WEEKEND Коммерсантъ

24 НОЯБРЯ 2023 НОМЕР 41

НОМЕР ПРО ПАФОС,

КОТОРЫЙ НАС ОКРУЖАЕТ





РЕКЛАМА ООО "ТАЙМ-ТРЕЙД" 115230, г. Москва Вар шавское ш., дом 42 оф. 6262 ОГРН 1107746505041

L' Duchen

Swiss Watches*



lduchen.ru

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

*швейцарские часы
**энергичный

Содержание

НОМЕР ПРО ПАФОС,
КОТОРЫЙ НАС ОКРУЖАЕТ



ZENTROPA ENTERTAINMENTS

35

КИНО

6 **Банальность против зла**
Как Терренс Малик превратил пафос в киноязык
Василий Степанов

ЯЗЫК

13 **«Возгонка эмоций приводит к тому, что приходится постоянно повышать дозу проклятий»**
Ирина Левонтина об отторжении пафоса в русской культуре и о моментах, когда пафос уместен
Интервью: Юрий Сапрыкин

ГОРОД

16 **Призрак изобилия**
Как на ВДНХ вернулся пафос
Иван Давыдов

КИНО

18 **1960-е с большой буквы**
Как послевоенный новый мир мечтал избавиться от пафоса, но изобрел свой
Ксения Рождественская

21 **Через иронию к звездам**
Как Ричард Викторов пытался оживить оттепельный пафос в эпоху застоя
Игорь Гулин

24 **Высокое искусство прощания**
Топ-10 фильмов-завещаний
Алексей Васильев

ТЕАТР

28 **«Немая», зовущая на баррикады**
Как оперный пафос стал протестным
Сергей Ходнев

30 **Бесстрашное величие**
Как возвышенное научилось быть смешным
Ольга Федянина

ИСКУССТВО

32 **Старые сказки о главном**
Пафос истории и пафос современности в искусстве
Анна Толстова

КИНО

35 **Сумма пафосов**
Все элементы пафосного фильма от названия до финала
Андрей Карташов

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

ЕЛЕНА НУСИНОВА
ШЕФ-РЕДАКТОР
ТАТЬЯНА ШИШКОВА
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
ДАРЬЯ СМОЛЯНИНОВА
ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

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:
АНА ТОРФС.
«РЕВОЛЮЦИЯ», 2003.
ФОТО: ANA TORFS

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

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



Банальность против зла

Как Терренс Малик превратил пафос в киноязык



«Тайная жизнь», 2019

Режиссеру Терренсу Малику исполняется 80 лет. Пятьдесят из них его таинственный образ и судьба волнуют кинозрителей. В 1970-х его называли автором самых красивых фильмов в истории, а через 25 лет работы Малика начали упрекать в излишнем пафосе и банальностях, продолжая регулярно награждать на важнейших кинофестивалях и кричать критическое «бу!» из темноты кинозала. Но пафос пафосу рознь, и чувственная экзальтация его героев — удачный канал для связи с современным зрителем, которому режиссер хочет преподать урок.

Текст: Василий Степанов



ACEWAY PRODUCTIONS, ELIZABETH BAY PRODUCTIONS

Время и монтаж

1943 год. Философ и член НСДАП Мартин Хайдеггер готовит к публикации эссе «О сущности истины» — в его основе лекции, прочитанные за 10 лет до этого в университете Фрайбурга. На европейском Восточном фронте продолжает яростное наступление Красная армия. В далеком Тегеране — конференция антифашистской коалиции, где решается вопрос высадки союзников во Франции. Рейх с чудовищной одержимостью уничтожает людей — евреев, гомосексуалов, больных и тех, кто не готов разделить эту одержимость. В бранденбургской тюрьме приводят в исполнение приговор Францу Егерштеттеру, уклонисту и католику, по-своему ответившему на хайдеггеровский вопрос об истине. В том же 1943-м в далеком Иллинойсе в семье иммигранта из Урмии (сегодня это Иран), ассирийца по происхождению, христианина по вере и геолога по профессии Эмиля Малика появляется на свет мальчик, которого назовут Терренсом. Скоро семья Малика переедет в Оклахому, где папа сделает карьеру нефтедобытчика (в свободное от работы время он будет играть на органе и управлять церковным хором); там у старшего сына появятся два младших брата. Через 25 лет Терренс Малик, гарвардский студент-философ, будет стоять на пороге домика Хайдеггера в Шварцвальде. Тема его курсовой — перевод другого эссе этого автора — «О существе основания» (так передаст по-русски смысл названия Владимир Бибихин).

Это и есть монтаж: сопряжение далековатых идей, событий и понятий. И кажется, именно искусству монтажа Терренс Малик будет учиться у высших сил всю дальнейшую жизнь. Никто не монтирует, как Всевышний. К концу 1960-х, попробовав себя в журналистике (так и не закончив для «Нью-Йоркера» материал о боливийском процессе над философом Режисом Дебре), а затем в преподавании философии (в престижном Массачусетском технологическом институте), Терренс Малик оставит все ради кинематографа. Он отучится в недавно открытом Американском институте киноискусства (AFI), и скоро к нему начнут прилетать сценарные заказы — представьте, Малик писал раннюю версию «Грязного Гарри».

Кино и миф

В школьные годы в родной Оклахоме он слыл гением, и в Голливуде ему тоже почти не пришлось ничего никому доказывать. Время потворствовало новому видению. Стремительно обзаведясь могущественными друзьями (к таковым, наверное, можно отнести и режиссера «Бонни и Клайда» Артура Пенна, и основателя AFI Джорджа Стивенса-младшего), тридцатилетний автор дебютирует как режиссер с основанной на реальных событиях ретроисторией о криминальных любовниках. Мусорщик с повадками героев Джеймса Дина (Мартин Шин) подбивает принцессу квартала (Сисси Спейсек) бежать из сонной одноэтажной Америки во взрослую жизнь. Ослепленный желанием, гневом и мечтой, он убивает ее отца, сжигает родительский дом. Вспышка чувств, поэтическое обольщение любовью ведут пару от преступления к преступлению, пока полиция наконец не останавливает отступников посреди бескрайней американы. Снимая укорененные в американском мифе «Пустоши» (1973), Малик требовал от продюсеров полной художественной свободы. И фильм стал бриллиантом в нонконформистской короне Нового Голливуда.

Тот же миф он будет исследовать (деконструкция мифов и жанров — главная «новоголливудская» забава) и в следующем своем фильме «Дни жатвы» (1978). Новая история, рифмовавшая романтическое безумие — amour fou — с нашествием саранчи, разворачивалась в пейзажах достойных кисти Эндрю Уайета накануне Первой мировой. Едва не уничтожив себя и команду бесконечным сумбуром съемок, а затем монтажом — фильм, по замыслу автора, должен был родиться именно на монтажном столе, как у Риветта,— после «Дней жатвы» Малик удалился из кинематографа на 20 лет.

Сначала он переехал жить в Париж, а затем — в техасский Остин, превратился в неуловимую легенду, растворился в слухах. Одни в Голливуде травили байки о том, как вчерашний гений живет в гараже, другие утверждали, будто он преподает философию в Сорбонне, третьи — что режиссер «Пустошей» работает парикмахером. Годами Малик будет наслаждаться произведенным эффектом. Даже вернувшись в большой бизнес, даже сняв «Тонкую красную линию» (1998), ради эпизодических ролей в которой к нему на пробы выстроились более или менее все голливудские звезды — от Джорджа Клуни до Джареда Лето (а скольких из них он вырезал на монтаже), даже вновь покорив Канн семейной драмой с Большим взрывом («Древо жизни»), он сохранит привычку молчания. Кому-то эта практика кажется надменным позерством, сродни пафосной интонации его фильмов.

«Пустоши», 1973



BADLANDS COMPANY, JILL JAKES PRODUCTION



PARAMOUNT PICTURES

«Дни жатвы», 1978



FOX 2000 PICTURES, GEISLER-ROBERDEAU

«Тонкая красная линия», 1998

Пафос и этос

Слово «пафос» действительно имеет непосредственное отношение к кинематографу Терренса Малика. Однако это не возвышенно жеманный, торжественный пафос романтизма, не пафос вещающего с амвона пастыря, не пафос банальности, хотя и слово «банальность» тоже имеет к его фильмам непосредственное отношение — ведь в них автор по-хайдеггеровски высказывается «о существе основания». В пафосе Малика слышится дыхание Платона и Аристотеля. Последний трактовал «патос» как прием риторики — обращение не к разуму (логосу) и не нравственному началу (этосу), а непосредственно к эмоциям аудитории. Малик — траекториями своей камеры, своим монтажным сближением далековатых понятий, своей безъязыкостью (он не любит, когда герои разговаривают; разве что за кадром, про себя, не пытаясь ничего донести до собеседника) — обращается к зрителю, словно минуя сознание: сначала напрямую внедряясь в центры удовольствия, а затем проникая в самую душу.

Дело, конечно, не только в форме. Конфликт истерической возбужденности, поэтического дионисийского экстаза (пафоса) и разумного созерцательного аполлонического начала (этоса) — это еще и содержание, центральный конфликт всех фильмов Малика, в которых бьются земля и небо, вода и огонь, мужское и женское, детское и взрослое. Даже двух первых, рассказанных относительно внятно, зависимых от традиции «южной готики» работ — «Пустоши» и «Дни жатвы». «Тонкая красная линия», которая сегодня, осенью 2023-го, смотрится совсем не так, как в 1998-м, когда поэзия Малика отдавала допотопным радикализмом вышедшего в тираж после слишком долго молчания классика,— это не фильм об изматывающей кровавой высадке на остров в Тихом океане (гораздо лучше с этой задачей позднее справятся Спилберг и Иствуд). Это не констатация греховности человека как такового и не общее место о его ущербности на фоне природной гармонии. Где человек — там война? Ради такой банальности не стоило, наверное, затевать трехчасовой эпос, заказывать пиротехнику и высаживать у черта на рогах батальон морской пехоты под руководством Джона Траволты и Ника Нолти.

Все проще и одновременно страшнее: великая война идет не на кровавых пляжах Гуадалканала, а в сердце рядового Белла (Бен Чаплин), который страдает в разлуке с любимой женой. Его поэтическим закадровым монологом проложен весь фильм. Эта страсть и тоска, одержимость красотой неизбежно ведут его к гибели. Впрочем, так же к гибели рядом с ним идет рядовой Уитт (Джеймс Кэвизел), молчаливо взирающий на чудеса Божьего творения. Ключи к пониманию конфликта щедро рассыпаны режиссером по всему фильму. И когда полковник посылает нерешительного капитана на штурм укрепленных высот, цитируя Гомера, невольно думаешь, что поэзия и красота, этот чувственный экстаз, на который обречен человек, действительно смертоносен. «Я не хочу чувствовать желание»,— говорит рядовой Белл, и он прав, война — буйство желаний. В одной из самых впечатляющих сцен фильма американский десант атакует не противника, а буквально залитые солнцем зеленые холмы, равнодушно впитывающие кровь. Наступление, упоение в бою, разрушительная перегрузка эмоций — это и есть пафос.



COTTONWOOD PICTURES, PLAN B ENTERTAINMENT

«Древо жизни», 2010

Фасеточный нарратив

«Тонкая красная линия» — первый шаг к тому методу нарратива, который будет определять кино Малика в XXI веке. Это не классическое кино героев, не кино камеры (как, например, фильмы Хичкока или Алексея Германа), а кино монтажных склеек, которое спокойно отворачивается от любого из своих персонажей, при этом не теряя никого из вида и продолжая изучать жизнь, текущую за пределами конкретных тел. Все люди и вообще живые существа похожи, жизнь идет по одним и тем же законам, и динозавр, наступающий на другого динозавра в «Древе жизни» (2011), может рассказать зрителю не меньше, чем конфликт взлетающей на качелях мамы и строгого заземленного папы.

Несмотря на каннское признание «Древа жизни», главным достижением позднего Малика было бы справедливо назвать мечтательно-слабоумную трилогию, сделанную им на современном материале вместе с оператором Эммануэлем Любецки,— «К чуду», «Рыцарь кубков» и «Между нами музыка». Три эти картины о неистовстве любви — исследование энигмы и материи пафоса в их чистом, дистиллированном виде.

В первом фильме Малик, дорвавшийся до цифровых технологий, окончательно очищает свое кино от сценарной строгости. Камера упивается хаотической красотой окружающего мира. Эта история явно рождалась как стихотворение — из сора мимолетных деталей и случайных рифм. И именно по поэтическим правилам она функционирует. Интонацию удивленного простодушия, которую обыкновенно ставили Малику в вину, он сумел обратить в свое главное оружие, столкнув зрителя с героем Бена Аффлека, рациональным человеком из Оклахомы,— кажется, страдающим от невозможности пережить чудо любви ни с одной из двух своих прекрасных возлюбленных (Ольга Куриленко и Рейчел Макадамс). Отчаянная эмоциональность, нетерпеливая вражда чувств («Мы всегда сражаемся. Почему?») наталкиваются на мраморную созерцательность: глядя на осенний пейзаж, этот герой думает прежде всего о токсинах в почве.

В 2012 году «К чуду» обескуражил критиков в Венеции, но Малик не остановился. Через два с небольшим года он привез в Берлин «Рыцаря кубков» — фильм о водовороте судьбы, сумме ложных выборов, которые совершает человек, и неистовстве, в которое он время от времени неизбежно впадает. Как и «К чуду», «Рыцарь кубков» во многом заимствует материал из жизни самого режиссера. По крайней мере, в вальяжном, молчаливом, влюбчивом сценаристе, которого сыграл Кристиан Бейл, узнается сам Малик, и где-то в углу на коктейльных вечеринках с бассейнами и моделями наверняка можно было бы увидеть самого режиссера, если бы камера не была так увлечена красотою брызг, женских ног и газонов. Структура «Рыцаря кубков» рождается из перечисления, в своем стремлении назвать предметы по именам, увидеть их Малик, с одной стороны, архаичен, а с другой — предельно современен. Это кино социальных сетей, инстаграма и рилсов, необязательных вспышек чувств, эмоциональной изнуренности, патетики и беспамятства, аффектов — неспроста Рик живет как истинный дионисиец, в вакхическом исступлении. Почти одновременно с «Рыцарем кубков» Малик снимал «Между нами музыка» («Песня за песней», 2017). Экстаз вечной вечеринки Лос-Анджелеса переплавился в экстаз рок-концертов родного Остина, искушение невыносимой легкостью бытия. После «К чуду» Малик сменил аудиторию. От него отвернулись те, кто видел в режиссере интерпретатора мифа (сейчас поражаешься, как они были наивны). К нему пришли те, кто привык к кино как к визуально-эмоциональному роллеркостеру, к тому, что невозможно пересказать.



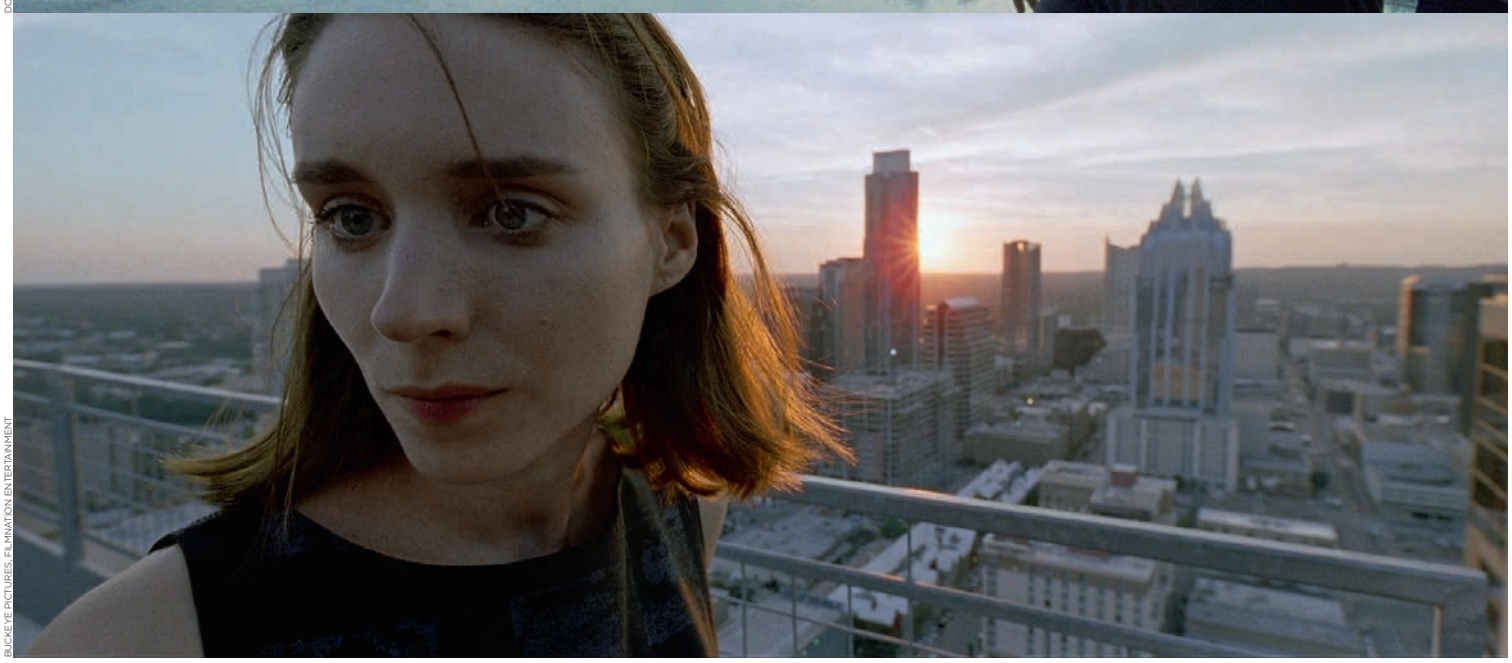
BROTHERS K PRODUCTIONS, REDBUD PICTURES

«К чуду», 2012



DOGWOOD FILMS, WAYPOINT ENTERTAINMENT

«Рыцарь кубков», 2014



BUCKEYE PICTURES, FILMNATION ENTERTAINMENT

«Между нами музыка», 2015



ACEWAY PRODUCTIONS, ELIZABETH BAY PRODUCTIONS

«Тайная жизнь», 2019

Возвращение истории

Можно сказать, Малик изучил и приручил нового зрителя — приученного новыми медиа к аффектам, забывчивого и запальчивого, пафосного, одержимого страстями и эмоциями,— подкрался к нему. Для чего он это сделал? Кажется, чтобы закольцевать монтаж. И в 2019 году с «Тайной жизнью» перенестись к началу, в 1943-й — в год своего рождения, год, когда его любимый Хайдеггер готовит к публикации «О сущности истины», год, когда Франц Егерштеттер ждет исполнения приговора в бранденбургской тюрьме, похожей на ту, где когда-то отбывал свой срок Адольф Гитлер. Фактически Малик снова рассказывает о конфликте пафоса и этоса. Убеждают в этом уже первые минуты фильма — пространный фрагмент из «Триумфа воли» с прилетом Гитлера в Нюрнберг. Небо и земля сойдутся в схватке на экране.

Гитлеровская романтическая истерика и одержимость заражают горы и деревни благодаря новейшей технологии — радио. Это было давно, но это было похоже. Адольф — незримый для Франца оппонент, антагонист. «Тайную жизнь» легко прочитать и как самокритику режиссера, попытку саморефлексии. Поразительно, что кадры Лени Рифеншталь оказываются типично маликовским кино, когда на них накладывают саундтрек из фильмов Терренса Малика. Это не списать на оператора Йорга Видмера, сменившего в «Тайной жизни» Эммануэля Любецки. Это типично маликовское опьянение миром. Посиделки фюрера в Берхтесгадене: дети, собаки, солнце, бликующее в объективе, даже хохочущий толстяк Геринг — чем не «Древо жизни»? Малик, очевидно, сознательно монтажно уравнивает Гитлера, с одной стороны, и Егерштеттера — с другой, помещая их в одно художественное пространство. Так он, агностик и философ, укрощает самого себя. Позволяя протагонисту в совершенном бездействии созерцания победить антагониста, который так хорошо изъясняется с миром на языке эмоций. Бюргер Гитлер покинул свою тюрьму в окружении толпы фанатов, в водовороте смертной любви. Что было дальше, все знают. Крестьянин Егерштеттер умер один за всех: его тихая, тайная жизнь как будто растворилась в ландшафте. Но не в истории, к которой Малик вернулся в «Тайной жизни» после стольких лет уклонения от традиционного повествования.

«Возгонка эмоций приводит к тому, что приходится постоянно повышать дозу проклятий»

Ирина Левонтина об отторжении пафоса в русской культуре и о моментах, когда пафос уместен

Новые времена требуют новых средств выражения: «конец иронии» провозглашен неоднократно, но, кажется, только в начале 2000-х ироническое отстранение как доминирующий модус публичной речи стало уступать место прямому (и часто несколько патетическому) высказыванию. В русский язык возвращается пафос — который долгое время считался чем-то неприличным и подозрительным. Этим пафосом пронизаны фейсбучные дискуссии, мы замечаем его в языке пропаганды, он слышен в призывах, обвинениях и лирических стихах. Об истории пафоса в языке двух последних веков и о том, как сегодня он возвращает позиции, Юрий Сапрыкин поговорил с Ириной Левонтиной — ученым-лингвистом, ведущим научным сотрудником Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН, автором эссе и книг о том, как меняется русский язык.



ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА ИРИНЫ ЛЕВОНТИНОЙ

Что вообще такое пафос, когда он возникает, для чего он нужен? Мы привыкли, будто это что-то плохое, но есть ли этот оттенок в самом понятии?

Это очень древняя категория. В античности пафос — один из элементов риторики, вызывающий яркое переживание. Очищение. Что-то подобное испытывает зритель, когда в античном театре разыгрывается трагедия. Потом об этом писал Гегель, опять же, в связи ярким художественным переживанием. Позже о пафосе стали говорить применительно к человеческой речи, к стилю общения. Пафос как открытое высказывание от первого лица. И это стало пониматься как что-то сомнительное, особенно в русской культуре. Прилагательное «пафосный» уже употреблялось в начале XX века, но редко. А в 1990-е оно стало появляться все чаще, и в основном с негативным значением. Пафосный как демонстрирующий свое превосходство. Пафосные речи, пафосные бренды — то есть дорогие и претенциозные. Интересно, что слово «патетический» проделало в русском языке обратную эволюцию. В отличие от английского, где «pathetic» — это жалкий, в русском «патетический» — это очень возвышенный.

У Гегеля пафос связан именно с категорией возвышенного, а в русском языке это всегда что-то со знаком минус. За исключением, может быть, случая, когда слово «пафос» обозначает самую суть дела — «пафос его высказывания». Вы писали однажды, что русской культуре вообще свойственно недоверие к слишком ярким выражениям возвышенных чувств.

Это правда. Очень ценится искренность, но демонстративное выражение чувств кажется чем-то неискренним и безвкусным. Исторически для дворянской культуры была очень важна сдержанность, закрытость. Не выставлять напоказ свои страдания, держать себя в руках. Мы помним у Толстого в «Юности» — для дворянина лучше умереть, чем оказаться не comme il faut. А потом появляются разночинцы, которые, наоборот, выставляют напоказ стыдную и гадкую правду о себе. Я помню, меня в свое время потряс роман Чернышевского «Пролог» — как такое можно писать? Ладно в переписке или в дневниках, но в романе.

И пафос, конечно, для этой среды чрезвычайно характерен. У Лермонтова нет пафоса, у Чернышевского сколько угодно.

Это как раз и есть выставление напоказ, такое выкашливание правды. Тут очень важное слово — даже не «пафос», а «надрыв». Выражение эмоций на пределе. У Достоевского в «Братьях Карамазовых» целая часть называется «Надрывы». На короткое время это стало в русской культуре нормальным, но очень быстро к этому начали относиться иронически, и дальше ирония по отношению к надрыву и пафосу уже не исчезала. Как в «Москве — Петушках»: «„Ты хоть душу-то любишь во мне? Душу — любишь?“ А он все трясется и чернеет: „Сердцем,— орет,— сердцем — да; сердцем люблю твою душу, но душою — нет, не люблю!!“» Или у Довлатова: «Вы любите Леонида Андреева? — Нет. Он пышный и с надрывом».

А дальше происходит еще одна интересная вещь. Мы жили в идеологизированной стране, где пафос был монополизирован государством. И отталкивание от пафоса, вообще свойственное русской культуре, наложилось на неприятие навязанных государством эмоций. Вот как Софье Петровне нравилось слово «Родина», написанное с большой буквы,— это все вызывало отторжение, особенно к концу Советского Союза. Между прочим, я думаю, что отвращение среди интеллектуалов по отношению к КСП имеет те же основания. Это слишком прямое, слишком откровенное высказывание. Другой пафос по сравнению с официозным, но все равно пафос.

Сформировалась совершенно антипафосная культура, где ирония была неотъемлемой чертой, где можно ничего не говорить прямо: люди хорошо друг друга понимали, поскольку была общая культурная база. Я училась в школе в 1970-е годы, у нас в старших классах раз в неделю проходила политинформация, и несколько раз мне рассказывали очень похожую историю. Мальчик или девочка в приличной московской школе говорит «Леонид Брежнев», и все так краешком губ улыбаются, включая учительницу. Потому что понятно, что сказать «Леонид Брежнев» могли только «по голосам». В официальной прессе — только «Леонид Ильич Брежнев» или даже «товарищ Леонид Ильич Брежнев». И вот, ребенок отбарабанил все, как надо процитировал газету «Правда», но сказал «Леонид Брежнев» — и все, этого достаточно. Общение происходит на таком уровне.

Или еще: в самом конце советской власти начались митинги в союзных республиках. И там был, в частности, такой лозунг: «Да здравствует ленинская национальная политика!» Казалось бы, вполне корректный. Но что на самом деле имелось в виду? Право наций на самоопределение вплоть до государственного отделения. То есть даже в стихии митинга использовалась стратегия непрямого указания, которое понятно только в контексте. Так мы и жили, а потом случилась перестройка и гласность, когда стало можно сказать прямо практически все. И вот тут интересно: появилось прямое высказывание, но страх перед пафосом все равно сохранялся очень долго. Он был глубже цензурных соображений.

Тут вступают в действие пресловутые стилистические разногласия. У Сахарова пафоса нет, а у Евтушенко есть. Вроде бы говорит резонные вещи, но с надрывом. И ему сразу инстинктивно не веришь.

Ну, Евтушенко — поэт, у него другой стиль. Но, действительно, что получается? Прямое высказывание возможно, при этом до сих пор можно услышать: «Простите за пафос, но я скажу». Почему, собственно, нужно прощать? Если вспомнить Гегеля — за что тут извиняться? Тут еще есть идея, что пафос чреват фальшью. Когда очень много пафоса, русский человек сразу думает, что, наверное, нас обманывают. За счет чрезмерного пафоса маскируется неискренность.

Я помню, когда я работал в начале 2000-х в журнале «Афиша», слово «пафосный» было самым страшным ругательством. Применительно даже не к бренду или ресторану, а тексту. Если редактор говорит: тут у тебя как-то слишком пафосно — все пропало. Было много способов этого избежать, перевести текст в иронический регистр или в ситуацию неопределенности, как бы развести руками. Это снимает пафос. И это была уже реакция на язык глянца и рекламы, который к тому моменту окончательно оформился. «Вам предложат изысканные блюда русской и европейской кухни» или «Вы сможете насладиться с лучшими люксовыми брендами».

Да-да. Потому что вы этого достойны.

Взгляд на такого рода пафос как на обман, который надо разоблачить. Сказать все как есть, не пафосно.

В языке рекламы мы видим, как желание «сделать красиво» приводит к фальши. Например, «эксклюзивный и доступный» — автор слогана не задумывается, что все-таки или одно, или другое. Но в 2000-е появляется еще несколько факторов. Во-первых, появляется интернет и общение в интернете, а во-вторых, общество дробится. Раньше были «они» и «мы», все было понятно. А потом все становится гораздо сложнее. Из-за этого наша любимая ирония перестает считываться. В том же фейсбуке постоянно можно увидеть, как человек пишет что-то очевидно иронически, а ему на это отвечают совершенно серьезно. Считают, что он и правда так думает. Нужно, как в сериале «Теория Большого взрыва», вешать табличку «Сарказм».

Возвращаясь к 2000-м, к тогдашнему страху пафоса. Именно тогда в языке появилось много кавычек, оговорок, всевозможных «как бы».

«Как бы» вошло в моду как раз в позднесоветскую эпоху, как будто бы под влиянием языка Достоевского. У него много этого «как бы» — странный полупризрачный мир, где человек чувствует себя неуверенно. Я хорошо помню, «как бы» широко употреблялось в речи позднесоветских интеллигентов — как мне кажется, это был способ противопоставить себя однозначности и догматичности официозного дискурса. Когда началась перестройка, это «как бы» вошло в моду, вульгаризовалось, так стали говорить все. Появились всякие смешные фразы: «Я как бы беременна». А потом возникло слово «типа», которое имело совершенно другую социальную окраску, оно пришло из языка братков в малиновых пиджаках, а потом перешло в язык интеллигенции. У него вообще интересное развитие, в какой-то момент оно стало использоваться как маркер чужой речи: «Он не придет на работу, у него типа теща заболела». Специальное средство для указания на цитирование.

А мат в языке интеллигенции — это тоже способ снижения пафоса? Это так работало?

Отчасти. Но тут важнее другое. Речь позднесоветского интеллигента характеризовалась сочетанием мата и глубоко книжных, научных, философских терминов. Интеллигент таким образом отделял себя и от официоза, и от «простонародья».

Опять же, как у Ерофеева: «Хорошо пошла, курва!» — «Транс-цен-ден-тально!»

Да-да, именно. Этот несчастный, задавленный со всех сторон интеллигент, который ничего не может прямо сказать, у которого нет никаких возможностей для самореализации, ему не дают нормально работать, на него пишут доносы, к нему приходят безграмотные партийные чиновники и указывают, что делать,— он себе в языке отвел такой уголочек, где его ни с кем не спутаешь, и никто его там не тронет. Ну и, конечно, мат — это тоже желание отстраниться от пафоса, монополизированного государством, сбить его, опошлить и уничтожить.

Если говорить о языке соцсетей, кажется, пафос начал возвращаться в него даже не сейчас, а чуть раньше, в 2010-е. Более того, успела произойти некоторая его инфляция. Если ты каждый день читаешь, что «пройдена точка невозврата», «жизнь никогда не будет прежней» или «ушла эпоха»,— к этому привыкаешь.

Безусловно, и в этом опасность пафоса. Это как наркотик, в какой-то момент он уже не действует — значит, надо больше, больше, больше. Я иногда вижу отрывки телевизионных ток-шоу, то, что сейчас там происходит,— это же полный ужас. Сплошная истерика, все орут, не дают друг другу ничего сказать. Люди друг друга не понимают, и аргументы заменяют как раз пафосом. Но и такой стиль, как теперь говорят, обесценивается. Люди кричат-кричат, и это уже, в общем, ни на кого не производит особого впечатления. И мне кажется, в этом есть некоторая надежда. Есть ощущение, что скоро это людям надоест и вернется ценность нормальной беседы. «Пусть незайтелив обед, всё вы обсудите толком».

Понимаете, в языке много разных механизмов. В частности, есть механизм, которому нас научили классики формального литературоведения: прием — «минус-прием». Есть прием, сначала он яркий, всем нравится, потом он автоматизируется, перестает производить впечатление и меняется на что-то противоположное. То, что было типичным, центральным, сдвигается на периферию, а периферия перемещается в центр. Это было описано для литературы, но в языке это тоже действует. Это особенно видно в сленге, в языке молодежи: когда слово появляется, оно яркое, потом оно стирается, выхолащивается, появляется другое и так далее. И мне кажется, этот механизм возгонки пафоса скоро начнет надоедать, будет опять цениться более сложный способ построения дискурса. В языке появляются некоторые слова, которые на это намекают. В частности, модное слово «база» или «базовый».

Что вы за ним видите?
Оно вошло в моду несколько лет назад, опять же, сначала в языке рекламы. «Базовая футболка» — что это такое? Обычная, черная, которая точно у человека должна быть, ее можно поместить в разные контексты, она может быть и спортивной, и такой, и сякой. Простая ясная вещь. А в последнее время это слово стали употреблять применительно к самым разным вещам. Мне кажется, это признак того, что начинает утомлять зыбкость, непрозрачность языка, когда кидаются, как мячиками, словами, смысл которых непонятен. И поэтому люди начинают получать интеллектуальное удовольствие, когда им «выдают базу», то есть понятным языком рассказывают какие-то основные вещи, о которых можно дальше думать и говорить. Вообще люди, которые плохо умеют разговаривать,— они не слушают. Они вылавливают в речи собеседника ключевые слова и реагируют только на эти слова-триггеры. И сейчас этот способ общения стал доминирующим. Но мне кажется, это изменится. Может быть, это излишний оптимизм, но вообще-то язык не обманывает.

И тем не менее сейчас мы очевидно переживаем время, когда пафос вернулся. Можем ли мы выделить какие-то речевые конструкции, которые его маркируют? Риторические вопросы, императивы, вообще говорение от «мы»?
«Мы» — это тоже сложная вещь. У меня в книжке упоминается такая фраза, еще советского времени: я думаю, что выражу общее мнение, если скажу, что на мой взгляд… Ссылка на общее мнение — это двойственная вещь. «Это не только мое мнение, я за него не отвечаю» и одновременно «Ну это мое мнение, я же имею право на мнение». Поэтому «мы» вызывает сейчас такое резкое отторжение, это часто можно увидеть в соцсетях: кто эти «мы», не надо никаких «мы», говори за себя. Я бы не сказала, что это сугубо современная черта — желание говорить от имени народа или какого-то множества. Это стандартный прием, который используется уже не один век. Мы думаем так-то, а если ты так не думаешь, то ты не часть народа, не гражданин. Отщепенец, изверг рода человеческого. Приемы совершенно стандартные, что изменилось — это концентрация и отсутствие всяких барьеров. В советское время делали вид, что стараются соблюсти какую-то объективность, такого, чтобы были просто истерические припадки на экране,— такого все-таки не было.

Я выделил бы еще одну черту: эсхатологичность высказывания. «Все катится в пропасть», «мир никогда не будет прежним» или «надо уже начинать по-настоящему». Видите ли вы в этом примету времени?
Да, но это тоже возгонка эмоций. Она приводит к тому, что нужно повышать дозу проклятий, ужаса, приходится уже про конец света говорить, потому что все остальное уже задействовано и обесценено. И я думаю, в конце концов это должно обесцениться уже просто в ноль.

Язык околокультурного глянца — видите ли вы в нем подобную возгонку? Разговоры про «открывающееся окно возможностей», про необходимость «созидать новую Россию» — это тоже интересный разворот. Перевод довольно драматичной ситуации в модус какой-то новой зари, которая открывается перед нами. При всей традиционной пафосности глянца — это какая-то новая ее разновидность.
Я считаю, что глянец, так же как и реклама, в свое время, в 1990-е годы, сыграл очень важную положительную роль. При всем смешном, нелепом, что там было, при обилии непереваренных заимствований, недопереведенных с иностранного слов — обнажились новые ценности, идеи, которых не хватало в российской культуре. Русская культура в каком-то смысле очень серьезна, сосредоточена на масштабных задачах, она очень мало внимания уделяла обыденности, какой-то приятности без больших претензий. «Пускай зовут: Забудь, поэт! Вернись в красивые уюты! Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!» А почему лучше сгинуть? Что особенно плохого в красивых уютах? И вдруг оказалось, что человеку не хватает нормальности. Появилось слово «комфортный», в какой-то момент оно было даже не «словом года», а словом каждого дня. Комфортной должна быть не только среда или обстановка — есть и комфортные отношения. «Мне с этим человеком комфортно». Или — «комфортная атмосфера в коллективе». Что это значит? Без упоения в бою и бездны мрачной на краю, просто приятные ощущения, без экстрима. И это все пришло через глянец. Появилось и вошло в моду слово «креатив». Ревнители чистоты русского языка говорили: зачем нужен «креатив», когда есть прекрасные слова «творчество» и «созидание». И они были неправы. Потому что русский язык как раз отличается чрезвычайной деликатностью, в нем для многих важных вещей есть два слова, высокое и немного сниженное. Правда и истина, долг и обязанность, благо и добро. И вот слово «творчество» — это что-то такое, что человек как бы стесняется применять к обыденному. Поэтому слово «креатив» — чтобы его ко всему можно применить. И когда глянец не чувствует таких вещей — это, конечно, неприятно.

Есть еще одно недавно укоренившееся слово, которое как раз относится к отторжению пафоса: «душнота», «душнила», «душнить».
Прекрасное слово, я его широко использую. «Пришел и надушнил». Ну то есть говорит все вроде правильно, но дико скучно. Конечно, это против тех, кто «на пафосе». На пафосе — это плохо. На самом деле наблюдение за языком дает некоторый оптимизм. Все время появляются новые слова, видно, что язык жив, и люди, особенно молодые, все прекрасно чувствуют и понимают, как их ни пытаются с разных сторон превратить во что-то примитивное и выстреливающее готовыми формулировками.

В чем разница между пафосом — и прямым высказыванием? Сегодняшний день как будто требует этого прямого высказывания — возможно ли оно в русском языке без пафоса?
Вы обратили внимание, какой сейчас подъем поэзии? Ей все-таки больше позволено. Если человек что-то прямо говорит в прозе, он сильно рискует, что над ним начнут иронизировать, называть его душнилой. А в лирической поэзии можно выразить трагизм момента без обиняков. Вообще-то, я иногда чувствую, что сейчас почти невозможно что-то сказать. Как у Блока: «Есть немота — то гул набата заставил заградить уста». Но нас спасают стихи. Последняя книжка Айзенберга — мы знаем его как мастера сложного непрямого высказывания, а тут меня поразила именно прямота. Абсолютно бесстрашное выражение эмоций. Или стихи Жени Беркович — тоже совершенно эстетически бесстрашные. Есть еще один жанр, который допускает прямое высказывание,— это последние слова в суде. В иной ситуации русская культура как будто не позволяет выражать свои чувства так безоглядно. Конечно, высказывание — это не голый текст, а текст в сочетании с условиями коммуникации, с характеристиками личности говорящего и так далее. И то, что здесь высказывание неприглушенное, без всякой сурдины,— человек покупает это право тем, что говорит перед отправкой на этап.

Призрак изобилия

Как на ВДНХ вернулся пафос

ВДНХ в следующем году отмечает 85-летие. Это место проектировалось как выставка достижений будущего и на протяжении всего своего существования демонстрировало посетителям образы грядущего достатка, какими они представлялись в разные эпохи,— то в виде дружбы народов, то в виде шашлыков. Иван Давыдов прогулялся по ВДНХ с начала 80-х до наших дней, из советского счастья в постсоветскую разруху и обратно, и посмотрел, как эти образы утрачивали пафос и обретали его снова.



ЮРИЙ ЛЕВИТ / РИА НОВОСТИ



ИГОРЬ МИХАЛЕВ / РИА НОВОСТИ



САВИН МИХАЙЛ / ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «СОЮЗКЕК» / «КОММЕРСАНТЪ»

80-е

Трудно описать, что такое пафос. Словарные определения не спасают, хотя словосочетание «пафосный чувак» понятно всякому. Или, допустим, «пафосный кабак». Пафосность кабака, кстати, легко определить, оценив количество заседающих в нем пафосных чуваков с соответствующими спутницами.

Но я почему-то уверен: окажись современный москвич на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке сталинских времен, даже и он сообразил бы, что это место пафосное. А ведь современные москвичи не самые сообразительные люди на свете, знаю по себе и заявляю ответственно.

Она, конечно, как Москва, не сразу строилась, постепенно обрастала чугунными колосьями и прочими знаками изобилия, цветущими среди павильонов, заставляющих вспомнить учебник по истории Древнего мира. Отсылка — сделанная, конечно, неосознанно, помимо воли созидателей,— к величию рабовладельческих империй прошлого. Не без пошлости, но пафос не бывает без пошлости, тут пуристу стоит смириться.

И, в общем, понятно, в чем пафос. Понятно, для чего все эти дутые металлические початки, гроздья каменного винограда и статуи быков-производителей. Это обещание. Не все ведь можно сказать вслух, но здания и монументы тоже иногда превращаются в слова. Советский человек однажды забудет, что такое голод,— вот он, пафос. Вот о чем на самом деле пели свинарка и пастух. Впрочем, этого своего обещания сталинский режим сдержать не смог.

Сам я этого всего не видел, я, понятное дело, видел уже ВДНХ. Больше сорока лет я смотрю время от времени на эту выставку. Я рос, она старела и даже, как казалось, умирала. Теперь все наоборот.

Первый взгляд — восторженный взгляд ребенка. Мне было лет шесть. Вокруг — идеальный Советский Союз в миниатюре. Неудержимая дружба народов и бесконечные достижения народного хозяйства. И живой Карандаш в Зеленом театре. Я застал. Поход на его выступление стоил мне поездки на пони. «Хочу на понях!» — так формулировалось требование, но мама осталась непреклонной. Она до сих пор считает, что была права тогда. Карандаш, легенда, успели увидеть. Наверное, это и правда круто: маленький человечек бегал по сцене, за ним — маленькая черная собачка. На трибунах смеялись. Я ничего не понимал и грустил. Я-то хотел на понях.

И огромные, как горы, как иные планеты, свиньи в павильоне «Свиноводство». И павильон «Космос», обещавший, что скоро путешествие к иным планетам станет таким же легким, как воскресная поездка на ВДНХ из нашего подмосковного городка. Я верил. Я не сомневался.

Интересно, а вот советские люди 30-х, созерцавшие железные колосья,— они верили, что забудут однажды слово «голод»? Не важно, счастливый советский ребенок из начала 80-х ни о чем таком, конечно, не мог задуматься. Слова «пафос» еще не было в его лексиконе, но не было и сомнений в том, в чем пафос выставки. Мы живем в лучшей стране на свете. Впереди — сплошная череда успехов, не особенно понятный, но неизбежный и желанный коммунизм (возможно, мороженое будут давать бесплатно и за ним не надо будет давиться в очереди, разве это плохо?). А если враг рискнет проверить нашу силу…

Вокруг кипела борьба за мир, однако мы с мальчишками точно знали, что впереди — грандиозная война, в ходе которой врагу сначала будут сопутствовать успехи. Но мы возьмемся за оружие и, совершив массу подвигов, дойдем до самого Вашингтона. Попутно погибнув, но это не важно. Все равно потом выйдем на парад. Как? Да не знаю, как, но как иначе-то? По-другому просто не может быть.

Потом что-то случилось. Со мной — понятное, я подрос. Со страной — нечто менее понятное. Понятно было к концу 80-х только одно: с достижениями народного хозяйства дела обстоят не особенно как-то хорошо. А уж про дружбу народов лучше и не заикаться. Пафос кончился, выставка потеряла смысл, каменные плоды осыпались с пригорюнившихся дворцов, а внутри ненужных павильонов, выжимая постепенно прежние экспозиции, начали гнездиться торговцы всяким хламом.

Я бывал там часто и упадок наблюдал вблизи: не знаю, почему, но в выросших вдоль аллей ларьках обильно торговали книгами, страну накрывало книжное цунами, верилось, что наше дело — прочесть все то, что раньше здесь не печатали. Вот прочтем и устроим уже что-то нормальное. Отцы не справились, и деды не справились, у нас получится. Книги влекли, а ВДНХ была одним из мест, где книги водились.



ШТЕЙНБОК МАРК / ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЁК» / КОММЕРСАНТЪ



ДЖУС АЛЕКСАНДР / ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЁК» / КОММЕРСАНТЪ



БАСАЛАЕВ АЛЕКСАНДР / ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЁК» / КОММЕРСАНТЪ



АЛЕКСАНДР ПОЛЯКОВ / РИА НОВОСТИ

90-е

2000-е

Позже, в нулевых, из хаоса начал прорастать порядок. Стихийные рынки уступали место торговым центрам, слово «пафос» стало наполняться новым смыслом, и пафосные чуваки со спутницами осели в пафосных заведениях. А вот ВДНХ (ее переименовали в ВВЦ, но новая кличка не прижилась, я ни разу не слышал, чтобы кто-то сказал: «Поедем на ВВЦ») оставалась заповедником 90-х. Разруха усугублялась, в павильонах по-прежнему шла бойкая торговля всяким нужным для крестьян товаром. Макет империи раскололся с империей вместе, собрать осколки не получалось, да никто особенно и не пытался.

Примета (милая) лужковских времен: почти на каждом павильоне — вывеска «Мед». «ВДНХ оккупировали пчелы, похоже»,— сказал мне однажды приятель, с которым мы бессмысленно шатались среди имперской разрухи. Или не вовсе бессмысленно. Еще один специалитет выставки из тех счастливых лет — шашлычные с зазывными меню, в которых — ничтожные цены. Когда расплачиваешься, узнаешь, что цена — за сто грамм, и счет в итоге получается внушительный. Мы знали смысл игры, но все равно шли: во-первых, интересно, это ведь лотерея, никогда не угадаешь, на сколько ты на самом деле влетел; во-вторых, шашлыки были вкусные.

Лужкова иногда охватывал реставраторский жар, он пытался что-то восстанавливать, но именно так, как умел, по-лужковски: мог, например, оклеить уродливыми пластмассовыми нашлепками изящные, однако облупившиеся колонны. Хаос усиливался, разруха побеждала, брызги подступавшего нефтяного великолепия не долетали до ВДНХ.

Собянин к делу подошел по-другому: торговцев из храмов сталинского изобилия изгнали, павильоны начали восстанавливать в соответствии с сохранившимися чертежами, былое великолепие возвращалось, а вот смысл — нет. Даже урбанистов туда запускали, но и эти мудрецы не смогли ответить на вопрос, зачем новой стране огромный макет старой страны. Большой парк с красивыми домиками — да. Понятная жизнь в отдельных точках этого пространства — да. В павильоне «Космос» теперь музей, который лучше советского. В павильоне «Казахстан» можно узнать, как процветает Республика Казахстан. В павильоне «Армения» — попробовать армянские вина и коньяки с армянскими же закусками (модное, кстати, место у понимающих людей, в выходные не протолкнуться). В павильоне «Белоруссия» — купить белорусскую колбасу или что-нибудь льняное, некрасивое, зато добротное. В павильоне «Украина»… А, нет, пардон, павильона «Украина» больше нет. Там — павильон «Слово», посвященный истории русского языка. Говорят, отличные филологи готовили экспозицию, но я почему-то до сих пор так и не зашел внутрь.

Вокруг вскипал, как констатировали многие, иные — с ужасом, а иные — с восторгом, реставрационный проект, но макет империи оставался памятником на могилке империи. Памятник можно и отреставрировать, но жизни ему это не добавит.

И так было — буквально — до последних дней. До открытия выставки «Россия». Временные павильоны заслонили собой сталинское каменное великолепие, и в них будущее уже наступило. «Будущее уже наступило» — это надпись на стене как раз в одном из временных павильонов, который рассказывает об успехах госкорпораций. Чуть дальше в том же зале еще одна надпись — «По решению президента». Если их соединить — обретешь утерянный пафос.

Союза нет, но Россию можно прочесть как Союз. Я снова (почти как в детстве) внутри макета идеальной империи, где всем хорошо — и старикам, и молодежи, и спортсменам. Где цветут наука, культура и кулинария. Где каждый регион — включая новые — рай для туристов и для местных жителей тоже рай. С достижениями народного хозяйства проблем нет. С дружбой народов — тем более.

И еще нет того самого, главного события, которое определяет настоящее. Даже Владимир Соловьев с огромной медиапанели говорит о достижениях импортозамещения, а не о том, о чем он ежедневно говорит из телевизора. И все логично — это же будущее.

Великолепие — есть. Эмоций — хоть отбавляй. Некоторая пошлость тоже присутствует. В общем, пафос вернулся.

Правда, вернулся он во временные павильоны, которые в апреле следующего года, после президентских выборов, разберут. Снова открыв для наблюдателя сталинские павильоны, остатки рассыпавшейся мозаики. Они — навечно.

1960-е с большой буквы

Как послевоенный новый мир мечтал избавиться от пафоса, но изобрел свой

Шестидесятые годы — время молодых, рассерженных и не очень, время нового пафоса, время новых героев, время, когда героика боя сменилась романтикой созидания, маленький человек вдруг стал больше коллективной правды, а частное чувство оказалось не менее, а то и более важным, чем глобальные идеи. Но пафос никуда не делся — некуда ему было деться.

Текст: Ксения Рождественская

Советские шестидесятые — от «Поэт в России — больше, чем поэт» до «Я высокие слова, как сына, вырастил» — провозглашали важность простых человеческих чувств, но говорили о них так, как будто писали каждое слово с большой буквы. Европейские шестидесятые все больше сердились и «левели», пока их ярость не выплеснулась на улицы в 1968-м. Американские шестидесятые воевали с миром отцов за право не воевать со всем остальным миром.

Три почти произвольно выбранных фильма 1960-х годов дают представление о словаре и своде правил этого нового пафоса: «Долгая счастливая жизнь» Геннадия Шпаликова, «Мужчина и женщина» Клода Лелуша и «Люди дождя» Фрэнсиса Форда Копполы. Понятно, что это фильмы из абсолютно разных миров, с абсолютно разными проблемами и травмами, и если в СССР романтика — это «молодые города», полные геологов и пожарных, то во Франции романтика — это ралли в Монте-Карло и разговоры о кино. Тем не менее во всех этих фильмах (и еще в десятке других) очевиден пафос 1960-х — попытка исследовать внутренний мир человека при помощи телескопа, слишком громко говорить о том, о чем лучше молчать, вечная тоска по тому, что «все еще впереди», по тому «главному и важному, что должно случиться в жизни каждого человека».

«Мужчина и женщина»
Клод Лелуш, 1966
в ролях: Жан-Луи Трентиньян, Анук Эме

Французской новой волной в кинематограф вынесло новые отношения между реальностью и киноискусством, и новая волна разбилась о фильм «Мужчина и женщина». Тут все как положено в 1960-е: неожиданные ракурсы, ручная камера, вольный сюжет, пространство, проносящееся мимо героев, чувство, а не идея,— но все это ради того, чтобы красиво рассказать красивую любовную историю о красивом мужчине и красивой женщине,— у них все могло бы получиться, но они тоскуют не по тому «важному, что должно случиться в жизни каждого человека», а по тому, чего уже не вернуть.

— Красиво, правда? Этот человек с собакой.

— Вы знаете скульптора Джакометти? Он однажды сказал удивительную вещь: он сказал, что доведись ему выбирать, что спасать из горящего дома, полотно Рембрандта или кошку, он бы спас кошку.

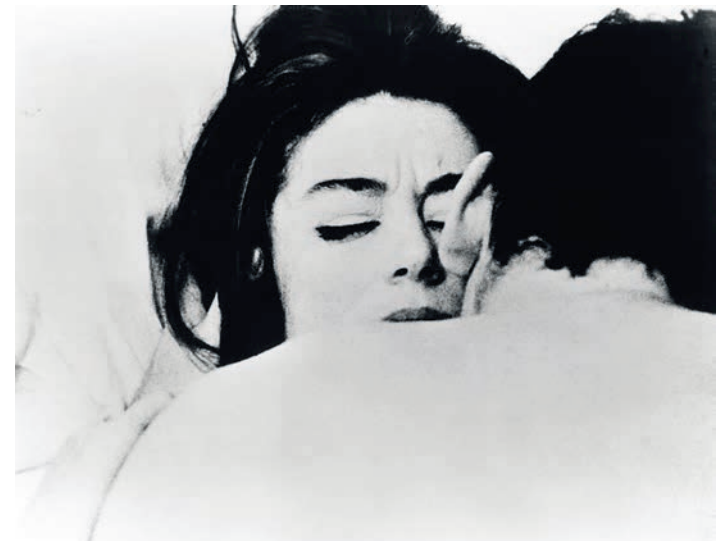
— Да. А потом отпустил бы ее.

— Он как бы говорит: между искусством и жизнью я выбираю жизнь.

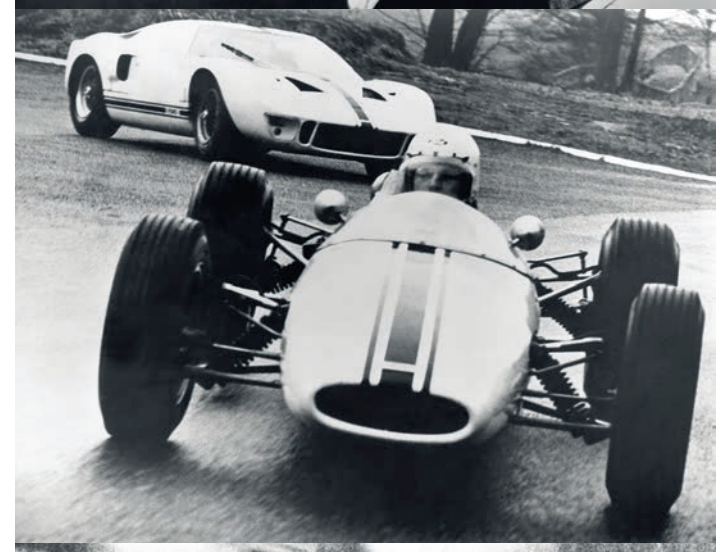
— Как это прекрасно!

Высокие слова или бессмысленная болтовня влюбленных, которая кажется наполненной смыслом лишь им самим? Герои обсуждают искусство — кино, музыку,— и этот бесконечный разговор ничего не значит, слова можно заменить любыми другими, они не важны, важны лишь Мужчина и Женщина. Лелуш как будто снимает рекламные ролики долгой счастливой жизни: проезды в «мустанге», пустынные пляжи Довиля, нежная улыбка Эме,— и камера самозабвенно фокусируется на героях, размывая весь остальной мир. Флешбэки героини, в которых ее погибший муж-каскадер дурачится, работает, умирает, не снижают этого пафоса, а неожиданным образом его подчеркивают. Нет больше никакого дурачества, все дуралеи поумирали, теперь все серьезно. Все сложно. «Ведь любовь сильнее нас», как поется за кадром.

Клод Лелуш говорил, что все свои фильмы (и в первую очередь «Мужчину и женщину») он строит на идее, что «все страдания и слезы стоят трех простых слов: „Я люблю тебя“». Фильм называли квинтэссенцией «кошмара эпохи» и «глупым кино», в реальности же это была квинтэссенция пафоса 1960-х: слова вступали в борьбу с реальностью. «Будьте реалистами — требуйте невозможного».











LES FILMS 13











AMERICAN ZOETROPE, WARNER BROTHERS / SEVEN ARTS

«Люди дождя»
Фрэнсис Форд Коппола, 1969
в ролях: Ширли Найт, Джеймс Каан, Роберт Дюваль

В 1967 году в Штатах упраздняется «Кодекс Хейса», и на экране становится возможным показывать то, что, как считалось ранее, могло подорвать нравственные устои зрителей. «Люди дождя» эти устои подрывали.

Вся предыдущая история кино строилась так или иначе на существовании героя, который воплощал некие нравственные идеалы общества. В конце 1960-х герой наконец освободил себя от этих идеалов. Теперь он мог позволить себе быть растерянным и не знать, чего хочет.

Героиня «Людей дождя», Натали, нью-йоркская домохозяйка, только что узнавшая о своей беременности, садится в машину и едет на другой конец страны, «настолько далеко на запад, насколько возможно»,— просто так, потому что не знает, куда еще ей деваться от самой себя. Она звонит мужу из телефонов-автоматов, но даже не может сказать «я беременна», только «она беременна… она… я». Критик Роджер Эберт не зря сравнивал этот фильм с «Беспечным ездоком» Денниса Хоппера, объясняя, что это зеркальные истории: беспечные ездоки едут во Флориду за мечтой среднего класса, дама из среднего класса едет на запад в поисках свободы — или, точнее, Свободы. Ей попадается попутчик — огромный парень, бывший игрок в американский футбол, после травмы способный лишь исполнять приказы.

— Ты всегда делаешь то, что тебе приказывают?
— Чаще всего.
— Почему?
— Это просто.

Она чувствует свою ответственность за этого человека, она ищет ему место в жизни,— что угодно, лишь бы не думать о том, что делать с собственной жизнью.

Можно считать, что это еще один фильм, в котором, как и в двух других из этой подборки, нечто — автобус, баржа, автомобиль — движется под музыку, а зритель считывает в этом движении Безысходность, Любовь или Свободу. Да, как и многие американские истории конца 1960-х — начала 1970-х, это история о свободе. Джеймс Каан играл человека, который должен был бы стать героем — но, получив травму, может лишь улыбаться или подчиняться. «Люди дождя» — один из первых фильмов Нового Голливуда, фильмов, в которых герои хотят свободы, но не до конца представляют, куда надо за ней отправиться и чем вообще там можно заняться.

«Меня не впечатляет твоя гребаная честность…— кричал муж в телефонную трубку растерянной Натали.— Я не хочу, чтобы ты говорила о том, что ты чувствуешь, я хочу, чтобы ты что-то делала».

Высокие слова против действия, гребаная честность против привычной жизни — «Люди дождя» тоже оказываются пафосной — и трагической — историей не любви, но стремления к ней. Все 1960-е, в сущности, об этом: о стремлении к любви.

«Долгая счастливая жизнь»
Геннадий Шпаликов, 1966
в ролях: Кирилл Лавров, Инна Гулая

В «Долгой счастливой жизни», единственном режиссерском опыте Геннадия Шпаликова, пафоса шестидесятых — и его краха — больше, чем в главном «оттепельном» фильме, хуциевской «Заставе Ильича», тоже снятой по шпаликовскому сценарию. Мужчина — веселый, убедительный, 1932 года рождения, как все главные «шестидесятники»,— садится в автобус где-то на краю населенного мира, в одном из тех «молодых городов», где молодые люди живут свою молодую жизнь. В автобусе он знакомится с юной женщиной, красивой и нежной, которая едет из рабочего поселка в город Н. смотреть «Вишневый сад» в постановке МХАТа. Скоро ночь, у обоих пульс заходится от желания; они сбегают со спектакля и говорят о важном.

— Люди постоянно теряют друг друга только потому, что они разучились говорить простые слова. Ты мне нужна. Простые слова.

— Даже слишком.

— В самый раз. Простые слова: ты очень хорошая. И сразу все встает на свои места.

Пикапер или любовь всей жизни? Трус, сбежавший от собственного счастья, или человек, не справившийся с «простыми словами»? Советское пространство 1960-х было наполнено пьянящими надеждами на долгую счастливую жизнь, но и трезвым пониманием, что надежды эти неоправданны,— особенно после 1963 года, когда Хрущев с трибуны пообещал всем «морозы». «Заставу Ильича» этими морозами побило, «Долгая счастливая жизнь» могла и до съемок не дойти. Во время обсуждения литературной и режиссерской версий сценария Шпаликова выступающие критиковали автора: «все свелось к ужасно мелкой истории», «я мучительно искал мысль, я искренне желал найти ее и не нашел». Но один из самых важных советских драматургов Александр Володин сказал на обсуждении: «Мы долгое время думали, что главное — идеи. Если просто любить жизнь, видеть в ней красоту, поражаться красотой жизни, видеть прелесть женщины, прелесть природы, прелесть искусства, отсюда вдруг возникнут и более правильные идеи».

Вот что важно: и автор и герои «Долгой счастливой жизни» уже не думают, что главное — идеи. Они идут не к Коммунизму и не к Светлому будущему, им важно найти Счастье, поймать Любовь, найти Человека, «…женщину, с которой можно прожить всю жизнь. Не разбрасываться по сторонам, а вот именно так, на всю жизнь, что бы ни случилось». Так говорит герой «Долгой счастливой жизни» и, кажется, сам себе верит.

Высокие слова предыдущих эпох превратились в мишуру, как выразился один из героев аксеновских «Коллег», но на их место, на их пьедестал пришли новые. Там, где в каждой советской квартире висел портрет вождя, в 1960-е появился портрет Хемингуэя: «он в свитерке по всем квартирам / висел, с подтекстом в кулаке…»,— немногословный, мужественный, знает силу слов, да и свитерок красивый. Пройдет еще очень много лет, прежде чем окажется, что можно обойтись без портретов.

На стене останется невыцветший квадрат обоев.



ЛЕНФИЛЬМ



ЛЕНФИЛЬМ



ГЕОРГИЙ ТЕР-ОВАНЕСОВ / РИА НОВОСТИ



ЛЕНФИЛЬМ



ЛЕНФИЛЬМ

Через иронию к звездам

Как Ричард Викторов пытался оживить оттепельный пафос в эпоху застоя



РИА НОВОСТИ

«Москва — Кассиопея», 1973

В издательстве «Зебра Е» вышла книга «Ричард Викторов. Тернии» — готовившийся несколько десятилетий монументальный том, посвященный автору «Москвы — Кассиопеи» и «Через тернии к звездам». В книгу эту, собранную вдовой и любимой актрисой Викторова Надеждой Семенцовой, а также их детьми, вошли фрагменты дневников, рабочие заметки, письма, воспоминания коллег и близких. Из нее чуть лучше понятно, как этот реалистический режиссер вдруг превратился в виртуозного мастера фантастики, как никто в советском кино умевшего сочетать веселье с высоким пафосом.

Текст: Игорь Гулин



ЗЕБРА Е

Начиная с 1950-х космос стал одним из главных источников вдохновения советской культуры. Дело не только в том, что космическая программа была самым зримым и зрелищным успехом СССР, но и в особой нагрузке космического мифа. Космос был обещанием будущего, и потому в культуре он служил чем-то вроде замены, метонимии не поддающегося изображению коммунизма. Несмотря на все это, удачные произведения советской космической кинофантастики можно перечислить по пальцам: «Планета бурь» Павла Кулушанцева (1962), «Таинственная стена» Ирины Поволоцкой (1967), «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского, «Отель „У погибшего альпиниста“» Григория Кроманова (1979), «Кин-дза-дза!» Георгия Данелии (1986), а также три картины Ричарда Викторова — «Москва — Кассиопея» (1973), ее продолжение «Отроки во Вселенной» (1974) и «Через тернии к звездам» (1980). Для большинства режиссеров, пробовавших себя в фантастике, это был жанровый эксперимент. Для Викторова она стала делом жизни.

Когда Викторов взялся за «Москву — Кассиопею», он был уже сложившимся режиссером, автором шести фильмов: соцреалистической идиллии о лесорубах «На зеленой земле моей» (1958), детектива «Впереди — крутой поворот» (1960), военно-окопной «Третьей ракеты» (1963), подростково-молодежных драм «Любимая» (1965), «Переходный возраст» (1968) и «Переступи порог» (1970). У него был свой выработанный стиль — лирический реализм со слегка морализаторским оттенком. Переход от него к межпланетным полетам и коварным роботам выглядит странным. Еще более необычным кажется то, что после всех этих вполне достойных, но совершенно не выдающихся картин Викторов вдруг снимает настоящие шедевры. Фантастикой Викторов занялся почти случайно: к нему ненароком попал сценарий «Кассиопеи» авторства Авенира Зака и Исая Кузнецова (мастеров подросткового жанра, написавших, к примеру, «Достояние республики» Владимира Бычкова (1971)). К моменту, когда Зак и Кузнецов сочиняют свою историю о спасении советскими школьниками далекой планеты, мечты о контактах

жителей Земли и иных миров, столь любимые авторами оттепели, доживали свои последние дни. В том же 1972 году, когда снимается «Кассиопея», братья Стругацкие, главные певцы контакта в советской литературе, как раз пишут «Пикник на обочине», в котором встречи человечества и космической цивилизации оборачиваются даже не катастрофой, а просто мрачным недоразумением. Одновременно с первой частью дилогии Викторова выходит, пожалуй, последний советский фильм, всерьез повествующий о встрече землян и носителей инопланетного разума,— «Молчание доктора Ивенса» Будимира Метальникова (у Тарковского, Кроманова, Данелии все же очевидно, что речь идет о земных делах, а космос — чистая метафора). Идея картины Метальникова: из этой встречи ничего не получится, земляне не готовы к дарам космоса, они коррумпированы насилием, лучше держаться друг от друга подальше. Действие фильма разворачивалось где-то на Западе, но обобщение это легко распространялось на все человечество, включая и СССР.

Почему Викторов берется за эту стремительно устаревающую тематику? Кажется, его не слишком интересовали тайны мироздания, покорение космических просторов и встреча человека с представителями иных миров. Его интересовала другая вещь — будущее. Судя по всем его ранним фильмам, воспоминаниям о нем и собственным текстам режиссера, Викторов воспринимал кинематограф как педагогический инструмент, средство воспитания, напоминания об идеалах, высоких целях и подстерегающих на пути к ним опасностях. Пафос был его стихией, но по-настоящему он раскрылся как режиссер именно тогда, когда пафос заботы о будущем стал постепенно умирать, выветриваться из советского искусства, уступая место иронии и меланхолии; в будущее переставали верить. Фильмы Викторова действуют столь чарующе-странно именно на фоне этого разочарования. Говоря о будущем, он на деле пытается как бы задержать, немного отмотать назад время.

Если далекое будущее в системе советской культуры представлял космический миф, то близкое будущее воплощали дети — те, кто будет жить в лучшем мире, который строится сейчас, те, кто несет за него ответственность. Затеей Зака, Кузнецова и Викторова было совместить эти два образа, отправить детей в космос. В сюжете фильма у этого предприятия есть научная мотивировка: земляне хотят ответить на сигнал бедствия, идущий с планеты в созвездии Кассиопеи, но лететь туда — десятки лет, взрослые космонавты просто не долетят, а дети прибудут в расцвете сил. Герои, однако, чудом преодолевают барьер скорости света и во второй части дилогии, «Отроках во Вселенной», оказываются на планете Вариана в свои тринадцать-четырнадцать.

Вариана — техноутопия, обернувшаяся антиутопией: ее жители создали роботов, выполняющих все задачи, включая управление другими роботами, но, обретя сознание, машины решили избавиться от своих хозяев и навести идеальный порядок. Они не убивали их, но делали абсолютно счастливыми, блокировали желания, тягу к новому и так обрекали на вымирание. Дети, только открывающие для себя мир больших чувств и поступков, идеальны для сопротивления такой насильственной тяге к счастью, только они способны устроить революцию и свергнуть власть роботов. Здесь работает мировоззрение родом из оттепели: прогресс — это хорошо, но он ничто без дерзания, порыва, то есть без коммунистической субъектности, которая и делает обитателей настоящего причастными к будущему.

«Отроки во Вселенной», 1974



КИНОСТУДИЯ ИМ. М. ГОРЬКОГО



РИА НОВОСТИ

«Через тернии к звездам», 1980

Это мировоззрение определяет и эстетику фантастики Викторова. И дилогия о Кассиопее, и развивающий ее мотивы «Через тернии к звездам» сняты в своеобразном фресочном стиле: персонажи застывают в героических позах, смотрят в камеру, произнося громкие фразы; кадр часто напоминает едва ли не икону. Эта манера возникла из адаптации кинематографом приемов оттепельной живописи «сурового стиля». Так сняты историко-революционные драмы 1960-х: «Оптимистическая трагедия» Самсона Самсонова (1963), «Первороссияне» Александра Иванова и Евгения Шиффереса (1967), «Комиссары» Николая Мащенко (1969). В 1970-х и эта эстетика, и стоявшая за ней идеология уже выглядели отжившими свой век. Но, как это часто бывает, то, что умирает во взрослом искусстве, может вполне органично существовать в детском и подростковом. Космические фильмы для юношества оказались для Викторова возможностью оживить дорогую ему оттепельную чувствительность.

У этого оживления была своя цена. Викторов понимал: чтобы возродить искусство высокого пафоса в эпоху, когда пафосу больше не верят, к нему надо привить иронию. Поэтому в его фильмах столько эксцентрики: нелепые одежки и походки роботов, фразочки вроде «мы дефектные, мы ваши друзья», инопланетный ученый в облике ворчливого осьминога и зловещий карлик Туранчокс в «Терниях». Возвышенное работает только в связке со смешным; сказать высшую правду о человеке можно лишь говоря не совсем всерьез.

Последняя завершенная картина Викторова «Через тернии к звездам», написанная им в соавторстве с Киром Булычевым,— его лучший, самый остроумный, но и самый отчаянный фильм. Это лабораторный эксперимент по производству высокого пафоса. Совершенным героем, спасителем планеты от экологической катастрофы и беспощадного капитализма, здесь становится девушка-андроид Нийя, буквально созданная в пробирке. «Через тернии к звездам» — фильм абсолютно игрушечный и одновременно предельно возвышенный. Это нечто вроде фантастической мистерии, картина о революционном подвиге, но рассказанная даже не как метафора, а как сказка со злыми гномами и говорящими животными. В 1980 году, в эпоху глубокого застоя, способным на такой подвиг уже невозможно представить себе человека — даже человека будущего, даже ребенка. Только прекрасного инопланетного гомункулуса. Именно здесь — в требовании идеала и возможности разыграть его только в почти пародийном виде — скрытая драма кинематографа Викторова.

268
сезон

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
МАЛЫЙ ТЕАТР
ЧЛЕН СОЮЗА ТЕАТРОВ ЕВРОПЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РЕКЛАМА



НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР
ЮРИЙ
СОЛОМИН

35 лет
НА ПОСТУ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
РУКОВОДИТЕЛЯ
ТЕАТРА

Партнёры

ЛУКОЙЛ
Нефтяная компания
«Лукойл», ПАО

ГАЗПРОМБАНК
«Газпромбанк»
(акционерное общество)

ФГБУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР РОССИИ»
(ГАМТ РОССИИ) Г. МОСКВА, ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЕЗД, Д.1ОГРН 1037700132359

Высокое искусство прощания

Топ-10 фильмов-завещаний

В российском прокате «Дворец» Романа Полански, который есть основания считать режиссерским завещанием. Богато и без пафоса Полански простился со зрителями наглой, разнузданной комедией, и в ответ фильм отругали все кому не лень. В качестве назидания отбившемуся от рук 90-летнему классику Алексей Васильев вспомнил, как пристало уходить из жизни и кинематографа великим режиссерам, и составил рейтинг самых пафосных фильмов-завещаний. В списке превалируют русские режиссеры, но в разговоре о пафосе это так же закономерно, как преобладание французов в списке лучших фильмов про любовь.



© 6ÖS FILMS FRANCE 3 CINÉMA, MARION'S FILMS FILMS

10

«Деньги»

Робер Брессон, 1983

Французский режиссер всю жизнь показывал материальный мир как адскую карусель («Мушетт»), из которой вырваться может только дух (подзаголовок его ленты «Приговоренный к смерти бежал» — «Дух дышит, где хочет»), причем не обязательно человеческий, но, к примеру, и ослиный («Наудачу, Бальтазар»), а путь его к свободе чаще всего лежит прямиком на тот свет. В 81 год Брессон взялся за рассказ Льва Толстого «Фальшивый купон». Брессон создал подчеркнуто примитивное по приемам (статичная камера, деревянная игра непрофессионалов) моралите на тему «Деньги — это зло» — именно так он предпочел интерпретировать главную мудрость, которой учит 76-летний русский классик в лаптях. В «Деньгах» Брессон предвосхитил черную злобу на весь мир Ларса фон Триера: здесь нет ни одного плана хотя бы с кусочком неба, зато полно крупных с кочующими по рукам купюрами, в основном фальшивыми,— и не оставив герою-пролетарию, пойманному в сети чужой корысти, иной траектории, кроме как спускаться все ниже по кругам тюремного ада, а в финале просто схватиться за топор. Его-то окровавленное лезвие, воздетое на крупном плане в духе дешевых фильмов ужасов, и станет последним кинообразом великого Брессона.

9

«Имитация жизни»

Дуглас Сирк, 1959

В 1950-х этот немец стал королем тягучей как нуга голливудской мелодрамы «Техниколора», где все было размалевано, все нараспев, операторы, только привыкавшие к широкому экрану, убеждали актрис, что в новой технике нужно ходить на полтакта медленнее, и оттого фильмы производили заторможенное впечатление. Сирк был чемпионом такой подачи, и на излете десятилетия снял картину, подытожившую эпоху изобразительной и исполнительской фальши и велеречивости. На вступительных титрах, пока за кадром заунывный баритон исполнял песню «Имитация жизни», в кадр сверху падали, как слезы, бриллианты, постепенно заполняя экран до краев. Фильм и рассказывал историю четырех женщин, погнавшихся, образно говоря, за бриллиантами, а обрекших себя на горькие слезы. Только одна из них — актриса, то есть априори фальшивка,— добивалась великой славы. Остальные пытались казаться не теми, кем являются (чернокожая выдавала себя за белую), или занять чужое место (дочь возжелала любовника матери), но в финале оставались у разбитого корыта. Этой нехитрой мысли — против собственной природы не попрешь, не гонись за чужим счастьем — фальшивый образный строй эпохи «Техниколора» стал идеальной рифмой, и нет второго такого фильма, растасканного на цитаты, сюжетные или образные, причем копировал его даже такой самобытный автор, как Бергман («Осенняя соната»), что уж говорить о пересмешниках (Альмодовар, «Высокие каблуки») или стилизаторах (Хейнс, «Вдали от рая»).



PHOTOS 12 CINEMA / UNIVERSAL PICTURES / DIOMEDIA

8

«Еще нет»

Акира Куросава, 1993

В 83 года великому Куросаве внезапно захотелось, чтобы люди стали добрыми и заботливыми, помногу незлобиво шутили и пели хором. Рассказывая историю профессора-балагура на пенсии, режиссер предсказуемо вернулся в 1940-е, время своих первых постановок, но воссоздал стиль другого тогдашнего автора — «самого японского режиссера» Ясудзиро Одзу (статичная камера, сильно пьющие старики, бытовые радости и огорчения), а в цветовой гамме — повышенную контрастность тогдашнего фотокиноизображения. По сюжету бывшие ученики придумывают для профессора ежегодный праздничный ритуал — в свой день рождения он залпом выпивает литр пива, а на дружный вопрос гостей «Готов?» отвечает: «Еще нет!» По ходу лет пивной бокал становится все меньше, пока с очередного такого праздника его не уводят под ручки с приступом мерцательной аритмии, а позже ему снится сон, где он — мальчишка, прячущийся за стогами сена от товарищей. Те кричат ему: «Готов?», а он им: «Еще нет!» — в то время как его слепит нарисованное на заднике закатное солнце. Одним словом, смех и грех.

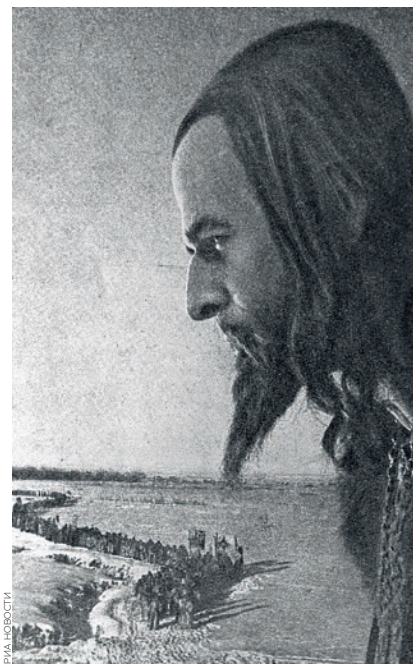


DAIEI MOTION PICTURE CO. LTD. KUROSAWA PRODUCTION CO. LTD.

7

«Иван Грозный»

Сергей Эйзенштейн, 1945



РИА НОВОСТИ

Историю самодержца, превратившегося из красавца-блондина в подозрительного старика с вострой бороденкой, в опасении за свою жизнь отправляющего на плаху всех кого не лень, Эйзенштейн рисует через серию портретов, выполненных с иконической истовостью. Фильм подавляет своей велеречивостью и навязчивой грандиозностью, так и хочется отмахнуться: «Да великий ты, великий». Вторая серия, где царь — паранойяльный старик, само собой, показалась Сталину не годной для показа и увидела свет только в 1958-м, а третью Эйзенштейну снять уже не дали. Впрочем, судя по тому, что рассказывал студентам вгиковский мастер Ростислав Юренев, бывший свидетелем всех киноприключений тех лет, реальный уход Эйзенштейна из жизни был вовсе не конфликтным: просто на приеме у Сталина киношники так перепились, что Пырьев с Ладыниной проворонили, как у них обокрали квартиру, а Эйзенштейн так наплясался с Марецкой, что наутро его нашли мертвым в ванной после инфаркта.



ГАЛИНА КМИТ / РИА НОВОСТИ

5

6

«Берег»

Александр Алов
и Владимир Наумов, 1984

«Знаете, о чем молилась я? Мне страшно вспомнить. Господи, пусть снова будет война, пусть стреляют! Но только чтоб вернулся русский лейтенант, чтобы приехал со своими пушками и сказал бы: „Эмма, я люблю тебя“. И я ответила бы: „Я умираю без тебя“» — такую немыслимую для советского кино фразу произносит в «Береге» холеная владелица гамбургских книжных магазинов, спустя 40 лет встретившая в лице советского писателя свою запретную любовь из 1945-го. В роли 17-летней Эммы Наталья Белохвостикова, с рыжими, коротко стриженными волосами, в болтающемся платье, тонюсенькая как драный мальчишка,— наш ответ Шарлотте Рэмплинг из «Ночного портье». И если у Кавани вернувшаяся военная любовь трактовалась с жестких позиций садомазохизма, широкоформатный поэтичный «Берег» описывал ее как щемящее чувство, преодолевающее и время, и саму ситуацию разделенного мира, в которую наша планета, ничему не научившись, вечно возвращается, повторяя библейскую истину, изреченную той же Белохвостиковой в другом фильме Алова и Наумова, «Легенде о Тиле»: «Что было, то и будет». На съемках этого фильма о любви-ране, нанесенной войной, Алов и умер от болезни, вызванной старыми военными ранениями.



PHOTOS 12 CINEMA / DR / DOMEDIA

«Сало, или 120 дней Содома»

Пьер Паоло Пазолини, 1975

Итальянский режиссер-коммунист еще с конца 1960-х увлекся смакованием неуставных отношений («Теорема») и всякого непотребства («Кентерберийские рассказы»), но в «Сало» соорудил просто Реймсский собор девиаций: тут и садомазохизм, и голая молодежь, которую водят на цепях с ошейниками, как собак, фашисты, и копрофагия. Трудно с уверенностью судить, чего больше в этом изображении фашистской республики в виде тотального борделя с неограниченным количеством подходов и извращений,— ужаса или благоговения. Но, учитывая, что после выхода фильма смерть к Пазолини пришла в лице юнца, так утомленного режиссерскими домогательствами, что он несколько раз переехал его на мотоцикле, сдается, что все же — последнее.

4

«Покаяние»

Тенгиз Абуладзе, 1984

Картина грузинского режиссера, знававшего значительно лучшие времена («Древо желания»), со всей возможной грозностью проповеди призывала советских людей покаяться в смертных грехах, совершенных за полвека до этого Лаврентием Палычем Берией и ему подобными. Выпуск фильма придержали до перестройки, когда развенчание культа Сталина приняло формы непрерывной медийной свистопляски, и в условиях этой конъюнктуры ее, подобный колокольному звону, пафос звучал особенно тошнотворно. «Сюрреалистические» сцены вроде заживо закапываемых в землю людей с ликами святых мучеников или принцессы мюзиклов Ии Нинидзе, пляшущей вокруг гроба, достигали смехотворного эффекта: одиозный финал, где Верико Анджапаридзе задает всем нам, грешным, символический вопрос — «Скажите, эта дорога ведет к храму?»,— стал на какое-то время дежурной шуткой и объектом пародии в телевыпусках КВН и «Аншлагах».



ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ / ГРУЗИЯ-ТЕЛЕФИЛЬМ СОВЭКСПОРТФИЛЬМ



FRANCORIZ PRODUCTION, LES FILMS JACQUES LEITIENNE

3 «Невинный»

Лукино Висконти, 1976

На вступительных титрах старческая рука перенесшего инсульт 69-летнего князя-режиссера перелистывает страницы давнишнего романа признанного фашистами прозаика Габриэля Д'Аннунцио, который именно в нем заигрывал с темой сверхчеловека. Режиссера в инвалидное кресло загнал как раз такой, австрийская белокурая бестия Хельмут Бергер, которого Висконти из наследника сельской гостиницы произвел в кинозвезды, а тот никак не хотел проводить время с мудрым старцем, а только пить, гулять и веселиться. Фильмом, который венчается убиением младенца, Висконти сурово мстит безродному австрияку, надменно и напыщенно призывая всю свою эрудированность аристократа: так, кадр с книгами, выставленными в ночь гибели их автора, и своими раскрытыми страницами уподобившимися крыльям ангелов, является скрупулезно воссозданной аналогичной сценой смерти поэта из романа-эпопеи Марселя Пруста. Впрочем, Висконти мастерски пускает в ход и низкую машинерию: до убийства красавчика-писателя героя доводит зависть, вызванная внимательным изучением в бане его внушительных причиндалов.



ARGOS FILMS, FILM FOUR INTERNATIONAL

1 «Восхождение»

Лариса Шепитько, 1976

Удостоенные берлинского «Золотого медведя» партизанские страсти — Шепитько, кстати, обмывала его в развеселом греческом ресторане Terzo Mondo, но уже там принялась жаловаться о смертном предчувствии, которое ее, как оказалось, не обмануло,— воспроизводят образную систему восхождения на Голгофу, и актер Борис Плотников с его голубыми глазками и жидкой светлой бороденкой может быть назван самым каноническим Христом мирового кинематографа. Фашисты вешают женщин и детей, предатель проваливается в отхожее место, изворотливостью Иуды блещет Солоницын в роли эсэсовского чинуши. Кажется, многие мотивы собранных здесь фильмов слились в один: и брессоновское «материальный мир — ад», и пазолиниевская рифма «фашизм — экскременты», и смакование образов мучеников, как у Абуладзе, и воспевание жертвенности как единственного выхода, как у Тарковского. Справедливости ради, Шепитько, в отличие от предыдущих ораторов, действительно удалось спаять все это воедино в горниле некоей действенной художественной формы. Но такое точное попадание формы в именно это содержание — сродни ложу безотказно срабатывающей гильотины, в которое идеально вписалась человеческая шея.

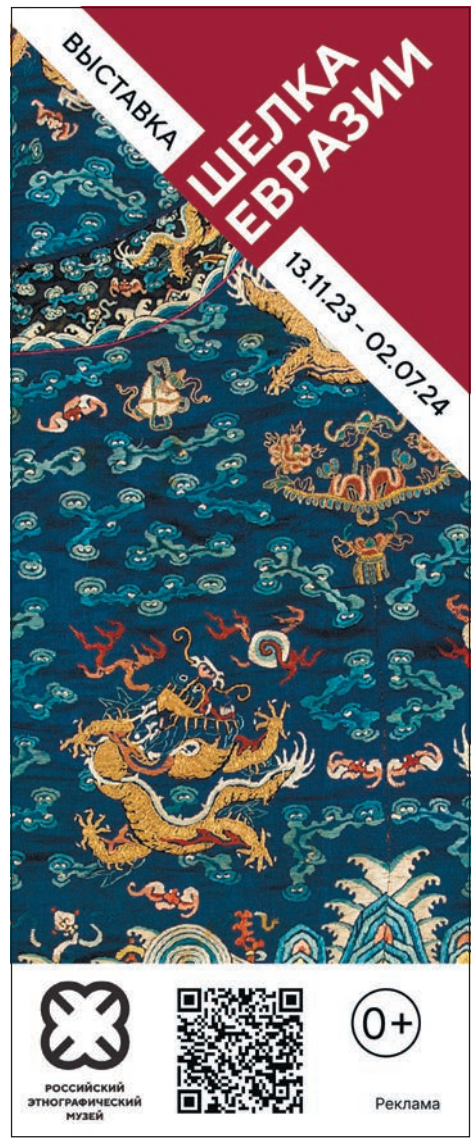


МОСФИЛЬМ, ТРЕТЬЕ ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

2 «Жертвоприношение»

Андрей Тарковский, 1986

«Он беспрепятственно проникал в те двери, в которые я только безуспешно стучался»,— сказал о Тарковском Ингмар Бергман. Так вышло, что русский классик в изгнании снимал свой фильм-завещание не просто на родине Бергмана, в Швеции, но и с его постоянным коллективом: оператором, художником, актерами, даже скрипт-герл. И то ли сама шведская фактура не давала, выходит, Бергману столь беспрепятственно, без единого шва, скользить из сна в реальность, из воображаемого в действительность, как получалось у Тарковского в его советских фильмах, то ли бергмановский коллектив оказывал сковывающий эффект, но как раз на этой картине русскому гению совершенно отказал его коронный навык. Лента о ядерной катастрофе, приключившейся на день рождения героя Эрланда Юсефсона, сделана по принципу «Утром стулья — вечером деньги». Пока отмечают ДР — вполне себе Чехов, с хорошим юмором и схваченной оператором Нюквистом атмосферой северных белых ночей. После же новостной телесводки — полный ночной бред с ведьмой, парящей над кроватью, в объятиях которой искал утешения герой. Мир и впрямь был тогда в параноидальном состоянии ядерной конфронтации. Но способы ее преодоления, предложенные русским режиссером-философом, кажутся весьма сомнительными: принести жертву, сжечь свой дом — обездолив таким образом жену и детей,— а самому отправиться на дармовые харчи в сумасшедший дом? Так себе план, даже если внимать ему под музыку Баха.



«Немая», зовущая на баррикады

Как оперный пафос стал протестным

Опера — воплощение того, что обычно в просторечии понимается под словом «пафос». Выспренние чувства, большие жесты, важность, преувеличенность и неестественность. При этом на самом деле в истории оперного жанра есть немало произведений, которые обращались к самым широким массам очень непосредственно — с патетикой не жреца, а митингового оратора. Тут вспоминаются в первую очередь оперы Джузеппе Верди, и их что прогрессивная итальянская публика 1850-х, что реакционная цензура действительно воспринимали как «коллективного организатора» национально-освободительного движения. Сергей Ходнев рассказывает о чуть более ранней опере, из пафоса которой сделала себе знамя одна полновесная европейская революция.



ФОТО В МАТЕРИАЛЕ: MARY EVANS / DIOMEDIA

На иллюстрациях:
открытки со сценами из оперы «Немая из Портичи», 1903

С революцией, как обычно считается, получилось вот как. 25 августа 1830 года в Брюсселе проходили торжества в честь короля Вильгельма I, который вот уже 15 лет правил объединенным Королевством Нидерландов. В это королевство входили тогда две нынешних европейских страны, которые давным-давно уже были разъединены ходом истории: протестантские Северные Нидерланды, Голландия, бывшая республика Соединенных провинций,— и католические Южные Нидерланды, теперешняя Бельгия. Последней это объединение, возникшее в 1815-м по итогам Венского конгресса, совершенно не нравилось, и она воспринимала Голландию как страшного угнетателя и почти что чужеземного захватчика. Протест зрел, зрел и в конце концов прорвался.

На сцене брюссельского театра La Monnaie давали в тот вечер оперу Даниэля Обера «Немая из Портичи», которая повествовала о восстании рыбака Мазаньелло против испанского владычества в Неаполе (1647). Выдуманная история несчастной Фенеллы, немой от рождения сестры бунтаря Мазаньелло, которую соблазнил сын испанского вице-короля Неаполя, буквально зажгла массы. Заслышав дуэт со словами «Amour sacre de la patrie» (прямая цитата из запрещенной «Марсельезы»!), публика вскипела, высыпала на площадь перед театром, где собрались недружелюбно настроенные по отношению к королю-голландцу зеваки, воодушевила их — и все вместе пошли громить правительственные учреждения и правительственные средства массовой информации. Так, с подачи оперы, началось большое восстание, в результате которого появилось до сих пор благополучно существующее независимое Королевство Бельгия.

История, безусловно, красивая, и не зря много лет спустя Вагнер с некоторой завистью писал о «Немой из Портичи», что редко когда, мол, художественное произведение оказывалось так тесно связано с событиями мировой истории. Но при ближайшем рассмотрении все оказывается не так гладко. Восстание в Брюсселе готовилось загодя, и бунтари были так уверены в исходе, что расклеивали по городу издевательские афиши, пародирующие правительственные объявления о порядке официальных торжеств: «23 августа — фейерверк. 24 августа — иллюминация. 25 августа — революция». Представление оперы Обера послужило условным сигналом — но такого, чтобы народные массы совершенно спонтанно исполнились в зале La Monnaie революционного пыла, все-таки, очевидно, не было.

Имели ли в виду народно-освободительный пафос сам композитор Обер и либреттист «Немой», великий Эжен Скриб? Тоже сложный вопрос. Дело в том, что мировая премьера «Немой из Портичи» прошла двумя годами ранее в Париже, где для начала действовал тогда зверский цензурный устав. Ничего протестно-революционного цензоры Карла X просто не выпустили бы на сцену. Оберу и Скрибу, правда, повезло: незадолго до них другой композитор представил в цензуру свою оперу о все том же Мазаньелло, и вот там была сущая крамола. После этого цензоры, ознакомившись с либретто «Немой», чуть ли не благодарили Скриба: вот у вас-то все так хорошо и правильно, не то что у некоторых. Мазаньелло в «Немой» действительно поднимает восстание против испанцев — но там, во-первых, и помянутый сын испанского вице-короля показан все-таки с симпатией, не как воплощение

абсолютного зла. А во-вторых — оперный Мазаньелло, поглядев на неаполитанский бунт, бессмысленный и беспощадный, преисполняется негодования и отказывается солидаризироваться с разгулявшейся чернью (за что его отправляют на тот свет собственные соратники). Ну а чернь, как это и было в 1647 году, в конце концов проигрывает.

И у Обера, и у Скриба, и у парижских постановщиков «Немой» в 1828-м совершенно точно были цели глубоко прагматические: поразить публику, сделать кассу. На сенсационность претендовала уже сама драматургическая придумка — сделать заглавную героиню немой (это в опере-то!), поручить ее роль знаменитой балерине, чтобы она рассказывала о своих злосчастиях не только танцами, но и обильной пантомимой. Костюмы, декорации, роскошные массовые сцены, спецэффекты — все это «закладывалось» уже на этапе создания оперы. В финальной картине «Немой из Портичи» показывается извержение Везувия — так, руководство Парижской оперы одного из художников-постановщиков специально командировало за казенный счет в Милан, чтобы он в «Ла Скала» подсмотрел, как там показывают извержение в опере Пачини «Последний день Помпей». Ну а вторым художником был ни много ни мало Луи Дагер, великий кудесник световых эффектов и будущий изобретатель дагерротипии. Но большая и важная эстетическая тенденция во всем этом была тоже.

Здесь придется вспомнить, что когда-то опера появилась как эксперимент по реконструированию древнегреческой трагедии. А в трагедии, по Аристотелю, неизбежно должно было быть много «пафоса» в первоначальном греческом понимании — страсти, точнее говоря, апелляции к зрительским страстям. Если конкретно, то к двум вполне определенным «страстям» — страху и состраданию. На практике опера, правда, страшно быстро позабыла аристотелевские прописи,





оборачиваясь сначала запутанно-остросюжетной мелодрамой, потом величавой классицистической вампукой, где страх и сострадание если и возникали, то в благонравно-темперированном виде, потом раздольем комического жанра. Однако как раз во времена Обера эволюция жанра сделала еще один виток. Во французской «большой опере», да, была блокбастерная развлекательность, была красивая квазиисторческая обертка, был размах ради размаха, но был и заново переживаемый пафос страха и сострадания. В случае «Немой из Портичи» этот пафос дублируется: мы сопереживаем трагической судьбе благородного Мазаньелло, но для надежности есть и damsel in distress в лице Фенеллы, которая немо ищет справедливости, мучается противоречивыми чувствами по отношению к своему соблазнителю, а в конце, узнав о гибели брата, бросается со скалы прямо в потоки Везувиевой лавы.

Но как быть тогда с подрывным воздействием «Немой»? Бельгийская революция, допустим, обязана ей не совсем напрямую — но все же в XIX веке было еще немало случаев, когда она возбуждала протестные страсти. Иногда яростно-серьезные, подобные той политической демонстрации, которая разворачивается в «Ля Фениче» в начале «Чувства» Висконти. Иногда немного комичные: кажется, в Нюрнберге в 1830-е представления «Немой» оборачивались массовыми потасовками на сцене — хористы из простонародья начинали всерьез тузить городских стражников, которых на правах статистов приглашали изображать испанских угнетателей.

В 1831-м, год спустя после революции в Бельгии, Гёте, если верить Эккерману, завел как-то застольную беседу о «Немой». Великий гехаймрат решительно отказывался признать оперу Обера революционной по духу: тоже мне революция, подумаешь, завел сын правителя интрижку с простолюдинкой. Если начистоту, полагал Гёте, «Немая» — «сатира на народ», «уж такая смехотворная нелепость, что дальше ехать некуда». Однако «людям всегда приятно заполнять пустоты тем, что им не по душе в родном городе, в родной стране». Очевидно, в этом совпадении и состоит разгадка. Бывают времена, когда одной только душещипательности и развлекательности публике становится мало, ей хочется, чтобы с ней говорили о единении, благородном порыве, общей борьбе с негодяями. Ей может быть достаточно только обещания, даже намека на вот такой пафос — и дальше она невольно будет продолжать его вчитывать во все более развернутом виде. И тогда «смехотворная нелепость» с бутафорским Везувием тоже внезапно превращается в электризующий революционный клич.

Бесстрашное величие

Как возвышенное научилось быть смешным

Для великого человека (п)оказаться смешным — несообразным, профанированным, мелким, обыденным — недопустимо: верховная власть — это церемониал, трепет и тайна. Ольга Федянина рассказывает, как поддерживалось такое положение дел и как оказалось преодолено.

Фразу «от великого до смешного один шаг» (на самом деле — «от возвышенного до смешного») придумал не Наполеон, но Наполеон сделал ее крылатой. Так император говорил, сокрушаясь по поводу своих военных поражений, мол, фортуна переменчива. Наполеон был парвеню и мономаном, оказаться посмешищем для него было персональным оскорблением судьбы. Но и династические властители берегли себя от таких переживаний — если не ради человеческого самолюбия монарха, то ради достоинства короны.

На самом деле забота о сохранении пафоса власти лишь частный случай разделения жанров. Великое и смешное не должны смешиваться.

У Аристотеля комедия и трагедия различаются не только сюжетами, но и набором персонажей — в трагедии неуместны смешные случаи и простолюдины, в комедии неуместны представители высших иерархий и интриги со смертельным исходом.

Разумеется, культура знает, что профанация и величие могут сосуществовать — в порядке исключения. Шекспир не удерживается от комических вставок в трагедиях — но это именно интермедии. А если внутри действия, то какой-нибудь шут в «Короле Лире» — только по должности шут, ничего смешного вы от него не дождетесь, сплошной философский пафос. А царственное лицо в комедии — это либо кто-то не старше герцога, либо Оберон или Просперо, то есть сказочный персонаж, в реальной жизни не при исполнении. В финале мольеровского «Тартюфа», который формально тоже комедия, спасает всех «королевский офицер» — посланник, замена табуированного короля.

Дон Кихот, один из самых пафосных героев мировой литературы, идет навстречу насмешке так же бесстрашно, как и навстречу гибели, его величие рождается из двойственной природы этого бесстрашия. Но Дон Кихот — даже не герцог.

В русском театре в XIX веке, в годы особенного расцвета нравственности и цензуры, о сохранности величия власти заботились во всех жанрах: царственные особы на сцене не могли быть изображаемы вовсе — цензоры запрещали пьесы с участием поначалу русских государей, а потом и вообще любых. Неприличной профанацией считалось само по себе превращение помазанника в персонаж.



@OLYMPICS / YOUTUBE.COM

В XX веке величие сделалось, как стали говорить в XXI, токсичным: слишком наглядно стало, что один шаг — дистанция не столько между великим и смешным, сколько между великим и чудовищным. Оставаться смешным в обстоятельствах XX века превратилось в новый героизм — и в своего рода роскошь. Маленький бродяга Чаплина, вероятно, главная фигура столетия, концентрирующая в себе его главный пафос — пафос отказа от власти и величия, вместе со всеми их репрезентативными и церемониальными соблазнами. Власть и пафос, казалось, навсегда превращаются либо в историческую материю, либо в метафору торжествующего зла.

Одиннадцать лет тому назад режиссеру Дэнни Бойлу удалось срежиссировать момент, в котором величие и нелепость оказались в идеальном союзе. То, что это произошло на британской почве, вряд ли является случайностью.

Речь идет о шестиминутном эпизоде внутри церемонии открытия Олимпийских игр в Лондоне, который начинается с заезжающего на курдонер Букингемского дворца мини-купера с Джеймсом Бондом / Дэниелом Крейгом за рулем, а заканчивается выходом Елизаветы Второй на почетную трибуну Олимпийского стадиона.

За эти шесть минут Бонд и Елизавета (на видео) покидают дворец, садятся в вертолет и, пролетев над ликующим им вслед Лондоном, спускаются на парашютах в цветах национального флага с олимпийских небес на олимпийскую землю, где Her Majesty The Queen лично открывает Игры-2012.

Это видео по-прежнему собирает свои десятки миллионов просмотров на YouTube, так что каждый желающий может удостовериться — это шесть минут чистейшей, кристаллизованной профанации. Профанация в данном случае не оценка, а обозначение жанра. Режиссер церемонии Дэнни Бойл с безоблачной наглостью собирает в своем клипе самые расхожие клише британскости — от собственно агента 007 до Биг-Бена, от памятника Черчиллю до голубей на Трафальгарской площади. А в центре всего этого сувенирного рая — настоящий дворец с его настоящими дворецкими, службой протокола, службой безопасности, с собачками корги — и вот с этой 86-летней леди в розовом платье, с настоящим королевским достоинством идущей по коридору рядом с ряженым суперагентом.



OLIVER MORIN / AFP



@OLYMPICS / YOUTUBE.COM

Ее Величество знает, что на эти шесть минут — она Микки-Маус в Диснейленде. Положение обязывает ее превратиться в самую яркую часть сувенирного набора для всей планеты. Она предъявляет миру себя, свой дворец, династию, монархию — и это придает шоу совершенно неповторимый церемониальный пафос.

Важной подробностью этого церемониала было то, что он не имел никакой тайны, вообще не нуждался в иллюзии. На следующее утро после открытия Олимпиады крупнейшие британские газеты напечатают детальные making-of-отчеты — с фотографиями и интервью всех каскадеров, со стенограммой того, как шеф королевского протокола изучал сценарий Бойла, с описанием всех трюков, всех подробностей шитья этих неповторимых платьев цвета парового лосося для дублеров королевы в вертолетно-парашютной части программы. С рассказом о том, как Ее Величество пошутила про девушку Бонда, а Дэниел Крейг сделал комплимент актерским талантам королевы. Вся кухня церемонии была немедленно вывалена наружу — и ее величие нисколько не отменилось и не пострадало. Великое оказалось шагом в смешное — с открытыми глазами, чаплиновской кротостью и донкихотской решимостью.

За прошедшие с того клипа 11 лет этот пафос профанации набрал огромную популярность, и если Дэнни Бойл создал из явной несообразности хит, то его последователи научились делать из нее целый стиль. Страх (п)оказаться смешным стал признаком слабости и уязвимости. Настоящий пафос, чтобы стать сильным, научился быть смешным и не бояться оскорбления своих чувств и достоинства. Даже если это просто временная рекламная стратегия, то одна из самых человечных и действенных.

Правда, в новом байопике «Наполеон» (режиссер — Ридли Скотт, Наполеон — Хоакин Феникс), который выходит в мировой прокат как раз в эти дни, судя по трейлеру, все осталось по-прежнему.

Старые сказки о главном

Пафос истории и пафос современности в искусстве

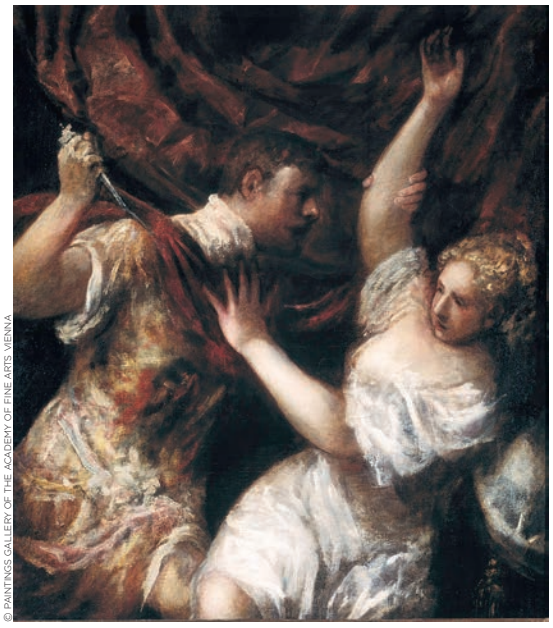
В Картинной галерее Венской академии художеств открыта изысканная выставка «Исторические сказки. Факт и вымысел в исторической картине», демонстрирующая битву пафоса большого нарратива с пафосом его деконструкции. Текст: Анна Толстова



COURTESY RICHARD SALTOUN GALLERY, LONDON AND ROME

Все старые академии похожи друг на друга, каждый академический музей несчастлив по-своему. Широкие мраморные лестницы, гулкие коридоры и — где-то, как в Милане, роскошное собрание и туристические толпы, так что не продохнуть, где-то, как в Петербурге, остатки былой роскоши, студенты за копированием образцов и редкие визитеры-специалисты. Картинная галерея Венской академии художеств несчастлива тем, что толпы туристов бегут сломя голову по анфиладе с прекрасными флорентийцами и венецианцами, французами и голландцами, рубенсами и тицианами, гюберроберами и рембрандтами, чтобы в последнем зале благоговейно застыть перед «Страшным судом» Босха. Конечно, академическая наука, высочайшие достижения которой в виде копий и оригиналов как раз и собраны в академических музеях, стояла — уничижение паче гордости — на принципе «мы карлики на плечах гигантов». Но Босха с его готической чертовщиной никогда не было среди этих гигантов. Со временем все смешалось в академиях, и почти каждую вещь из венской коллекции можно каким-то образом соотнести с академической грамматикой, даже «Лукреция» Кранаха Старшего перед смертью как будто бы завещает грядущим поколениям корпеть над учением о пропорциях и формулами обнаженной натуры. Каждую, но только не босховскую кунсткамеру средневекового воображения, что так зачаровывает современного зрителя. Академия веками трудилась над словарем визуального языка, для того чтобы художник мог рассказывать историю, соревнуясь с эпической поэзией и придворной летописью, но, боже упаси, не так, как Босх, да и какая история может быть после Страшного суда.


© PAINTINGS GALLERY OF THE ACADEMY OF FINE ARTS VIENNA


© PAINTINGS GALLERY OF THE ACADEMY OF FINE ARTS VIENNA


© PAINTINGS GALLERY OF THE ACADEMY OF FINE ARTS VIENNA


© GRAPHIC COLLECTION OF THE ACADEMY OF FINE ARTS VIENNA



© ANA TORFS

1	2	3	4
	5	6	

1 Элеанор Антин. «Конструируя Елену из „Одиссеи Елены“», 2007

2 Иоганн Петер Крафт. «Давид с головой Голиафа», 1852

3 Тициан. «Тарквиний и Лукреция», около 1572–1576

4 Лукас Кранах Старший. «Лукреция», 1532

5 Неизвестный художник. Копия картины Поля Деларо-ша «Наполеон I в Фонтенбло, 31 марта 1814», не ранее 1840

6 Ана Торфс. «Революция», 2003

Выставка «Исторические сказки. Факт и вымысел в исторической картине», сделанная новым директором Художественных собраний Венской академии Сабиной Фоли, объясняет, как устроен этот архаичный словарь и как современное искусство трудится над его отменой или обновлением. «Сказки» размещены или, вернее, внедрены в анфиладу Картинной галереи: и произведения старых мастеров из других музеев (на выставку привезли, например, «Самопожертвование Марка Курция» — грандиозное тондо Веронезе, висящее в Кунстхисторишес под самым потолком так, что конь храброго римлянина как будто бы прыгает не в невесть откуда взявшийся на форуме провал, а прямо на головы зрителей, можно рассмотреть вблизи, уперевшись взглядом в лошадиное брюхо), и работы современных художников подмешаны к тому, что всегда пребывает в постоянной экспозиции. Афиша к «Сказкам» представляет собой коллаж из двух вещей, складывающихся в комическую аллегорию власти: гибридная фигура самодержца в наполеоновских сапогах и офисном пиджаке с мусорным ведром на швабре вместо скипетра скомпонована так, что нижняя ее часть взята из гравюры со знаменитой картины мэтра салонного академизма Поля Делароша «Наполеон после отречения от престола во дворце Фонтенбло», а верхняя — из диптиха художницы-постконцептуалистки Аны Торфс «Революция», в котором обыгрываются разные образы и значения, ассоциирующиеся с заглавным словом, от политического радикализма до Салона отверженных. Старое искусство исполнено пафоса великой истории и непреходящих исторических сюжетов — битв цивилизации и варварства, империй, героев, катастроф; новое искусство исполнено пафоса разоблачения устаревших сказок. Выставка умна, иронична, изощренна и требует долгого чтения — не этикеток, а самих сложно рифмующихся друг с другом экспонатов. К последнему залу силы публики иссякают — перед Босхом почти никого нет. Совместными усилиями старый и новый пафос справляются со «Страшным судом».

Предисловием к «Сказкам» служит огромная репродукция карикатуры Джона Лича «Субстанция и тень», опубликованной в «Панче» летом 1843 года: группа нищих, попрошаек, беспризорников и калек явилась на выставку и разглядывает картины сытой, благополучной жизни. Карикатура в «Панче» сопровождалась пространным издевательским комментарием: правительство, дескать, не обязано раздавать деньги беднякам — с них будет вполне достаточно тени богатства, показанного на подобной выставке. Сегодня к «панчевскому» комментарию, полному указаний на конкретные лица и обстоятельства, нужен еще более детальный исторический комментарий со множеством подробностей: о пауперизации, социальном расслоении, растратах госбюджета, коррупции и тому подобных материях. Но и без этих знаний картинка выглядит поразительно актуально, и дело даже не в сатирической стратегии автора, которую сегодня назвали бы субверсивной аффирмацией: мы с легкостью можем спроецировать эту старинную английскую карикатуру на современность не только в том смысле, что расслоение, растраты и коррупция по-прежнему с нами, но и в том, что искусство, пусть теперь оно не приукрашивает жизнь,

а бичует язвы и пороки, продолжает играть роль иллюзии, подменяя прямое действие критическим дискурсом. Английское cartoon, восходящее к итальянскому cartone, «картон», обозначающее карикатуру и попавшее во многие языки из английского именно в этом значении, было употреблено впервые как раз в связи с «Субстанцией и тенью». Лич имел в виду вполне конкретную выставку, над которой насмехалась редакция «Панча»: речь шла о Вестминстерской выставке картонов 1843 года — экспонентам предлагалось представить на конкурс картоны (то есть крупноформатные эскизы к фрескам) на сюжеты из британской истории, победителям сулили денежные призы и заказы на росписи в послепожарном парламенте. Остроумный кураторский прием: карикатура Лича воспроизведена в таком увеличении, как если бы это была не журнальная картинка, а картон к парламентской фреске — идеальная история и критическая современность сталкиваются лбами в этой репродукции.

Выставка картонов 1843 года была устроена в Вестминстере не просто ради того, чтобы показать проекты оформления здания in situ, но и в пику Королевской академии, которая, по всеобщему мнению, не справлялась со своей первостепенной миссией — поддерживать должный уровень исторической живописи, главного жанра в академической иерархии. Не справлялись не только в Лондоне — венские «Сказки» показывают, что первый кризис большого нарратива, каковым в области изящных искусств и была историческая картина в широком смысле, наступил не в середине XX, а в середине XIX века, когда живописная история встретилась с репортажной современностью. Это не в злополучного мексиканского императора целятся республиканцы с акварелей и литографий Эдуарда Мане, рисующего так, как будто бы видел своими глазами расстрел Максимилиана, а не на «Повстанцев» Гойи насмотрелся, это само современное искусство пришло расправиться с классической традицией. Корни современности — не в модернизме и новых «формулах пафоса», корни современности в реализме. Разумеется, свою лепту внесла фотография: обещала рассказать всю правду и представить целостную картину, а потом принялась кадрировать, умалчивать и врать не хуже Рубенса в придворных аллегориях. С революцией технических медиа начинается расхождение: к историческому словарю академии — руина, фигура, героическая или жертвенная нагота, император, триумф, герой, лошадь, битва, после сражения, катастрофа, пейзаж руин — продолжают обращаться художники, работающие с фотографией, кино и видео, Даница Дакич и Элеанор Антин, Харун Фароки и Александер Клуге, Сиприен Гайяр и Омер Фаст, Джон Мерфи и Ана Торфс, но не для того, чтобы найти там единственно верное толкование. Толкований множество, смыслов — облако, подтекстов — мириад, линии повествования не пересекаются, рассказы фрагментарны. Впрочем, ни одному из современных художников не удается деконструировать большой нарратив исторического жанра так, как это сделал великий мастер барокко Сальватор Роза в «Римской битве»: в гигантском полотне, больше похожем на ковер причудливого узора, есть почти все слова из словаря — герои, лошади, руины, поле сражения, катастрофа,— но они не складываются во внятные предложения, а слипаются в воинственную и трагическую кашу. Образ истории как кровавой мясорубки на века — Роза выигрывает и у современности, и у Босха. Подчистую.

«History Tales. Fakt und Fiktion im Historienbild». Академия художеств, Вена, до 26 мая 2024 года

Даница Дакич. «Большая галерея 2», 2004



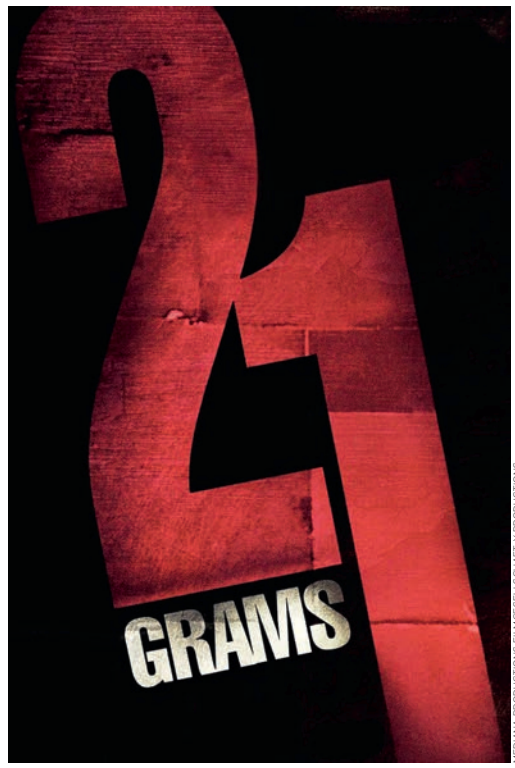
© VG BILD-KUNST, BONN

Сумма пафосов

Все элементы пафосного фильма от названия до финала

У кинорежиссеров есть много способов для того, чтобы извлечь из зрителей возвышенные эмоции. Кто-то делает это для убедительности месседжа, кто-то — просто для драматизма; кто-то использует пафос в меру, кто-то им злоупотребляет. Написать полную историю пафоса в кино вряд ли возможно, так что мы выбрали десять ярких образцов в разных номинациях.

Текст: Андрей Карташов



MEDIANA PRODUCTIONS FILMGESELLSCHAFT-Y PRODUCTIONS

название

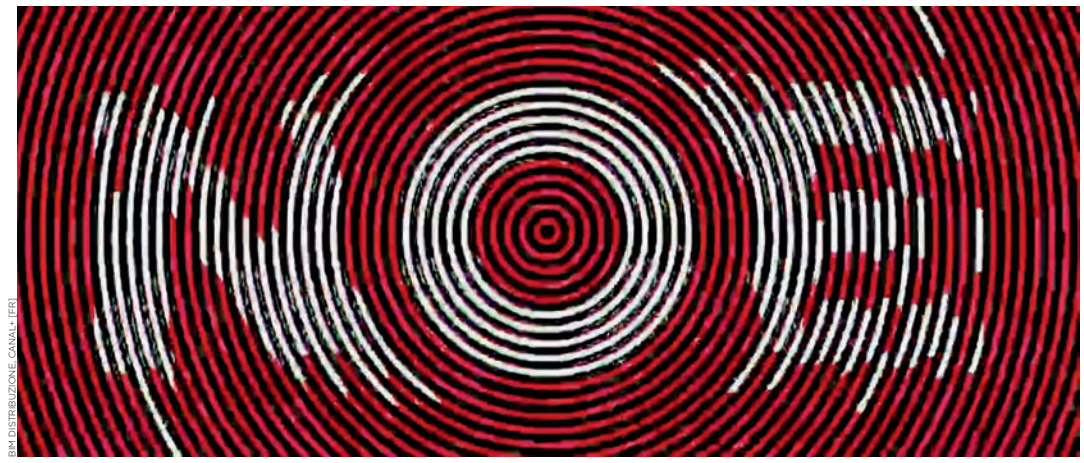
«21 грамм», Алехандро Гонсалес Иньярриту, 2003

Марк Твен говорил, что факты не должны быть препятствием для хорошей истории, зачем же им быть препятствием для хорошего заглавия? Свой второй фильм — среднюю часть так называемой трилогии смерти, созданной совместно со сценаристом Гильермо Арриагой,— Иньярриту начинает с эпиграфа, сообщающего, что вес человеческой души якобы был экспериментально измерен на умирающих и составил 21 грамм. Этот образ так полюбился авторам, что оказался вынесен в название этого гротескно трагического (как всегда у Иньярриту) фильма, а потом перекочевал в паблики с интересными фактами и великими цитатами. Эксперимент со взвешиванием души действительно проводился в начале XX века, но был организован ниже всякой критики, да и толком не показал результатов. Однако из души, которая не весит ничего, не сделаешь торжественную метафору, а очень хотелось. В завершающем фильме трилогии Иньярриту и Арриага не сбавили апломба: картина была названа «Вавилон».

титры

«Вход в пустоту» (2009) и другие фильмы Гаспара Ноэ

Хотя в ранней истории кино имена основных творческих кадров было принято показывать в начале фильма аршинными буквами и под фанфары, эта традиция прервалась — но только не в фильмах Гаспара Ноэ, или НОЭ, как он предпочел подписаться в титрах «Входа в пустоту». «Необратимость» в соответствии с концепцией фильма (его сюжет, как известно, изложен задом наперед) начинается с «барабана» титров, идущего в обратную сторону, а в начале «Входа в пустоту» фамилии выскакивают на зрителя, как рекламные бренды. Так же устроены психоделические титры фильма «Любовь», где имя самого Ноэ буквально превращено в логотип из рекламного ролика. Из приведенных названий его работ ясно, что французский режиссер не отличается скромностью, и титры его картин это подчеркивают.



BIM DISTRIBUZIONE CANAL+ [FR]

герой

Агирре («Агирре, гнев божий», 1972) и другие герои Клауса Кински в фильмах Вернера Херцога

Любимые герои великого Вернера Херцога — люди, страдающие от мании величия (и те, кто ею наслаждается). Из исторических персонажей он выше всех ценит безумного короля Баварии Людвига, строившего замки в горах; примерно таковы и многие герои, сыгранные у Херцога Клаусом Кински. Нарциссу и психопату Кински не требовались чудеса перевоплощения, чтобы сыграть Фицкарральдо из одноименного фильма (тот был помешан на опере и решил построить в джунглях театр) или конкистадора Агирре. Этот его герой планирует править мифическим королевством Эльдорадо, а под конец фильма уже мнит себя орудием Бога (см. название). Безумие в глазах Кински, когда он говорит обо всем этом, безошибочно подлинное, и в серьезность его патетики приходится поверить. В документальных работах Херцог в закадровом тексте тоже любит порассуждать на грандиозные темы в громких выражениях — причем вполне отдает себе отчет в том, что это может звучать забавно, и умело использует пафос в иронических целях (режиссер использует свой образ в актерских работах — «Джеке Ричере» и сериале «Мандалорец»).



HESSISCHER RUNDFUNK, WERNER HERZOG FILMPRODUKTION

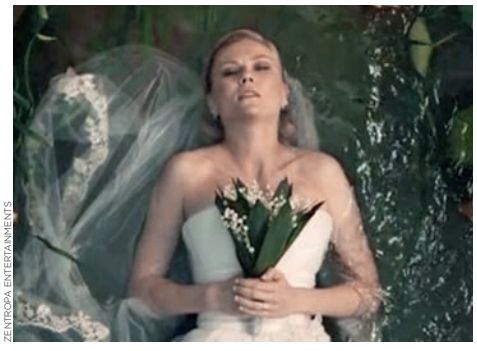


WARNER BROS.

диалоги

«Источник», Кинг Видор, 1949

В конце 1940-х, когда был снят «Источник» по роману Айн Рэнд, СССР и США вступили в холодную войну и стали двумя идеологическими полюсами планеты. Интересно, как много общего было при этом в эстетике двух противоборствующих стран — в частности, в архитектуре манхэттенских небоскребов и сталинских высоток. Именно архитектурой занимается главный герой «Источника» Говард Рорк, и вопросы стиля для этого персонажа принципиальны. Он отстаивает свой идеал архитектурной чистой формы без украшательств — ведь для Рорка это проявление его независимого индивидуального духа, о чем он не упускает случая страстно поведать тем, кто готов его слушать. Эмигрантка из России, Рэнд ненавидела советскую идеологию, но написанные ею реплики звучат так же надрывно, как сентенции строителей коммунизма в фильмах позднего сталинизма, хотя их идеологическое содержание прямо противоположное. Архитектурные идеи Рорка тоже скоро начнут воплощаться в СССР — там те же самые «коробки» высокого модернизма будут считаться выражением не индивидуальности, а, наоборот, коллективного духа.



ZENTROPA ENTERTAINMENTS

начало

«Меланхолия», Ларс фон Триер, 2011

«Никаких больше хеппи-эндов!» — такой фразой в 2010 году Ларс фон Триер объявил о начале съемок «Меланхолии». В фильмографии режиссера к тому моменту одна картина заканчивалась казнью главной героини через повешение, другая — уничтожением целого городка, а предыдущая («Антихрист») — вообще черт знает чем, однако в «Меланхолии» действительно все еще хуже. Пообещав не снимать хеппи-эндов, фон Триер, естественно, не стал сохранять и интригу финала, так что уже в первых кадрах «Меланхолии» залетное небесное тело уничтожает планету Земля под возвышенную музыку Рихарда Вагнера (из-за нее после премьеры в Канне случился скандал, когда кто-то спросил режиссера, нет ли в таком выборе саундтрека симпатии к нацизму). Сам фон Триер не раз признавался, что страдает от депрессии, но ни до ни после меланхолия в его фильмах не принимала космических масштабов.

изображение

«Я — Куба», Михаил Калатозов, 1964

Фильм «Я — Куба» Михаила Калатозова долгое время не имел широкого проката и оставался в тени предшествующей картины, снятой режиссером с тем же оператором Сергеем Урусевским,— «Летят журавли», триумфатора Каннского фестиваля 1958 года. Однако в смысле кинематографической формы кубинская работа Калатозова — Урусевского даже авангарднее «Журавлей». Здесь камера порхает вокруг персонажей, опускается с ними под воду, летит по улице вдоль растянутого протестующими революционного флага. Шаблонный пафос соцреализма в 1960-х уже звучал дежурно, довольно дежурно звучат и возвышенные реплики персонажей «Я — Куба», написанные Евгением Евтушенко. Но камера Урусевского снимает революционеров с нижних ракурсов, так что в кадре они возвышаются, как античные герои (или же герои вестернов), и это придает их лозунгам гораздо больший вес и убедительность.



ИКАИК, MOSFILM


ARTISAN ENTERTAINMENT. BANDERA ENTERTAINMENT

музыка

«Реквием по мечте», Даррен Ароноfски, 2009

Саундтрек Клинта Манселла к фильму Аронофски взывает к возвышенным чувствам так настойчиво, что превратился во что-то вроде мема. Ударную композицию, которая звучит в кульминации фильма и называется с приличествующим пафосом «Lux Aeterna» («вечный свет» на латыни), прославил не только сам «Реквием по мечте», но и «Властелин колец» — музыку Манселла использовали в трейлере второй части. Сейчас драматичные скрипки «Вечного света» принято для смеха накладывать на видео — например, с собаками или с нелепыми моментами из ролей Николаса Кейджа. Но, к несчастью, пафос композиции можно понять вполне серьезно: ее слушал Андерс Брейвик во время теракта на острове Утойя.


CHARLES CHAPLIN PRODUCTIONS

монолог

«Великий диктатор», Чарли Чаплин, 1940

Чарли Чаплин впервые заговорил в «Великом диктаторе», где придумал заново свой знаменитый образ. Бродяга, безымянный американский неудачник стал безымянным еврейским парикмахером в условной Германии (в фильме — Таймании), по стечению обстоятельств — двойником диктатора Аденоида Хинкеля. Случайно оказавшись на месте Хинкеля, добродушный парикмахер в кульминационной сцене обращается к народу от лица диктатора. Это, пожалуй, один из самых знаменитых монологов в истории Голливуда (и уж точно в карьере Чаплина!). Герой взывает к человечности и говорит о том, что людям нужно меньше мыслей и больше эмоций. Трудно не сочувствовать его гуманистическому порыву, но, увы, призывы Чаплина не сделали мир лучше. Сам режиссер впоследствии признавался: если бы в 1940 году он в полной мере знал о судьбе евреев и других граждан в рейхе, то не стал бы снимать этот фильм, чей добрый пафос в свете всего происходившего тогда звучит слишком наивно.

злодей

полковник Курц («Апокалипсис сегодня», Фрэнсис Форд Коппола, 1979)

«Это великий человек! Он читает поэзию вслух!» — говорит о полковнике Курце американский фотожурналист, прибившийся к лагерю спятившего американского офицера в глубине индокитайских джунглей. Полковника Курца, которого подозревают в военных преступлениях, весь фильм разыскивает главный герой в исполнении Чарли Шина. При встрече, наконец, оказывается, что Курц не просто сошел с ума на почве военной жестокости, но и подвел под это философию. И стихи — текст Томаса Элиота о конце света — он действительно прочтет в одном из своих знаменитых монологов. Обыкновенный садизм и обыкновенные имперские идеи белого завоевателя в изложении Курца звучат чрезвычайно помпезно. Марлон Брандо в роли полковника хрипит и смотрит тяжелым взглядом, привнося традицию истерической актерской игры 1950-х (которую на пару с Джеймсом Дином он, собственно, и олицетворял) в более приземленный Новый Голливуд, к которому принадлежал режиссер Ф.Ф. Коппола.


ZOETROPE STUDIOS

финал

«Дети райка», Марсель Карне, 1945

Классическая картина Карне, которую называли французским ответом «Унесенным ветром»,— из тех фильмов, которые становятся вполне понятны только в контексте. «Детей райка» снимали в оккупированной нацистами Франции, причем в качестве актеров эпизода в нем снялись многие активисты Сопротивления. Следует помнить об этом, когда мы смотрим на этот вроде бы отвлеченный исторический сюжет из XIX века об артистах, которым запрещено ставить театральные спектакли: это обстоятельство, конечно же, отсылает к цензурной политике оккупационных властей. В конце работы над «Детьми райка», в 1945 году, когда изгнание нацистов выглядело уже неминуемым, авторы фильма специально откладывали премьеру в ожидании этого — и дождались. Так финальный карнавал, на фоне которого происходит развязка, превратился в метафору освобождения Франции и окончания войны. Карне спрятал торжественность момента в иносказание и так добился искреннего, не фальшивого чувства радости оттого, что темные времена наконец закончились.


SOCIÉTÉ NOUVELLE PATHÉ CINÉMA

Где взять Weekend

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 Вечера»	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
«Тещин Борщ»	Бочкова ул., 3
«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
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

название	адрес
«The Бык»	Наметкина ул., 12А
	Страстной б-р, 8А
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
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
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»
Comedy Hall	Кожевническая ул., 14, стр. 5
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 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

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

название	адрес
Отель «Селигерская»	Коровинское ш., 10
«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 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
«Сакварело»	Столетова ул., 7
«Тапки»	Вавилова ул., 81, корп. 1
«Чайковский»	Триумфальная пл., 4/31

название	адрес
Aroma	Красина ул., 3, стр. 1
Café by Interoptika	Нахимовский просп., 63
Degustator	Пресненская наб., 12
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
Tempo	Хавская ул., 9
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
Банный комплекс «Жар-Птица»	Н. Масловка ул., 15, стр. 3
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
Жилой комплекс Art Residence	3-я Ямского Поля ул., 9
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
Дилерский центр Lexus-Измайлово	Горьковское ш., 1-й км МКАД
Дилерский центр «Мерседес»	Волгоградский просп., 41, корп. 1

название	адрес
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



HENDERSON

30 ЛЕТ
МУЖСКОГО СТИЛЯ