU

dmitrii.andreenko@gmail.com
cestdimitri.github.io