НОМЕР ПРО ОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, С КОТОРЫМ ЧТО-ТО НЕ ТАК

29 СЕНТЯБРЯ 2023 НОМЕР 33 Коммерсантъ





L' Duchen

Swiss Watches

Коллекция Dynamique IV
Швейцарский механизм Sellita SW - 220,
сапфировое стекло с антибликовым
покрытием,
люминесцентное покрытие стрелок
и индексов Superluminova,
водозащита 10 атмосфер.
Гарантия 36 месяцев
Сделано в Швейцарии



реклама ООО "ТАЙМ-ТРЕЙД" 115230, г. Москва Варшавское ш., дом 42 оф. 6262 ОГРН 1107746505041

Содержание

НОМЕР ПРО ОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, С КОТОРЫМ ЧТО-ТО НЕ ТАК



U.S. ARMY PICTORIAL SERVICES

19

КНИГИ

6 **Саморазрушение от успехов**
Как Андрей Платонов пытался стать лояльным литератором и с блеском провалился
Игорь Гулин

КИНО

12 **Gesamtkunstwerk с конями**
Как Александр Медведкин отдал всю власть над Москвой народу
Григорий Ревзин

16 **«Власть дает художникам свободу поиска, пока не устоялся канон»**
Евгений Марголит о том, как советские режиссеры не совпадали с линией партии

19 **Совершенно запретно**
Как Джон Хьюстон по заказу военных снял антивоенный фильм
Ксения Рождественская

22 **Хоррор дожития**
Как Джордж А. Ромеро напугал стариками борцов с эйджизмом
Алексей Филиппов

ТЕАТР

24 **Два дня Владимира Ильича**
Как Марк Захаров и Олег Ефремов вдыхали жизнь в лениниану
Ольга Федянина

КИНО

26 **Партком тут бессилен**
Как советская производственная драма оказалась политической
Василий Степанов

МУЗЫКА

30 **Свидетельства неслучившегося**
Как песни Пахмутовой и Добронравова задали эмоциональный режим советского человека
Юрий Сапрыкин

КНИГИ

32 **Несработавшее противоядие**
Как русская императрица проиграла заочную литературную дуэль французскому аббату
Иван Давыдов

КИНО

34 **Пропаганда как свидетельство**
6 фильмов, в которых старые кадры разоблачают своих героев и заказчиков
Андрей Карташов

ВЛАДИМИР ЖЕЛОНКИН
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР АО «КОММЕРСАНТЪ», ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ГАЗЕТЫ «КОММЕРСАНТЪ»
ВАСИЛИЙ БИРЮКОВ
ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК

ЕЛЕНА НУСИНОВА
ШЕФ-РЕДАКТОР
ТАТЬЯНА ШИШКОВА
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

ОЛЬГА ФЕДЯНИНА
РЕДАКТОР
УЛЬЯНА ВОЛОХОВА
РЕСЕЧЕР

ТАТЬЯНА НАЗИНА
МЕНЕДЖЕР ПРОЕКТА
НАТАЛЬЯ КОВТУН
АССИСТЕНТ
ЕЛЕНА ВОЙНАЛОВИЧ
СЕРГЕЙ ШАПОВАЛОВ
КОРРЕКТОРЫ

МАРИЯ ЛОБАНОВА
БИЛЬД-РЕДАКТОР
ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО
ФОТОРЕДАКТОР
СЕРГЕЙ КИРШИН
СВЕТЛАНА ЗАИКИНА
ВЕРСТКА

ДИРЕКЦИЯ ПО РЕКЛАМЕ:
ОТДЕЛ ПРОДАЖ –
НАДЕЖДА ЕРМОЛЕНКО;
E-MAIL:
ERMOLENKO@KOMMERSANT.RU

ОТДЕЛ РАЗМЕЩЕНИЯ –
НАТАЛЬЯ ЧУПАХИНА;
E-MAIL:
CHUPAHINA@KOMMERSANT.RU
ТЕЛ.: +7 495 797 6970 д. 2772

НА ОБЛОЖКЕ:
АЛЕКСАНДР САМОХВАЛОВ. ЭСКИЗ К ПАННО «СОВЕТСКАЯ ФИЗКУЛЬТУРА», 1934.
ФОТО: ОРЕНБУРГСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ «КОММЕРСАНТЪ WEEKEND» ЗАРЕГИСТРИРОВАН В РОСКОМНАДЗОРЕ ПИ №ФС77-64418 31.12.2015. УЧРЕДИТЕЛЬ – АО «КОММЕРСАНТЪ». АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ: 123112, Г. МОСКВА, ПРЕСНЕНСКАЯ НАБ., Д. 10, БЛОК С
ТИПОГРАФИЯ: ООО «ПЕРВЫЙ ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМБИНАТ», РОССИЯ, 143405, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, Г. КРАСНОГОРСК, П/О «КРАСНОГОРСК-5», ИЛЬИНСКОЕ ШОССЕ 4-ЫЙ КМ · БЕСПЛАТНО · ТИРАЖ 64 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

← МАТЕРИАЛЫ НА ТАКОМ ФОНЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА КОММЕРЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ. ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ИХ СОДЕРЖАНИЕ НЕСЕТ РЕКЛАМОДАТЕЛЬ

Музыка на все времена

radio 7



radio7.ru

12+
РЕКЛАМА

Саморазрушение от успехов

Как Андрей Платонов пытался стать лояльным литератором и с блеском провалился

В 1933 году Андрей Платонов начинает работу над романом «Счастливая Москва». Это решительная попытка пролетарского писателя-аутсайдера, только что оказавшегося жертвой очередной разгромной кампании, стать лояльным деятелем сталинской эпохи. Проект так и остался нереализованным: Платонов работал над романом несколько лет, но не смог его завершить. Результатом этих усилий стал самый парадоксальный текст этого парадоксального писателя — текст, сплошь состоящий из безответных вопросов.

Текст: Игорь Гулин



Александр Лабас. «В полете», 1935

© Александр Лабас

ВОПРОС О РАСКАЯНИИ

В 1933 году прозаику, поэту, публицисту, бывшему помощнику машиниста и бывшему воронежскому мелиоратору Андрею Платонову 34 года. Он уже написал два своих главных шедевра, роман «Чевенгур» и повесть «Котлован», но не сумел напечатать ни один из них. Зато в 1931 году в журнале «Красная новь» была опубликована его повесть «Впрок. Бедняцкая хроника» — вещь в общем-то проходная, но сыгравшая в жизни писателя драматическую роль. Ироничный колхозный травелог, повествующий о разнообразных эксцессах коллективизации, прочитал сам Сталин, исписал поля журнала оскорблениями («болван», «подлец», «пошляк», «балаганщик») и дал знак к старту травли писателя — второй после скандала с рассказом «Усомнившийся Макар» 1929 года. Возглавил ее Александр Фадеев, хороший знакомый Платонова, недавно назначенный главным редактором «Красной нови», вообще-то и напечатавший «Впрок». Одновременно с тем в Воронеже разворачивалось сфабрикованное ЧК «дело мелиораторов»: ближайшие коллеги и товарищи Платонова уже сидели в тюрьме, а сам он, судя по документам, предназначался на роль главного обвиняемого. Каким-то чудом эта участь его миновала, но спокойствия обстоятельства не добавляли.

Платонов написал покаянное письмо Сталину, еще одно — Горькому и еще одно — в редакции «Правды» и «Литературной газеты» (те отказались его публиковать). Он признал контрреволюционный вред своих произведений (происходивший вопреки самым искренним большевистским намерениям), отказался от всего уже опубликованного, обещал искупить свою вину и начать работать по-новому. Все его тексты 1930-х годов — попытки переломить себя, стать нужным государству, правильным, то есть соцреалистическим писателем (новый метод советской литературы был впервые провозглашен как раз через год после истории с «Впроком»). Все эти попытки были в общем-то неудачными, а роман «Счастливая Москва» среди них — самая радикальная и самая провальная.

Платонов всегда писал очень быстро, но «Счастливая Москва» — исключение. Он работает над совсем небольшим романом четыре года, трижды перезаключает договор на его издание с издательством «Художественная литература», но никак не может закончить книгу. В 1937 году он задумывает новый роман «Путешествие из Ленинграда в Москву», приуроченный к 150-летнему юбилею Александра Радищева. Переработанные фрагменты «Счастливой Москвы» должны были стать его частью, хотя как именно из романа, герои которого не покидают столицу, мог получиться оммаж радищевскому разоблачительному травелогу, неясно. Из этой затеи ничего не выходит, и черновая рукопись «Москвы» оседает в папке набросков к «радищевской» книге.

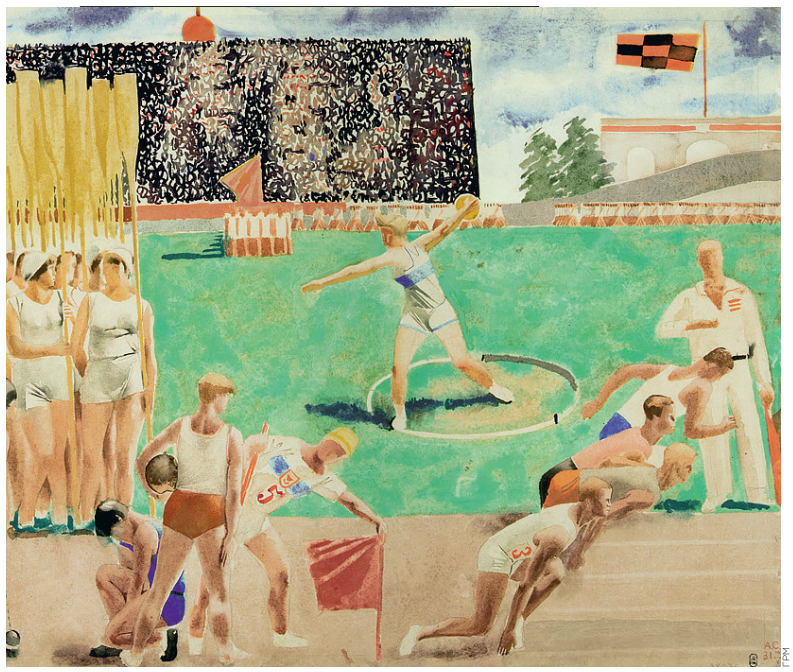
Спустя десятилетия ее обнаруживает там главный специалист по платоновскому наследию, филолог Наталья Корниенко. В 1991 году ее публикует журнал «Новый мир». Так «Счастливая Москва» становится последней из пришедших к читателю больших платоновских вещей, она входит в канон, но на правах текста незаконченного, обладающего не совсем ясным статусом. Насколько это завершенное произведение, действительно не совсем понятно. «Счастливая Москва» — текст сырой, местами явно не вычитанный, но высокое косноязычие платоновского стиля и не предполагает совершенной отделки. В книге этой есть очевидная нескладность композиции, сюжет слегка распадается, однако мысль доходит до своего конца — логического тупика.

ВОПРОС ОБ УТОПИИ

Первое, что бросается в глаза в этом романе,— отличие его, скажем так, декораций от остальных текстов платоновского канона. Это не великолепно-скудный мир «Чевенгура», «Котлована», «Джана», мир пустынь и пустырей, обочин с лопухами, пыльных канав, неработающих механизмов, страдающих животных и, главное, мучеников революции, аскетов-изуверов, отвергающих всякий уют и довольство. Напротив, это мир широких проспектов, светлых залов, покорных небес, молодых инженеров, летчиков и метростроевцев, вежливых манер, красивых костюмов, интересных разговоров, сытных обедов и танцев в домах культуры, парадных учений Осоавиахима, поразительных научных открытий и возвышенных испытаний, на которые с плакатов и постаментов ласково смотрит заботливый Сталин. В общем, это мир уже построенной утопии, какой она виделась в воображении ранних 1930-х. Его умели изображать лучшие художники эпохи — Дейнека, Пименов, Самохвалов, Лабас,— но мало кому в литературе это удалось с таким блеском, как Платонову.

Такова же главная героиня романа — Москва Ивановна Честнова, сирота-бродяжка, нарекаемая в честь столицы социализма и превращающаяся в идеальную советскую девушку — романтическую искательницу высокой судьбы. Москва проходит насквозь все этажи сталинского космоса — небо, землю и подземелье: становится сперва летчицей, затем комсомольской работницей и после метростроевкой. Везде она приковывает взгляды, мнится окружающим чувственным воплощением некоего абсолюта, ожившей мечтой.

В одной из самых остроумных статей, посвященных платоновскому роману, немецкий филолог Наташа Друбек-Майер пишет о «Счастливой Москве» как о пародии на русскую софийную философию Серебряного века — идеи Сергея Соловьева, Павла Флоренского и других мыслителей-символистов (несмотря на свою пролетарскую идентичность и марксистскую убежденность, Платонов отлично знал этот пласт текстов). Пародия, может быть, не совсем точное слово. Скорее, используя новый материал сталинской культуры, Платонов заново проигрывает любимый русскими писателями миф о вечной женственности, душе мира, спустившейся на землю и одевшейся в бренную плоть. Можно вспомнить хотя бы Блока, чтобы заметить: миф этот имеет не только метафизический, но и отчетливо сексуальный аспект.



ВОПРОС О МУЖЧИНЕ

Москвой Честновой не просто восхищаются как идеалом. Ее пышного, описываемого в сладостных подробностях тела вожделеют все мужские персонажи романа. Из этой череды выступают три героя. Первый — известный на весь Советский Союз гениальный физик-изобретатель Семен Сарториус. Среди прочих дел он работает над формулой бесконечности, чтобы поставить ее на службу социалистической экономике. Второй — его приятель, тоже гениальный хирург Самбикин. У него другая, но сходная страсть: он ищет бессмертия — тайное вещество жизни, которое, согласно его теории, можно обнаружить и выделить в человеческих трупах в самый момент смерти (главное обиталище бессмертной души, по Самбикину, находится в кишках). Третий — жалкий безработный, отброс общества Комягин. О его роли в романе лучше сказать позже.

Сарториус и Самбикин почти одновременно влюбляются в Москву. Оба они узнают в ней предмет своих поисков — бессмертие, бесконечность, «живую истину», и для обоих это узнавание оборачивается жестоким кризисом.

Платонов высказывал недоверие к плотской любви с самых ранних своих текстов, но в «Счастливой Москве» его критика секса достигает апогея. Москва отдается едва ли не всем, но ни ей, ни другим это не приносит удовлетворения и радости. Соитие жалко, секс — роковое «не то». И одновременно он — предмет неизбывного желания. Так воплотившаяся в женском теле истина оказывается соблазном, препоной на высшем пути.

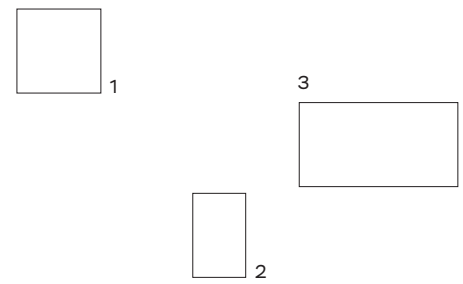
В текстах Платонова есть безысходная и, стоит признать, довольно мизогиничная философия пола (отчасти разделяемая им со многими авторами раннесоветской эпохи, но доведенная до иступленного предела). Мужчина в его мире — фигура недостачи, нехватки, своего рода высокой убогости, которая и делает его способным на революционное действие. Эротика, встреча с женщиной заполняет эту нехватку, отвлекает, блокирует силу. Оргазм, всегда описываемый Платоновым с презрением, не дает случиться высшему, подлинному экстазу — экстазу коммунизма. Экстаз этот лежит как бы по ту сторону жизни. В своем пределе это эсхатологическое коллективное самоубийство, о котором в разной тональности повествуют «Чевенгур» и «Котлован». Коммунистическая утопия — это великое отрицание наличной жизни. Секс — ее сомнительное утверждение.

ВОПРОС О ЖЕНЩИНЕ

Если мужчина в этой системе — минус, то женщина — плюс. Она, напротив, фигура избытка. Ее влечет желание любить и давать. То есть мешать мужчинам. В этом смысле женщина-коммунистка, центральная фигура платоновского романа,— это оксюморон, нечто невозможное — в том числе и для самой себя.

Москва Честнова знает: «Любовь не может быть коммунизмом». Но ничего кроме любви, прекрасного, чаемого всеми тела у нее нет. Поэтому от него необходимо избавиться; избыток нужно избыть, разрушить, стать неполной — каким и должен быть коммунист (полнота Москвы — самое часто поминаемое ее качество). На протяжении всего романа она занимается саморазрушением. В начале, в момент рискованного прыжка с аэроплана, Москва зачем-то пытается закурить в воздухе, поджигает парашют и навеки падает с небес. Затем на строительстве метро она, тоже будто специально, попадает под вагонетку и теряет ногу. Но этого мало: она все равно остается желанной.

Здесь следует парадоксальный поворот сюжета: пока по ней вздыхают лучшие люди страны, Москва выходит замуж за Комягина — отщепенца-вневойсковика (то есть не состоящего на военном учете), ничтожного, выпавшего из новой советской жизни, живущего в своем грязном угле, не моющегося, годами не меняющего носков, и одновременно — одержимого сексом. Комягин — воплощение всего, что противостоит идеальному миру романа. В сожительстве с ним Москва становится такой же жалкой, сварливой бабой — «хромой, худой и душевной психичкой». У этого решения будто бы нет психологических мотивировок, поэтому критики иногда трактовали его как выражение скрытого отвращения писателя к сталинской утопии и ее героям. На самом деле здесь, кажется, есть глубокая подоплека. Это — акт высшего самоумаления героини, своего рода христианского кенозиса. Так Москва избавляет от своего соблазнительного блеска мир и — как положено воплотившейся душе — указывает дорогу другим.



1. Александр Самохвалов. «На стадионе», 1931
2. Юрий Пименов. «Новая Москва», 1937
3. Александр Дейнека. «Стахановцы», 1937



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



ВЕРСКАЯ ОБЛАСТНАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ

ВОПРОС О ЛЮБВИ

Друзья Самбикин и Сарториус проживают любовь к Москве по-разному. Озадаченный своим чувством естествоиспытатель Самбикин погружается в углубленное исследование самого вопроса любви и так оказывается потерян для науки и для жизни. Он завязает в духовном подобии тех кишок, в которых тщетно искал до того человеческую душу.

Путь Сарториуса, становящегося к концу книги главным героем, более деятельный. Сначала он бросает свои грандиозные проекты и по просьбе возлюбленной идет простым инженером в трест весоизмерительной промышленности (там служит благодетель Москвы Виктор Божко, устроивший ее когда-то в летное училище). Сарториус смиряет себя, вместо поисков бесконечности проектирует весы — неприметный механизм ежедневного пользования. Когда трест ликвидируют, оставшийся без дела герой находит давно потерянную из виду Москву, наблюдает их сожительство с Комягиным и, кажется, испытывает нечто вроде духовного обращения.

Он отправляется на рынок, покупает с рук паспорт на имя некоего Ивана Груняхина (с этого момента он так и именуется в романе), устраивается работать в заводскую столовую, забывает все свои познания и амбиции, женится на брошенной жене сослуживца — уродливой, несчастной и злой — и начинает вести чужую жалкую жизнь. Странным образом это кафкианское превращение описывается как исполнение высшей судьбы. Здесь легко увидеть чистый сюрреализм, абсурд, но бессмыслица — совсем не стихия Платонова. Напротив, в нисхождении Сарториуса, как и в предваряющем его падении Москвы, есть глубокий политический смысл.

В «Счастливой Москве» раскаявшийся после едкого «Впрока» Платонов принимает правила игры нарождающегося соцреализма. Главное из них — писать так, как если бы социализм уже был построен. Остается исправлять мелкие недостатки на местах, совершать трудовые, научные и прочие ежедневные подвиги; революция, по крайней мере в ее экстатически-катастрофическом варианте, который Платонов описывал в других своих романах и повестях, закончена.

Тут встает вопрос: что делать коммунисту, если он не может быть революционером? Простой ответ — любить. Любить страну, любить свое дело, любить женщину-товарища, любить достижимый, почти ощутимый руками социализм. В «Счастливой Москве» все это — одна мерцающая сущность. Москва Честнова воплощает город Москву, советскую столицу, та — весь Эсэсэсэр (как обычно называют свою страну герои Платонова), а значит — коммунизм, а также бесконечность с бессмертием в придачу. Но где-то уравнение не сходится, происходит поломка.



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Александр Лабас.
«На Москве-реке», 1932

ВОПРОС О КОМПРОМИССЕ, ОН ЖЕ — О СМЕРТИ

Последние страницы «Счастливой Москвы» с их гротескным копошением нелепых тел, грудами ненужных старых вещей разительно контрастируют с остальным романом. Они напоминают безжалостную «Гарпагониану» Вагинова (написанную, кстати, в том же 1933-м), самые желчные фрагменты «Зависти» Олеши. Это исход из утопии.

Если подлинный коммунист, по Платонову, заряжен отрицанием, неприятием наличного бытия с его низкими страстями и умеренными чаяниями, то в построенной утопии ему просто нет места. Когда революция завершилась, революционеру, чтобы остаться ей верным, необходимо уйти в небытие, лечь костьми в основании будущего. Однако в благополучном социализме невозможна трагическая жертвенная смерть, подобная той, что настигает героев «Чевенгура». Остается попросту исчезнуть, самоотмениться — стать из знаменитого Сарториуса имяреком-Груняхиным. (Стоит сказать, Сарториус — персонаж во многом автобиографический, ему отданы любимые мысли, детали жизни автора, его работа: в годы, когда Платонов писал «Счастливую Москву», он как раз служил инженером в тресте по производству весов.)

«Счастливая Москва» была попыткой Андрея Платонова найти себе место в системе новой сталинской литературы — переделать себя, полностью сменить оптику. Как ни странно, это получилось у него гораздо лучше, чем у большинства авангардистов и попутчиков, решавших ту же задачу. Он, кажется, хотя бы на время убедил себя в реальном осуществлении сталинской утопии. Парадокс в том, что у такого самоотказа была своя логика, и она оказывалась сильнее, чем благонадежные интенции писателя, получала власть над его письмом. Даже пытаясь заключить компромисс с новой постреволюционной культурой, Платонов в этом компромиссе шел до конца. А конец в его системе — это смерть. Если же смерть не может быть возвышенной жертвой, она становится жалкой полусмертью. Так из летописи нового мира, из социалистической мистерии о воплотившемся идеале роман Платонова сам собой превращался в историю об экзистенциальном самоубийстве коммуниста под светом падающей с небес в трущобы женщины-звезды.

Вряд ли Платонов передумал публиковать «Счастливую Москву», потому что счел ее произведением слишком искренним, неконъюнктурным, критическим по отношению к реальности 1930-х (он даже «Котлован» пытался напечатать). Скорее дело в том, что роман этот проваливал собственную задачу — смирение перед эпохой оборачивалось стиранием личности, а это никак не походило на обещанный вождям и товарищам акт искупления. Но провал этот был блестящим.



16+

inno food.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ ИННОВАЦИЙ В FOODTECH И AGRITECH

НИЧЕГО ОБЫЧНОГО

9-10 ОКТЯБРЯ 2023

Сочи, Федеральная территория Сириус
RADISSON BLU RESORT & CONGRESS CENTRE

БЕСПЛАТНАЯ РЕГИСТРАЦИЯ НА САЙТЕ INNOFOODFORUM.RU

ОРГАНИЗАТОРЫ

Минпромторг России

БИОТЕХ 2030

ОПЕРАТОР

business event
ГРУППА КОМПАНИЙ FORMIKA

Юридический адрес: 109544, город Москва, улица Рабочая, дом 93, стр. 1, пом. I, комн. 9, ОГРН: 1117746895144

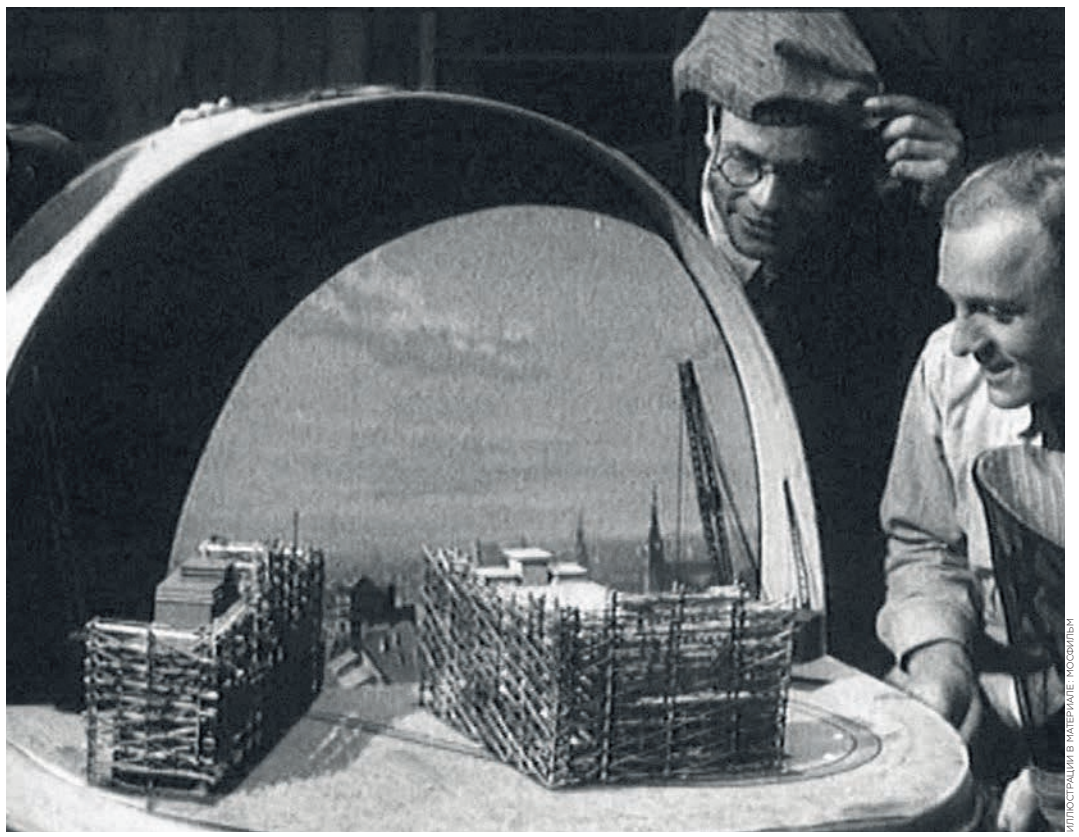
РЕКЛАМА. ИЗОБРАЖЕНИЕ: FREEPIK.COM

Gesamtkunstwerk с конями

Как Александр Медведкин отдал всю власть над Москвой народу

В 1938 году был закончен и тут же запрещен фильм Александра Медведкина «Новая Москва», представлявший архитектуру сталинской Москвы утопией, изготовленной силами народного творчества. Григорий Ревзин рассказывает об этой картине и выдвигает предположения о возможных причинах несовпадения сталинистского произведения со сталинскими представлениями о том, каким ему следует быть.

В отношениях со Сталиным были случаи, когда люди, всеми силами своей души стремящиеся угадать и предугадать его желания, по непроясненным причинам трагически попадали впросак. Никто до конца не понимает, что случилось с пламенным сталинистом Михаилом Кольцовым, почему Михаил Булгаков провалился с пьесой о юности Сталина «Батум», что привело к падению автора Дворца Советов Бориса Иофана. Запрет открывает перед потомками окно возможностей — начинается поиск скрытых смыслов, двойных прочтений, полунамеков,— все зыбко, но позволяет увидеть величие опального мастера и глубину его отвергнутого замысла. Это фон, на котором, как мне кажется, интерпретируется творчество режиссера Александра Медведкина в истории отечественного кино.



ИЛЛЮСТРАЦИИ В МАТЕРИАЛЕ: МОСФИЛЬМ

С одной стороны, это был советский коммунист каких мало. Как режиссер он вышел из Первой конной армии, где был политработником, потом работал в «Госвоенкино», в начале 1930-х организовал «Кинопоезд» — производство короткометражек на стройках первых пятилеток и коллективизации, в середине 1930-х производил немые агитационные фильмы, во время войны руководил военными киногруппами, после производил агитационные мультфильмы, разоблачающие империализм. Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, кавалер ордена Ленина (дважды), ордена Октябрьской революции, ордена Красного Знамени и других советских орденов ниже рангом.

С другой стороны, это чемпион по запретам. Фильм «Счастье» («Стяжатели», 1934), сатирический лубок антирелигиозного содержания, выпустили в прокат, но быстро убрали, в 1938 году легла на полку «Новая Москва», в 1949 году мультфильм «Скорая помощь», разоблачающий американскую помощь Европе (план Маршалла). Соответственно в киноведении он превратился в фигуру сравнительно культовую, особенно после того, как Крис Маркер, французский документалист и герой революции 1968 года в Париже, объявил себя его продолжателем и снял о нем двухчасовой документальный фильм «Гробница Александра, или Последний большевик» (1992). В творчестве Александра Медведкина обнаружились ценнейшие залежи авангардной поэтики плюс личные черты — несколько солдатский юмор и обескураживающая искренность.

Как человек далекий от кино, я вынужден просто согласиться с высокими оценками достоинств языка Александра Медведкина, данными киноведами. Меня интересует только его фильм «Новая Москва». Это произведение, в котором сталинская Москва превращается в утопию.

Честно скажу, не знаю, за что товарищ Сталин это запретил. Более просталинский фильм трудно изготовить. В нем три раза целиком

звучит одна и та же песня о Москве со словами Михаила Исаковского: «Москва окрыляет любого из нас / И учит работать и жить. / И тот, кто в Москве побывает хоть раз, / Не сможет ее позабыть! / В ней сила народа, в ней Сталин живет, / И с ним наша радость ясна, / И всюду зовут нас вперед и вперед / Его боевые дела!» Профили Ленина и Сталина, как на партбилете, горят в небе московского карнавала, куда прибывают герои из далекой таежной деревни. Статуя Сталина на входе в канал имени Москвы (1937 год, скульптор Сергей Меркуров; уничтожена в 1962-м) в фильме показывается, а симметричная статуя Ленина — нет. Представление плана реконструкции Москвы — главный сюжет фильма — комсомолка Зоя (Нина Алисова) начинает словами: «Этот план выдвинул великий Сталин!» Итоговый затяжной поцелуй Зои с главным героем Алексеем (Даниил Сагал) проходит строго на фоне портрета вождя в иконографии «Сталин с нами». Чего еще-то надо? Кстати, в рисунке роли Нины Алисовой киноведы находят много общего с Одри Хепбёрн в «Римских каникулах», снятых в 1951-м. Воистину запрет фильма уводит профессиональную рефлексию в самом непредсказуемом направлении.

Каждому, когда-либо делавшему презентации архитектурных проектов для заказчика, видно, что показ Новой Москвы в фильме сделан здорово. Художником-постановщиком был Валентин Кадочников, муж Нины Алисовой, ученик Сергея Эйзенштейна (он потом отправится с «Мосфильмом» в эвакуацию в Алма-Ату, будет откомандирован киностудией на заготовки саксаула и в 1942-м погибнет на этой лагерной работе — Владимир Луговской, приехавший в Алма-Ату и увидевший гроб Кадочникова, был так потрясен, что написал об этом большую поэму, которая вошла в книгу «Середина века»). Это сложные монтажные сьемки. Уже построенные к моменту съемок здания появляются постепенно — сначала виды старой Москвы на том месте, где они стояли, потом иногда сцены стройки, иногда взрывы, и из этого вдруг возникают гостиница «Москва», Северный Речной вокзал, улица Горького. Это не данность, они возникают на глазах у зрителя, так, что потом еще не возникшие, еще только задуманные здания — юго-запад, площадь Маяковского, Ленинский проспект, Фрунзенская набережная — кажутся такими же, уже строящимися и как бы даже существующими.

Насколько я понимаю, утвержденных проектов этих комплексов в тот момент не существовало (и все они построены не так, как показано) — перспективы Новой Москвы рисовались непосредственно к фильму (художник Андрей Никулин). Они точно так же возникают из существующих пейзажей, при этом по набережным и улицам, где вдруг, как миражи, появляются новые величественные комплексы, продолжают двигаться машины, ходить люди, а по Москве-реке что-то плавает — новая архитектура возникает в воздухе не мгновенно, но быстрее, чем человек проходит десять шагов. Все это заканчивается перспективой Дворца Советов, причем статуя Ленина, венчающая здание, указывает путь параду из сотен летящих самолетов. Этот образ Дворца Советов теперь стал хрестоматийным.

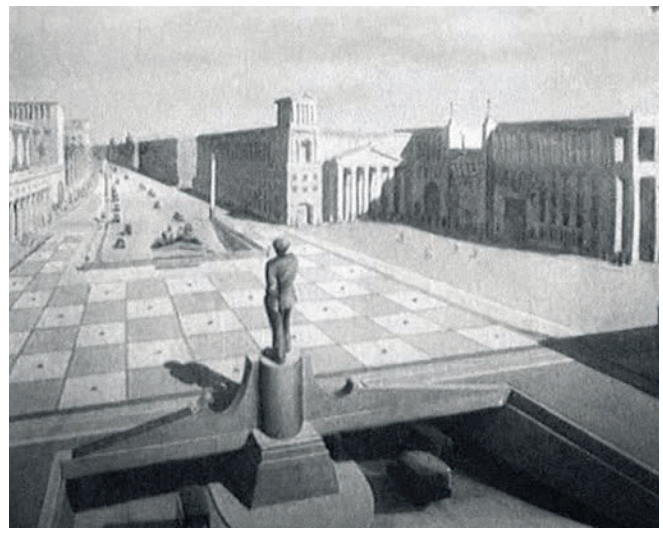
Имея в виду ограниченность технических средств кинематографа в 1938 году, такой показ архитектурного замысла следует признать виртуозным. Я, в общем-то, и сам замысел нахожу вполне впечатляющим, хотя это классическая архитектура специфически имперского извода — гигантизм, прямолинейность и навязчивая солнечная атмосфера производят впечатление известного насилия счастьем. Это, впрочем, более или менее традиционно как для России, так и для вкусов «королей-солнце». Но контекст, в который она вписана, помоему, беспрецедентен. Коллеги-архитекторы меня поймут. Насколько я знаю, никому не приходило в голову презентовать мастер-план в формах музыкальной комедии (хотя у меня есть некоторые подозрения относительно ансамбля Союза архитекторов СССР «Кохинор и Рейсшинка», включавшего в себя ведущих архитекторов раннебрежневского времени).

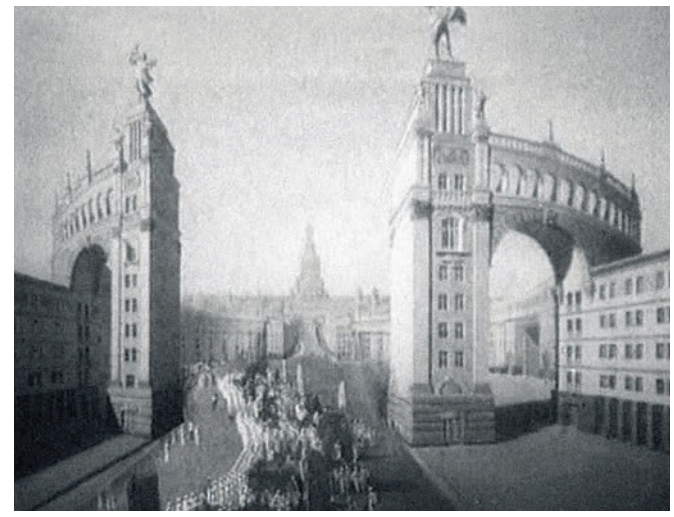
Напомню, что в 1930-х музыкальная комедия-буффонада становится ведущим жанром советского кино, более













того, у этой комедии есть некий основной нарратив — путь провинциального самодеятельного коллектива в Москву с песнями, танцами, акробатическими номерами и клоунадой. В Москве происходит апофеоз итогового представления и наступает счастье. Так устроены «Свинарка и пастух» Ивана Пырьева, главные фильмы Григория Александрова — «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Светлый путь». Вообще можно заметить, что культу личности в 1930-е годы сопутствует культ Москвы (столицы первого в мире государства, где Сталин живет), по сию пору, кстати, не вполне разоблаченный и ведущий к неравновесности в бюджетировании регионов и столицы. «Новая Москва» Медведкина в принципе выстроена по этим лекалам. Но есть принципиальное отличие. Герои Александрова едут в Москву и там поют. Герои Медведкина едут создавать Москву, и это их песня.

В фильме парадоксальным образом отсутствует одна фигура, которая обычно является довольно заметной в процессе строительства. Там нет ни одного архитектора. Как сообщается вначале, «жители далекой таежной деревни изобрели модель живой Москвы». Как это с ними случилось — этого не сообщается. Комсомолка Зоя внесла некоторую ясность — «этот план выдвинул великий Сталин»,— но никаких промежуточных инстанций не упомянуто. Он выдвинул, они изобрели и послали Алешу показывать это Москве. И по ходу фильма не проясняется, живая модель Новой Москвы Алеши — это, так сказать, макет к чужим проектам или модель, по которой вся она и строится.

Конечно, и в фильмах Александрова происходит неожиданное соединение народного гения и профессионального искусства. В «Волге-Волге» в городе Мелководске местный бухгалтер Алексей Трубышкин руководит полным симфоническим оркестром из местных жителей, который репетирует «Тристана и Изольду» Вагнера. Возможно, классических музыкантов эти условности повергают в известное смущение. Но так или иначе, когда оказывается, что все грандиозные здания сталинской Москвы рождаются талантом самородков из далекой таежной деревни, это придает утопии особое измерение.

И вот дело в том, что этот народ, сотворивший чудо живой Москвы, он не только творит модель, он еще много чего делает. Две трети фильма — это беспрерывный каскад гэгов на пути героев в Москву и в самой Москве, где они попадают в атмосферу карнавала, который длится 20 минут экранного времени. Тут — какие-то приключения с чайником, бесконечный бег за поросенком, где все падают, застревают, мажутся, потом поросенка маскируют под новорожденного, а он хрюкает, там — переодевания, неузнавания, обмен парами, пляски медведей, старуха, обряжаемая молодухой, люди-кони, клоуны, танцы, хороводы, фейерверки и карусели.

О своем раннем творчестве Александр Медведкин вспоминал: «В армии, на исходе Гражданской войны, у нас возник довольно интересный солдатский театр гротеска и буффонады. Была, например, сатирическая импровизация „Собрание Коней“: председатель — Конь, секретарь — Конь, докладчик — Конь. Вместо графина на трибуне — конское ведро. Докладчик временами опускал в него тщательно сделанную из картона лошадиную голову (конская голова, бурка — весь костюм!). С хохмами, трюками, неожиданными аттракционами. Кони „вчиняли иск“ 31-му кавалерийскому полку и отдельным нашим товарищам». Я так понимаю, это важный элемент авангардности его художественного языка.

Эта поэтика парадоксальным образом пересекается с перспективами Новой Москвы, так или иначе восходящими к традиции великой классической архитектуры. Это настолько противоестественное сочетание, что его иногда трудно понять. Когда герои появляются в Москве, она встречает их серией взрывов. Раз — и взорвался Охотный Ряд — а за ним гостиница «Москва». Раз — и взорвался старый дом, где жила сестра бабушки Алеши,— а за ним здание Госплана. Раз — и взорвался храм Христа Спасителя, а там будет Дворец Советов. Сегодня взрывы пугают. А когда, например, в момент демонстрации модели ее включают неправильно и она начинает работать задом наперед (снесенные здания восстанавливаются, а сталинские исчезают), то в этом видится что-то символическое. Некоторые считают, что именно масштаб разрушений старой Москвы, показанный в фильме, испугал Сталина, и поэтому он запретил фильм.

Ага, напугали козла капустой. Да нет, Александр Медведкин здесь, мне кажется, вовсе не хотел показать ничего страшного. Наоборот, взрывы — это весело, это как в Первой Конной. Как хлопушка, которая — раз — взрывается, а за ней чудо. Это балаган. И когда машинку запускают в обратную сторону, это ни разу не плач по старой Москве. Это гэг, это

как у Чарли Чаплина, когда конвейер начинает работать в обратную сторону. У Медведкина там каскады гэгов. Художник Федя (Павел Суханов) рисует виды Москвы и никак не успевает — только запечатлел, а здание взорвали, вся работа насмарку. Старушки сидят дома, а дом начали перевозить, а они смотрят в окно и вопят: «Батюшки, куда ж Москва уезжает!» Умора. Это такой мир, где все движется, меняется, взрывается — живая Москва.

Есть еще одна важная черта этой поэтики. Владимир Паперный заметил, что итоговый кадр в показе Дворца Советов, где Ленин направляет парад самолетов, буквально повторяет итоговый кадр из «Кинг-Конга» 1933 года Мериана Купера и Эрнеста Шодсака. Когда Кинг-Конг забирается на шпиль Эмпайр-стейт-билдинг и его атакуют истребители. Вероятно, Медведкин, в тот момент режиссер «Союзкинофабрики», видел этот фильм. Но что это значит? Что Ленин как Кинг-Конг? Что Кинг-Конг как Ленин? Что у них Кинг-Конг, а у нас Ленин? Бывает, что образ узнаваем, а смысл неясен. Бывает, что образ узнаваем, а смысла вообще нет. Просто эффектный кадр, отчего не взять. Вот, скажем, в 1935 году мы возродили празднование Нового года и обрядили Деда Мороза в цвет Красного Знамени, совершенно не имея в виду рекламу кока-колы, которая появилась в 1931-м.



Образы теряют смысл и начинают жить как-то без него. Там, скажем, есть травестийная пара: художник Федя и студентка Оля (Мария Барабанова). Федя в расстройстве уходит с пляжа, случайно забирая Машино платье и оставляя ей свою одежду. В грусти он бродит по полю в белых трусах, а начинается дождь. Он видит пугало и прячется от дождя внутри его хламиды, повисая на перекрестных жердях как распятый. Оля тоже подходит к пугалу, тоже в купальнике, садится к его подножью и начинает рыдать о своей утраченной одежде. По иконографии это чистая Мария Магдалина у подножия распятого Христа. Это безусловно не случайно, иначе не имело смысла сочинять эту идиотскую историю. Но это безусловно не несет в себе скрытого смысла, наоборот, тут все напоказ. Выглядит как икона, а на самом деле гы-гы-гы.

И вот поэтика цирка с конями — она начинает проникать в архитектурный образ Новой Москвы. Это, конечно, Дворец Советов Иофана и Северный Речной вокзал Алексея Рухлядева, но как бы уже и не они, а народное творчество. И рядом с ними какие-то еще не построенные и никем не спроектированные перспективы города на юго-западе Москвы (между Кунцево и Царицыно, как говорит фильм, то есть вообще незнамо где), набережные, дворцы, здания непонятного назначения, которые то ли есть, то ли нет. Классическая традиция, Афины, Рим, Петербург, Париж, переводы Палладио и Виньолы, которые делались в Академии архитектуры,— все, что составляло культуру архитекторов 1930-х и вдохновляло их утопию,— этого всего не существует. Безымянные картинки, они на что-то похожи и гы-гы-гы. Они выпрыгивают как чертик из коробочки, это все меняется и ездит, и пыхает, и бабахает, и дух захватывает, и это счастье.

Я рискну высказать ничем не подтвержденное предположение. Откуда возникает мотив шествия самодеятельных коллективов на Москву? Нет, я понимаю, что у Александрова источником является голливудский мюзикл, но у Медведкина же нет, у него в кадре выстроенное по планам музыкальное шоу сбивается в хаотическое столпотворение, кашу, где вообще теряются герои. В этом карнавале ощутим дух демонстраций 1920-х, то, что называлось массовым художественным действом. С шествиями самодеятельных коллективов, макетами зданий и станков (что важно для фильма), клоунами, переодеваниями, фейерверками и прочим шумом и безобразием, символизирующим живое народное начало. Фильм — это гигантская народная демонстрация, шествующая творить живую Новую Москву.

Я вообще-то думаю, что Крис Маркер — это да, но нет. Не надо женить Пиранези с конями, это даром не проходит. Я даже склонен считать, что Сталин запретил это кино не по идеологическим соображениям, а потому, что это яркий пример оставленности мировым художественным гением. Но это, конечно, недопустимая вкусовщина. А на самом деле «Новая Москва» — это триумф всенародного творчества, счастье массового созидания, апофеоз коллективного гения. Это «Gesamtkunstwerk Сталин», как назвал когда-то свою книгу Борис Гройс. Это утопия всенародного художественного действия во всей ее полноте.

И Сталин ее запретил.

«Власть дает художникам свободу поиска, пока не устоялся канон»

Евгений Марголит о том, как советские режиссеры не совпадали с линией партии

Один из самых интересных феноменов советского кинематографа — так называемая полка, куда попадали снятые фильмы, которые по разным причинам — от художественных до идеологических — оказывались неугодными. Но, поскольку вся киноиндустрия в СССР была государственной, неподцензурного кино не существовало в принципе, а среди режиссеров не было и не могло быть диссидентов, факт запрета таких фильмов — по крайней мере, в эпоху становления советской власти — оказывался как минимум неожиданностью. Константин Шавловский обсудил с историком кино и соавтором книги «Изъятое кино», посвященной феномену «полочного кинематографа», Евгением Марголитом, в чем советские режиссеры расходились с советской властью.

Насколько для советского кино и советского проекта обычной была история, когда желание художника соответствовать линии партии заводило его куда-то не туда?

Дело в том, что советская государственная система и советское искусство росли, конечно, из одного корня: они были рождены революцией. Но представление о революции было у них принципиально разным. Политические деятели очень быстро догадались, что они не творцы истории, а лишь ее орудия. И конечная цель революции для них менялась от идеи разрушения государства к прямо противоположной. А для людей, которые создавали искусство революции, красота цели оставалась в том, чтобы освобождать человечество. «И пусть никто не уйдет обиженный», как кричит этот несчастный мальчик у Стругацких в «Пикнике на обочине». Причем такими вот мальчишками они оставались всю свою жизнь. Это же были ребята, у которых почти поголовно не было законченного образования. Для моего любимого Григория Козинцева, например, понятие счастья навсегда связалось с днем, когда он плетется в гимназию и видит перед собой развороченные снарядом стены. Снаряд пущен красными — «А! Значит, и я за красных!» Этот снаряд был воплощением их разъяренных мечтаний. Они сами ощущают себя этим снарядом — они красные! И они не идут на службу к советской власти — они себя до конца жизни будут чувствовать этой самой советской властью. И даже убедившись в том, что власть и революция не одно и то же, они продолжают быть верны памяти о революции как освобождении.

Это касается и Сергея Эйзенштейна?

Эйзенштейна в первую очередь! Он, кстати, в этом поколении был безусловным лидером, они все называли его Старик. Как писала Наталья Трауберг, они все были подростками, а он среди них — единственным взрослым. Сергей Михайлович впитал в себя и переварил весь опыт классической мировой культуры. А все это поколение, невзирая на недостаток образования, испытывало колоссальный пиетет перед мировой культурой — и прежде всего перед европейской культурой, которая основана на новозаветном предании, а значит, на принципах гуманизма.

В этом и состояло их расхождение с советской политической системой?

Да, и это было именно художественное расхождение. Если мы говорим, допустим, о фильме «Броненосец „Потемкин“», то тут я сошлюсь на Наума Клеймана, который говорит, что нет смысла рассматривать «Потемкин» как гимн классовой борьбе. Что главное в нем — это протест против насилия как нормы. Эйзенштейн снял картину про «не убий», с прямыми отсылками к текстам Священного Писания. Посмотрите, в какой позе падает, раскинувшись, убитый офицером Вакуленчук, как скомпонован кадр, где его поднимают на палубу! Наконец, это титр: «Матери и братья, клянемся, что отныне не будет вражды между нами» — это, естественно, парафраз послания апостола Павла к колоссянам. То есть конечная цель как для Эйзенштейна, так и для большинства режиссеров, рожденных революцией,— не уничтожение враждебных пролетариату классов, а раскрепощение людей и всечеловеческое братство.

То есть речь о расхождении методов для достижения цели?

Для политической системы целью в какой-то момент вообще становится самовоспроизводство, а революционные идеалы становятся ритуальными лозунгами. Художники это чувствуют, и в этом заключается настоящий конфликт советского искусства с советской властью. Вот еще один красноречивый пример: «Окраина» Бориса Барнета, которая выходит в 1933 году. Кино о Первой мировой войне, так называемый оборонный фильм, важный для этой эпохи жанр, потому что постоянно нужно напоминать обществу о необходимости быть готовым к грядущей войне и жить в ее ожидании. Снимается с десяток картин, среди которых и «Окраина», и куда менее известный «Снайпер» Семена Тимошенко, и «Томми», первая звуковая картина Якова Протазанова. И это «будь готов к будущей войне» существует там в виде обязательно произносимой мантры. Но гораздо важнее оказывается в этих фильмах другое: в них звучит усталость от военного положения, протест против него. «Господи, когда же все это кончится»,— вздыхает солдатик-тулячок, которого играет Яншин в «Окраине». И эти картины бьют, упрекая их в пацифизме. Вполне возможно, что художники на самом деле не сомневаются в неизбежности будущей войны с капиталистическим окружением. Но их волнует прямо противоположное — «Когда народы, распри позабыв…» И художники сами творят образ нового мира, пока их не хватают за горло. И здесь обозначается центральный конфликт: система-то воспринимает их как орудие агитации и пропаганды. Они готовы агитировать и агитируют, но орудием не являются. И когда от них не требуется ничего, кроме этого, происходит катастрофа.



НИНА ЗОТИНА / РИА НОВОСТИ

Если обратиться к феномену советской полки, можно ли сказать, что полка 1930-х образовывалась из фильмов, которые просто не успевали за конъюнктурой?

На полке было много и просто художественных неудач. Процентов сорок от всей продукции «агитпропфильма» в 1931–1933 годах легло на полку, потому что это было совсем плохо. Режиссеры растеряны, они не очень понимают, чего от них хотят, и в результате полка пополняется тем, что ни в какие ворота не лезет. Хотя в некоторых случаях это, напротив, было очень хорошо, но совершенно вне канона, как все кинофельетоны Александра Медведкина, или фильм Игоря Савченко «Никита Иванович и социализм», или «Гвоздь в сапоге» Михаила Калатозова. Эти картины, невероятно интересные по форме, своей неканонической условностью цензоров и пугали. Вообще, власть же дает свободу поиска художникам, только пока не устоялся канон. А как только государство считает, что канон есть, оно начинает сразу же отсекать все неканоничное. Пока этот канон под воздействием внешних обстоятельств не меняется. Но часто бывало так: выдвигается партией какой-нибудь лозунг, и пока согласуют на всех уровнях сценарий, подберут съемочную группу — лозунг уже сошел с повестки дня. Картина закончена — а куда ее? Она уже «морально устарела». И вот те картины, которые когда-то оказывались на полке и теперь возвращены в историю кино на законный первый ряд, как правило, по техническим причинам не успевали вписаться в свое время. Например, трагическая судьба «Бежина луга» Сергея Эйзенштейна. Какой там, на хрен, Павлик Морозов! Естественно, Эйзенштейн, за что его и побили, обращается к сюжету жертвоприношения Авраама и появления ангела, который останавливает руку с ножом. Он и тут верен себе и проповедует все тот же отказ от насилия. И если бы «Бежин луг» Сергей Михайлович закончил годом ранее, к концу 1935 года, то фильм бы еще вышел и, думаю, собрал бы хорошую прессу. Точно так же, как если бы Александр Довженко закончил полугодом позже свой «Аэроград», его били бы, как «Бежин луг»!

А что происходит в это время?

Надо понимать, что фильмы, датированные 1936 годом, были задуманы в 1933–1934-м, то есть в одну эпоху, снимались уже в другую, а выходили или должны выйти накануне третьей. Эпоха до 1933–1934 годов — это такой выдох после пика коллективизации-индустриализации: возвращают из ссылки оппозиционеров, постепенно начинают отменять карточки. Возвращается надежда. В картинах 1934 года нет практически этих скрытых врагов-двурушников, заметьте. А 1 декабря 1934 года убивают Кирова, в 1935-м репрессии начинаются, но идея о связи тех, кого обвиняют в его убийстве, с иностранной разведкой появляется чуть позже — и процессы пойдут только в 1936-м. Оформляется совершенно другой взгляд на историю и совершенно другой язык. Знаменитый «Строгий юноша» Абрама Роома в 1936 году — явление уже совершенно искусственное, и это бросается в глаза. Но он же мог выйти в конце 1934-го, если бы не арестовали исполнителя главной роли Дмитрия Консовского. Приходится переснимать, и картина опаздывает. Эйзенштейн тоже мог бы снять «Бежин луг» до конца 1935 года, но, как известно, разбирая церковную утварь, подхватил в старых шубах залежавшуюся черную оспу. Точно так же чудом проскакивает «Окраина» в марте 1933 года. А тогда же выпущенная «Моя родина» Хейфица и Зархи, которую кинематографическое сообщество встречает на ура, через несколько недель после выхода запрещается лично Сталиным, который увидел в ней чрезмерный гуманизм и чуть ли не толстовство. А ее уже встречал град приветственных восхищенных текстов, и после вердикта Сталина с той же интенсивностью картину бичуют. Половина текстов, кстати, были подписаны теми же фамилиями, что и хвалебные статьи.

То есть в 1930-е генеральная линия партии меняется быстрее, чем художник заканчивает свое произведение, и поэтому они не совпадают?

Тут важно снова сделать уточнение, которое нужно все время держать в голове, когда мы говорим о советском кино этой эпохи. У подавляющего большинства режиссеров этого поколения и мысли о расхождении с линией партии не было! Просто партия и художники ее очень по-разному представляли. Художники себя ощущали новой властью, поэтому до поры до времени не представляли себе, что между ними и системой вообще могут быть расхождения. И поэтому всякий раз запрет картины — я имею в виду эпоху становления советской власти — был для них и катастрофой, и полной неожиданностью. Пройдет 20 лет, и в эпоху малокартинья Козинцев будет уже просто счастлив, когда его окончательно замученного переделками «Белинского» в конце концов положат на полку.

Мне кажется, мы не назвали еще ни разу одну важную фамилию в ряду «детей революции» — это Фридрих Эрмлер.

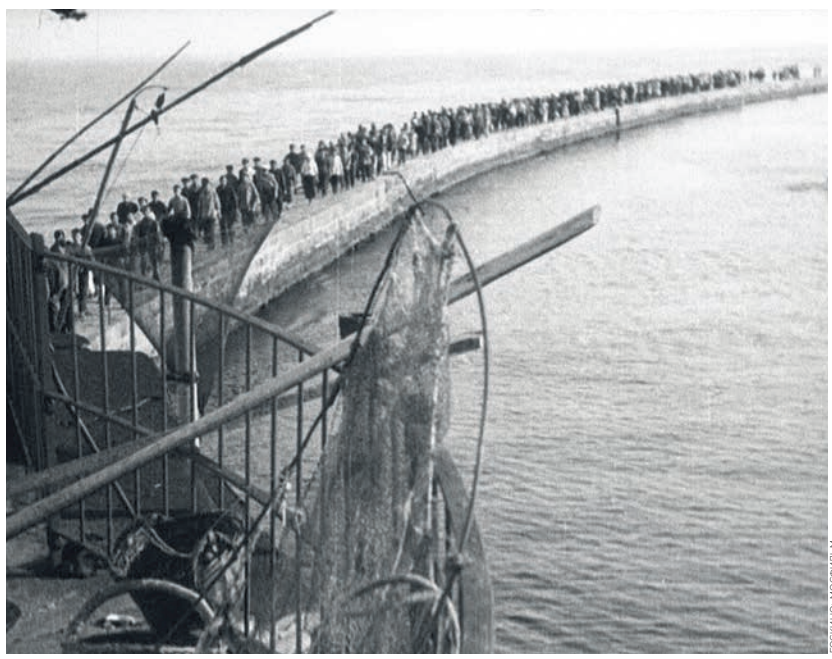
Да, я так и подумал, что вы о нем! И здесь уж кажется — ну Эрмлер, ну чекист, всю жизнь, по-моему, проходивший в кожаных пальто и куртках. И вот он делает в 1965 году документальную картину о правоте революции «Перед судом истории» — диалог советского историка, которого играет актер и сотрудник спецслужб Сергей Свистунов, с Василием Витальевичем Шульгиным, монархистом и идеологом Белого движения. Эта картина стала возможной благодаря оттепели, когда Шульгина возили по Советскому Союзу как последнего из могикан и показывали ему достижения советской власти. Старый большевик Эрмлер снимает фильм формально в этой оттепельной логике. Но интересует его совершенно другое. Все рассказывают о том, как Эрмлер с Шульгиным ходят по «Ленфильму», поддерживая и влюбленно глядя друг на друга! И вроде бы кино он делает искренне о безоговорочной победе революции и правильности нового строя. А на самом деле — картину о человеке столь же убежденном, как и он. О человеке, сохранившемся с той революционной эпохи, по которой и сам режиссер тоскует, и сохранившем свои убеждения. Потому что те времена для Эрмлера и есть воплощение чистоты. Он делает влюбленный портрет человека веры. И ощущает с ним родство по эпохе — хотя веры у них разные! Ощущает Шульгина единственно подлинно близким себе среди людей нынешнего времени. Что сильно расходится с тем, о чем этот фильм должен был быть в представлении чиновников от кино. Разумеется, картина продержалась ровно три дня в прокате, после чего ее сняли, хотя формально и не запретили. Но она не могла совпасть с партийной линией не только потому, что Хрущева сменил Брежнев и эта линия снова поменялась, но и по своей идее. Потому что Эрмлер спорил не только и не столько с Шульгиным, сколько с эпохой, в которой революционные идеалы оказались преданы.

Но в 1967 году, то есть почти в это же время, на полку ложится «Комиссар» Александра Аскольдова — тоже в определенном смысле фильм о преданных идеалах революции. Хотя снимает его человек, революцию не заставший даже ребенком.

Но, кстати, отец Аскольдова был одним из людей, формировавших Красную армию. Более того, своеобразие драмы творческой биографии Аскольдова состояло в том, что он был серьезным номенклатурным чиновником, одним из ведущих референтов министра культуры Фурцевой, перед тем как пойти учиться на Высшие режиссерские курсы. И поэтому его картина была воспринята властью еще и как предательство «своего».

В чем было это предательство — с точки зрения советских чиновников?

Для власти к этому времени революция уже была пустым звуком, набором ритуальных заклинаний, не более. А для художников, для нового поколения она продолжала оставаться прошлым, из которого все проистекает. Временем первопредков, которые одновременно их собственные родители, в большинстве сгинувшие в 1937-м — как у того же Аскольдова, Василия Аксенова, Юрия Трифонова, Булата Окуджавы…



ГОСКИНО, МОСФИЛЬМ

«Броненосец „Потемкин“». Сергей Эйзенштейн, 1925



«Иван Грозный».
Сергей Эйзенштейн, 1944

Во второй половине 1960-х выстрелил целый залп фильмов историко-революционной тематики. Она вроде бы давно стала чистым штампом, и вдруг появляются «Комиссар», «Первый учитель» Андрея Кончаловского, «Шестое июля» Юлия Карасика, «В огне брода нет» Глеба Панфилова, «Служили два товарища» Евгения Карелова.

Но все они спокойно выходят в советский прокат, кроме фильма Аскольдова. Чем он так отличался?

Не спокойно, кстати, а с большими сложностями. Но власти нужен был один фильм, который стал бы жертвенным животным, если угодно. Потому что историко-революционный фильм как диспут о вере был в это время не просто не нужен, а уже и вреден. И «Комиссар» стал идеальным кандидатом на роль такого козла отпущения. Те или иные мотивы по отдельности были еще «проходимы»: и трагизм революции, и тема революционной жестокости, и новая нравственность. Но когда это все соединяется в одном фильме, да еще приправляется еврейской тематикой! «Комиссар» же запускается в 1966 году, а заканчивается в конце 1967-го, когда разорваны и без того уже сильно напряженные отношения между СССР и Израилем. Но главное расхождение с властью у Аскольдова было как раз в том, что, в отличие от исполнявших ритуалы чиновников, он-то в революцию верил. Как замечательно сказал Алексей Герман в одном интервью: «Мы в своем кругу были все антисоветские или несоветские, а он из нас был самый советский». И когда Александр Яковлевич Аскольдов представлял «Комиссара» уже на одном из первых перестроечных показов, он говорил: «Я делал картину о том, как из крови и грязи растет новая революционная нравственность».

Чем же эта вера все-таки противоречила генеральной линии, которая, кажется, основывалась на оттепельном «возвращении к ленинским идеалам»?

Оттепельная инерция в 1967 году уже вовсю сворачивалась, Хрущева-то сместили в 1964-м. И отсюда — расхождение всего поколения шестидесятников, их ощущения истории, с властью. Последним всплеском историко-революционной тематики и революционного пафоса было воспоминание этого поколения о своих репрессированных отцах. Сравните: в 1967-м Глеб Панфилов делает «В огне брода нет», а в 1975-м — «Прошу слова», где старые большевики, которые продолжают переживать свою драму, для современников — уже бесплотные тени. Весь ужас в том, что эта идеология настолько умерла, что ее искренний и вдохновенный носитель в 1975 году выглядит Дон Кихотом, безумцем, монстром. То, что было основой драмы, спора о вере в конце 1960-х что у Аскольдова, что у Панфилова, что у Митты,— к середине следующего десятилетия давно ушедшее прошлое. Уже никто никого не спрашивает: «Како веруешь?» И в революцию уже не верит никто. И поэтому, с моей точки зрения, советское кино на самом деле умирает на рубеже 1960–1970-х. А уже с 1970-х годов, если не считать чисто ритуальных эпопей, все наше кино — постсоветское. Оно уже рефлексирует по поводу советского мифа и советской идеологии.

А были случаи, когда режиссер шел исполнять какой-то важный государственный заказ, но что-то в итоге шло не так?

Формально система госзаказа была внедрена у нас только в 1970-е годы. А до этого, начиная с 1920-х, наиболее видным и успешным молодым режиссерам предлагали фильм той или иной тематики. Например, комиссия ЦИКа по празднованию 20-летия первой русской революции предлагает Сергею Эйзенштейну сделать фильм «1905 год». А после этого кому же, как не Эйзенштейну, делать юбилейную картину «Октябрь»? Параллельно на студии «Межрабпом-Русь» Всеволоду Пудовкину поручают делать «Конец Санкт-Петербурга». А с какого-то момента ведущим режиссерам поручает делать такие фильмы непосредственно товарищ Сталин.

С этими поручениями тоже ведь не всегда все было гладко?

Конечно. И один из главных и канонических сюжетов здесь, безусловно, «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна. Про которого, если помните, Солженицын говорит устами одного из персонажей «Ивана Денисовича»: «Подхалим, заказ выполнял собачий. Гении не подгоняют трактовку под вкус тиранов». Меж тем существует воспоминание Михаила Кузнецова, актера, игравшего роль Федьки Басманова, который подходит к Эйзенштейну и спрашивает: «А чего это у вас Иван все время кается? Порубит бояр, порубит — и кается?» И вдруг Эйзенштейн ему отвечает: «А вот Сталин сколько народу порубил — не кается. Глядишь, посмотрит наш фильм, может, и покается». Как мы знаем, за первую так называемую серию «Ивана Грозного» Эйзенштейн получил Сталинскую премию, а вторая была Сталиным категорически запрещена. А что такое «Иван Грозный»? Это один из самых знаменитых кадров в финале первый серии: вереница людей, идущая по снежному полю молить Ивана о возвращении из Александровой слободы в Москву на трон. Вереница эта откровенно напоминает снятую с той же точки сверху вереницу людей из «Потемкина», идущих поклониться телу Вакуленчука, который принес себя в жертву во имя свободы. Но в «Иване Грозном» над этой вереницей нависает вороний мефистофельский профиль царя. Вот где Эйзенштейн показывает, как революция становится своей полной противоположностью. И конечно, более красноречивого примера, как представления о конечном результате разошлись у заказчика и исполнителя, в советском кино, пожалуй, найти нельзя.

Совершенно запретно

Как Джон Хьюстон по заказу военных снял антивоенный фильм

Всего два пропагандистских документальных фильма, созданных по заказу армии США во время и сразу после Второй мировой войны, не устроили заказчика настолько, что были запрещены к показу: «Битва под Сан-Пьетро» и «Да будет свет». Оба снял режиссер Джон Хьюстон — автор «Мальтийского сокола», «Ки-Ларго» и «Асфальтовых джунглей», певец безрассудных решений, которого в любом сюжете интересовало лишь столкновение отчаяния и судьбы — и торжественная красота поражения.

Текст: Ксения Рождественская



U.S. ARMY PICTORIAL SERVICES

«Да будет свет», снятый в 1946 году в военном госпитале на Лонг-Айленде, впервые показали лишь 35 лет спустя, в 1981 году, на Каннском кинофестивале. Сегодня этот фильм можно найти в сети в свободном доступе. Это подробный, завораживающий рассказ о психиатрическом лечении солдат, страдающих от «снарядного шока», «тревожного сердца», «военных неврозов» (позже эти состояния получили общее название ПТСР, посттравматическое стрессовое расстройство). Часовой фильм показывает, как молодые люди проходят курс реабилитации. Закадровый текст (его читал отец Хьюстона, актер Уолтер Хьюстон) полон сомнений и печали: можно ли вылечить этих людей? Что вообще происходит с человеком на войне, с человеком, который сталкивается с ситуацией, «выходящей за рамки человеческой прочности»?

Пределы человеческой прочности всегда интересовали Джона Хьюстона, одного из лучших — нет, наверное, не так: одного из самых крутых голливудских режиссеров. К началу Второй мировой Хьюстон уже получил несколько номинаций на «Оскар» как сценарист, а его режиссерский дебют — нуар «Мальтийский сокол» — был номинирован в категории «Лучший фильм». Для армии он снял четыре более или менее документальных фильма: один почти развлекательный, один стандартный и два поразительных — эти были запрещены сразу после тестовых просмотров, потому что вместо пропагандистских роликов Хьюстон, сам того не заметив, создал великое антивоенное кино.

Марк Харрис, автор книги «Пятеро возвратились домой» о голливудских режиссерах, участвовавших во Второй мировой войне, подробно проследил истории Хьюстона, Джона Форда, Фрэнка Капры, Джорджа Стивена и Уильяма Уайлера, тех, кто снимал пропагандистские документальные фильмы о войне и на войне. Каждый режиссер делал то, что умел, и серия «Почему мы сражаемся» Фрэнка Капры разительно отличается от оскароносной «Битвы за Мидуэй» Джона Форда — фильма, который Форд, по его словам, снимал «для американских матерей». Хьюстон в этой пятерке стоит особняком.

Он начал с бодрого пропагандистского ролика «Как получить крылья» (1942) с Джеймсом Стюартом в роли пилота-балабола. Восемнадцать минут рекламной агитки о радостях военной службы: девушки вас полюбят, вы послужите своей стране, и даже если вы не семи пядей во лбу, армия будет вам рада. Второй фильм, уже классический док, «Сообщение с Алеутских островов», рассказывал о повседневной военной жизни Аляски. И если здесь, по мнению критиков, он пытался «поддержать наших парней на фронте», то к моменту съемок своего следующего фильма, «Битва под Сан-Пьетро», Хьюстон сам стал парнем на фронте. Он снимал кино о таких же, как он сам.

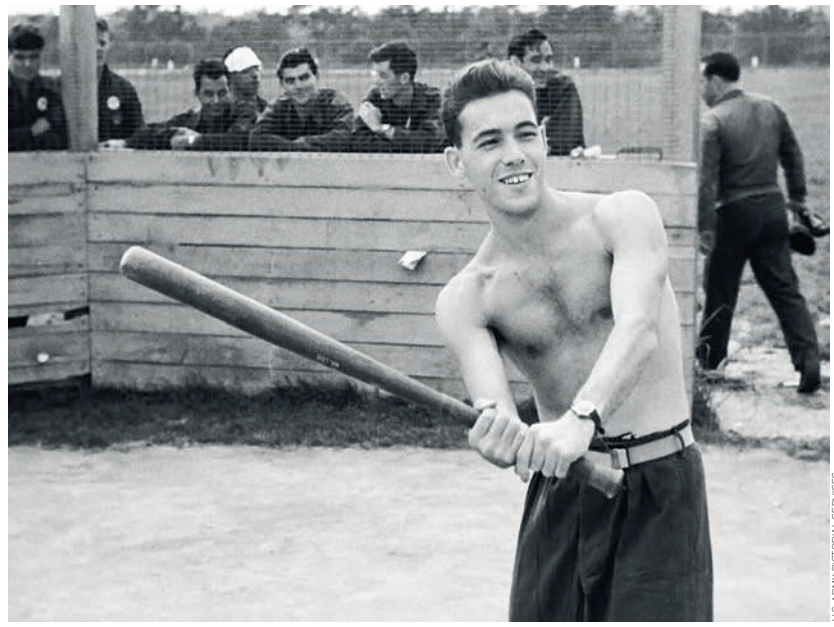
Это был рассказ о том, как живые люди становятся мертвыми. Часть фильма была реконструкцией — съемочную группу не пустили на поле боя, и Хьюстон реконструировал битву на следующий день после того, как она произошла в реальности. Эта бойня унесла более тысячи жизней, фильм показывал жадность и жестокость войны. Хьюстон перед боем разговаривал с солдатами, спрашивая их, почему



U.S. ARMY PICTORIAL SERVICES



U.S. ARMY PICTORIAL SERVICES



U.S. ARMY PICTORIAL SERVICES

они сражаются и что для них война. Многие из них погибли на следующий день, и режиссер смонтировал их живые закадровые голоса с их мертвыми телами в кадре, превращая свой фильм не в эпитафию, а в торжество бессмертия. Но эти сцены были в результате вырезаны из финальной версии, и Хьюстон говорил, что такие изменения ему абсолютно понятны.

Когда «Битву под Сан-Пьетро» впервые показывали высокопоставленным военным, они один за другим уходили с просмотра. Хьюстон остался в одиночестве, фильм запретили. Публике «Сан Пьетро» показывать было нельзя — но генерал Джордж Маршалл, тогдашний начальник штаба армии США, решил, что это будет хорошее учебное кино для солдат, которые еще не были на поле боя. Маршалл вообще считал, что солдатам нужны «чувствительные и объективные информационные фильмы», которые армия производить не в состоянии. За «Битву под Сан-Пьетро» Хьюстон получил звание майора.

Через много лет Марк Харрис попытался доказать, что в фильме было не более двух минут настоящей, нереконструированной хроники. Но многие фанаты «Битвы под Сан-Пьетро» — в их числе Фрэнсис Форд Коппола и Мартин Скорсезе — считают, что вообще неважно, реконструкция это была или реальная битва: такая постановка служит «высшей правде, более несгибаемой правде».

«Да будет свет» рассказал о войне еще больше «высшей правды». Постановочных кадров в фильме, если верить предуведомлению, нет вообще: «Камера просто записывала все, что происходило в военном госпитале». Хьюстон ставил две камеры и фиксировал разговор солдата и психиатра. Армии нужен был фильм, из которого будет понятно, что солдаты с «психоневрозом», вернувшиеся с войны,— «не лунатики», что их можно брать на работу, и Хьюстон несколько раз обсуждает эту проблему, дает слово самим героям, дает им выговорить свои страхи. Его герои — парни, «выращенные в мире и обученные ненавидеть войну». Они прошли через войну, и теперь кто-то из них не может спать, кого-то мучают навязчивые действия, кого-то разбил паралич, кто-то даже имени своего не помнит — но всех объединяет одно: страх, ощущение надвигающейся катастрофы, чувство тотального одиночества. «Мне все время было противно, я все время был уставшим, я не хотел жить». Камера фиксирует все их проблемы — один не способен ничего рассказать врачам, другого невозможно понять, третий избегает прямого взгляда. «Я плохо сплю, мне все время снится, что я в бою».

Пациентам делают энцефалограмму, они работают с тестами Роршаха, им вводят барбитураты, чтобы добиться состояния, близкого к гипнозу, и убрать мысли, вызывающие стресс. Во время сеанса коллективной терапии специалист ведет себя как добрый учитель, солдаты вспоминают свое детство и видят, как на них повлияли родительские схемы поведения. (Через несколько лет Хьюстон, заинтересовавшийся психотерапией, снимет биографическую драму «Фрейд».)

Сеанс гипноза заставляет одного из пациентов вернуться к моменту взрыва на Окинаве, который полностью стер его память, вновь его пережить и оставить в прошлом (после этого сеанса пациент чудесным образом вспоминает собственное имя, имя своей матери и своего отца). Наконец звучит оптимистичная музыка, все эти люди перестают жить в прошлом, они играют в бейсбол, они бегают, разговаривают, думают о настоящем, а иногда и о будущем.

Но «Да будет свет» не был бы фильмом Джона Хьюстона, если бы этим и заканчивался. В финале бывшие солдаты, вновь научившиеся ходить и говорить, начинают уставать от однообразия госпитальных дней. Они готовы «выйти из собственной тюрьмы», и теперь перед ними «лежит жизнь, полная бесконечных возможностей счастья и печали…» — говорит закадровый голос и тут же перебивает сам себя: «Как человек находит счастье?» В финале фильма вылечившихся пациентов напутствуют: «На ваших плечах лежит ответственность за послевоенный мир».

Фильм был запрещен сразу же и 35 лет оставался под грифом «совершенно секретно». Армия объясняла запрет тем, что необходимо оберегать личную жизнь солдат, участвовавших в съемках. Хьюстон был уверен, что дело не в этом: просто после такого зрелища новобранцев было бы не найти. «Видеть разорванную душу страшнее, чем видеть физические раны»,— объяснял он. Хьюстон был убежден, что его кино мешало утверждению «воинского мифа», по которому солдаты, вернувшиеся с войны, становились еще сильнее благодаря военному опыту.

Армия все-таки сделала собственную агитку на ту же тему, покадрово пересняв некоторые сцены из фильма Хьюстона. В образовательном фильме «Оттенки серого» (1948) подробно рассматривалась жизнь условного гражданина, который подвергается тем или иным видам стресса. Кино скучнейшее — не из-за диаграмм, показывающих, как человек в «серой зоне ментального здоровья» справляется со стрессом, а из-за дубово снятых эпизодов «реальной жизни» с сияющими женами и пухлощекими детьми, с «Джо Смитом», который старается избегать стрессов на работе, и с солдатами, на которых внезапно накатывает депрессия. Фильм кондовым языком объяснял, что нервные срывы — это бывает, лечится легко, армия начинает лечение при первых же симптомах — и человек быстро возвращается в строй, бодрый и абсолютно здоровый.

Хьюстон же снял фильм о том, что люди, вернувшиеся с войны, остаются на войне, а она остается в них. Когда его обвинили в том, что он снял антивоенное кино, он ответил: «Если я хоть раз в жизни снял провоенное кино, расстреляйте меня». Марк Харрис считал, что война — и, в частности, работа над «Битвой под Сан-Пьетро» и «Да будет свет» — заставила Хьюстона скептически относиться к власти. Могут запретить (во время «охоты на ведьм» ФБР нашло в «Сокровищах Сьерра-Мадре» «прямые цитаты из „Капитала“»), могут наградить.

Для Хьюстона работа над фильмом была «почти религиозным опытом — видеть мужчин, которые в начале лечения не могли разговаривать или что-либо вспомнить,— а в конце оказывались нельзя сказать, что полностью вылеченными, но возвращенными в то состояние, в котором они шли в армию». Само название «Да будет свет» — не просто библейская аллюзия, но рассказ о первом дне творения, о мирной жизни, о новом отсчете нового мира. Хьюстон был уверен, что присутствие камеры повлияло на пациентов, помогло их излечению.

Критики, посмотревшие фильм, называли его «прекрасным и чудовищным». В нем есть надрыв, но нет пафоса, в нем есть растерянность, но есть и надежда. Есть отчаяние и судьба. И есть свет.

Хоррор дожития

Как Джордж А. Ромеро напугал стариками борцов с эйджизмом



© COMMUNICATORS PITTSBURGH; LAUREL PRODUCTIONS

Когда-то на заре карьеры гуру зомби-хоррора Джордж А. Ромеро, уже вошедший в историю с «Ночью живых мертвецов», снял «социальную рекламу» о жестоком обращении с пенсионерами — по заказу лютеранского сообщества. Почти часовой фильм в итоге признали слишком радикальным и вспомнили о нем лишь незадолго до смерти мэтра. Впрочем, и в новые времена «Парк аттракционов» не совсем вписался в остросюжетную (и полную злободневных комментариев) киновселенную живых мертвецов.

Текст: Алексей Филиппов

«Помните, что однажды вы тоже состаритесь»,— предупреждает 70-летний артист Линкольн Маэзел, встречающий и провожающий зрителей «Парка аттракционов» (1973) Джорджа А. Ромеро. Прием в духе обучающих фильмов или телевизионных шоу — ломать четвертую стену и общаться с невидимой публикой любили Альфред Хичкок и создатель «Сумеречной зоны» (1959–1964) Род Серлинг. В случае ленты Ромеро, снятой по заказу лютеранского сообщества Западной Пенсильвании, решившего привлечь внимание к незавидной доле пожилых людей, это была попытка компромисса.

Тот психоделический хоррор об ужасах пенсионного возраста, что снял 33-летний режиссер, шокировал лютеран: документальные пролог и эпилог должны были смягчить получившийся макабр, разъяснить, что же хотел сказать автор, но, кажется, стало еще страшнее. Возможно, Маэзел с зализанными волосами и в коричневом пальто на фоне пустынного парка, словно намекающего на неизбежную осень жизни, не смог завуалировать благожелательной интонацией массив ассоциаций. Слишком много хорроров начиналось похожим, рационализирующим происходящее образом.

«Парк аттракционов» какое-то время использовали по назначению — показывали в лютеранских центрах,— но очень скоро спрятали с глаз долой. Сам Ромеро о нем ни разу не вспоминал — как минимум до знакомства с третьей женой Сюзанной Дероше, встреченной во время работы над «Землей мертвых» (2005). С ней он и пересматривал «халтурку» времен далекой юности — снятую ради денег то ли на кино, то ли на еду — за несколько месяцев до смерти. Оказалось, что копия картины сохранилась у одной из программных директорок Туринского кинофестиваля Джулии Д'Аньоло, дружившей с четой Ромеро. Четыре года спустя фонд его имени отреставрировал «Парк аттракционов» — и премьера в итоге состоялась на хоррор-стриминге Shudder. В каком-то смысле фильм-таки обрел целевую паству.

Впрочем, 50 лет спустя «утраченную» ленту встретили не то чтобы тепло, пеняя на проблемы со звуком и недостаток сноровки у оператора-неофита С. Уильяма Хайнзмена, который за пять лет до «Парка» дебютировал как артист как раз у Ромеро в «Ночи живых мертвецов» (1968), а потом играл небольшие (и часто «неживые») роли. Вдобавок отец современного зомби-хоррора (сам режиссер называл мертвецов исключительно «гулями»), мол, переборщил с гротескным обличением общественных пороков — заявление довольно любопытное в контексте его низкобюджетной фильмографии, где большинство проектов лишены лоска и изящества. Показательно, что и в 1973-м, и в 2021-м многие захотели отвести глаза, прикрываясь благими намерениями или любовью к кино.

Непосредственно фильм начинается в белой комнате. Мертвенно бледный пожилой мужчина (Маэзел) в светлом костюме и с пластырем на лбу сидит на стуле. К нему подходит оптимистичный двойник (снова Маэзел), который собирается посетить парк аттракционов и зовет сверстника с собой — на оздоровительную прогулку. Через единственную дверь выходит он все-таки один: побитый жизнью пенсионер лишь предупреждает, что снаружи тому не понравится. А там — праздник жизни, ярмарка потребления, занимающая важное место и в романах Кинга, и в фильмах Джордана Пила (см. «Мы»), и в нахрапистом сериале «Эйфория» Сэма Левинсона, живописующем раны совсем другого (очень юного) поколения.

Дальше, действительно, макабр с гротескными зарисовками о том, как мучительна старость: везде не ставят ни в грош, дерут втридорога, памятные артефакты меняют максимум на пять баксов, попутно оттесняя на обочину жизни. Ромеро и автор сценария Уолтон Кук, снимавшийся у него в «Безумцах» (1973), не просто воплощают страшный сон о пенсионном возрасте, но попутно подзуживают заказчика. В одном эпизоде есть намек на священников-педофилов, в другом — ярмарочная церковь закрывается на обед, как какая-нибудь палатка фастфуда.







Парк аттракционов не место для изящества: здесь концентрируются витальность и равнодушие, радостное потребление и торопливое пренебрежение. Все пытаются превратить в шоу (есть, например, дефиле пенсионеров), а посетителей — выстроить в очереди или как-то отсортировать по доходу, возрасту и прочим признакам. Эпизод, где состоятельный джентльмен с сигарой изволит откушать в ресторанчике и его буквально на руках переносят вместе со стулом, чтобы он не видел голодающих поблизости людей, мог бы стать карикатурой в «Крокодиле» или пенсильванском Punch Bowl.

Местом съемки стал парк Вест-Вью, где за 10 лет до этого — летом 1964-го — выступали The Rolling Stones перед залом на 400 человек, а с 1977-го закрытый и пустующий. Сегодня Мик Джаггер и его банда, конечно, живое напоминание, что не стареют душой ветераны, но вообще за минувшие полвека индустрия развлечений окончательно ударилась в культ молодости. В те же 1960-е «Что случилось с Бэби Джейн?» оказался прорывным фильмом, так как Роберт Олдрич предложил Бетт Дэвис и Джоан Кроуфорд, списанным в тираж после 50, роли сложнее бабушек или прислуги. Массовая культура XXI века вцепилась в детей и подростков, практически игнорируя старшее поколение не только в качестве зрителей, но и в качестве персонажей.

На этот же эйджистский крен намекает эпизод в шатре гадалки, когда молодая пара надеется наблюдать в хрустальном шаре «жили долго и счастливо — и умерли в один день». Увиденные ненужность и немощь, мучительное угасание — рядом, но не то чтобы вместе — наполняют сердца влюбленных ужасом и фрустрацией. И вновь грушей для битья выступает несчастный Маэзел — ровесник века, сформировавшего порядок вещей.

Аналогично выглядит и реакция лютеран с киноманами на фильм Ромеро, где кадр заполнен непрофессиональными актерами — постояльцами возрастных пансионатов и волонтерами,— а искажения звука и сбитая с толку камера позволяют почувствовать себя внутри седого (sic!) костюма. «Парк развлечений» оказался во всех смыслах встречей со старостью лицом к лицу: от фактурной массовки и эффекта погружения до полувековой выдержки, которую принялись ругать, как порой сетуют пожилым на привычки и старомодные взгляды.

В этом, однако, и прикол, что настоящая человечность сложнее выживания в зомбиапокалипсисе, реальность безобразнее открытки и хоррора, а старость — помните? — настигнет каждого.

Два дня Владимира Ильича

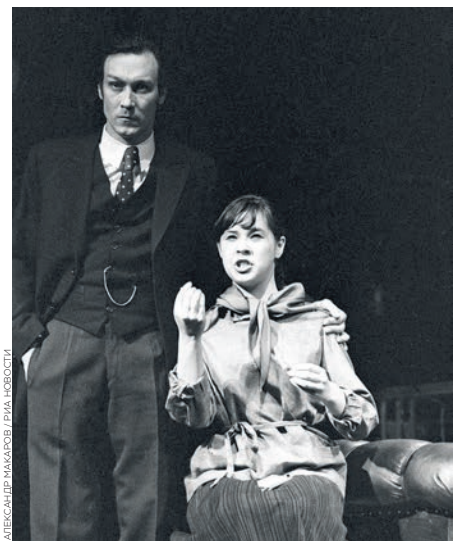
Как Марк Захаров и Олег Ефремов вдыхали жизнь в лениниану

45 лет назад, в конце 1978 года, в московском театре «Ленком» в постановке Марка Захарова вышел спектакль «Синие кони на красной траве»; три года спустя, в конце 1981-го, во МХАТе в постановке Олега Ефремова — спектакль «Так победим!». Оба спектакля вошли в историю театра и в историю страны. Ольга Федянина напоминает о последнем политическом демарше советского театра.

Сегодня все это уже нуждается в объяснении — не только для родившихся позже, но и для видевших все своими глазами. Бледнеет и теряет очертания если не само событие, то его «изнанка», его подсознание. Что такого удивительного могло быть в спектаклях о Ленине и почему память об этом удивлении оказалась такой долговечной?

Инициатива выбора материала в обоих случаях принадлежала самим театрам, и выбрали они похожее. Обе пьесы, которые правильнее было бы называть литературно-драматическими композициями, написал Михаил Шатров, главный герой обеих — Владимир Ильич Ленин. Написаны они в жанре «один день из жизни вождя» — действие «Синих коней» происходит 2 октября 1920 года, действие «Так победим!» — 18 октября 1923-го. Хронологическая точность имеет значение, Шатров — не только драматург, но и историк, сюжет и диалоги основаны на архивных документах.

«Синие кони на красной траве». Театр «Ленком», 1978



АЛЕКСАНДР МАКАРОВ / РИА НОВОСТИ

Правда, за сходным выбором, скорее всего, стояли разные задачи. Марк Захаров, в ранние свои годы постоянно попадавший в жестокие передряги с цензурой и ставший в итоге виртуозом остроумного, двусмысленного и всегда зрелищного театра, мог просто соблазниться идеей превратить Ильича в кассовый шлягер.

Олег Ефремов, к иронии не склонный, с очень резким и подлинным гражданским, политическим темпераментом, на новом витке истории повторял свой собственный демарш конца 1960-х. Тогда в «Современнике» 50-летие революции отметили трилогией «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики»: история страны, от бунта до революции, выглядела вызывающе непарадно и с трудом прошла через цензуру. Правда, в тех «Большевиках», тоже написанных Михаилом Шатровым, не было Ленина, как не было Пушкина в булгаковских «Последних днях» — о нем говорили, но его не показывали.

Важно, однако, то, что, при всей несхожести, у двух этих режиссеров был одинаковый стартовый импульс. Оба, и Захаров и Ефремов, отнеслись к юбилейной материи всерьез. Всерьез — как художники. Вот это и было сенсацией, нарушением конвенции. На так называемую лениниану в театре времен развитого застоя не расходовали настоящие творческие амбиции.

Идеология требовала соблюдения формальностей и ритуалов — не меньше, но и не больше,— как и во всех прочих отраслях народного хозяйства, производивших интеллектуальное и художественное содержание. Любая научная работа, хоть в области агрономии, хоть в области древних языков, начиналась с цитат классиков марксизма-ленинизма, но ни те, кто эти цитаты «лепил», ни те, кто следил за тем, чтобы было правильно прилеплено, не вкладывали в это ни мысли, ни чувства.

Формальность соблюдалась безучастно. Лениниана появлялась на сцене к юбилейным датам самого Ленина и революции. Режиссера выбирали по принципу — заслуженный, но такой, которого не жалко отправить на неблагодарную работу. Если его не было, на афише стояла фамилия главрежа, а практическую часть выполняли ассистенты. На премьеру приезжало районное (городское, республиканское — в зависимости от статуса театра) начальство; на все последующие показы билеты распространялись «в нагрузку» к чему-то по-настоящему дефицитному — например, к премьере переводного водевиля. Все десятилетиями шло своим чередом.

Попытка оживить рутину равнялась сознательной провокации. Причем провокации двойной — это была одновременная атака и на официальный гранитный пафос, и на старательно культивируемый и оберегаемый абсентеизм продвинутой публики.

Вы действительно считаете, что мы будем вслушиваться в диалоги об условиях Брестского мирного договора и о продовольственной политике 1920-х?

Будете, будете.

Ленина в СССР переиграли десятки актеров, среди которых были

и выдающиеся — но это всегда была не столько роль, сколько ответственное партийное задание, ее (его) не играли, а выполняли. Исполнитель обклеивался портретным гримом, должен был иметь звание «народный артист», либо получал «народного» вскоре после постановки. (Взамен, правда, Ленин мог плохо повлиять на карьеру актера, закрыв ему дорогу к комическим, характерным и отрицательным ролям.)

В спектакле «Ленкома» вождя играл Олег Янковский, во МХАТе — Александр Калягин.

Янковскому было 34 года, и он был на очень высокой точке своей актерской славы. Всем своим существом он был героем дня сегодняшнего. Он играл Ленина без грима, в хорошо сидящем сером костюме — играл со всем меланхолическим, сложным «гамлетовским» обаянием и абсолютно с тем же техничным изяществом, с которым через год сыграет Волшебника в «Обыкновенном чуде», а через два — Мюнхгаузена.

Калягин, которого все же портретно аккуратно подгримировывали, был очень драматичным Лениным, порывистым, задиристым. Он перебивал сам себя, погружался в неясные воспоминания, мучительно искал слова, срывался, впадал в отчаяние. Как и Янковский, Калягин преодолевал историческую дистанцию буквально играючи. В его темпераментной скороговорке оживали, очеловечивались даже «тезисы» и «пункты» партийных дискуссий и баталий — и начинали звучать актуально, резко, крамольно.

Конечно, здесь было много чисто театрального лукавства — по сути, и Янковский и Калягин демонстрировали волшебный трюк с декламацией пресловутой «телефонной книги». Но в данном случае это был очень весомый трюк. Ради Ильича они со всей щедростью расходовали и свое мастерство, и звездный шарм всенародных любимцев, и, как это ни странно звучит, актерскую репутацию. Это был экзотический случай своего рода «обратной легитимации» — популярность актера работала на давно уже всем опостылевшего героя.

(Небольшое отступление. Если говорить о МХАТе и Ефремове, то в этой «обратной легитимации» заключалось отличие «Так победим!» от вышеупомянутой трилогии конца 60-х. Тогда, на исходе оттепели, молодые еще актеры «Современника» продирались к исторической материи, осваивали ее на глазах у зала. Теперь же обожаемые публикой мастера использовали свою власть над залом, чтобы заставить его всерьез прислушаться к словам Ленина.)

Конечно, и Захаров и Ефремов обращались не только к обычным зрителям.

В гоголевском афоризме «Театр — это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра», вбитом в память каждого выпускника советского театрального вуза, прямо подразумевалось, что такая кафедра может быть установлена прямо напротив центральной ложи, которую при социализме официально называли директорской, а неофициально — по старинке царской.



«Так победим!». МХАТ имени Горького, 1982

Главными адресатами обеих режиссерских провокаций были все те большие и очень большие начальники, партийные и правительственные функционеры, которым по должности полагалось в соответствующие юбилейные даты проскучать в этих ложах положенные два-три часа. Вот им должно было стать очень нескучно. Это для них продовольственный кризис, бюрократические проблемы, партийное сектантство, отсутствие связи с народом должны были прозвучать как актуальная повестка. Это им показывали, что большевики могут ошибаться, терять присутствие духа и контроль над ситуацией. Это им кричали о гибельности фарисейства.

Задним числом кажется довольно очевидным — и довольно наивным,— что театр совершает свой гражданский жест на пороге времени, в преддверии нового исторического этапа взывая к «возрождению ленинских норм». Но в 1978 и 1981 годах ни залу, ни царской ложе никакой порог даже и в мечтах (или кошмарах) не являлся. Поприветствовать Ленина-Калягина еще приезжал неизбежный генсек Брежнев, в присутствии которого граница между миром реальности и иллюзии, живых, полуживых и мертвых персон становилась совсем уж проницаемой. Лишь через несколько лет политическая риторика оживет не только на сцене, но и на улицах, в частных квартирах, на телевизионных экранах. А театр на время поверит в свое могущество, в то, что он и оказался той самой «кафедрой, с которой...»

Партком тут бессилен

Как советская производственная драма оказалась политической

В начале 1970-х в советском кино сформировалось уникальное явление «производственная драма», то ли жанр, то ли особый стиль, порожденный речами с высоких трибун и тематическими планами Госкино. Однако фильмы, сделанные по лекалам производственного кино, были далеки от плакатной прямолинейности и идеологической однозначности. Напротив, сегодня кажется, что для разоблачения абсурдных черт строя они сделали куда больше, чем полузапретные шедевры авторского кинематографа.

Текст: Василий Степанов

«„Производственный фильм“ — что это такое? Является ли он всего лишь неким тематическим ответвлением нашего кинематографа или, быть может, это какой-то совершенно новый жанр, не имеющий себе аналогов в культуре предшествующих эпох, жанр, специфика которого, может быть, пока что едва-едва намечается у нас на глазах, а само становление ее произойдет позднее?» — таким вопросом в 1979 году в рамках выпущенного Госкино СССР сборника «Жанры кино» задавался маститый кинодраматург Валентин Черных, на тот момент уже автор сценария народного хита «Москва слезам не верит». Вопрос, что называется, действительно назрел. И кому еще было отвечать, если не Черных, который пришел к успеху мелодрамы о судьбе заводской девушки, выросшей в директора, дебютировав в большом кино в начале 1970-х как раз производственными драмами? В 1972-м у него вышел «Человек на своем месте» — о том, как буксует техническая революция в отдельно взятом колхозе под руководством заводского инженера в исполнении Владимира Меньшова, в 1973-м — «С весельем и отвагой» о тружениках моря, а в 1977-м было «Собственное мнение» (снятое Юлием Карасиком), которому есть чем впечатлить и современного зрителя. Здесь по сюжету огромное провинциальное предприятие заказывает столичному институту исследование внутренних проблем в трудовом коллективе — на завод приезжают психолог и социолог (Владимир Меньшов и Людмила Чурсина), которые должны выступить в роли своего рода коучей. Указать на недочеты и научить новейшим премудростям бережного обращения с кадрами, чтобы завод смог поспеть за «научно-технической революцией», о которой с конца 1960-х так много говорят с высоких партийных трибун.

Собственно, в подобной роли заинтересованного стороннего наблюдателя при социалистическом строительстве все 1970-е и вплоть до перестройки выступает весь советский кинематограф, который осваивает так называемую неопроизводственную драматургию. А элементы этой драматургии позднее расползаются по жанрам и фильмам, вроде бы никак не связанным с заводской тематикой. В начале 1970-х производственный фильм — главный пункт в циркулярах тематических планов Госкино. По замыслу партийных идеологов, обращение к теме призвано «продемонстрировать усилия партии по совершенствованию экономической системы социализма с помощью рациональной организации производства, заставить людей вновь поверить в торжество коммунистических идей».

Отсчет направлению дает появление в 1971 году пьесы Игнатия Дворецкого «Человек со стороны» о приехавшем в Ленинград управленце Чешкове. Его призывают с Урала поднимать гигантский цех, который никак не может выйти на плановые показатели. Сначала пьесу в Театре на Малой Бронной ставит Анатолий Эфрос, а затем на «Ленфильме»



ЛЕНФИЛЬМ, МОСФИЛЬМ


ЛЕНФИЛЬМ


ЛЕНФИЛЬМ

в 1973 году выпускает экранизацию Виктор Соколов. Ленинградец Соколов странным образом смещает акценты дискуссионной пьесы уже на уровне названия — «Человек со стороны» превращается в безопасно и патриотично звучащий «Здесь наш дом». Но даже завершая фильм про заезжего «делового человека» идеологически выверенной планеркой и кадрами дымящих заводских труб, Соколов словно контрабандой протаскивает в него линию экономистки (Ирина Мирошниченко), искушающей суровых мужчин в прокуренных пиджаках поразительно накрашенными ресницами и язвительными речами.

Удивительно, казалось бы, жизнь приучила советского зрителя шарахаться от «производственной темы», но у главных творцов направления — и Игнатия Дворецкого, и Валентина Черных, и Анатолия Гребнева, и, конечно, Александра Гельмана — с популярностью все было в порядке. Народной любовью их жизнь не обделила, тут дело не в темплане. С одной стороны, все в производственном фильме 1970-х было по-советски правильно. Это кино утопически оптимистичное, в рамках существующих идеологических установок оно обещало положительное «разрешение связанных с научно-технической революцией духовно-нравственных проблем». Герой рождался в борьбе за выполнение и перевыполнение плана. В этом смысле производственный фильм 1970-х реанимировал дух кино 1930-х. А с другой стороны, даже самые бесхитростные высказывания этого направления, словно не желая того, исподволь вскрывали абсурдность экономики «развитого социализма» (недалек был и вывод об абсурдности самой системы).

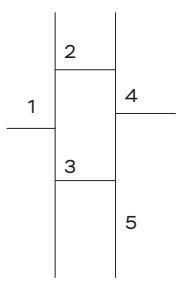
Отчасти происходило это потому, что центральный конфликт (обычно проходящий по линии борьбы новаторов и консерваторов, технологии и штурмовщины) вытеснялся на экране конфликтами второго плана (здесь речь шла всегда о личном), отчасти из-за раскованности интонации, взятой на вооружение формы диспута, которая неизбежно заставляла героев проговариваться, даже если они говорили правильными с точки зрения системы речами. Самый яркий пример тут, конечно, легендарная «Премия», снятая Сергеем Микаэляном по сценарию Александра Гельмана, а позже переделанная в пьесу «Протокол одного заседания». Точкой отсчета для конфликта, разворачивающегося на заседании парткома, становится коллективный отказ строительной


ТО «ЭКРАН»

бригады от премии. От лица рабочих выступает бригадир Потапов, у которого жена маляр, дочка все время болеет, но главное — у него лицо и тело Евгения Леонова, облик, который существует на экране в радикальном стилистическом противоречии с обликом, скажем, секретаря парткома в исполнении Олега Янковского, карьериста и временного союзника Потапова по борьбе. Фильм с успехом прокатился по советским и зарубежным фестивалям, а в 1976 году был награжден Государственной премией СССР. Но не это сделало его событием. А то, как лихо режиссер Сергей Микаэлян и оператор-постановщик Владимир Чумак вытащили партийную летучку из душного кабинета с деревянными панелями и пыльными шторами и тем самым вывели систему из равновесия. Декорацию кабинета с широкими окнами соорудили прямо на стройплощадке, актерам позволили импровизировать, задействовав мобильные камеры на кранах. Кадр буквально трясет от нервного возбуждения. Заседание, на котором герой Леонова убеждает трест отказаться от липовой премии, больше похоже на сеанс групповой психотерапии, где все участники сидят кружком на стульях. Звучат правильные, вроде бы системные слова, но их то и дело заглушают проезжающие за окном самосвалы и телефон — кому-то звонят из детского сада, где дожидается задержавшихся на работе родителей ребенок, которого папа просит «занять пластилином», у кого-то стынет ужин и разбежались друзья. Второй план пожирает лобовой, сконструированный по мотивам съездов партии конфликт первого плана. Не стоит забывать и о том, что не общественные, а именно личные, «шкурные» интересы привели бригадира Потапова с его протестами к начальству: он не романтик-революционер, а начальник бригады сдельщиков, которых простои на стройке бьют по карману. Эти личные убытки не компенсировать подачкой в виде премии.

Новая производственная драма была призвана выдвинуть на передний край нового героя — человека со стороны или рядового сотрудника, который брал на себя смелость с неведомым обычному советскому человеку пристрастием контролировать действия своего непосредственного руководства, однако сама тональность разговора о шероховатостях трудовой жизни заставляла переходить к разговору о человеке как таковом — во всем разнообразном однообразии его личных, повседневных проблем. И производственная драма неизбежно мутировала в мелодраму. Классический пример — «Старые стены» (1973) Виктора Трегубовича (по сценарию Анатолия Гребнева), где героиня Людмилы Гурченко задавалась вопросом о том, кто же она прежде всего в этой жизни: депутат и директор или женщина


БОРИС КАУФМАН / РИА НОВОСТИ



1 «Премия».
Сергей Микаэлян, 1974

2 «Старые стены».
Виктор Трегубович, 1973

3 «Мы, нижеподписавшиеся».
Татьяна Лиознова, 1981

4 «Здесь наш дом».
Виктор Соколов, 1973

5 «Прошу слова».
Глеб Панфилов, 1976

и мать? Открытый финал намекал на то, что правильных ответов тут едва ли доищешься. Развитием темы, хоть и куда более стильным, драматургически мощным, кажется «Прошу слова» (1976) Глеба Панфилова, где Инна Чурикова играет председателя горисполкома, идеалистку, бессребреницу, которая мечтает жить и работать для людей, но очевидно именно поэтому выпадает из брежневского времени. Можно сколько угодно петь с хором Пятницкого «Угрюмый лес стоит стеной кругом» и звать на бой с действительностью, революционного романтизма от этого в ней не прибавится. И главным событием в этой драме становится гибель ребенка, жизнь которого буквально положена на алтарь высоких идеалов матери.

«Прошу слова» — хитроумная, удивляющая картина, временами парадоксально напоминающая современному зрителю фильмы Уэса Андерсона (не только благодаря работе художника-постановщика Марксэна Гаухмана-Свердлова, но и тем, что идеализм главной героини в предложенных обстоятельствах носит по-андерсоновски комичные, гротескные черты). Во многом она состоялась, потому что была порождена климатом, царившим в то время на «Ленфильме», где редакторский отдел мог умело по темплану упаковать в производственную стилистику даже радикальные авторские высказывания вроде фильмов «Ксения, любимая жена Федора» (1974) Виталия Мельникова (кстати, тоже по сценарию автора «Премии» Александра Гельмана) или «Познавая белый свет» (1978) Киры Муратовой. На «периферии», конечно, было возможно то, чего центр позволить себе не мог. Скажем, если производственное кино изготавливалось на студии «Грузия-фильм», то мог получиться «Листопад» (1966) Отара Иоселиани. Там молодой технолог винзавода борется с отвратительным саперави, разлитым по бутылкам ради выполнения плана, но это, пожалуй, последнее, о чем захочется рассказать, вспоминая этот шедевр.

В Москве же оптика производственной драмы демонстрировала недоработки на местах с такой прямолинейностью, что возникало ощущение, будто система разоблачает сама себя. Пародийность могла быть как заложена изначально — что-то подобное мерещится, например, в «Афоне» (1975) Георгия Данелии, который увлекательно смотреть именно как производственный фильм,— так и считана зрителем постфактум, как в «Мы, нижеподписавшиеся» (1981) Татьяны Лиозновой (сценарий Александра Гельмана). Там работник строительного треста в исполнении Леонида Куравлева фактически ставит трикстерские качества Афони на службу высоким идеалам — за пару часов поездки на поезде он должен заставить комиссию подписать акт приемки недостроенного хлебозавода. Для этого придется много манипулировать, лицедействовать, врать (перед нами чуть ли не шпионская драма) — и все это, чтобы спасти талантливого начальника, который вынужден работать в условиях развитого социализма как агент под прикрытием (фамилия Лиозновой в титрах, конечно, заставляет вспомнить про Штирлица).

Похожее впечатление производит и замыкающая эпоху застоя картина Аиды Манасаровой «От зарплаты до зарплаты» (1985). Это не самый известный и великий фильм 1980-х, но сегодня в нем кристально ясно видны проблемы, с которыми вот-вот столкнется шагнувшая в перестройку страна. С плановой экономикой уже все ясно, но как построить какую-то другую, никто не скажет. У Манасаровой директор обувной фабрики запускает эксперимент по перестройке производства, чтобы наконец не просто гнать план, а изготавливать востребованные покупателем кроссовки и обогатить коллектив. Прогностически смахивающий на Михаила Сергеевича Горбачева герой Андрея Мягкова берет на два года кредит у госбанка… и с треском проваливается на всех фронтах. Потому что инженеры и начальники не умеют руководить, работники не хотят работать по-новому, а у банка дебет с кредитом не сходится. И тут, понятно, ни один партком уже не поможет.

«От зарплаты до зарплаты».
Аида Манасарова, 1985



МОСФИЛЬМ

16+ реклама kommersant.ru

Коммерсантъ

НОВОСТИ | ПОЛИТИКА | ФИНАНСЫ | КУЛЬТУРА | СПОРТ

Присоединяйтесь к специальной программе
«Коммерсантъ» для коммерсантов»!
Предоставьте VIP-сервис для Ваших клиентов —
доступ к оперативной и актуальной информации
во время отдыха, ожидания, бизнес-ланча

Воспользуйтесь уникальными преимуществами партнера ИД «Коммерсантъ»:

- доставка газеты от 10 экземпляров по специальной цене
- информационная поддержка партнеров в газете, на сайте и социальных сетях

Свяжитесь с нами по телефону 8 800 600 0556 (звонок по РФ бесплатный) или электронной почте podpiska@kommersant.ru, чтобы:

- получить подробную информацию о сотрудничестве
- заказать образцы газеты
- оформить пробную бесплатную доставку



Свидетельства неслучившегося

Как песни Пахмутовой и Добронравова задали эмоциональный режим советского человека


СЕРГЕЙ ЖУКОВ / ИТАР-ТАСС

2004

Музыка Александры Пахмутовой, слова Николая Добронравова: это первая ассоциация, связанная с советской песней, как «фрукт — яблоко» или «поэт — Пушкин». 75 лет вместе, сотни произведений, все возможные награды и премии, статус безусловных классиков, приобретенный еще в середине долгой жизни. Для второй половины советского XX века песни Пахмутовой—Добронравова — как координатная сетка или облако тегов: ими размечалась реальность, какой хотели видеть ее официальные инстанции. Пахмутова писала о войне, космосе и спорте, к юбилеям и съездам, про Малую Землю (по следам мемуаров Брежнева) и Ленина-партию-комсомол, для больших строек и героических профессий (геологи, летчики, подводники); обо всем, что считалось важным. Что-то подобное пытались делать все официальные песенники, но среди орденоносных эстрадных генералов Пахмутова—Добронравов стоят отдельно, не в общем строю. Юрий Сапрыкин рассказывает, как они сделали все, что хотели от них партия и правительство,— но одновременно ушли куда-то в сторону; оставаясь в предписанных рамках, расширили их изнутри.

Эти песни сразу совпали со своим временем: они появились на рубеже 1950–1960-х, когда у советского человека возникла частная жизнь. Не барак, не казарма и не коммуналка, а квартира в пятиэтажке — и прилагающееся к ней право на собственную внутреннюю жизнь, не совпадающую с общим хором. Песенная оптика приобретает человеческий масштаб: Пахмутова и Добронравов едут на строительство Братской ГЭС и видят там не каркас будущей плотины, а девчонок, которые «танцуют на палубе» и «верят в трудное счастье». Примерно в это же время начинают работать Микаэл Таривердиев, делающий советской песне инъекцию музыки барокко и Ренессанса, и Андрей Петров, окутывающий ее сдержанной северной меланхолией. Пахмутова по сравнению с ними остается в конвенциональных советских рамках; ее песни растут из музыки, под которую люди танцуют, шагают, грустят,— это городской романс, марш, вальс; их почти всегда может сыграть духовой оркестр. Но, за вычетом обязательных пионерско-комсомольских произведений, которые по-прежнему апеллируют к коллективному началу, эти песни имеют дело с внутренней жизнью души.

В ранних песнях Пахмутовой—Добронравова еще много характерно советского лиризма, «живинки» и «человечинки», их оптимизм уже через несколько лет будет казаться старомодным: так, герои «Иронии судьбы» в середине 1970-х поют знаковую песню прошлого десятилетия «Главное, ребята, сердцем не стареть» — уже не на таежной тропе или на привале у костра, а в бане, голые и пьяные. Но это уменьшительно-ласкательное искусство постепенно приобретает иную динамику — и от слишком человеческой лирики взлетает к романтической патетике. Императив множества песен Пахмутовой — долететь, доплыть, домчать, выйти за человеческие пределы, где все невероятным образом изменится: на небосклоне привычных квартир вдруг загорится звезда Альтаир. Лирический герой этих песен имеет дело с первоэлементами, слепыми непредсказуемыми стихиями: снег, ветер, звезд ночной полет. Тревожная даль зовет. Сама песня должна гореть, как лесной пожар. Даже революция в этих текстах — чаще всего не конкретное историческое событие, но образ преодоления, трансформации, а слово «комсомол» занимает место в ряду между «любовью» и «весной».

В каком-то смысле эта романтическая возгонка тоже работает на нужды государства: человеку не дают успокоиться на заслуженном малометражном диване; его все время куда-то тащат — в поход, полет, в дальнюю командировку, на комсомольскую стройку. Но эта суровая романтика у Пахмутовой оправдана уже не «строительством светлого будущего», а возможностью какого-то внутреннего преображения. Эта смысловая надстройка окрашивает в свои цвета так называемую объективную реальность: бытовые лишения и тяжелый труд переупаковываются здесь в матрицу экзистенциального прорыва. Историки называют подобные механизмы «эмоциональным режимом»: определенные обстоятельства и ситуации в эту эпоху принято переживать именно так. Даже не обязательно на самом деле переживать, но иметь в виду как образец: Пахмутова задает для своего времени этот идеальный эмоциональный спектр.


ЮРИЙ СОМОВ / РИА НОВОСТИ

1973

2011


АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВ / РИА НОВОСТИ

Героическая романтика — не единственная тональность, свойственная Пахмутовой: среди сотен песен есть и сугубо казенно-официальные («Солнечному миру — да, да, да»), и панибратски-застольные («Слушай, теща, друг родной, помоги»), и умилительно-задушевные («Я не могу иначе»); часто эту душевную широту хотелось бы сузить. Героико-романтическая линия тоже разыгрывается у нее в разных регистрах — вплоть до разочарования и трагического финала. Слишком яркое горение заканчивается выгоранием, есть у Пахмутовой и такое: мы разлучаемся со сказками, первый тайм мы уже отыграли, как искренно любили — голос Градского дрожит, и понятно, что так *искренно* никогда уже не будет. Или вот еще: главные песни Пахмутовой о покорении космоса (вот уж, казалось бы, апофеоз советского оптимизма) — это развернутый на четыре трека реквием по Гагарину, не прославление и не торжественная ода, а прощание. И здесь возникает еще одна важнейшая для Пахмутовой—Добронравова тема.

Одна из высочайших точек всего их песенного корпуса — «Нежность» в исполнении Майи Кристалинской. Тема древняя, как плач Ярославны: любимый уехал, земля без него пуста. Герой, к которому обращается певица,— летчик или космонавт, он где-то в небе и вернется через несколько часов. Это если смотреть на текст, но музыка уводит в другое измерение: холод, одиночество, томительная предутренняя тоска. Текст написан от лица женщины, оставшейся на земле, музыка передает состояние летчика, потерявшегося в небе. Возможно, навсегда.

«Нежность» — одна из вещей, в которой Пахмутова и Добронравов разговаривают со смертью. Их песни то останавливаются перед последним порогом, вглядываясь во тьму («Ленточка моя финишная, все пройдет, и ты примешь меня…»), то пытаются прорваться насквозь, выйдя в другое измерение («Знаете, каким он парнем был? Нет, не „был“, ведь смерть он победил!»), иногда кажется, что они звучат уже с той стороны: «Все, как дым, растаяло, голос твой теряется вдали» — откуда может петь об этом «твой преданный Орфей»? Пройдя по всему кругу эмоциональных режимов, авторы должны сказать что-то и о встрече со смертью, без этого ряд будет неполон — и здесь уже проявляется не героическая романтика, выкрученная у Пахмутовой—Добронравова на максимум, а специфически советский стоицизм. Представление о том, что испытания и трудности формируют характер, жизнь на пределе — лучшая из возможных, а достоинство нужно сохранять даже перед лицом неизбежного.

Вообще-то эти песни не очень стыкуются с реальностью, их породившей. Готов ли был среднестатистический слушатель Пахмутовой в 1970-е присоединиться к «братству презиравших смерть», насколько этому циничному социуму «только с правдой по пути» и были ли реальные стройотряды хоть сколько-то (в хорошем смысле) яростными? Иногда вымысел оказывается сильнее реальности: силы этих песен хватило, чтобы постфактум отменить свидетельства очевидцев. В логике нынешних фанатов всего советского это в песне «И вновь продолжается бой» была подлинность и правда, а воспоминания о всеобщей апатии 1970-х и бесконечных очередях за колбасой — грязный поклеп с целью очернить великую эпоху. И все же отказать этим песням в какой-то доле реальности невозможно; для многих они определяли если не саму фактуру жизни, то как минимум способ, которым она переживалась. Тот «лишний, нефункциональный психический этаж», о котором в 1993 году писал Пелевин в эссе «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма». «Дополнительное пространство осознания себя и мира, которое в естественно развивающемся обществе доступно лишь немногим»; «Совок влачил свои дни очень далеко от нормальной жизни, но зато недалеко от Бога, присутствия которого он не замечал» — что ж, такого рода присутствие, неузнанное и незамеченное, можно различить и в этих буквах и нотах.

Одна из самых известных песен Пахмутовой—Добронравова — «Надежда». Она была написана в 1971-м: это год, когда Юрий Трифонов пишет «Долгое прощание», а Алексей Герман снимает «Проверку на дорогах» — оба ищут в прошлом истоки тех компромиссов и моральных дилемм, с которыми сталкивает наступившее десятилетие. Пахмутова и Добронравов тоже в каком-то смысле оглядываются на ушедшее время, готовясь прожить совсем другое будущее, только этот разрыв во времени передан в песне как расстояние, разделяющее в пространстве. Лунный голос Анны Герман снова поет откуда-то *с той стороны* — немного сожалея о том, что дом далеко, песни остались недопеты, жизнь разлучает с близкими и многое теряется из виду. Ничего этого уже нет, а может быть, никогда не было — но оно реальнее, чем все происходящее сейчас: про это сейчас мы знаем только, что оно освещено каким-то незнакомым светом. Впереди неизвестное и тревожное нечто, и опереться в нем, как и прежде, можно только на простые стоические принципы: надо быть спокойным и упрямым. Все хорошее и родное осталось позади или где-то далеко, их забыть по-прежнему нельзя, но оглядываться на них не стоит — как и советовали Орфею. В каком-то смысле «Надежда» — это самоописание; песня о том, как работают песни Пахмутовой—Добронравова. Воспоминания о том, чего не было, но что невозможно забыть; свидетельства о неслучившемся, но отчетливо пережитом. Незнакомый невидимый свет. Памятник надежде.

Несработавшее противоядие

Как русская императрица проиграла заочную литературную дуэль французскому аббату

Это история о том, как Екатерина II попыталась полемизировать с французским академиком, который путешествовал по России и написал о своем путешествии книгу. «Антидот» — написанный ею лично, но изданный анонимно критический разбор этого довольно язвительного травелога,— должен был показать просвещенной Европе, насколько прекрасна ее империя, но стал лишь памятником не вполне адекватным литературным амбициям русской государыни.

Текст: Иван Давыдов

В 1770 году в европейских книжных лавках появилась новинка, на которую сразу обратили внимание тогдашние интеллектуалы. «Антидот, или Разбор дурной, великолепно напечатанной книги под заглавием „Путешествие в Сибирь по приказу короля в 1761 году“».

Издано было сочинение непонятно где — то ли в Амстердаме, то ли в Петербурге. Автор — аноним — намекал, что он обыкновенный образованный русский, болеющий душой за славу отечества. Однако книгу заметили и прочли все, кто в принципе интересовался книгами,— и немецкие профессора, и французские академики. И на то были свои причины.

Из названия ясно, что это — принятый вызов, поднятая перчатка, начало полемики. Так и есть: в 1761 году Россию посетил французский астроном аббат Жан Шапп д'Отерош. Ученый мир Европы ждал тогда редкого явления — прохождения Венеры по диску Солнца. Высчитали, что лучшая точка для наблюдения — находившийся где-то в невообразимой сибирской глуши Тобольск. Французский король договорился с императрицей Елизаветой, и академик д'Отерош, вооружившись телескопами и прочими астролябиями, отправился в наши снега.

Аббат проехал через всю Россию, и увиденное так его потрясло, что он решил написать не только отчет для коллег-астрономов, но еще и путевые заметки для всех, кого занимают дикие страны. Книга вышла злой и по-французски остроумной, хотя не особенно глубокой. От д'Отероша, впрочем, особых глубин никто и не ждал — звездочетом он был выдающимся, а вот в мыслителях его не числили. Дидро о коллеге по академии отзывался просто: «Тот еще дурень».

Французу в России не понравилось вообще ничего. Даже для растущих вдоль дороги елочек он нашел обидные слова. Он пропутешествовал тысячи верст, но рассмотреть смог только мрак, нищету и дикость. Деревеньки, утопающие в грязи, в которой возятся голые дети. Городки, мало чем отличающиеся от деревенек. Пьяные священники, не способные связать двух слов. Суеверие вместо веры (едва ли наш автор знал русские пословицы, но вот крестьянина, разбившего в процессе усердной молитвы лоб, видел своими глазами).

Он нашел добрые слова для народа — талантливого, умного, способного к просвещению. Но русские — рабы. Все поголовно. Крестьяне принадлежат дворянам, но и дворян не назовешь свободными: цари имеют над ними полную власть. «Любовь к славе и к отечеству в России неведома. Деспотизм губит здесь умы и таланты, подавляет душевные порывы. В России никто не осмеливается думать — доходит до того, что униженные, ввергнутые в скотское состояние люди утрачивают

На этом развороте иллюстрации Жан-Батиста Лепренса из первого издания «Путешествия в Сибирь по приказу короля в 1761 году» Жана Шаппа д'Отероша, 1768




JEAN-BAPTISTE LE PRINCE


CHEZ DEBURE

к тому всякую способность. Страх, пожалуй, единственная движущая сила, поддерживающая жизнь в оном народе». А какое просвещение среди рабов? К тому же русские мало путешествуют и не могут перенимать опыт других, более развитых наций.

Но особенно потрясла путешественника баня. Он что-то слышал про русскую баню еще в Париже и, конечно, решил выяснить, что это: ученый есть ученый. Оказалось — преддверие ада на земле, раскаленные сараи, где нечем дышать, куда местные дикари ходят каждую неделю (!), но не чтобы мыться, а чтобы потеть. Где секут друг друга розгами, а потом пьют мутную жижу, изготовленную из заплесневелых хлебных корок, каковую именуют квасом.

Книга аббата имела успех. Она понравилась королю, который Россию недолюбливал. И конечно, в России у нее нашелся как минимум один очень внимательный читатель. Вернее, читательница. Д'Отерош приехал в империю Елизаветы, уезжал из империи Петра III, а «Путешествие» свое издал уже при Екатерине II. Государыня поначалу на троне чувствовала себя не очень уверенно и пристально следила за тем, что о ее государстве говорит Европа. Государыня обиделась.

Она ведь была идеальной монархиней, воплощенным Просвещением на престоле! Лучшие умы Запада состояли с ней в переписке. Она привыкла, чтобы ею восхищались! Ею и восхищались, не всегда бескорыстно. И дело не только в деньгах: просветители надеялись на практике проверить свои идеи, реализовать в грандиозной империи грандиозный эксперимент, а для этого требовалось, чтобы молодая императрица думала, что это ее идеи, а не их.

В общем, все, кто следил за интеллектуальной и политической жизнью, понимали, что сочинение аббата не останется без ответа. Таким ответом и стал «Антидот». Поначалу предполагали, что настоящий автор сочинения — княгиня Дашкова, но потом, в том числе и по намекам в письмах императрицы к заграничным корреспондентам, поняли, что нет, не Дашкова. Сама Екатерина ринулась в бой, защищая честь собственного царства.


THE ELISHA WHITTELSEY COLLECTION

Она привычно ждала восторгов. А восторгов не было. Противоядие вышло слабым, и все это понимали. Научная солидарность оказалась сильнее любых прагматических соображений: хвалить неудачное произведение никто не взялся. «Антидот» должен был стать памятником величию Екатерины, а оказался свидетельством прискорбной переоценки собственных возможностей. Талантов государыни недостало на то, чтобы на равных сразиться с академиком.

А она ведь старалась. Она разносила «Путешествие» д'Отероша едва ли не построчно. Елки у нас веселые. Дети не играют в грязи. В городах не только деревянные дома, есть и каменные. Суд праведный, солдат в Пруссии муштруют жестче, чем в России, и уж, конечно, никакие русские не рабы. Они просто искренне любят своих правителей. И с путешествиями у них нет никаких проблем: они путешествуют по миру, совершая многочисленные завоевания.

И, разумеется, русские не моются еженедельно. Некоторые вообще ни разу в жизни не были в бане. И никто там никого розгами не сечет, хотя иногда и машут в воздухе свежей зеленью или влажными простынями для создания приятной прохлады. Впрочем, склочного аббата могли и высечь. В шутку. Потому что русские вообще любят веселые шутки.

Понятно, наверное, почему натужные шутки «Антидота» не зашли европейским интеллектуалам, превратившим остроумие в культ. Императрица и сама все поняла. Смирилась. На последней странице «Антидота» читателям сообщалось, что готовится продолжение, которое всем окончательно разъяснит, как велика Россия и как ничтожен аббат д'Отерош. Императрицу спросили, когда ждать продолжения. И она, вздохнув, ответила, что автор пал героем на войне с турками и продолжения не будет. Она ведь уже выяснила, что успешные войны и «многочисленные завоевания» — куда более надежный способ завоевать политический авторитет, чем сочинение памфлетов и переписка с хитровыделанными умниками. В ее случае — сработало, хотя вообще работает не всегда.

Пропаганда как свидетельство

6 фильмов, в которых старые кадры разоблачают своих героев и заказчиков

Фильмы, созданные с определенными политическими целями, спустя годы оказавшись в других руках, могут быть полностью переосмыслены. Кадры, снятые для пропаганды, оказываются свидетельством государственных преступлений, официальные съемки государственных торжеств — разоблачением заказавших их политических режимов. Андрей Карташов рассказывает о фильмах, которые напоминают: все, что вы снимаете, может быть использовано против вас.



MUSEUM OF THE REVOLUTION, MOSCOW; СОВКИНО

«АВТОБИОГРАФИЯ НИКОЛАЕ ЧАУШЕСКУ»

Андрей Ужица,
2010

Исследователь режима Чаушеску в социалистической Румынии Андрей Ужица представил монументальный портрет диктатора на Каннском фестивале 2010 года, и мейнстримная пресса тогда была разочарована тем, что в своем трехчасовом фильме документалист решил не рассказывать об историческом контексте и вообще ничего не объяснять. Однако такой ход принципиален для режиссерской концепции. Авторитетный закадровый голос — неотъемлемый элемент пропаганды, а Ужица предпочитает не перенимать приемы тех, кого критикует, и не давать интерпретаций, чтобы изображения говорили сами за себя. Фильм смонтирован из тысячи часов архивного материала, снятого в 25-летнее правление Чаушеску государственными хроникерами. И названием Ужица подчеркивает: не он создал эту хронику. Эти съемки заказаны самим Чаушеску, это то, каким он хотел видеть и показывать себя,— то есть «автобиография». Тем более пугающими и нелепыми выглядят кадры, в которых официозные торжества напоминают то шествия «нашистов», то ролевые игры реконструкторов. Спойлер этой абсурдной истории о любви к власти заявлен в первых же кадрах «Автобиографии»: Чаушеску был единственным из лидеров Варшавского блока, который с падением социализма потерял не только власть, но и жизнь.



CENTRUL NAȚIONAL AL CINEMATOGRAFIEI; SOCIETATEA ROMÂNĂ DE TELEVIZIUNE

«ПАДЕНИЕ ДИНАСТИИ РОМАНОВЫХ»

Эсфирь Шуб,
1927

Из пионеров советского монтажного кино имя Эсфири Шуб остается по-прежнему не слишком известным — в сравнении с ее коллегами-классиками Дзигой Вертовым и Сергеем Эйзенштейном. Между тем именно Шуб (которая начала карьеру с перемонтажа фильма Чаплина для советского проката) считается изобретательницей метода found footage, в котором архивные кадры, уже снятые раньше кем-то другим, пересобираются по-новому и в другом контексте. «Падение династии Романовых» — прототип такого подхода: к десятилетию Октябрьской революции коммунистка Шуб сделала хронику последних лет русской монархии и использовала для этого, естественно, съемки придворных кинематографистов Николая II. Снимать дворцовые церемонии на пленку было модно среди европейских царственных домов — фильм о коронации Николая был создан всего через год после изобретения киноаппарата! — но Шуб в марксистском духе создает в своем монтаже контрасты между роскошной жизнью монархов и нищетой их подданных, обращая тщеславие царей против них самих.

«НЕОКОНЧЕННЫЙ ФИЛЬМ»

Яэль Херсонски,
2010

Одна из важных сюжетных точек в книге Винфрида Зебальда «Аустерлиц» — история пропагандистского фильма «Фюрер дарит евреям город», снятого в Терезинском гетто в 1944 году. Накануне приезда представителей Международного Красного Креста концлагерь был превращен в потемкинскую деревню, перенаселенные бараки расчищены, для чего сотни заключенных были депортированы в другие лагеря, а оставшиеся должны были разыгрывать на камеру сценки из благообразной еврейской жизни: работа в мастерских, огород, библиотека, футбол, оркестр и кофе с пирожными. Фильм, законченный в октябре 1944-го, никогда не был показан целиком и почти не сохранился. Все участвовавшие в его съемках, включая режиссера Курта Геррона, были отправлены в Освенцим и убиты. Еще одну псевдохронику в 1942-м снимали о Варшавском гетто — создатели хроники приложили немало усилий к тому, чтобы изобразить жизнь там как вполне нормальную, но через два месяца после съемок в гетто начались массовые чистки и фильм не был завершен. На примере этой хроники, используя свидетельства выживших и показания одного из немецких операторов, израильтянка Яэль Херсонски обнажает механизмы пропаганды: за 80 лет мир во многом стал другим, но принципы манипуляции в медиа изменились мало.



YAEL HERSONSKI



YAEL HERSONSKI

«ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ПОХОРОНЫ»

Сергей Лозница,
2019

Как и Ужица в «Автобиографии Николае Чаушеску», Сергей Лозница в работе с хроникой не прибегает к закадровому тексту (это постоянная черта его метода начиная с первого архивного фильма «Блокада»). Как у Яэль Херсонски, материал Лозницы — неоконченный пропагандистский фильм, который должен был называться «Великое прощание», но так и не был выпущен на советский экран. В мартовские дни 1953 года ведущие режиссеры СССР, от Григория Александрова до Елизаветы Свиловой, и несколько десятков кинооператоров работали над особо важным государственным заказом — снимали траурные мероприятия после смерти Иосифа Сталина по всей стране. Лозница подозревает, что пережившие Сталина соратники уже готовились к тому, чтобы отказаться от его наследия, и потому выпускать «Великое прощание» и не планировалось. Так или иначе, картины массовой скорби — местами наигранной, местами искренней — выглядят уникальным документом эпохи и, конечно, гораздо больше говорят не о покойном, а о состоянии советского общества, недавно пережившего репрессии и войну.



ATOMS & VOID, NUTPRODUKCE, STUDIO ULIANA KIM



ANASTASIA LAPSUI, MARKKU LEHMUSKALLIO



ANASTASIA LAPSUI, MARKKU LEHMUSKALLIO

«АННА»

Анастасия Лапсуй, Маркку Лемускаллио,
1997

Финско-ненецкий творческий и семейный дуэт Маркку Лемускаллио и Анастасии Лапсуй уже несколько десятилетий изучает средствами кино быт, историю и культуру коренных народов Севера. В попытке запечатлеть исчезающий образ жизни они посещали Ямал (где родилась Анастасия), Чукотку, Таймыр, Канаду, Лапландию. «Анна» — документальный портрет женщины из нганасанов, малочисленного народа Северо-Западной Сибири. В детстве, когда Анна училась в школе-интернате для нганасанских детей из кочевых семей, она стала героиней прекраснодушной советской документалки о преимуществах ассимиляции — но ни разу не видела фильма, пока ей его не показали Лапсуй и Лемускаллио. Оптимистичный голос диктора в советском фильме и лозунги о партии — «уме, чести и совести нашей эпохи» проходят контрапунктом через фильм о взрослой Анне, лишившейся сначала своей родной нганасанской культуры, а после распада СССР — и приобретенной идентичности советского человека.

«НАША РОДИНА — ФРАНЦИЯ»

Ритхи Пань,
2015

Камбоджиец Ритхи Пань в детстве бежал из страны от «красных кхмеров» — одного из самых жестоких политических режимов XX века. Делом жизни для режиссера, поселившегося во Франции, стало свидетельство о тех чудовищных событиях — притом что «красные кхмеры», презиравшие кино, почти не оставили для этого документального материала, даже пропагандистского. Необходимости говорить о преступлениях прошлого в отсутствие архивов посвящен его фильм «Отсутствующее изображение». «Наша родина — Франция» — отступление от магистральной для режиссера темы. Здесь Ритхи Пань работает с кадрами, снятыми по заказу французской колониальной администрации в регионе, который тогда называли Индокитаем. Вместо закадрового текста — титры на экране, стилизующие фильм под немое кино: в надписях как бы приводится точка зрения белых европейцев, считающих, что принесли древней кхмерской культуре просвещение и процветание. При этом, когда речь заходит о «всеобщих» экономических благах, якобы пришедших с французским правлением, на экране тяжелым физическим трудом занимаются почему-то только камбоджийцы. А к концу фильма мирные картины из жизни Французского Индокитая сменяются хроникой боев между местными и колонизаторами.



CATHERINE DUSSART PRODUCTIONS



CATHERINE DUSSART PRODUCTIONS

название	адрес
РЕСТОРАНЫ	
«Абрамовъ»	Б. Полянка ул., 27
«Анджело»	60-летия Октября просп., 5, корп. 3
«Белуга»	Моховая ул., 15/1, стр. 1
«Буйабес»	Ленинский просп., 37
«Веранда у Дачи»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 70А
«Ветерок»	МО, Рублево-Успенское ш., пос. Горки-2, 24
«Воронеж»	Пречистенка ул., 4
«Вояж»	Ленинский просп., 158
«Гамбринус»	1-я Тверская-Ямская ул., 16/23, стр. 1
	Сергия Радонежского ул., 8
	Зубовский б-р, 13, стр. 2
	Марксистская ул., 20, стр. 1
	Профсоюзная ул., 142, корп. 1
	Б. Дорогомиловская ул., 4
	1-я Владимирская ул., 9
ГРК «Мэриан-Холл»	МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36
Гусятникoff	Александра Солженицына ул., 2А, стр. 2
«Дарбази»	Николоямская ул., 16/2, стр. 7
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«Долма»	Сретенка ул., 12
«Инсам»	Пресненская наб., 2, 5-й этаж
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Лапоть»	Б. Дмитровка ул., 11
«Мадам Галифе»	Мира просп., 26, стр. 1.
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«Мацони»	Новокузнецкая ул., 33, стр. 1
«Месопотамия»	Арбат ул., 4, стр. 1
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«МЯСО»	Куусинена ул., 4/1
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
	Тверская ул., 23, стр. 1
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«ОКСУС»	Трифоновская ул., 24, стр. 1
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
«Пикканте»	Ленинский просп., 158
«Пифагор»	Трубная пл., 2
«Подмоскoвные Vечера»	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 205
«Пушкинъ»	Тверской б-р, 26А
Ресторан&караоке KINZA	МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1
Ресторан/сигарный клуб VARVARKA III	Варварка ул., 3
Рестораны	Б. Полянка ул., 1
Тимура Ланского	Н. Арбат ул., 21
«Чайхона №1»	Лодочная ул., 4
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	Старокачаловская ул., 5А

название	адрес
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
Стейк&Паб Темпл Бар	Ладожская ул., 2/37, стр. 1
«Стейк&Устрица»	Маршала Жукова просп., 59
«Такеши»	Новодмитровская ул., 1, стр. 6
«Тамерлан»	Петровские Линии ул., 2/18
«ТЕНИЛИ»	Благовещенский пер., 1А
Теплоход-ресторан «Ласточка»	Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал
Теплоход-ресторан «Чайка»	Краснопресненская наб., 12
«Тесто»	МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
«Черное Море»	Кутузовский просп., 32
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
«Эль Гаучо»	Зацепский Вал ул., 6/13, стр. 1
Asia Hall	Кутузовский просп., 48
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
Casa El Gio	Школьная ул., 19
Cevicheria	Пречистенская наб., 15, стр. 1
China Club	Красина ул., 21
Drinks&Dinners	Пятницкая ул., 46, стр. 1
Hands neo-bistro	Погодинская ул., 2
Easy Brix Grill&Wine	Пятницкая ул., 71/5
El Idilio	Благовещенский пер., 3, стр. 1
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
Grill&Garden	Маршала Жукова просп., 43, корп. 5
La Colline	МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
LARIONOV	Ленинградский просп., 36, стр. 31
Mady Restaurant&Terrace	Ленинградский просп., 31А, стр. 1
Meat&Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2
Mr. Ливанец	Глинищевский пер., 3
Nella Foresta	МО, пос. Вешки
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
Piazza italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
Seemorrow	Боровское ш., 2, корп. 5
Steak It Easy	Лесная ул., 9
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41

название	адрес
Wine and Crab	Никольская ул., 19-21, стр. 1
	д. Барвиха, Рублево-Успенское ш., 114, стр. 2
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
«288 Сити»	1-й Красногвардейский пр-д, 22
+39 Траттория	Н. Басманная ул., 23А, стр. 4
КЛУБЫ И БАРЫ	
Бар-буфет «Николай»	Пятницкая ул., 53
	Ст. Басманная ул., 5, стр. 1
	Тверская ул., 30/2, стр. 5–6
Billiards Pavlovo	МО, г. Истра, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье»
ГОСТИНИЦЫ	
«Балчуг Кемпински Москва»	Балчуг ул., 1
Бизнес-отель «Россо Рива»	Шлюзовая наб., 6, стр. 2
«Будапешт»	Петровские Линии ул., 2/18
«Времена года»	Б. Кисловский пер., 1, стр. 2
	В. Радищевская ул., 14/21, стр. 3
Гостинично-ресторанный комплекс «Урожай»	МО, Люберецкий район, д. Часовня, стр. 1А
Гостиница «Арбат»	Плотников пер., 12
Гостиница «Парк Тауэр»	Дмитровское ш., 27, корп. 1
Исторический Отель «Советский»	Ленинградский просп., 32/2
«Золотое кольцо»	Смоленская ул., 5
Конгресс-отель «Ареал»	МО, Ногинский р-н, д. Новая Купавна, мест. Родинки, Сиреневая ул., 21, стр. 1
Конгресс-парк «Волынское»	Староволынская ул., 9
«Митино»	Пятницкое ш., 18
Отель «Аквамарин»	Озерковская наб., 26
Отель «Брайтон»	Петровско-Разумовский пр-д, 29, стр. 4
Отель «Броско»	Новый Арбат ул., 21, стр. 2
Отель «Интурист Коломенское»	Каширское ш., 39, стр. 2
«Отель Москва Красносельская»	В. Красносельская ул, 11А, стр. 4
Отель «Новый Берег»	МО, Мытищинский р-н, д. Болтино, В. Прибрежная ул., 10
Отель «Роял-Зенит-II»	1-я линия Хорошевского Серебряного Бора ул., 10
Отель Novotel Москва Киевская	Киевская ул., 2
«Петр I»	Неглинная ул., 17, стр. 1
«Президент-отель»	Б. Якиманка ул., 24
«РАЙКИН Плаза»	Шереметьевская ул., 6, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
Санаторий «Валуево»	поселение Филимонковское, пос. Валуево
«Севастополь Классик»	Б. Юшуньская ул., 1А
«СтандАрт»	Страстной б-р, 2
Отель «Виноградово»	Дмитровское ш., 171
Отель «Селигерская»	Коровинское ш., 10

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Где взять Weekend

название	адрес
«Юность»	Хамовнический Вал ул., 34
«Ярославская»	Ярославская ул., 8, корп. 1
Azimut Moscow Olympic Hotel	Олимпийский просп., 18/1
Barvikha Hotel&Spa	МО, Одинцовский р-н, д. Барвиха, 114
DoubleTree by Hilton Moscow – Marina Hotel	Ленинградское ш., 39, стр. 1
Chez Michel Hotel	Красная Пресня ул., 13, 5-й этаж
Combo Ibis Budget Moscow Panfilovskaya and Ibis Moscow Oktyabrskoye Pole	Маршала Рыбалко ул., 2/5
Four Seasons Hotel Moscow	Охотный Ряд ул., 2
Hampton by Hilton Moscow Pogozhsky Val	Рогожский Вал ул., 10
Hotel Gentalion	1-я Брестская ул., 38, стр. 1
InterContinental Moscow Tverskaya	Тверская ул., 22
Mamaison All-Suites Spa Hotel Pokrovka	Покровка ул., 40, стр. 2
Metropol Hotel Moscow	Театральная пл., 2
Movenpick Москва Таганская	Земляной Вал ул., 70
Novotel Moscow City	Пресненская наб., 2
Lesnoy Country House	МО, Одинцовский р-н, Лесной Городок, Школьная ул., 6А
Lotte Hotel Moscow	Новинский б-р, 8, стр. 2
Palmira Garden Hotel&SPA	МО, Ленинский р-н, г. Видное, Школьная ул., 92
Radisson Blu Sheremetyevo airport	МО, г. Химки, Международное ш., вл. 1А
Radisson Collection Hotel, Moscow	Кутузовский просп., 2/1, стр. 1
Satelinn Moscow – Khovrino	Левобережная ул., 12
Soluxe Hotel Moscow	Вильгельма Пика ул., 16
St. Regis Moscow Nikolskaya	Никольская ул., 12
SUNFLOWER ПАРК ОТЕЛЬ	Кировоградская ул., 11
Vertical Boutique BW Signature Collection	М. Каменщики ул., 16

КАФЕ, КОФЕЙНИ, ПИЦЦЕРИИ

«Академия»	Аргуновская ул., 3, корп. 1,
	БЦ «На Аргуновской»
	Бутиковский пер., 7
	Камергерский пер., 2, стр. 1
«Булка»	Покровка ул., 19
	Б. Грузинская ул., 69
«Илларион»	Косыгина ул., 5
Кафе «Булошная»	Лялин пер., 7/2, стр. 1
«Квартира 44» пиано-бар и домашний ресторан	М. Ордынка ул., 24
«Котофейня»	Земляной Вал ул., 32
«Лампа»	Рублевское ш., 91, корп. 4
«Пикассо»	Миклухо-Маклая ул., 15
«Пицца. Паста. Гриль»	МО, г. Королев, Космонавтов просп., 1Г

название	адрес
«Сакварело»	Столетова ул., 7
«Тапки»	Вавилова ул., 81, корп. 1
«Чайковский»	Триумфальная пл., 4/31
Aroma	Красина ул., 3, стр. 1
Café by Interoptika	Нахимовский просп., 63
Degustator	Пресненская наб., 12
Mastersuit	Пречистенка ул., 13
Local Kids	Андрея Тарковского б-р, 9
Pizza Si	Мира просп., 77, корп. 1
THE RAKI	МО, Одинцовский р-н, с. Дубки, Можайское ш., 38/1, 2-й этаж
Valley cafe Kurkino	Ландышевая ул, 12

ФИТНЕС-КЛУБЫ

Wellness&SPA First&Only	Иваньковское ш., 5
Pride Wellness Club	МО, Ильинское ш., пос. Жуковка-21, 52
«TERRASPORT Коперник»	Б. Якиманка ул., 22, корп. 3

УСЛУГИ

«Автомойка Ф1-11»	Феодосийская ул, 1, корп. 11
Банк «Ренессанс»	Пресненская наб., 10
Бизнес-парк «Орджоникидзе 11»	Орджоникидзе ул., 11, стр. 44
БЦ «Деловой Дом»	Воздвиженка ул., 4/7, стр. 2
Велнес-клуб «Чистые пруды»	Чистопрудный б-р, 12, стр. 1
Галерея «Артефакт»	Пречистенка ул., 30/2
«Даев Плаза»	Даев пер., 20
«Европейская Клиника»	Духовской пер., 22Б
Институт Базальной Имплантации	1-й Спасоналивковский пер., 17, корп. 1
Клиника «Медицина»	2-й Тверской-Ямской пер., 10
Медицинский центр GMT Clinic	Новинский б-р, 20А, стр. 9
«Московский городской Гольф Клуб»	Довженко ул., 1, стр. 1
Мужская цирюльня «Долгоруковъ»	МО, Истринский р-н, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье» Х.О.
Салон красоты «Альто Сенсо»	Остоженка ул., 5
	Тверской б-р, 3
«Сандуновские бани»	Неглинная ул., 14, стр. 3–7
Спортивный клуб «Мультиспорт»	Лужники ул., 24, стр. 10
Стоматологическая клиника «Лимко Дент»	Дубнинская ул., 3
KELIA. BUSINESS CLUB	Воздвиженка ул., 7/6, стр. 1
Manhattan	Н. Красносельская ул., 35, стр. 48

АВТОСАЛОНЫ И АВТОСЕРВИС

«Автомир» на Дмитровском шоссе	Дмитровское ш., 98, стр. 1
«Автомойка №1»	Севастопольский просп., 54Г
«АвтоСпаСтудия»	Нежинская ул., 5Б
Голд Стар Моторс	Мясищева ул., 2, стр. 1

название	адрес
Дилерский центр Lexus-Измайлово	Горьковское ш., 1-й км МКАД
Дилерский центр «Мерседес»	Волгоградский просп., 41, корп. 1
Дилерский центр «Мерседес-Бенц» – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	Горьковское ш., 1-й км МКАД
	«ПАНАВТО» – 50-й км МКАД
	1-й Магистральный пр-д, 9
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 71А
ПАНАВТО-AURUS – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	Пресненская наб., 10, стр. 2
Специализированный автосервис Honda и Acura	Космонавта Волкова ул., 26А
Favorit Motors	Автосалон SEAT, Коптевская ул., 69А
	Автоцентр SsangYong, Коптевская ул., 69А, стр. 3
	Автоцентр KIA, Коптевская ул., 69А, стр. 2
	Автоцентры Skoda, Peugeot, SsangYong, 1-й Дорожный пр-д, 4, стр. 1
	Автоцентры Chevrolet, SsangYong, KIA, Peugeot, Коптевская ул., 69А
	Автоцентры Skoda, Коптевская ул., 71
	Автоцентр KIA, Рязанское ш., 46 (г. Люберцы)
	Автоцентры Citroen, Peugeot, KIA, SsangYong, 2-й км МКАД (внешний радиус), г. Реутов
	Автоцентр Skoda, Каширское ш., 61А, стр. 3, АТЦ «Москва», 2-й этаж
	Автоцентр KIA, Ленинский просп., 146
	Автоцентр KIA, Б. Семеновская ул., 42/2
	Автоцентр Ford, Клары Цеткин ул., 24
	Автоцентр Volvo, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Chevrolet, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Citroen, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Opel, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Opel, Chevrolet, Б. Семеновская ул., 42/2, стр. 4
Porsche	61-й км МКАД, стр. 1

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

РЕКЛАМА
WORLDCLASS.RU
@WORLDCLASSCLUBS



30 лет фитнеса в России



КОЛЬЦО С ТУРМАЛИНОМ ПАРАИБА 5,41 КТ, БРАЗИЛИЯ.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ - МОСКВА - АЛМАТЫ - АСТАНА - ДУБАЙ

РЕКЛАМА ЮВЕЛИРНАЯ ДИЗАЙН-СТУДИЯ PARURE

PARURE-AT.RU

Parure Atelier

СЧАСТЬЕ. СЕГОДНЯ. СЕЙЧАС.