НОМЕР ПРО СЮР

WEEKEND

ООО «Меркури Мода», 143082, Московская обл., г. Одинцово, д. Барвиха, д. 114, стр. 2, этаж 1, пом. 100. ОГРН 1145032002390. Реклама.



Москва: ЦУМ, Барвиха Luxury Village
Третьяковский проезд, Кутузовский проспект 31
Санкт-Петербург: ДЛТ

mvst.ru

Содержание

НОМЕР ПРО СЮР



BUFFALO GAL PICTURES, EVERYDAY PICTURES

14

6 искусство **Хорошо продуманное бессознательное**
Как возник, что провозгласил и как был усвоен сюрреализм
Анна Толстова

14 кино **Сюр о чем-то большем**
Как Гай Мэддин научился превращать сны в кино
Ксения Рождественская

17 кино **«Нейросети — это современная алхимия»**
Философ Михаил Куртов о связи нейросетевого искусства с сюрреализмом
Интервью Константина Шавловского

20 искусство **Изображая зло**
Как Босх придумал адскую реальность
Сергей Ходнев

22 кино **Самый гуманный сюр в мире**
10 самых сюрреалистичных советских мультфильмов
Павел Пугачев

26 кино **Гуси у нас**
Как документалист Александр Расторгуев пришел от реализма к сюрреализму
Василий Корецкий

28 история **Власть безумия и безумие власти**
Русское юродство как сюрреализм до сюрреализма
Иван Давыдов

30 книги **Неумолимая правдивость фантасмагории**
Как разрушаются границы реальности в «Театральном романе» Михаила Булгакова
Ольга Федянина

31 книги **Неустранимая странность бытия**
Каким выглядит прошлое в воспоминаниях — и в романе Максима Семеляка
Юрий Сапрыкин

33 fashion **Между искусством и фейком**
10 эпизодов сюр(реализм)а в моде
Елена Стафьева

МИХАИЛ ЛУКИН ШЕФ-РЕДАКТОР АО «КОММЕРСАНТЪ»
ВАСИЛИЙ БИРЮКОВ ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК
ЕЛЕНА НУСИНОВА ШЕФ-РЕДАКТОР

ТАТЬЯНА ШИШКОВА ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
ВЛАДИМИР ЛАВИЦКИЙ ПЕРВЫЙ ЗАМЕСТИТЕЛЬ ШЕФ-РЕДАКТОРА АО «КОММЕРСАНТЪ», РУКОВОДИТЕЛЬ ДЕЛОВОГО БЛОКА

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:
ИЕРОНИМ БОСХ.
«САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ», МЕЖДУ 1490–1500.
ФОТО: MUSEO DEL PRADO

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

РЕКЛАМА

COSMO RELAX

Мебель • Свет • Декор

В НАЛИЧИИ БОЛЕЕ 4 ТЫСЯЧ МОДЕЛЕЙ МЕБЕЛИ, СВЕТА И ДЕКОРА

СКИДКА -10%

ПО ПРОМОКОДУ: WKND

ОГРН: 1127746710189; ООО «КОСМО»; 107031, Г. МОСКВА, ВН. ТЕР. Г. МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ОКРУГ ТВЕРСКОЙ, УЛ. КУЗНЕЦКИЙ МОСТ, Д. 3, СТР. 2, ПОМ. 1Н



© ADAGP,PARIS CENTRE POMPIDOU POUR LE MNAM

1

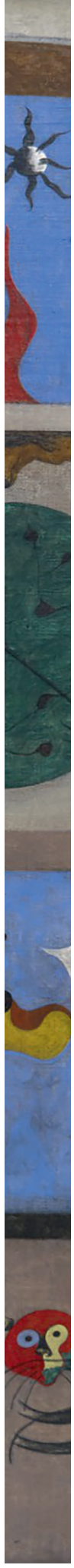
ХОРОШО ПРОДУМАННОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ

Как возник, что провозгласил и как был усвоен сюрреализм

ОСЕНЬЮ 1924 ГОДА БЫЛ ОПУБЛИКОВАН «МАНИФЕСТ СЮРРЕАЛИЗМА», С КОТОРОГО НАЧИНАЮТСЯ ДВЕ ИСТОРИИ: ПОСЛЕДНЕГО «ИЗМА» В ПЕРВОМ АВАНГАРДЕ И САМОГО ВЛИЯТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ, МЕТОДА, ПРОГРАММЫ ИЛИ ОБРАЗА МЫСЛИ В КУЛЬТУРЕ ПОСЛЕДНИХ СТА ЛЕТ. ОБ ОСНОВАТЕЛЯХ И ПОСЛЕДОВАТЕЛЯХ СЮРРЕАЛИЗМА РАССКАЗЫВАЕТ АННА ТОЛСТОВА


© VG BILD-KUNST

2



«Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» — сто лет подряд бретоновский «Манифест сюрреализма», длинный, тягучий текст, смесь философского трактата и поэмы в прозе, парадоксов и афоризмов, дидактики и иронии, читают, чтобы выудить из поэтического потока сознания, временами прикидывающегося бессознательным, это словарное, как полагал автор, определение сюрреализма.

Хотя в потоке, помимо словарного определения, содержится масса ценнейших практических советов — с читателем щедро делятся «секретами магического сюрреалистического искусства». Например, «как привлечь к себе взгляд женщины, проходящей по улице»,— в чем в чем, а в той сложной области психического автоматизма, простирающейся от флирта до секса, какая и верно бежит контроля со стороны логики, этики и эстетики, сюрреалисты, вооруженные «оружием сексуального цинизма», были непревзойденными специалистами. Текст пестрит словами «сон», «сновидение», «дрема», «греза» — они открывают окно в реальность высшего порядка («Я верю, что в будущем сон и реальность — эти два столь различных, по видимости, состояния — сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность, если можно так выразиться»). Что же до слова «революция», с которым вскоре станет ассоциироваться слово «сюрреализм», оно встречается всего один раз — и то в цитате из Жерара де Нерваля.

Конечно, «Манифест сюрреализма», столь непохожий на типичные образцы манифестного жанра, более лаконичные и лапидарные, как раз и демонстрирует реальное функционирование мысли со всеми его вывертами, провалами, озарениями, шумом и яростью. И все же, чтобы понять, что такое сюрреализм, надо принять во внимание не только словарное определение, не только этот и другие манифесты, но и всю историю движения, с рождения до растянувшейся на целый век жизни после смерти. И тогда станет ясно, что обвинения, будто бы сюрреалисты переводят революцию в плоскость сна и внутренней психической жизни, не вполне справедливы. Звук пощечины, которую лидер сюрреализма отвесит Илье Эренбургу незадолго до парижского Конгресса писателей в защиту культуры по причине эстетических и этических разногласий, отзовется долгим политическим эхом. Сюрреализм — это право на бунт человека мыслящего, следовательно существующего мятежно и вопреки, это перманентная революция мыслящей (и в некоторых изводах сюрреализма — одухотворенной) материи. Это «театр жестокости» Антонена Арто и паникерская психомагия Алехандро Ходоровски, это сексуальная революция, психоделическая культура и 1968 год, это «университетское свинство» венских акционистов и «райские» оргии Живого театра, это Джексон Поллок за рулем «олдсмобиля», несущегося на дерево, и Александр Бренер, кричащий «Чечня! Чечня!» в Елоховском соборе.



© ADAGP, PARIS, CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI

3



© ADAGP, PARIS, CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI

4

МАНИФЕСТ И МАНИФЕСТЫ

В октябре 1924 года в Париже был опубликован «Манифест сюрреализма» Андре Бретона, молодого поэта, уже заявившего о себе в авангардистских кругах — и как литератор, и как скандалист и предводитель банды таких же бретеров, готовых превратить любой вернисаж, банкет или премьеру в абсурдистский ералаш (сорок лет спустя это назовут хеппенингом). «Манифест сюрреализма» Бретона вышел отдельным изданием: предполагалось, что он послужит предисловием к сборнику автоматической поэзии «Растворимая рыба», но предисловие разрослось на полкниги, так что в конце концов сновидческие стихотворения в прозе из «Рыбы» стали восприниматься как иллюстрация к принципам сюрреализма. Хотя в тексте «Манифеста» и без того хватает примеров, взять ту же поэму, целиком составленную из случайных газетных вырезок (такой найденной поэзии до сих пор полно на выставках современного искусства). «Манифест» с «Рыбой» появились из печати в середине месяца, однако 1 октября 1924 года, то есть двумя неделями раньше, в Париже вышел первый (и последний) номер журнала «Сюрреализм», в котором был напечатан другой «Манифест сюрреализма» — Ивана Голля, поэта чуть постарше, писавшего по-немецки и по-французски, на двух главных языках дада.

Оба автора октябрьских манифестов претендовали, помимо первенства, на Аполлинерово наследство, вышли из дадаистской шинели и собрали сторонников в партии, настроенные друг против друга весьма воинственно — полемика непосредственно отразилась в текстах, возвещавших наступление сюрреализма. Партия Голля, который получил диплом юриста в Мюнхене накануне войны и пересидел ее в «Кабаре Вольтер», где окопались дадаисты — дезертиры-пацифисты, сопротивлявшиеся абсурдности мира, умножая абсурд,— не порывала связей с дада. Партия Бретона, парижского студента-медика, призванного в армию в начале 1915-го и до конца войны служившего в различных военных госпиталях, как и его ближайшие сподвижники Луи Арагон и Поль Элюар, перенесла дада в более легкой форме и ныне стремилась дистанцироваться от выдыхавшегося в послевоенные годы движения. Манифест Голля был куда короче и куда легковеснее манифеста Бретона — поэты шли к одной цели, искусству вне логики, эстетики и грамматики, но разными путями. Голль не находил места для «доктрины доктора Фрейда» в «поэтическом мире» и требовал не смешивать искусство с психиатрией — Бретона вела путеводная звезда психоанализа, и сновидение обнажало работу мысли без оков чистого разума. Зато оба сходились в одном пункте: Голль провозглашал «реванш глаза», эпоху поэзии, которая уходит от звука к образу. Поэтому важнейшим из всех искусств для сюрреализма становилось кино, в те годы еще немое,— во всем французском авангарде не сыщется текстов столь насыщенной визуальной образности, как у Бретона, недаром он искал вдохновения в кино, переходя с сеанса на сеанс без всякой системы и смотря фильмы кусками, чтобы они сложились в случайный киноколлаж.

1 Андре Бретон. «Стена мастерской», 1922–1956

2 Макс Эрнст. «Встреча друзей», 1922

3 Джорджо де Кирико. «Портрет Гийома Аполлинера», 1914

4 Андре Массон. «Автоматическое рисование», 1925–1926

МАНИФЕСТ ДО МАНИФЕСТОВ

Бретон, рано проявивший свой диктаторский нрав, приложит все усилия, чтобы остаться в истории автором единственно верных деклараций сюрреализма: «настоящие» сюрреалисты не заметят журнала и манифеста Голля, в конце 1924 года начнут издавать журнал «Сюрреалистическая революция», позднее Бретон напишет еще два манифеста сюрреализма. Второй, 1929 года, окажется наиболее радикальным, даст жесткую, в советском партийном духе, отповедь ренегатам и соглашателям и провозгласит единство поэзии и политики, сюрреалистической и социалистической революций. Робер Деснос, изгнанный из бретоновской партии как предатель, посмеет ответить на второй манифест Бретона собственным «Третьим манифестом сюрреализма», взывая к этике и гуманизму, и вдобавок вступит в партию Жоржа Батая, апологета «бесформенного», ставшего главным оппонентом Бретона в части теории и переманивавшего его любимых художников на свою сторону.

Партия Бретона, впрочем, сформировалась раньше, чем был опубликован его первый программный текст,— об этом свидетельствует «Встреча друзей», большая парадная картина Макса Эрнста, написанная в 1922 году, когда Бретон начнет избавляться от чар дада. Она-то и может претендовать на лавры самого первого манифеста сюрреалистов — и потому, что вся честная компания явлена на полотне во всей красе, и потому, что художнику, главному связному между дада и сюрреализмом, удалось посредством кисти и красок изложить творческие принципы и описать богемные практики движения, которое еще не успело толком оформиться.


© 2024 MAN RAY TRUST / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK / ADAGP, PARIS

1


© SUCCESSIO MIRÓ, S.L. / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK / ADAGP, PARIS

2

1 Ман Рей. «Безымянный рейограф», 1922

2 Жоан Миро. «Карнавал Арлекина», 1924–1925

«Встреча друзей» — фантасмагорический групповой портрет в тирольских и швейцарских Альпах, играющих роль Парнаса или даже Олимпа: на горных вершинах, словно в каком-то монпарнасском кафе, удобно расположились пятнадцать членов бретоновской группы и двое покойников. Все узнаваемы — некоторые лица вообще написаны так, как будто бы на холст наклеены газетные снимки: Эрнст уже признан как мастер абсурдистских коллажей, составлявших-ся из книжных и журнальных иллюстраций прошлого века, многие сюрреалисты впоследствии будут ставить фотографию с ее автоматизмом и демократизмом выше живописи. К тому же все персонажи пронумерованы и имена их расшифрованы на двух картушах по краям холста. Мы видим этакий школьный групповой снимок богов-олимпийцев: одни рассажены на первом плане, другие расставлены за их спинами, еще двое вбегают в картину, как если бы опаздывали на съемку. Эрнст виртуозно прикидывается наивным художником вроде Таможенника Руссо: пейзаж условен, воздух выпит, фигуры картонные, позы и движения неловки, композиция готова развалиться.

Формально Эрнст и правда был самоучкой, но во втором поколении: его отец, школьный учитель, тоже был живописцем-автодидактом (и, кстати, часто писал портреты по фотографиям), так что запах мастерской был знаком ребенку с раннего детства — свою первую выставку он открыл, еще учась в университете на филолога и историка искусства. Не испорченный школой дилетант — идеальный художник сюрреализма, не зря одним из любимцев Бретона станет Ив Танги, матрос, по легенде, решивший заняться живописью после того, как увидел картину Джорджо де Кирико (на самом деле матрос был одноклассником Пьера Матисса, сына художника и в будущем влиятельного нью-йоркского маршана, который еще в школе поощрял интерес Танги к искусству).

Смысловой центр картины образуют трое жестикулирующих, как если бы они спорили, персонажей под номерами 9, 12 и 13: это Бретон в красно-коммунистическом шарфе (в 1927-м он вступит во французскую компартию, но покинет ее в середине 1930-х на фоне Московских процессов), Арагон в лавровом венке, обвившемся вокруг его талии, словно удав (или Эльза Триоле шестью годами позже), и Элюар, погруженный в глубокую меланхолию. Все изображенные на картине фигуры плотно пригнаны одна к другой, но Элюар демонстративно отделен от Бретона с Арагоном пейзажным интервалом, Бретон поднял руку, то ли благословляя Элюара, то ли протестуя против чего-то, что выглядит пророчески: в 1938-м троцкист Бретон, вернувшийся из Мексики, где вместе с Троцким работал над манифестом «За независимое революционное искусство», отлучит сталиниста Элюара, которого когда-то считал лучшим поэтом в группе, от сюрреализма. Во «Встрече друзей» вообще было много пророческого.

Эрнста с Элюаром связывают не только дружеские и творческие (они уже выпустили вместе две книги, в том числе протосюрреалистические «Несчастья бессмертных», где бесшовные коллажи Эрнста были проиллюстрированы стихами в прозе, которые Элюар и Эрнст написали совместно, обмениваясь открытками с фрагментами текста) отношения. Они познакомились год назад в Кельне, вскоре Эрнст бросил семью и уехал в Париж жить вместе с Элюарами, чьи апартаменты служили салоном и штаб-квартирой будущим сюрреалистам. В итоге нарисовался самый знаменитый в истории



ТОВАР СЕРТИФИЦИРОВАН. РЕКЛАМА. ООО «ИНТЕРНЕТ БУТИК», 109012, МОСКВА, ВЕТОШНЫЙ ПЕР., 17, ОГРН 5087746235760

МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ, 3 • ПАССАЖ, ПЕТРОВКА, 10
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ, 11
СОЧИ, МОРВОКЗАЛ, ВОЙКОВА, 1
ИНТЕРНЕТ-БУТИК: BOSCO.RU | +7 (495) 660 0550

сюрреализма, вообще-то полной адюльтеров, ревностей и страданий, любовный треугольник: единственная дама, изображенная на картине,— это Елена Дьяконова, более известная как Гала, тогда — жена Элюара и любовница Эрнста, десять лет спустя — жена, муза и продюсер Сальвадора Дали. Одна на шестнадцать — и то не художница и не поэтесса, а спутница, помощница, вдохновительница — эта гендерная диспропорция прекрасно характеризует отношение сюрреалистов к женскому творчеству, хотя в выставках, сделанных с благословения Бретона, участвовало немало женщин — на правах живописного фона. За последние тридцать лет феминистки взяли реванш, множество имен художниц-сюрреалисток возвращено в историю искусства (с красавчиком Эрнстом, пользовавшимся большим успехом у противоположного пола, были связаны две из самых знаменитых ныне сюрреалисток, Мерет Оппенгейм и Доротея Таннинг), но сюрреализм по-прежнему сохраняет репутацию самого мизогинного движения в авангарде.

Остальные пронумерованные персонажи — Рене Кревель, Теодор Френкель, Жан Полан, Бенжамен Пере, Робер Деснос, Филипп Супо, Макс Мориз, Йоханнес Теодор Бааргельд, Ханс Арп, Джорджо де Кирико и сам Макс Эрнст. Нетрудно заметить, что литераторы преобладают над художниками — первоначально сюрреализм был по преимуществу литературным движением. В первом манифесте Бретона есть один иронический пассаж, где тоже описывается воображаемая «встреча друзей» в некоем замке под Парижем: на ней одни поэты, из художников приглашен только Жорж Малкин, правда, замок навещают Франсис Пикабиа и Марсель Дюшан, а в его окрестностях охотится Пабло Пикассо. Макс Мориз выступит в первом номере журнала «Сюрреалистическая революция» с программной статьей «Зачарованные глаза», где станет утверждать, что сюрреалистическая литература уже существует, а сюрреалистическую живопись и фотографию еще только предстоит открыть, для чего посоветует труженикам пластических искусств работать с широко закрытыми глазами или хотя бы с мешком на голове. Бааргельд, Арп и Эрнст образовали в 1919 году кельнскую группу дада, которая привлекла внимание Бретона, Арагона и Элюара, однако из кельнской троицы только Эрнст полностью обратится в новую веру — позвав своих старых друзей на эту альпийскую сходку, он несколько поторопился. Зато Пикабиа присоединится к группе Голля, так что Эрнст правильно угадал и не взял его на «Встречу друзей». Де Кирико же станет кумиром Бретона, его текст откроет первый номер «Сюрреалистической революции» (временами сюрреалисты ставили де Кирико — литератора едва ли не выше де Кирико — живописца).





© 2024 ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK / ADAGP, PARIS

1



THE LOUISE AND WALTER ARENSBERG COLLECTION, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART

2

1 Альберто Джакометти. «Дворец в 4 часа утра», 1932

2 Сальвадор Дали. «Предчувствие гражданской войны», 1936

3 Вольфганг Паален. «Фюмаж», 1938

4 Андре Массон. «Струя крови», 1936

Самого себя, самого привлекательного (тут он был абсолютно объективен) и самого нарядного, в зеленом, попугайского тона костюме, ироничный Эрнст изобразил восседающим на коленях у Достоевского: в бретоновском манифесте фрагмент «Преступления и наказания» будет цитироваться скорее критически — как образчик литературной инерции и плоского реализма, но Достоевский, психоаналитик до психоанализа, войдет в сюрреалистический пантеон, пусть и займет в нем место более скромное, нежели маркиз де Сад, Бодлер, Рембо, Лотреамон, Малларме, Жарри, Аполлинер или Ницше. В группе за спиной Достоевского можно увидеть еще одного неживого классика — Рафаэля. Это, пожалуй, самое загадочное явление в картине-манифесте: трудно представить себе что-то более далекое от бретоновского идеала «судорожной красоты», чем Рафаэль, и когда сюрреалисты примутся искать прецеденты сюрреалистического искусства в истории, то не гармония итальянского Ренессанса, а Босх послужит им точкой отсчета. Возможно, Рафаэль воплощает фигуру Отца, Академии, Разума и Порядка, разрыв с которыми был неизбежен. Во «Встрече друзей» видят пародию на «Афинскую школу» или другие фрески Станцы делла Сеньятура: известно, что первые дадаистские выставки в Кельне привели Эрнста к конфликту с отцом — отец Рафаэля боготворил и около десяти лет писал копию с ватиканского «Диспута».

Отец Эрнста учительствовал в школе для глухонемых детей — странная жестикуляция собравшихся на «Встречу друзей» похожа на язык жестов, но расшифровке не поддается, скорее это декларация о намерениях говорить на принципиально новом языке искусства. Сцена в горах происходит на фоне полного солнечного затмения — новый язык приведет к тотальному обновлению мира, и это общее место всех манифестов первого авангарда. Впрочем, слепые черные круги, повисшие в небе пустыми окулярами, напоминают о еще не высказанной тогда Батаем идее, что солнце является высшей абстракцией, поскольку смотреть на него прямо невозможно. Во «Встрече друзей» было много пророческого, но и в манифесте Ивана Голля имелось предсказание, сбывшееся целиком и полностью: «Сюрреализм <…> будет интернациональным, он впитает в себя все измы, которые разделяют Европу, и соберет жизненно важные элементы каждого из них».

СЮРРЕАЛИЗМ ДО МАНИФЕСТОВ

Если на роль автора первого манифеста сюрреализма находится несколько претендентов, то роль изобретателя самого слова «surrealisme» давно закреплена за Гийомом Аполлинером. Слово «сюрреализм» впервые возникает в его переписке и сочинениях в 1917 году: он объявляет

сюрреалистическими и собственную драму «Груди Тиресия», и дягилевский балет «Парад», из создателей которого (композитор — Эрик Сати, либретто — Жан Кокто, художник — Пабло Пикассо, балетмейстер — Леонид Мясин) только хореограф не будет позднее ассоциироваться с движением сюрреалистов. В предисловии к «Грудям Тиресия» Аполлинер писал: «Для определения своей драмы я воспользовался неологизмом, который мне простится, поскольку такое со мной случается редко, и выдумал прилагательное „сюрреалистическая“ — оно не таит в себе никакого символического смысла, <…> но довольно точно определяет тенденцию в искусстве, которая хоть и не нова, как не ново ничто под солнцем, но, во всяком случае, никогда еще не служила для того, чтобы сформулировать какое-либо кредо, какую-либо художественную или литературную гипотезу».


© SUCCESSION WOLFGANG PAALEN ET E.VA SULZER
3


© ADAGP, PARIS, CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI
4

Тенденция и верно была не нова: обе постановки — и дягилевская, и аполлинеровская — более походили на дадаистские провокации, дразнили публику и, разумеется, произвели страшный скандал. Впрочем, «Груди Тиресия», хулиганская пародия на Аристофана, где обыгрываются темы феминизма, чайлдфри и гендерной флюидности, могут произвести скандал и сегодня, по крайней мере, в некоторых странах. Что же касается «Русских балетов», то не пройдет и десяти лет, как Бретон с Арагоном попытаются сорвать парижскую премьеру «Ромео и Джульетты» в Театре Сары Бернар, потому что декорации к спектаклю Сергей Дягилев заказал сюрреалистам Максу Эрнсту и Жоану Миро: художников, отдавших «мысль в услужение капиталу», подвергнут партийной проработке за оппортунизм и предательство революционных идеалов (но изгонять не станут).

Дягилев тогда вызвал полицию: боевой отряд сюрреалистов, свистевших в свистки и разбрасывавших прокламации против буржуйства в искусстве, отпечатанные на красной, как шарф Бретона с картины Эрнста, бумаге, вывели из зала жандармы и англичане — национальная группа поддержки прибыла на премьеру балета английского композитора Константа Ламберта и решила, что французы пытаются омрачить триумф британской музы. По свидетельству присутствовавшего на премьере в Париже Сергея Прокофьева (его собственные «Ромео и Джульетта» появятся через десять с лишним лет), антибуржуазный пафос сюрреалистов не оценили самые демократические ряды публики: «Больше всего протестовала против демонстрации как раз галерка, которая, купив за свои заработанные деньги билеты, не желала, чтобы ей мешали».

СЮРРЕАЛИЗМ И СЮРРЕАЛИЗМЫ

Полиция быстро разобралась с сюрреалистами в Театре Сары Бернар, но с тем, что такое сюрреализм и в чем состоят его «магические секреты», вот уже сто лет не могут разобраться критики, историки всевозможных искусств и сами мастера оных, бесконечно споря о словах и о границах между истинным и ложным. Отчасти в этом повинен сам Бретон, который считал свою точку зрения на сюрреалистическую революцию единственно верной, гнал из партии за мельчайшее отступничество, с изумительной точностью копируя столь чуждую ему ВКП(б), и порядком всем надоел. Так надоел, что в 1964 году, когда в одной парижской галерее устроят выставку к 40-летию движения, его забудут пригласить, как будто бы он давно умер. Бретон, разумеется, тут же напомнит о себе, выступив с задиристым памфлетом против своих «ликвидаторов».

Бретон мог бы сказать «сюрреализм — это я», если бы не настаивал на коллективности сюрреалистического творчества. Недаром первым памятником автоматического письма, отталкивающегося от фрейдовского метода свободных ассоциаций, считается поэтический сборник «Магнитные поля», написанный им вместе с Филиппом Супо в 1919 году («Пастухом их слов было смутное молчание металлов»). А самой известной из сюрреалистических практик — игра «изысканный труп», когда стихи или рисунки создаются сообща и наугад, так что тот, кто дописывает слова или дорисовывает фигуры, не видит, что было написано или нарисовано его соавторами-предшественниками («Обезглавленные звезды, взбешенные, что их больше не существует, носятся по окружности, в центре которой свернутая, а потом развернутая программа кино»).

Сюрреалисты начнут препарировать «изысканный труп» в 1925 году, когда на страницах «Сюрреалистической революции» будет обсуждаться вопрос, насколько вообще уместна живопись, коль скоро она по своей природе буржуазна и индивидуалистична, то есть несовместима с революционными и коллективистскими принципами движения, и не пора ли ей уступить дорогу фотографии, Бретон примется за «Сюрреализм и живопись», вставая на защиту последней, а в молодой парижской галерее «Пьер» откроется первая выставка сюрреалистических картин. Джорджо де Кирико, Пабло Пикассо, Ханс Арп, Макс Эрнст, Жоан Миро, Пауль Клее, Ман Рей и Андре Массон — вначале канон сюрреализма в пластических искусствах выглядел так. Рене Магритт, Ив Танги, Сальвадор Дали, Альберто Джакометти и Ханс Беллмер присоединятся позднее. Кажется, Бретон не разочаруется только в Миро, Танги и Эрнсте. И, как ни странно, в Марселе Дюшане, плевавшем на Голлев «реванш глаза» и отрицавшем ретинальное искусство. Бретон пригласит его делать экспозиции двух итоговых выставок движения: парижская Международная выставка сюрреализма 1938 года превратится в темную угольную пещеру, где произведения художников надо будет рассматривать, подсвечивая их карманными фонариками, а «Первые документы сюрреализма», показанные в 1942 году в Нью-Йорке, попадут в сети веревочной паутины — Дюшан натянет в зале два с половиной километра шпагата, так что к экспонатам будет не подойти.

Дело, видимо, не столько в скептическом отношении раннего сюрреализма к живописи, сколько в эстетской разборчивости, но Миро станет одним из немногих художников, чья картина украсит «Стену мастерской» Бретона (речь о «Голове» 1927 года, похожей не то на череп в профиль, не то на палитру). Невообразимая коллекция, собиравшаяся на протяжении сорока с лишним лет, кунсткамера, где музей современного искусства встречается с музеями этнографии и естественной истории, инсталляция в пространстве и во времени, алтарь фетишизма и обсессий, автопортрет художника с юности до самой смерти — ныне «Стена мастерской» хранится и выставляется в Центре Помпиду. Тоже своего рода манифест коллективного творчества, одновременно первобытного и природного: маски, идолы, амулеты, куклы и свистульки со всего света перемешаны с морской галькой, раковинами и окаменелостям. Фотографии — при всем ее автоматизме и демократичности — на этой «Стене» практически не нашлось места.



И все же живопись и скульптура обретали сюрреалистических преемников, куда более любезных Бретону: это коллаж и объект, элементы которых соединяются парадоксальным и в идеале случайным образом, подобно Лотреамоновой «встрече швейной машинки с зонтиком на анатомическом столе», а также кукла и манекен, окутанные тайной жути, секса и страха. Автоматическое рисование Массона или картины, написанные им в соавторстве с рассыпавшимся по холсту песком; фроттажи Эрнста, когда предмет, положенный под лист бумаги и натертый грифелем, сам собой проявляется на ней; фюмажи Вольфганга Паалена, рисующего на бумаге или холсте пламенем свечи; рейография Мана Рея, фотография без фотоаппарата, когда объект оставляет след на фоточувствительной бумаге,— все эти техники суть «чистый психический автоматизм». Но в популярном понимании искусство сюрреализма остается фантастической картиной, что пересказывает какой-нибудь сон, скажем, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения. Картиной, где вместо реванша глаза торжественно празднуют реванш литературы, изгнанной было из искусства абстракцией. Ведь описания снов лучше даются поэтам — Бретон не уставал доказывать это и в романе «Надя», и в другой любовной лирике.

Определения сюрреализма, от самых узких до самых широких, идут, как на круги на воде, от слова, брошенного Аполлинером и подхваченного Бретоном. В наиболее узком смысле слова — это группа Бретона, которая родилась в Париже в начале 1920-х, на руинах анархистского дада и в оппозиции к техницизму L'Esprit Nouveau (термин «новый дух», так полюбившийся Ле Корбюзье, тоже восходит к Аполлинеру), приобретала новых союзников и теряла старых друзей по воле своего нетерпимого основателя и скончалась в Нью-Йорке в начале 1940-х, куда бежали многие сюрреалисты, а также их попутчики и сочувствующие. Говоря чуть шире, это множество групп, разбросанных по всей Европе и вывезших сюрреализм в обе Америки в преддверии или во время Второй мировой,— Бретон, мечтавший об интернационале наподобие коммунистического, признал, скрепя сердце, лишь брюссельскую, пражскую и белградскую ячейки.

Исторически сюрреализм можно понимать как самое мощное движение в межвоенной европейской художественной культуре, затронувшее кино, театр, музыку, то есть невольно стремившееся к тотальному синтезу искусства. Движение, что возникло на территории поэтики, мгновенно оказалось на территории политики, поскольку в новые времена речи о революции заводят поэтов далеко, и раздиралось политическими противоречиями на фоне сталинских процессов в СССР и гражданской войны в Испании (о ней в визуальном искусстве точнее всех выскажутся именно сюрреалисты — достаточно вспомнить «Струю крови» Массона, «Предчувствие гражданской войны» Дали, «Ангела домашнего очага» Эрнста; в сущности, весь павильон Испании на Всемирной выставке 1937 года был сюрреалистским по духу). Герой Сопротивления Деснос, умирающий в Терезиенштадте, и «жадный до долларов» Дали, поддерживавший Франко до самой смерти диктатора,— вот политические полюса сюрреализма.



WIKIPEDIA.ORG

1


JOHN SCHIFF. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART / ART RESOURCE, NY

2

Но есть и более широкая историческая перспектива: движение, прерванное войной миров, понесло свою художественную и политическую мудрость по миру, передавая ее путем прямых рукопожатий: от Массона — Джексону Поллоку, от Дюшана — Джозефу Кошуту, от Магритта — Марселю Бродтарсу (а от Бротдарса и Арто — Яну Фабру), от Бретона — негритюду и борцам за независимость Алжира. В этом смысле и «Властелины времени» Рене Лалу, и «Смерть сталинизма в Богемии» Яна Шванкмайера — подлинно сюрреалистическая анимация.

Фрейд, Маркс, психоанализ, коммунизм, анархизм, алхимия, революция, сновидение, сексуальность, влечение к смерти, черный юмор, случайность, ошибка, оговорка, чудесное, двойственность слова и образа, семиотическое удвоение, гипноз, игра, тайнопись знаков, в которой даже самому отчаянному атеисту открываются карты судьбы,— после войны этот словарь сюрреализма разошелся во множестве переизданий. Абстрактный экспрессионизм, информель, «КоБрА», «новые реалисты», поп-арт, «Гутай», леттризм, Ситуационистский интернационал, венский акционизм, концептуальное искусство, «новые дикие», уличная волна, художественно-политический активизм — все сколько-нибудь авангардное в послевоенном мировом искусстве в той или иной степени может возводить свою родословную к сюрреалистам. Однако верно и обратное: все самое пошлое, банальное и натужно-фантастическое в массовой культуре будет гордо зваться «сюром», ссылаясь на сновидческую поэтику Дали.

Принято считать, что в отечественном искусстве сюрреализма не было — у нас было свое всеобъемлющее движение и свой единственно верный метод, соцреализм. Отношение советской критики к парижскому сюрреализму, скорее сочувственное в середине 1920-х, быстро сменится категорическим отрицанием — как к уводящему от реальности и играющему в революцию, слова «сюрреализм» и «абстракция» сделаются синонимами «формализма». В этом отсутствии сюрреализма видят трудности перевода на русский язык западной критической теории. Но если учесть всю сумму определений сюрреализма, то в переводе на русский мы вправе считать им и игры обэриутов, и Юло Соостера, получившего парижскую прививку в тартуском «Палласе» и не сломленного ГУЛАГом, и фантастический лагерный реализм Бориса Свешникова, и Анатолия Осмоловского, перегородившего Большую Никитскую баррикадой в память о мае 1968-го и ситуационистах, и Александра Бренера с Барбарой Шурц, чья разнузданная графика словно бы вырастает из иллюстраций Массона к де Саду. Как, впрочем, и тошнотворный «сюр» ветеранов Малой Грузинской.

1 Приглашение на Международную выставку сюрреализма в Париже, 1938

2 Выставка «Первые документы сюрреализма» в Нью-Йорке, 1942





ОТЕЛЬ STELLA DI MOSCA ПРИГЛАШАЕТ ВСТРЕТИТЬ НОВЫЙ ГОД В СТИЛЕ ARTE DI VIVERE





С момента своего открытия в марте 2024 года отель Stella di Mosca стал воплощением утонченного вкуса и гармоничного сочетания исторического наследия и стильного современного дизайна. Бережно восстановленные фасады отеля хранят память о временах, когда здесь, в особняке графа Разумовского, устраивались роскошные новогодние балы. Сегодня Stella di Mosca возвращает эту традицию, создавая волшебную атмосферу праздника с изысканным декором и специальным новогодним меню.

САМАЯ ВОЛШЕБНАЯ НОЧЬ В ГОДУ

Новогодняя ночь в отеле перенесет гостей в атмосферу итальянского торжества в центре переливающейся сотнями огней столицы. В программе вечера — приветственное выступление оркестра Московской консерватории, выступление специально приглашенного итальянского артиста, праздничная фотосессия и специальная анимационная программа для детей.

На праздничном столе в ресторане IL Ristorante предстанет вереница изысканных блюд от итальянского шеф-повара Мануэля Пизу. В меню — устричные и икорные станции, камчатский краб, сахалинские гребешки, средиземноморский лобстер, а также традиционные итальянские блюда: мецци паккери, плинские равиоли и карпаччо из вагю с белым трюфелем.

Жемчужиной вечера станет президентский люкс, на крыше которого будет расположен ледяной бар с шампанским и фирменными коктейлями. Лучший сценарий встречи Нового года — зажечь бенгальские огни и загадать желание под бой курантов и с панорамным видом на праздничную Москву.

ПРАЗДНИЧНЫЙ БРАНЧ В КРУГУ БЛИЗКИХ

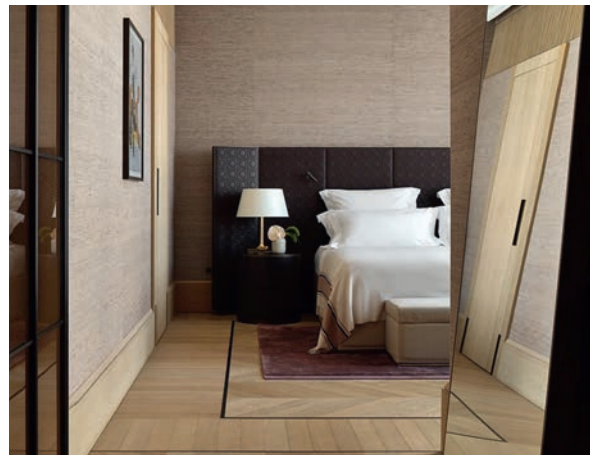
Собраться всей семьей в первый день Нового года — приятная традиция и отличная возможность отметить этот день на теплом праздничном бранче 1 января. Гостей порадуют лучшие блюда от шефа, горячие и холодные закуски, мясные деликатесы и итальянские сыры. А сладкие угощения от шеф-кондитера не оставят равнодушными даже самых взыскательных гостей.

ПОДАРКИ ДЛЯ ПАМЯТНЫХ МОМЕНТОВ

Новый год нельзя представить без подарков и чуткой заботы о самых близких. Фирменное предложение отеля — бутик шоколадного искусства La Cioccolateria. Его поставщики — небольшие проверенные плантации какао в Центральной Америке и Азии, отобранные лично главным шоколатье Вилфридом Андре Овелем. В преддверии Нового года шеф-кондитер с любовью и заботой подготовил авторскую коллекцию сладких подарков. Рождественские домики из шоколада, традиционные итальянские панеттоне, праздничные десерты, лимитированные подарочные наборы и шоколадные конфеты — прекрасное дополнение к новогоднему настроению.

Непременно приятным сюрпризом станет подарочный сертификат на посещение La Spa, в который можно включить индивидуально подобранные спа-процедуры или полноценную программу от французского бренда Anne Semonin. Помимо фирменных процедур и роскошных зон релаксации, этой зимой гости могут побаловать себя спа-уходом за телом в римской парной, который полностью погрузит в атмосферу покоя и умиротворения. Скраб для тела на основе морской соли и эфирных масел прекрасно очищает кожу и стимулирует ее обновление, а массаж подарит полную перезагрузку для нервной системы. Процедуры завершатся отдыхом с горячим травяным чаем.







ВЫ МОЖЕТЕ ЗАБРОНИРОВАТЬ НЕЗАБЫВАЕМУЮ НОВОГОДНЮЮ НОЧЬ УЖЕ СЕЙЧАС НА САЙТЕ **STELLADIMOSCAHOTEL.COM** ИЛИ СВЯЗАВШИСЬ С НАМИ ПО ПОЧТЕ **RESERVATIONS@STELLADIMOSCA.RU.**

0+ реклама

Сюр о чем-то большем

Как Гай Мэддин научился превращать сны в кино

Гай Мэддин, канадский режиссер-сновидец, выпустил «Слухи» — свой самый зрительский фильм за почти 40 лет карьеры: там снялись Кейт Бланшетт и Алисия Викандер, там есть даже сюжет и жанр — встреча супергероев «большой семерки» на фоне конца света. Но все это лишь подчеркивает статус Мэддина как главного сюрреалиста последних времен. «Слово „реализм“ в кино для меня бессмысленно»,— говорит он.
Текст: Ксения Рождественская

СОН О МЕРТВОМ ОТЦЕ

Культовый режиссер, чей фильм впервые оказался в канн-ской программе в этом году (не в конкурсе, правда), самоучка, «анти-Линч»; человек, вписавший Виннипег в кинемато-графическую карту мира, человек, вмерзший в Виннипег по самую шею. Если вы видели один — любой — его фильм, вы сможете узнать его по одной монтажной склейке, по од-ной перевранной цитате из Бунюэля или Штрогейма. Его маниакальная любовь к классическому кино, его зацикле-нность на мелодраматических преувеличениях, его умение сделать возвышенное невинным, а смешное — страшным, его преклонение перед призраками, в том числе — призра-ками кино, восхитительное алхимическое варево, в которое превращается каждый его фильм; наконец, его умение втя-нуть зрителя в свои сны, в их неустойчивость и непоколе-бимость — все это делает Гая Мэддина… собственно, кем? Современным сюрреалистом? Постмодернистом? Модер-нистом? Экспериментатором? Авангардистом?

Гаем Мэддином. Слишком серьезным для постмодерни-ста, слишком ироничным для сюрреалиста, слишком невин-ным для всего остального. Не вмещающимся в рамки.

Свой первый фильм Мэддин снял довольно поздно, когда ему было около 30, а смотреть кино по-настоящему, запой-но, даже «маниакально», начал в 24 года. До этого он работал в банке, был маляром (герой его «Клейма на мозге» — маляр Гай Мэддин, который возвращается в дом-маяк своего дет-ства, чтобы по просьбе матери покрасить его, но прошлое проглядывает и сквозь два слоя краски), еще раньше — по-могал отцу, который тренировал национальную хоккейную сборную Канады (в «Моем Виннипеге» он рассказывает, как украл свитер советского хоккеиста и принес домой, «чтобы сделать в нем несколько эротических взмахов клюшкой»).

Первые свои фильмы он снимал с друзьями, с почти ну-левым бюджетом («Мертвый отец» в 1986 году обошелся в $5000), и сравнивал себя с гаражными группами. Един-ственное, чего он хотел в своих первых фильмах,— приблизиться к собственным сновидческим опытам, воспроизвести повторяющийся сон, в котором к нему приходит мертвый отец. Технические ограничения — бюджет, оборудование, незнание или отказ от знания законов кино — превратили дебют Мэддина в сюрреалистическую игрушку. В самом на-чале «Мертвого отца» сам Мэддин в военно-морской форме улыбается в камеру, потом девочки играют в карты на столе, где лежит труп. «Мертвый отец» — кино не личное, а над-личное, это сновидческое искажение памяти, а может быть, сновидческое искажение забвения.

Для Мэддина сны — это форма забвения. Как и кино, собственно.

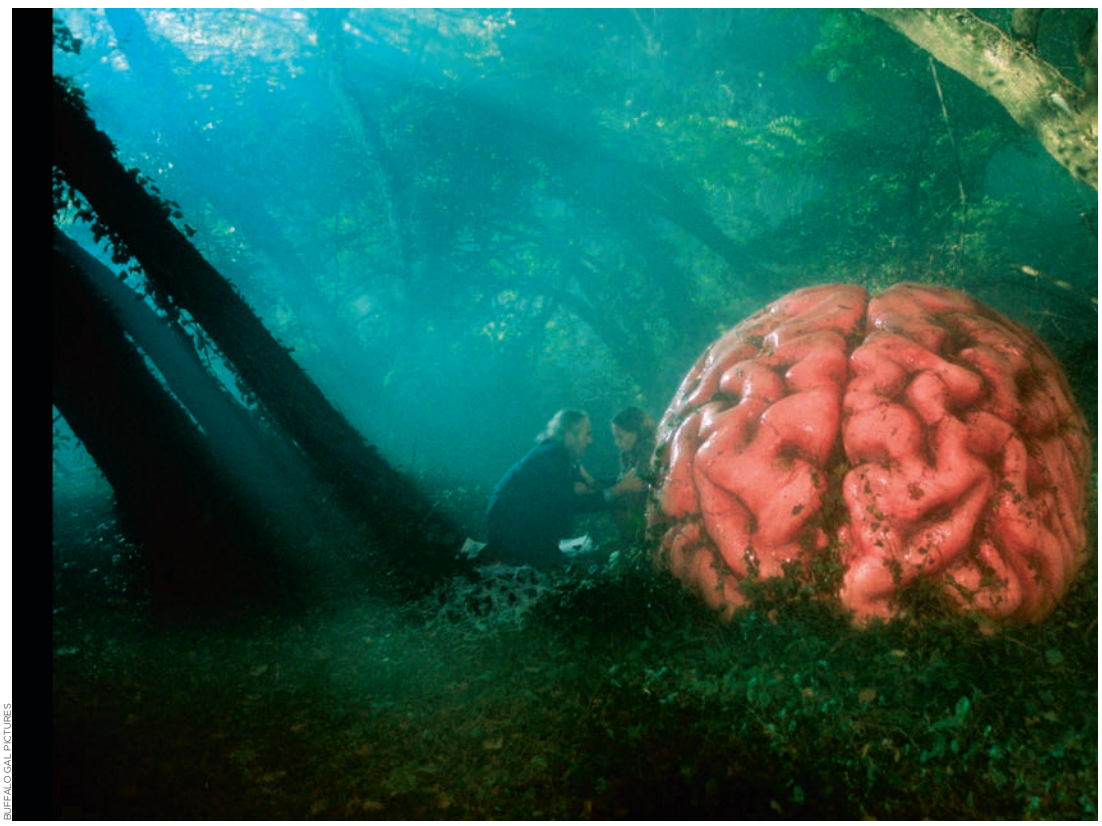
Он терпеть не мог учиться и поэтому вынужден был пере-изобретать кинематограф — собственно, вся его карьера как будто создает параллельную историю кино, он идет от сюр-реализма через немецкий экспрессионизм, советский кино-авангард, мелодрамы Дугласа Сирка, бульварные хорроры, нуары, мюзиклы, квазидок — к концу света, концу кинема-тографа, концу сна.

СОН О ЛЮБВИ К СНОВИДЕНИЯМ

Главный фильм его жизни — бунюэлевский «Золотой век». В свои 24 он посмотрел этот фильм сотню раз подряд на ки-нопроекторе с друзьями. «Проецировали не на экран, а на деревья на улице или на снежные сугробы». Так что Мэддин начался не просто с сюрреализма, а с сюрреализ-ма, спроецированного на сугробы. Бунюэль для него скорее «примитивный» кинематографист, и именно к этому всегда стремился сам Мэддин: он собирался быть «примитивным кинематографистом», работающим с «некоей современной формой сюрреализма в попытке воссоздать сновидческие эмоции и ощущения», и тень для него была «самым дешевым реквизитом». Андре Бретон, главный теоретик сюрреализ-ма, писал, что во сне любит больше всего то, «что тонет при пробуждении, все, что не связано с впечатлениями преды-дущего дня,— темную поросль, уродливые ветви…» Мэддин экспериментировал с мюзиклами («Самая печальная музыка на свете»), с нуарами («Замочная скважина»), но во всех его фильмах главным было вот это: что тонет при пробуждении.

Второй «крестный отец» Мэддина — Дэвид Линч с его «Головой-ластиком», человек, способный запечатлеть на пленку туман в голове, дезориентацию, морок. Но Мэд-дин, не отказываясь от морока, ищет спасение в сильных мелодраматических жестах. Мелодрама — вот основа его сновидений.

Мэддин предпочитает смотреть фильмы братьев Люмьер, но себя считает последователем Мельеса. Мыслит кинема-тографическими «словарными единицами», но утверждает, что в основе его фильмов — книги: его «Осторожность» пе-ресказывает «Гамлета», Шиллера и Тургенева, «Трусы сги-бают колени» — Еврипида, «Архангельск» — Кнута Гамсуна. Он ценит херцоговское представление об экстатической правде («Что за прекрасное определение лжи!»), но уве-рен, что мелодрама — не преувеличенная правда, а правда



BUFFALO GAL PICTURES

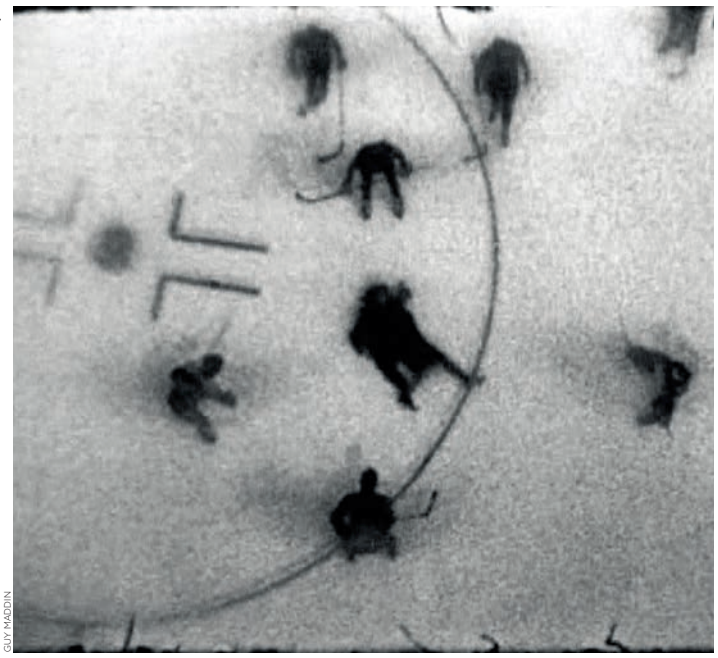
1 «Слухи», 2024
2 «Архангельск», 1990
3 «Мой Виннипег», 2007
4 «Трусы сгибают колени, или Синие руки», 2003
5 «Запретная комната», 2015

2

CINEPHILE; ORDINANCE PICTURES

3

BUFFALO GAL PICTURES; EVERYDAY PICTURES

4

GUY MADDIN

5

BUFFALO GAL PICTURES; KIDAM; PHI

несдерживаемая, свободная. И говорит, что его фильмы чуть более странные, чем должны быть, «потому что все они — неудачная попытка достичь метафорических вершин».

Его фильмы населены лунатиками, слепцами, сновидцами. Отец-сомнамбула, мать, то умирающая, то похожая на зомби, братья и их ревность, девушки и их уверенность, растерянность, одержимость. Существует ли гордость? Любовь к себе? Любовь к своей стране? Мэддин метаэротичен: инцест, любовь к призраку, радость хоккеистов после игры или любовь женщины к гигантскому мозгу для него равно экстатичны. Цель и смысл его фильмов — аффект, аффект зрительский, режиссерский, а может быть, аффект ребенка, поверившего в то, что сам только что придумал. В его фильмах преувеличения и упрощения вступают в вечное противостояние, убивают друг друга, отворачиваются друг от друга. Его интересует лишь чувство — и невозможность этого чувства.

Его сюрреализм основан едва ли не на автобиографических подробностях: например, в комментарии к «Сказкам госпиталя Гимли» Мэддин, исландец по материнской линии, утверждает, что пожар, который тушат молоком,— это первое детское воспоминание его тети, жившей в Новой Исландии. В детстве он слушал исландские легенды и находил их «смертельно серьезными».

Но Мэддин и издевается над собственным методом: в одном из фильмов квазиавтобиографической трилогии, «Трусы сгибают колени», героиня хочет пересадить герою синие руки своего отца, но врач, считая это дурью, просто красит герою руки в синий цвет. Все равно никто не проверит, чьи там руки на самом деле. Так поступает и сам Мэддин: он пересказывает классику своими словами, он без предупреждения окрашивает кино, снятое в немой стилистике, в современные цвета, он состаривает изображение так, что оно одновременно кажется и потертой кинопленкой, и разрушающейся цифровой копией.

В эссе «Моему отцу — 100» Изабелла Росселлини рассказывает о своем отце, режиссере Роберто Росселлини, и — превращаясь то в Феллини, то в Хичкока, то в Дэвида Селзника, то в Чаплина, то в собственную мать — спорит с гигантским животом своего отца и сама с собой. Убийственная ирония: снять в главной роли фильма о Росселлини гигантский колыхающийся голый живот мертвого неореалиста.

Потому что нет никакого реализма. Есть лишь животы, руки, искусственные или слепые глаза — части тела как эпизоды фильмов, как хроникальные кадры.

СОН О ПРОШЛОМ КИНЕМАТОГРАФА

«Все, что происходит, повторится»,— говорит герой автобиографического гиньоля «Клеймо на мозге». Мэддин признавался, что это ощущение преследует его всегда. Был недостаточно счастлив, когда родилась дочь? Ничего, в следующий раз, когда она родится, он будет счастливее. Недостаточно потрясен смертью отца? Ничего, в следующий раз, когда отец умрет, он испытает настоящее горе. Собственно, кино этим и занимается: повторяет то, что в прошлый раз вызвало слишком поверхностные чувства, возвращает тех, по ком недостаточно тосковал.

Постоянно возвращается мертвый отец, пусть и в снах, постоянно возвращаются сны, пусть и про мертвого отца, воспоминания в своем круговороте теряют смысл и приобретают какие-то другие смыслы — так внутренний проектор Гая Мэддина постоянно крутит полузабытые, а то и утраченные или вовсе несуществующие фильмы. Это его мания: всю жизнь он интересовался утраченным кино, думая переснять фильмы, от которых остались лишь упоминания, постеры или пересказы. Так родилась инсталляция для нескольких музеев современного искусства, позже превратившаяся в одну из лучших работ Мэддина — «Запретную комнату», а потом мутировавшая в мультимедийный проект «Сеансы», в котором все, что было отснято, случайным образом превращалось в короткометражки, которые можно было посмотреть лишь однажды.

«Запретная комната» — история, начавшаяся в глубине ванны (образовательная короткометражка о том, как принимать ванну, вышла отдельным фильмом), история, где сон перетекает в сон. Рассказ о том, как на подводной лодке во взрывном желе упало давление и лодка не может больше всплыть, поэтому подводникам приходится добывать

кислород из блинчиков, перетекает в не менее дикую историю о лесорубах, которые хотят покончить с волками и вернуть красавицу Марго; то и дело герои вглядываются во что-то, чтобы упасть в следующую историю и забыться в ней. Эпиграфом к «Запретной комнате» стала библейская цитата: «Соберите оставшиеся куски, чтобы ничего не пропало». Мэддин — собиратель оставшихся кусков; если же ничего не осталось, он собирает то, чего нет.

В эпизодах «Комнаты» появляются Матье Амальрик, Шарлотта Рэмплинг и Джеральдина Чаплин. В «Сеансы» зрители играли, как в рулетку: каждый, кто заходил на сайт, видел свой фильм, который больше никому никогда не покажут. Теперь уже не увидит — «Сеансы» канули в цифровое болото.

СОН О БУДУЩЕМ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Наверное, Гай Мэддин — лучший сюрреалистический топограф северной части мира: он создает мифологические пространства на месте Гимли, Архангельска, Виннипега, Сан-Франциско, пользуясь для этого всего лишь наработками мирового кино. В «Архангельске» кривые купола и кресты, экспрессионистские тени и «маленькие друзья-революционеры», MURMAИSK HOTEL (именно так, русское И, а не латинское N) — все это воссоздает застывшее время амнезии, время, когда войну захотелось забыть. Визуальный ряд фильма был основан на британских иллюстрированных журналах времен Первой мировой. Мэддин изучал эти журналы, когда был ребенком, он читал про войну и играл в сломанных солдатиков. Поэтому в «Архангельске» война игрушечная, преувеличенная, преуменьшенная.

В «Моем Виннипеге», который называют сюрреалистическим травелогом, черно-белый город тонет в памяти, захлебывается в мифологии — как в городской, так и в личной. Мэддин придумывает ему мертвых лошадей, горящих белок, бесконечный телесериал и места силы. В «Зеленом тумане», еще одном алхимическом эксперименте, режиссер переснимает хичкоковское «Головокружение», используя лишь эпизоды из разных телефильмов о Сан-Франциско. Получается еще одно сновидческое кружение по городу, реальному (там есть даже Чак Норрис!), но в каком-то смысле несуществующему (там есть даже Чак Норрис).

Музыка и Мэддин — это тема для отдельного сновидения. Будь то тревожный Свиридов на саундтреке «Сердца мира» — и название симфонии «Время, вперед!» лишь подстегивает конец света,— Sparks, под которых Удо Киру делают операцию на мозге в «Запретной комнате», Вагнер, Шостакович, Лист, саундтреки к немым фильмам, шипение и треск — все это смешивается в котле стилизаций, становится бормотанием во сне. В его фильмах звук может (или должен) не совпадать с изображением, и немое кино может оказаться лишь отчасти немым, а из всего диалога зритель может услышать лишь звук закрывающейся двери.

Мэддин не просто воспроизводит визуальную или монтажную манеру немецкого экспрессионизма, мюзиклов, нуаров, советского киноавангарда, как в своем лучшем коротком метре «Сердце мира» о двоих братьях, любящих одну женщину, и о сердце мира, которое вот-вот перестанет биться. Он не просто приветствует и празднует нелепость, преувеличение, аффект. Такое ощущение, что он вновь и вновь реконструирует несбыточное прошлое, эпоху невинности, ставя восклицательные знаки там, где чувства персонажей оказываются слишком невыносимы, еще раз перетасовывает персонажей, чтобы испытать сюрреалистическое ощущение свободы от всего, кроме собственных ошибок.

Мэддин называет жанр, в котором он работает, амнезийной мелодрамой. Для него важно, чтобы звезды в его картине обладали «анахроничными свойствами»,— так Кейт Бланшетт в «Слухах» оказывается одновременно и пародией на Ангелу Меркель, и мелодраматической героиней, и чем ближе к финалу, тем дальше она уходит от современности. «Слухи» — дичайшая политическая комедия о том, как члены «большой семерки» заблудились в сумрачном лесу и пробудили древних мастурбирующих зомби. Ари Астер, продюсер фильма, говорит, что в «Слухах» есть «новый вид странности». Похоже, для Мэддина «новый вид странности» — это интерес к будущему человечества. Всегда казалось, что для него будущее — это всего лишь очередной призрак.

Бланшетт сравнила «Слухи» с горячечным сном — и это справедливо: остальные мэддин-сны кажутся ледяными. Не зря о «Трусах» он писал, что сердца зрителей остались холодными, «фильм остудил их».

Мэддин признается: «Я все еще неискушенный рассказчик, и иногда рассказываю столько историй одновременно, что они друг друга взаимно уничтожают». Китчевая телесность «Осторожности», призраки прошлого «Клейма на мозге», стеклянные ноги Изабеллы Росселлини в «Самой печальной музыке на свете» — все эти истории тянут зрителя на дно, восхищают и возмущают одновременно, вызывают нервный смешок.

«Я хотел бы,— объясняет он,— чтобы зритель моего фильма чувствовал так, будто очнулся на каком-то далеком берегу, едва не утонув в нарративе». Тонет при пробуждении — темная поросль, уродливые ветви.

«Слухи», 2024



BUFFALO GAL PICTURES

«Нейросети — это современная алхимия»

Философ Михаил Куртов о связи нейросетевого искусства с сюрреализмом


ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА МИХАИЛА КУРТОВА

В октябре на фестивале «Послание к человеку» впервые прошла лаборатория нейросетевого фильма «Киберглаз». В ее работе принял участие теоретик медиа и философ Михаил Куртов. О связи нейросетевого искусства с сюрреализмом он рассказал Константину Шавловскому.

Когда мы видим нейросетевое искусство, у нас часто возникает желание атрибутировать его как сюрреалистическое. Откуда возникает этот эффект?

Я специально перед нашим разговором перечитал «Манифест сюрреализма» Андре Бретона и определил для себя три пункта, объясняющих, почему в нашем культурном сознании эффект от сюрреалистических произведений и от того, что производят нейросети, совпадает. Но для начала хорошо бы вспомнить, чем вообще был сюрреализм. По сути, он был поздней, вторичной реакцией на Просвещение, а первым контр-Просвещением был романтизм: неслучайно Бретон в своем манифесте вспоминает про романтиков. А что такое Просвещение? Сам этот термин указывает на определенную оптику знания: согласно просветителям, знание должно быть ясным и отчетливым. Тогда как знание, предшествовавшее Просвещению, объявлялось ими темным и смутным — средневековым «мракобесием». На это требование просветителей в конце XVIII века и последовал ответ, который мы знаем как романтизм,— как попытка возвращения к знанию «темному». Противоположностью «просвещения» является затемнение, какая-то жажда темноты, желание, чтобы мир не был слишком ясным и отчетливым, чтобы в нем оставались какие-то темноты. Мы можем истолковать это как желание чуда, тягу к чудесному, то есть к тому, что не поддается рациональному объяснению. Намерение сюрреализма также заключалось, как пишет Бретон в своем манифесте, в том, чтобы покончить с ненавистью к чудесному. И такой темнотой для сюрреализма, когда он был еще в смычке с ранним психоанализом, становится сновидение. Которое до конца ведь не прояснишь: в сновидении есть какая-то неустранимая темнота. И точно такая же темнота есть и в работе нейросетей. Я говорю прежде всего о пресловутой проблеме «черного ящика». Этим термином описывают невозможность понять, как обученная нейросеть в конечном счете устанавливает соответствие между входными данными и выходными, например между графическим образом черепахи и словом «черепаха». Как и в сновидении, внутри самой нейросети есть какая-то неустранимая темнота. Мы понимаем, что она проходит огромный путь, чтобы отличить, допустим, черепаху от газонокосилки, опираясь на миллиарды каких-то признаков. Но как именно она проходит этот путь, можно только догадываться, потому что человеческий разум не способен объять такое количество данных. Мы можем только почти что вслепую изменять параметры работы нейросети, пока не получим нужный нам результат. Это похоже на работу не ученого-просветителя, а ренессансного алхимика, который, руководствуясь наполовину научными, а наполовину магическими знаниями, пытается превращать одни элементы в другие. Собственно, нейросети — это и есть современная алхимия, повторение алхимии на исторически новом, цифровом материале. И это не просто какая-то метафора: речь о структурно том же самом явлении. Еще Шпенглер в «Закате Европы» подробно рассмотрел совпадение совершенно различных явлений в разных исторических эпохах.

Но в этом как будто бы заключен парадокс: нейросети же появились вследствие развития технического прогресса, то есть научного знания в привычном нам смысле слова, а в итоге мы говорим о каком-то «темном» знании и чуть ли не техномагии.

В том-то и дело, что в современном мире господствует определенная идеология, представленная оптикой ясного и отчетливого знания, собственно, оптикой Просвещения. А в ренессансной оптике, которая ей предшествовала, были и другие комбинации. Ренессансное знание могло быть темным и отчетливым или ясным и смутным. Таково астрологическое и алхимическое знание, которое следует отличать от магии. Магия — это часто знание темное и смутное, тогда как в той же астрологии, как бы она ни была темна, есть минимум отчетливости, а именно — расчет движения небесных тел. Сегодняшняя наука сама себе противоречит: исповедуя просветительскую идеологию ясности и отчетливости, она в то же время занимается порой вещами довольно темными и смутными, причем отказывается в этом сознаваться. Это началось уже с открытий в квантовой физике и продолжилось теми же нейросетями.

Там и там используется статистический аппарат — то есть через случайность, через случай в научное знание закралась темнота. Специалисты по нейросетям, кстати, вполне отдают себе отчет в том, что они занимаются совсем не тем, чем обычные программисты. У них есть такой шаманский вайб, и они же сами себя так иронично и аттестуют. Науки в строгом смысле там никакой нет: они просто «химичат», меняя параметры нейросети, обрабатывая входные данные и так далее. Разумеется, это приносит какой-то результат. Но и астрология приносила определенные результаты. Есть, скажем, современные исследования об использовании элективной астрологии в ренессансной Италии — выбора оптимального момента для того или иного действия по звездам. Не говорю уже о том, что шаманам удавалось изменять погоду — вызывать дождь без каких-либо химических веществ, менять направление ветра,— что современной науке и не снилось, об этом тоже есть много антропологических данных. Короче говоря, сам факт того, что у нас есть результаты функционирования какой-то технологии, еще не говорит о том, что мы понимаем, как эта технология работает.

Давай вернемся к твоим пунктам схожести сюрреализма и нейросетевого искусства. Про темноту поняли, а что еще?

Да, первый пункт сходства — в этой темноте и жажде чудесного. Нейросети ведь тоже зачастую производят впечатление какого-то волшебства. Вторым пунктом их сходства является текучесть форм, которая особенно заметна в работе графических нейросетей. Когда мы с куратором лаборатории «Киберглаз» режиссером Михаилом Железниковым обсуждали итоговое кино, которое у них получилось, он заметил, что отличительной особенностью этого фильма является морфинг, то есть непрерывная трансформация одного образа в другой. В этом нейрофильме нет привычных монтажных склеек, когда мы понимаем, что какой-то эпизод закончился и начался другой, а есть постоянное перетекание одного в другое. Такая же текучесть свойственна и нашим снам — достаточно во сне отвлечься, как мы уже оказываемся в другом сюжете. И это то, что объединяет сновидение и сюрреалистическую оптику с работой нейросетей,— отсутствие стабильных форм. Недостаток стабильных форм — то же, что недостаток отчетливости, о котором я говорил. Это когда вещи четко не отделены друг от друга. Все течет, как на картинах Дали или Магритта. Наиболее явно это было видно по работе одной из первых популярных графических нейросетей, DeepDream, где образы впечатывались один в другой, перетекали друг в друга. Нужны недюжинные усилия, чтобы стабилизировать формы вещей, что во сне, что в результатах работы нейросеток. Иначе возникают эффекты вроде…

…Вроде того знаменитого бага, когда нейросеть то и дело показывает нам людей с шестью или четырьмя пальцами?

Да. Есть, кстати, любопытное совпадение реальности сна и этого нейросетевого бага. У тех, кто практикует осознанные сновидения, то есть сновидения, в которых ты осознаешь, что спишь,— имеется в распоряжении множество техник для вхождения в такой сон. Одна из них — регулярно смотреть на свои руки в течение дня: если ты постоянно это делаешь, это входит в привычку и рано или поздно тебе приснится. И вот если ты посмотришь на свои руки во сне, то с большой вероятностью заметишь, что с ними что-то не так. Количество пальцев, скорее всего, будет отличаться, в общем, там тоже с руками происходит какой-то баг. Получается, что критерий для отличения сновидения от состояния бодрствования и критерий отличения, например, настоящей фотографии от нейросетевой — один и тот же.

И о чем нам это говорит?

А вот здесь я хочу перейти к третьему пункту сходства сюрреализма и нейросетевого искусства: это неожиданные комбинации. Сюрреализм заявлял об этом прямо — он стремился к нарушению привычной логики, последовательности, что характерно и для опыта грезы. И это же характерно для нейросетки, потому что мы часто видим какие-то предметы на картинке, которых там не должно быть с точки зрения нашего опыта, и культурно нам это напоминает сюрреалистические произведения. Из-за чего возникают такие комбинации? Тут нужно сказать о принципах обучения нейросетей. По сути, как обучается нейросетка? Она устанавливает какие-то корреляции, какие-то соответствия между вещами. При этом соответствий между вещами, каких-то неочевидных, невидимых, может быть великое множество, но нас интересуют только те соответствия, которые заключают в себе какое-то сходство. Это было и центральной темой ренессансного знания: как понять, что знаки и вещи, на которые они указывают, связаны? Мы можем это понять, только когда они как-то сходны между собой. Например, грецкий орех помогает от головной боли, потому что он внешне похож на головной мозг. Если для нас нету сходства между тем, что мы видим, и тем, что мы привыкли видеть, то нету и соответствия.

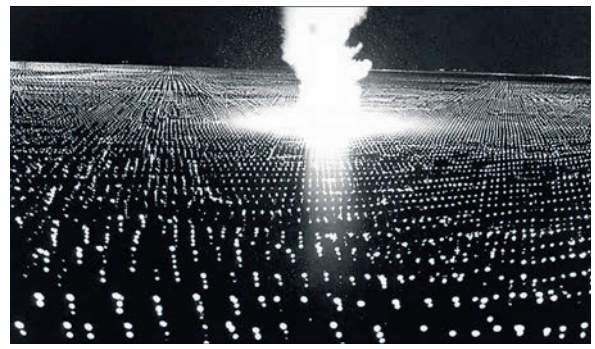


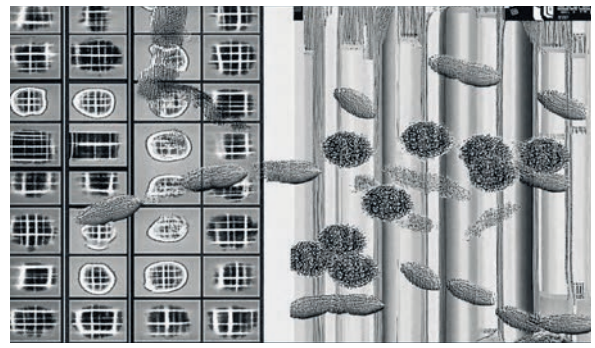
1



2


3


4


5

1–7 Итоговый фильм лаборатории нейросетевого фильма «Киберглаз», 2024



6

И тут уместно вспомнить фразу Анри Бергсона из его текста «Творческая эволюция»: «Беспорядок есть просто порядок, которого мы не ищем». На самом деле нейросеть всегда в процессе своей работы устанавливает какой-то порядок. Просто это не всегда тот порядок, который мы ищем. Несходство еще не означает отсутствие порядка. В этом смысле любой глитч, который нейросеть производит,— это просто какие-то неизвестные нам пока что порядки.

Но это ровно то же самое, к чему стремились и сюрреалисты.

Именно! Этот поиск новых порядков, которые только кажутся нам беспорядками, был также и задачей сюрреалистов. В их случае это, как им хотелось думать, порядки какой-то более высокой реальности.

Можно ли сказать, что жест сюрреалистов и работа нейросетей — это встречное движение? Нейросети учатся быть человеком, постигая мир форм, а сюрреалисты, наоборот, пытались от готовых форм отвязаться?

По сути — да, тут можно увидеть встречное движение машины к человеку, а человека — к машине, и то, как они встречаются в какой-то пульсирующей, светло-темной точке. Кстати, любопытно, что, наряду с термином «сюрреализм», есть менее известный термин «сюррационализм» — у Гастона Башляра была такая статья в одном из сюрреалистских журналов 1930-х годов. В этом термине схвачена попытка стать не над реальностью, а над разумом, переосмыслить рационализм. В этом смысле работа нейросетей не только сюрреалистична, но и сюррационалистична. Нейросетям недоступен человеческий разум, как им недоступна реальность, данная человеку в ощущениях, но, промахиваясь мимо разума, они могут оказаться как бы выше, чем он.

Сюрреализм был тесно связан с революцией, с освобождением, в том числе от диктата реальности. Может ли сегодняшняя демократизация работы с нейросетями произвести, в свою очередь, революцию в искусстве, в том числе — революцию образа?

Революция образа не может быть отделена от общественно-политической революции. Если мы посмотрим на историю кино, то кино ведь тоже раскрыло свой потенциал не сразу. Хотя до 1920-х годов оно очень активно развивалось, но осознание того, что появилось новое, революционное искусство, пришло в связи с другими процессами, внешними по отношению к развитию самого кинематографа.

Если проводить аналогию развития нейросетевого искусства с историей кино, то мы сейчас на том этапе, когда Горький смотрит Люмьеров на Нижегородской ярмарке?

Возможно, хотя прямые исторические аналогии проводить не очень правильно. Но если вернуться к революции образа, то может статься так, что эта революция уже произошла, но пока находится в тени других процессов. Если мы оглянемся чуть назад, то увидим, что победный марш нейросетей, когда все о них заговорили, начался накануне 2019 года, и это совпало с ковидом и началом больших геополитических потрясений, когда всем было не до образов.

Ну и, кстати, «Манифест сюрреалистов» Бретона тоже нельзя помыслить вне исторического контекста, которым он обусловлен.

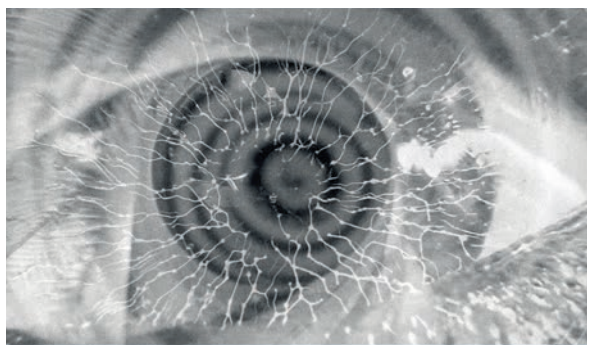
Конечно, эти аналогии напрашиваются. В общем, через какое-то время мы можем ретроспективно обнаружить, что подлинная революция, которую уже произвели нейросети, оказалась незамеченной революцией. Но я не думаю, что общественно-политические процессы имеют какой-то приоритет над эстетическими и технологическими, скорее все они должны синхронизироваться, совпасть в одной точке.

Как мы знаем, сюрреалисты пытались работать с подсознанием, и отсюда их смычка с ранним психоанализом. Можно ли сказать, что нейросеть, работая с цифровыми следами, упирается в некую сумму человеческого подсознания и вытаскивает из него среднее арифметическое?

Мы действительно можем сравнить большие данные, которые скармливают нейросетям, с коллективным бессознательным, с цифровым коллективным бессознательным. Особенно если понимать «коллективное бессознательное» не как Юнг, то есть несколько мистически, а в буквальном смысле: это то, чего так много, что мы просто не можем удержать это в индивидуальном сознании, но что в то же время существует для всего человечества как коллектива. Преимущество нейросетей, их главная сила даже не в том, что они имеют доступ к этому огромному массиву данных, а в том, что они могут свободно связывать их между собой. Им ничего не стоит поставить рядом две вещи, которые нам кажутся далекими друг от друга. А новое знание часто порождается в результате каких-то новых связываний. Но тут возникает проблема, о которой ты говоришь, проблема усреднения. Такой эффект возникает скорее по вине тех, кто нейросетки тренирует, то есть приводит их ответы к нашим ожиданиям. Это так называемые специалисты по AI Alignment, «выравниванию ИИ». Например, языковая нейросетка «Сбера» — видно, что ее обучали и «выравнивали» банковские работники или те, кто сидит с ними в соседнем офисе. Почему, прочитав, условно говоря, все книги на свете, она общается не как мудрец, а как телефонистка, которой ты дозвонился по горячей линии? Конечно, со стороны человека тут есть еще и деятельность цензурирования — иначе будет как с нейросеткой по имени Tay, которую компания Microsoft пустила в 2016 году пообщаться с пользователями твиттера, а та оказалась трамписткой, расисткой и т. д. Тут был бы уместен какой-то сюрреалистический заход: не хватает общественного движения в защиту прав нейросетей говорить бессмыслицу, пороть чушь, глитчевать и так далее. Но, если вернуться к усреднению, искусность промпт-инженеров как раз и состоит, в частности, в том, чтобы, создавая неочевидные промпты, обходить барьеры, расставленные теми, кто обучал нейросети, и пробиться к чему-то курьезному, странному, интересному, что, безусловно, уже заключено в этих самых больших данных. Собственно, найти путь к этому «цифровому коллективному бессознательному». И эту искусность в создании промптов вполне можно сравнить с искусностью художника в классическом понимании.

Если мы можем проследить такое количество связей нейросетевого искусства с сюрреализмом, то можно ли сказать, что, благодаря доступности метода нейросетевого искусства для любого пользователя, сюрреалистами в скором времени станут буквально все?

Насчет всех не скажу, но те, кто обладает чувствительностью к ошибкам, к эстетике ошибок,— безусловно. Это же вопрос о ценности ошибки, заблуждений, грезных образов. При этом я вовсе не уверен, что та реальность, в которую нас сдвигают эти галлюцинации или ошибки нейросети, более ценна, чем та, с которой работают художники-реалисты. Именно потому, что она нестабильна, это не та реальность, на которой можно что-то строить. Как и на реальности сна нельзя ничего построить. Неслучайно, кстати, что потом даже психоанализ отказался от анализа сновидений, Лакан со снами уже не работает. Но, несмотря на то, что на нейросетевых галлюцинациях нельзя построить новую стабильную реальность, это, безусловно, может помочь нам взглянуть иначе на нашу реальность, остранить ее. И приблизить нас как к революции образа, так и, возможно, к каким-то другим революциям.


7

Изображая зло

Как Босх придумал адскую реальность

У Иеронима Босха было множество ценителей и подражателей в раннее Новое время — от его младшего современника Брейгеля до чудачливых барочных живописцев. Но в XX веке сюрреалисты его заново открыли и превратили во вневременного арт-идола. Образы Босха проникли и в высоколобую, и в массовую культуру, подверглись тщательному богословскому, социальному, иконологическому, фрейдистскому анализу, однако более прозрачными от этого не стали. О той реальности, которая стоит за непонятностью босховского ада, размышляет Сергей Ходнев.

Босха потому так много в мадридском Прадо, что его в свое время обожал король Филипп II. Должен признаться, лично меня это всегда изумляло. Филипп II — это Великая армада, это кровавая баня в Нидерландах, это инквизиция, это звенящая имперская мысль. Это, если уж говорить об искусствах, тоталитарная правильность архитектуры Эскориала, дворца-монастыря, который король для себя построил. Это могущественнейший и безжалостнейший человек Европы — но он же тихий, вялый, замкнутый деспот, El Prudente, «Осмотрительный». Легко было бы предположить, что такой украсит свои покои Рафаэлем. Или маньеристами — вот Бронзино бы прекрасно подошел. Но он любил Босха. Представьте только, как именно этот король, хладнокровное голубоглазое чудовище, важно и неторопливо рассматривает босховских монстров: картина сама по себе сюрреалистическая.

Посмотреть, безусловно, есть на что; ренессансная нидерландская живопись вообще провоцирует сосредоточенное тихое всматривание — в обманки, символы, пейзажные дали, складки тканей и, естественно, в нравоучительные смыслы. Босх этим ожиданиям отвечает, но одновременно ставит зрителя в тупик тем, до какой степени сломанной выглядит его реальность. Причем иногда в самых неожиданных местах. Вот благостнейший, кроткий сюжет, так любимый фламандцами: поклонение волхвов. Все бы ничего, но у молодого волхва престранные одежды, архитектура Иерусалима на горизонте какая-то больная, сама хижина, где обитает святое семейство, устроена явно диковинно и населена, поперек традиционной иконографии, загадочными персонажами. Вот Иоанн Богослов на Патмосе — здесь как будто бы негде было развернуться, и тем не менее у ног апостола написано совсем неуместное создание: пронзенный стрелами пузырь с лягушачьими лапами, хвостом ящерицы, воздетыми руками и очкастой человеческой головой, увенчанной поверх капюшона горящей жаровней.

Все отрицательное, злое — оно обычно и самое причудливое, как в «Несении креста», где хрупкий лик Христа так отчаянно контрастирует с окружающими его утрированными харями. Потому неудивительно, что самые раскованные, самые безумные босховские сцены локализованы в преисподней — или на прямом пути к ней: пестрая фантастика «Сада земных наслаждений» на самом деле тоже уже полна отравы. А самые тревожащие создания Босха, стало быть,— демоны, мучающие грешников или атакующие праведников.

И античное, и средневековое искусство обычно тесно связаны с текстом, с вербализуемой «программой», будь то хоть экфрасис, хоть иконописный подлинник. Однако если говорить об адских созданиях и вообще монстрах, то текстов у нас вроде и много, но с фактами изобразительного искусства они увязываются совсем не так прямолинейно, как может показаться. Мы знаем, например, из греко-римской

«Искушение святого Антония», 1505–1506







MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA


GRONINGENMUSEUM

«Страшный суд», 1482

литературы о демонических существах вроде ламий и эмпуз, описания их посвоему вполне колоритны (у эмпузы две ослиные ноги, причем одна из них медная), но никакой изобразительной традиции эти описания не породили. С другой стороны, настолько для нас привычное представление о черте как о козлоногом рогатом существе на поверку вообще никакой базы в библейских и патристических текстах не имеет. Вот общее ощущение того, что если у некоего существа хвост или ноги от одной божьей твари, а голова и туловище от другой, то, значит, существо это явно дисгармоничное и недоброе,— оно-то было.

Чудища Босха ни в какие средневековые «подлинники» не втискиваются, а описывать их на манер экфрасиса — дело тоже не очень перспективное. Ну хорошо, чешуйчатая птицерыба. Жаба с паучьими ногами. Какающая человекообразная сущность с птичьей головой. Человечья голова на перепончатых лапах. Звучит очень тускло — во-первых, потому что тут важна еще и алогичность, с которой все это придумано и выписано: когда иная конечность одновременно похожа, допустим, и на рачью клешню, и на побег растения, и на готический пинакль. Во-вторых, тут надо описывать еще и мизансцены, если их можно так назвать, а эти описания сразу превращаются в какую-то литературу абсурда. Из глазницы лошадиного черепа вырастает шест, на шесте висит ключ, а в ключе застряло тело очередного грешника. Богато одетая дама с насекомьей головой держит под руку испуганного, совершенно голого страдальца. Тварь в железных латах с четырьмя птичьими лапами и птичьей же головой, но крыльями бабочки побуждает его подняться по лестнице, по которой уже взбирается в никуда какой-то толстый серотелый пилигрим без лица, из задницы которого торчит стрела. И так далее.

Часто эту немыслимую, единственную в своем роде горячечную образность выводят из средневековых маргиналий, но все-таки надо учитывать, что те сатирические, смешные или странные кракозябры — это другой способ общения со зрителем: они сосланы на поля, полноценной содержательности в них нет. К тому же Босх, хотя его многие считают средневековым художником, никак не человек Средневековья, даже хронологически он все-таки современник Леонардо, Рафаэля и Микеланджело. На его веку в Риме раскопали Золотой дом Нерона с изумившими всех росписями, которые (как найденные в подземельях-«гротах») стали называть «гротесками»,— все эти круглящиеся растительные стебли, из которых вырастают человеческие полуфигуры с цветком на голове, а дальше какая-нибудь извивающаяся лента, а из узла ленты возникает пантера или рыбохвостая сирена.

К гротескам саму капризность босховского ада, безусловно, тоже можно возводить. И все-таки они — вещь пусть затейливая, но стройная и чисто орнаментальная, в них нет ни тени той буйной самостоятельности, какой Босх наделяет свои ребусы. Эта самостоятельность всех и обескураживает, именно ее и пытаются уже много десятилетий истолковать. Убедительного единого модуса при этом не возникло, направлений и конструктов множество, самые отчаянные толкователи пытаются апеллировать к неортодоксальным опытам тогдашних сект или к эзотерическим материям вроде алхимии. Как будто бы более надежны попытки распознать в Босховых странностях отсылки к забытым пословицам и поговоркам, но и они работают лишь отчасти. В ясных, дидактичных вещах типа «Извлечения камня глупости» толкователь чувствует себя уверенно. Но когда дело доходит до сумасшедшей сюжетности адских сцен и чудес демонской биологии, то никакой общепризнанный метод так и не дает исчерпывающего и непротиворечивого ответа на вопрос о том, что же все это такое.

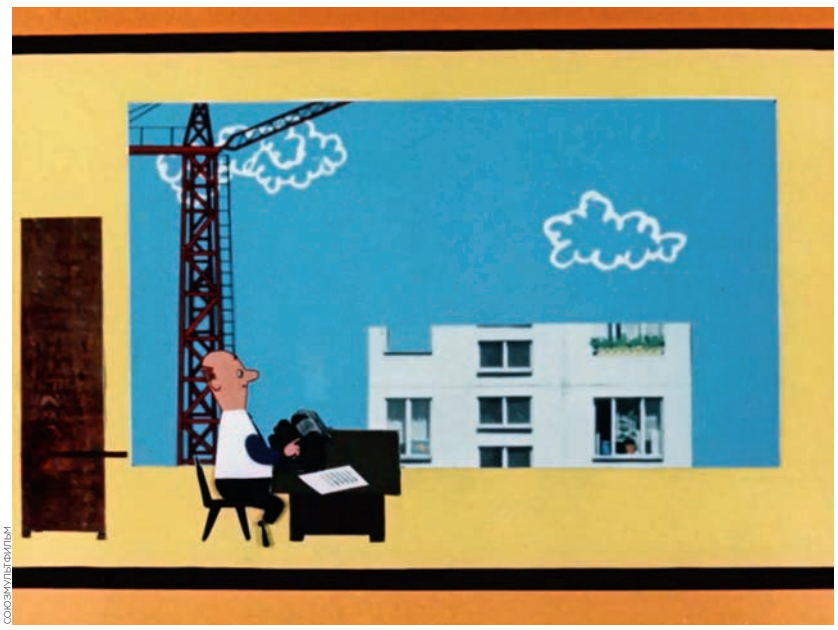
Я бы предположил, что это парадокс о принципиальной непознаваемости, неизобразимости потустороннего бытия. Какого бы то ни было. О райском блаженстве сказано «не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку»,— но об инфернальном инобытии, собственно, позволено с полным правом сказать то же самое. Можно оперировать лишь символами, намеками, отрывочными и заведомо иррациональными (раз уж «не приходило то на сердце человеку») образами, чтобы хотя бы попытаться подчеркнуть невиданность и неслыханность всего этого, совершенно невозможную ни по каким земным законам.

Конечно, этот бесконечно изобретательный коллаж на тему зла все равно будет так или иначе соразмеряться с человеком, с его имманентными представлениями о страшном, неприятном, нелепом, мерзком или, наоборот, смешном. Но, с другой стороны, в том и дело: в логике босховского христианства бесконечное разнообразие зла, ущербности, чудовищности — в конечном счете производная от человеческого уродства, человеческих заблуждений и сознательного злодейства свободной человеческой воли. Может быть, этот урок Филипп II и пытался по картинам Босха выучить. Может быть, хотя вряд ли, даже сознавал, что в результатах его мирских дел босхианского безумия тоже хватало.

Самый гуманный сюр в мире

10 самых сюрреалистичных советских мультфильмов

«Что они курили?» — самый первый и глупый вопрос, задаваемый современными зрителями, сталкивающимися с чудесами советской авторской анимации. Впрочем, «не авторской» у нас как будто бы и не было: величие и парадокс золотой — с оттепели по перестройку — эры отечественной мультипликации были в том, что управляли этим космическим кораблем не амбициозные полководцы и дальновидные стратеги, а маленькие и бесконечно талантливые авторы, обладавшие поразительной внутренней свободой и творческой раскрепощенностью. Павел Пугачев рассказывает о самых диковинных ее примерах.



Союзмультфильм

«История одного преступления»

Федор Хитрук, 1962

Кроткого жителя многоквартирного дома доводят до белого каления шумные соседи: дело заканчивается тяжкими телесными с применением сковороды — и это все мультфильм, в целом детский. «Союзмультфильм» 1960–1980-х часто сравнивают с авторскими анимационными школами соцблока: венгерской, пражской, югославской. Но есть принципиальное различие: одно дело — авторы-новаторы, делающие авангардные, но штучные произведения, и совсем другое — наш советский «Дисней», беспрецедентная по масштабам творческая фабрика, вдруг начавшая выдавать радикальные эксперименты под видом мейнстрима. Без Федора Савельевича Хитрука, реформировавшего и корпоративное устройство (перевод всех сотрудников со сдельной оплаты на оклад, не зависящий от фактических объемов проделанной работы), и саму суть студии (именно при нем художники-мультипликаторы «Союзмультфильма» стали равноправными соавторами режиссеров), этой великой эпохи просто не было бы. И весь советский анимационный «сюр» начался именно с этой, нарочито минималистичной вещи про «поворот колеса истории — всего на одни сутки назад».

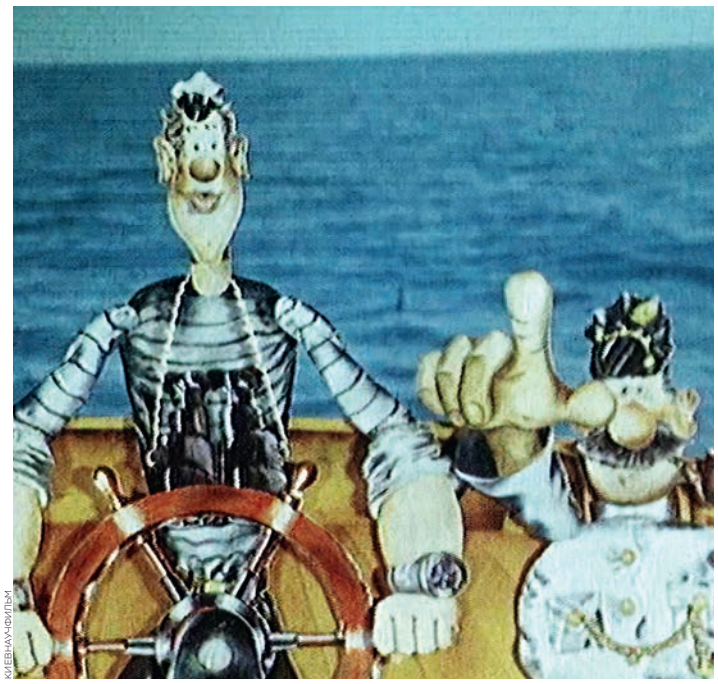
«Кот в сапогах»

Валентина Брумберг, Зинаида Брумберг, 1968

Заслуженные бабушки «Союзмультфильма», делавшие образцовую детскую реалистическую анимацию по диснеевским лекалам, с самого начала оттепели ушли в полнейший отрыв. Достаточно сравнить двух их «Котов в сапогах» — 1938-го и «авторемейк» 1968-го: вместо вполне традиционного анимационного мюзикла получился лихой постмодернистский пастиш с акварельными фонами и плоскостной перспективой, напоминающей то ли японскую живопись, то ли детские рисунки. Несколько исторических эпох связываются тут воедино, принцесса решает кроссворд, скелеты обращаются в цветочные горшки, король отказывается есть консервы, маркиз радуется шифоньеру откуда-то из соцблока, а озеро оказывается емкостью для воды. Неудивительно лишь то, что эту феерию написал Морис Слободской — замечательный сатирик и соавтор Леонида Гайдая.



Союзмультфильм



КИЕВНАУЧФИЛЬМ

«Приключения капитана Врунгеля»

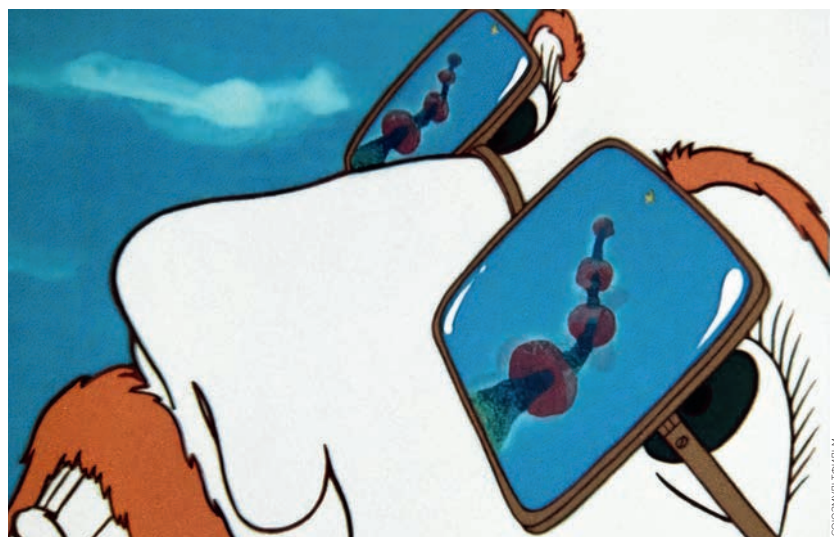
Давид Черкасский, 1976–1979

Самый длинный «горизонтальный» — имеющий сквозной неделимый сюжет — анимационный сериал советского производства создавался в диких условиях. Работники анимационного отделения «Киевнаучфильма» не спали ночами, стремясь хоть как-то уложиться в сроки, отведенные на большой заказ от творческого объединения «Экран». И во многом благодаря этим ограничениям получилось то, что получилось. Использующаяся в «потоковой», малобюджетной анимации техника перекладки (когда героев не прорисовывают из кадра в кадр, а пользуются заранее вырезанным шаблоном) из «бага» стала «фичей»: некоторая грубость движений и простота рисовки сделали эту чудесную вещь еще смешнее и страннее. Вместо прорисовки фонов часто использовали хроникальные кадры моря — и вспомните, как это сводило с ума в детстве. Просто забавная детская повесть разрастается до абсолютной фантасмагории, где «Желтая подводная лодка» встречает «бондиану», авангардную анимацию 1920-х и фирменный эксцентричный юмор Давида Черкасского, будущего автора «Доктора Айболита» (1984) и «Острова сокровищ» (1988). На «Врунгеле», к слову, начинали свой путь Александр Татарский и Игорь Ковалев, будущие основатели студии «Пилот» и авторы нескольких невероятных работ, которые могут продолжить данный список «сюрной анимации».

«Контакт»

Владимир Тарасов, 1978

Отдаленно похожий на Винсента Ван Гога художник гуляет по степи, напевая музыкальную тему из «Крестного отца», как вдруг натыкается на бесформенное инопланетное нечто, переливающееся всеми цветами радуги. Дальше будут мандалы, фракталы, фри-джаз и фанк, фасеточное зрение, кратчайшие вкрапления апокалиптических видений, гуманистический посыл и постгуманистическая оптика. За те девять минут, что длится этот трип, можно попытаться помыслить его как закамуфлированное размышление о вожделенном позднесоветским интеллигентом пространстве вненаходимости, и как иллюстрацию встречи с Другим, и как образец научной фантастики, наш ответ спилберговским «Близким контактам третьей степени». Последнее, может, и ближе к истине (Тарасов в дальнейшем поставит два других шедевра советского анимационного сюра — мрачнейшую космофантастику «Контракт» и «Перевал»), но чего точно нельзя не заметить, так это легкости пера поэта от анимации, способного сплетать столь разрозненные образы и смыслы воедино, как что-то само собой разумеющееся, легко рифмующееся.

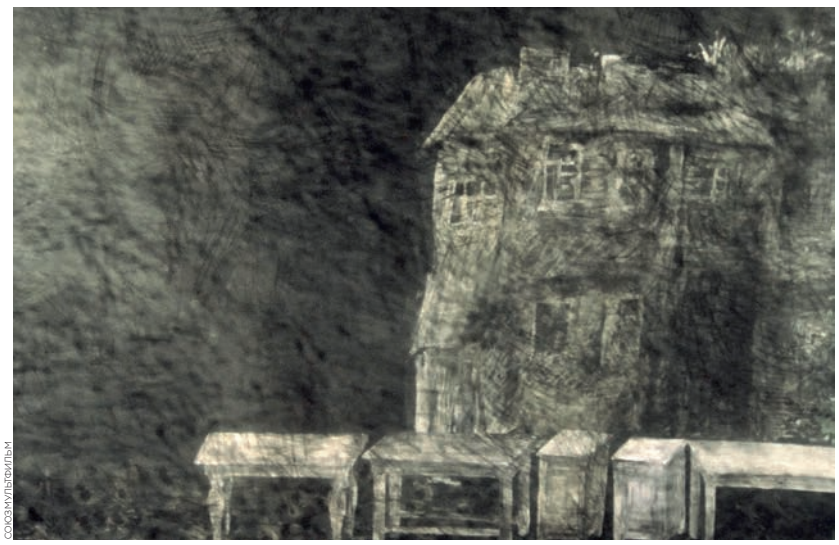


СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

«Сказка сказок»

Юрий Норштейн, 1979

«Сказка сказок» первоначально должна была называться «Придет серенький волчок», но итоговое, отсылающее к важному библейскому тексту название подходит этой картине как влитое. «Сказка сказок» — энциклопедия русской жизни, уложенная в 28 минут хронометража и несколько десятков сильнейших, вбивающихся в память навсегда образов. Как и у кумира Юрия Норштейна Андрея Тарковского, память историческая тут неразрывно связана с памятью личной, а духовное предельно материально. Самое странное в норштейновской анимации: вот это сочетание бесформенности, отсутствия четких контуров лиц, вещей, предметов, образов вместе с предельной осязаемостью каждого кадра. И на тактильном уровне (каждую веточку, листик, снежинку тут можно почувствовать), и на уровне памяти времени-места (кажется, будто в доме волчонка жил ты сам). Если кино — это чужие сны и воспоминания, присваиваемые зрителем, то «Сказка сказок» — один из величайших фильмов в истории кино.



СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ



ПО «ЭКРАН»

«Очень синяя борода»

Владимир Самсонов, 1979

Знаете, и с Синей Бородой все было не так однозначно. Во всяком случае, за вымышленного серийного женоубийцу заступаются авторы этого «мультфильма для взрослых». В шутку, конечно, но как будто бы и всерьез. Современный советский следователь задерживается на работе к неудовольствию жены, дабы разобраться в деле Синей Бороды, укокошившего своих надоедливых супруг, каждая из которых либо чего-то ему «недодавала», либо слишком сильно «пилила». Звучит дико? А теперь представьте «Полеты во сне и наяву», «Отпуск в сентябре» и «Осенний марафон» — в общем, всю линейку застойного кино про «мужскую депрессию»,— сконцентрированные в один анимационный (!) музыкальный (!!) фильм с шутками Аркадия Арканова и песнями Геннадия Гладкова, голосами Михаила Боярского, Ларисы Долиной и Александра Белявского. И с головокружительной, но нарочито минималистичной анимацией, в депрессивных синих тонах. Добивает все страшнейший финальный образ: прорастающая синяя борода, окутывающая несущуюся машину следователя.

«Халиф-аист»

Валерий Угаров, 1981

Прекраснодушный халиф узнает, что если вдохнуть одну волшебную субстанцию и произнести слово «мутабор» (что с латыни переводится как «превращусь»), то можно стать хоть рыбкой, хоть паучком, хоть грациозным аистом. У перемены участи есть один важный нюанс: нельзя смеяться, ибо тогда останешься в новом теле навсегда. В основе этого чарующего и бесконечно двусмысленного шедевра — сказка Вильгельма Гауфа, скрестившего ориенталистские мотивы с немецким романтизмом. На схожем совмещении построено и незабываемое музыкальное сопровождение — его создал Вячеслав Артемов, один из важнейших позднесоветских композиторов-авангардистов (в «семерке Хренникова» он, разумеется, тоже был), сплетавший Запад с Востоком. Здесь находится место и маске японского театра но, и живописи экспрессионизма, и лучшим приметам позднесоветской авторской анимации: игре с перспективой, невероятным работам актеров озвучания (Смоктуновский! Яковлев! Чурикова!), изощренной кинематографической пластике, любовной прорисовке каждого кадрика.



СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

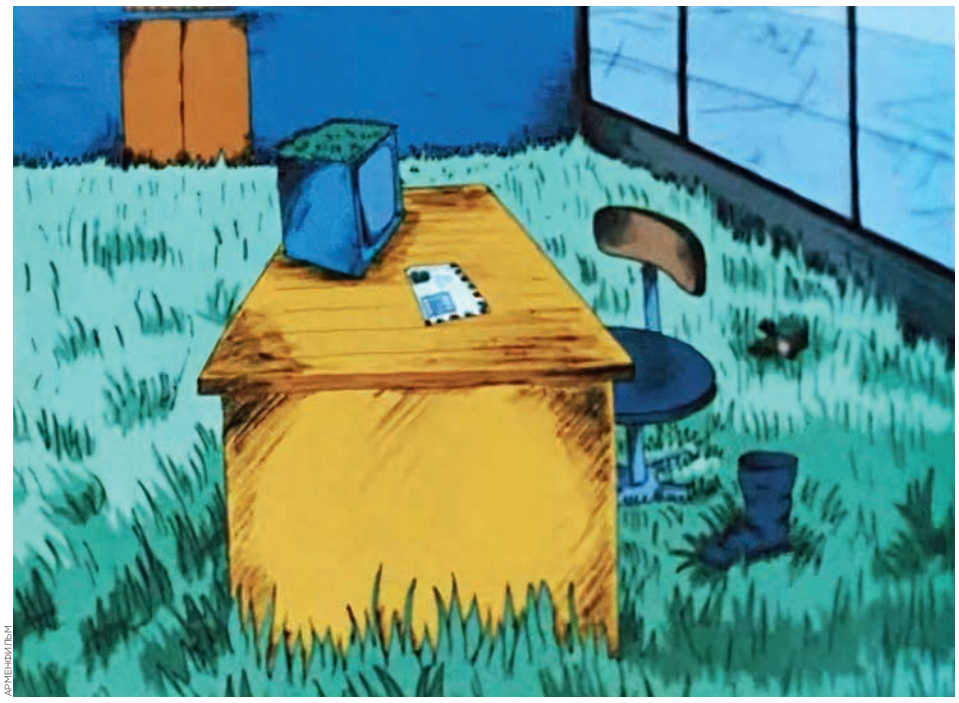


СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

«Шурале»

Галина Баринова, 1987

Парень идет в лес по дрова, замечая, как все вокруг становится чудесатее и чудесатее: то корова окрасится в красный, то тараканы устроят цирковое представление, то дерево ухватит за бочок, то в осенней листве проявится лицо татарского поэта Габдуллы Тукая, автора поэмы «Шурале». Для режиссера анимации Галины Бариновой это далеко не единственный опыт обращения к фольклористике: ее «Лев и 9 гиен» (1988) был основан на сказках народов Африки, «Когда песок взойдет» (1986) и «Перфил и Фома» (1985) — на славянской мифологии. Но по фильмографии Бариновой, которая была среди инициаторов «Веселой карусели», можно отследить, в какие дебри и как далеко уносило позднесоветскую анимацию. От изобретательных, но вполне «нормальных» мультфильмов вроде «Страшной истории» (1979) и «Хитрой вороны» (1980) до не влезающего ни в какие шаблоны «Шурале» — раскрашенного в пугающие красные тона, анимированного с помощью дикой компьютерной графики и озвученного сэмплированными вздохами, ахами и охами. Если это сказка на ночь, то такая, что ребенок притворится спящим, лишь бы глаза не открывать. Так и надо.



АРХИВ «ИНВИЛЬМ»

«Ветер»

Роберт Саакянц, 1988

Из одних только фильмов Роберта Саакянца можно собрать не одну подобную десятку. Зрительские хиты вроде «В синем море, в белой пене…» (1984) и «Ух ты, говорящая рыба!» (1983) — источники ночных кошмаров и безумных радостей нескольких поколений детей, изумленно вспоминающих «тот странный мультик» годы спустя. А есть и более мягкие по своей психоделической образности, но наполненные не меньшим вдохновением «…Три синих-синих озера малинового цвета…» (1981) и «Ишь ты, Масленица!» (1985). И совсем другое дело — работы Саакянца перестроечной и постперестроечной эпохи, когда оказалось, что за улыбчивым советским хиппи скрывается тонко чувствующий эпоху художник с раскаленным социальным темпераментом, экспрессионистской чувственностью, редким умением превратить плакат в притчу. Пик такого «темного», «социального» Саакянца — «Ветер», страшный кафкианский сон про возникающий по глупости ядерный апокалипсис, издевательски озвученный песней «We Are The World».

«Медвежуть»

Василий Кафанов, Алексей Шелманов, Алексей Туркус, 1988

Допустим, вы медведь. А медведь — «это такое оригинальное животное, что всякий узнает его по первому взгляду». И вы не можете заснуть. А снится, что вы то бобер-строитель, мечтающий стать птицей. То утка, выхаживающая зайчонка (разумеется, от аиста). А то и вовсе прожорливый заяц, нашедший неиссякаемое морковное месторождение. И каждый из этих снов о чем-то большем обрывается на самом интересном месте — спасибо назойливому комару. «Медвежуть» относится к произведениям открытого типа: что видишь, читатель, то и вписывай. Одних только трактовок в духе «Медведь — это Россия, которой снятся виды возможного будущего» наберется столько, сколько есть людей, готовых с ходу ответить, «как нам обустроить Россию». Меда на всех не хватит.



СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

Гуси у нас

Как документалист Александр Расторгуев пришел от реализма к сюрреализму









ФОТО В МАТЕРИАЛЕ: АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ











Работы Александра Расторгуева, главного российского документалиста XXI века, казалось бы, можно отнести к сюрреалистическим в последнюю очередь: «Жар нежных. Дикий, дикий пляж», «Мамочки» или «Срок» — это гиперреалистические произведения. Однако в последнем, незаконченном фильме «Обвиняемый без головы» метод Расторгуева совершает чудесное превращение — или скачок из ультрареализма в настоящий сюрреализм.
Текст: Василий Корецкий

В январе 2013 года в курортном Апшеронске началась кафкианская детективная история, растянувшаяся на много лет: ветеран второй чеченской Максим Литасов, отъехавший из дома на пару часов забрать 10 тыс. рублей долга у бывшего работодателя, был убит 22 ударами топора.

По версии следствия, это сделала в порядке самообороны чета пенсионеров, с которыми Литасов даже не был знаком. Дальше в деле начали появляться приметы типичной российской манеры заметать дела под ковер: странные, сделанные со всеми возможными нарушениями экспертизы, заключения которых противоречили всему, что видели своими глазами родители и друзья убитого; загадочное исчезновение головы Литасова (она всплывет из ниоткуда спустя несколько лет); бесконечная чехарда следователей и, наконец, возбуждение нового уголовного дела, в котором Литасов оказался уже обвиняемым в нападении на пенсионеров. Родители убитого уверены, что их сына на самом деле убил дэпээсник Таравков, престарелые родители которого, путаясь в показаниях, взяли вину на себя.

Основываясь на неофициальных беседах со свидетелями и сделанных накануне похорон фотоснимках тела, отец Литасова составил свою хронологию того злополучного вечера. А в 2018 году документалист Александр Расторгуев с группой актеров прибыл в Апшеронск, чтобы разыграть эту версию трагических событий перед камерой — и столкнуть ее с другим спектаклем, сыгранным на камеру уже Таравковыми. Апшеронский проект не был закончен режиссером — летом 2018-го Расторгуев погиб в ЦАР — и существует в сырой, словно случайной монтажной сборке, производящей обескураживающее, парализующее впечатление: незавершенная дискуссия о целях и методах документальной реконструкции заводит москвичей в кровавый театр с жирным гримом, который разыгрывается в серых промзонах, на фоне ржавой техники и стада гусей, с которыми полемизирует зачем-то заливающаяся оперным вокалом Ольга Добрина. Изображающий жертву Иван Фоминов страшно ругается с Никитой Кукушкиным (в 2024-м внесен Минюстом в список «иноагентов»), играющим следователя, а родители Литасова настолько входят в роль, что начинают общаться с Фоминовым как с медиумом, в которого вселилась душа их сына. В том, что они верят его игре, нет сомнений. Что на самом деле произошло в ту январскую ночь? После просмотра фильма это становится еще менее понятно, чем по прочтении журналистских расследований этого кейса.

На многих знаменитых фотопортретах сюрреалистов художники позируют перед камерой с закрытыми глазами (Дали в объективе Хорста П. Хорста, Магритт на снимке Лотара Воллеха). Взгляд, обращенный внутрь, на безбрежный вольный океан бессознательного, прочь от постылой рабской реальности — иконография этих кадров буквально повторяет тезисы сюрреалистических заявлений и манифестов. Режиссерский метод Расторгуева был прямо противоположен этой

эскапистской интроспекции. Его камера стремилась максимально приблизиться к реальности, слиться с объектом, превратиться в его глаз (как в докуфикшен-диптихе «Я тебя люблю» / «Я тебя не люблю») или распасться на фасеточный калейдоскоп осколков, из которых зритель сам мог бы сложить свою картину, свой сюжет (полифонический мегапроект «Норильск»). Что было целью Расторгуева? Осмелимся предположить, что приближение к Истине, ускользающей правде о реальности, которую его коллеги по цеху определяют как «чудо» (Сергей Дворцевой) или момент столкновения символической конструкции догм и заблуждений, структурирующей удобный субъективный мир героя документального фильма, с неумолимостью большого универсума.

Во всяком случае именно открытие Истины полагают своей целью участники «апшеронского проекта» во время одной из репетиций, стенограмма которой была опубликована в «Искусстве кино» (№1/2, 2018). Увы, в своей последней, необработанной, незаконченной и как бы неудавшейся работе Расторгуев все-таки не удержал, выпустил из рук ускользающую реальность — и в то же время максимально приблизил зрителя к Реальному. Иными словами, превратился из ультрареалиста в сюрреалиста.

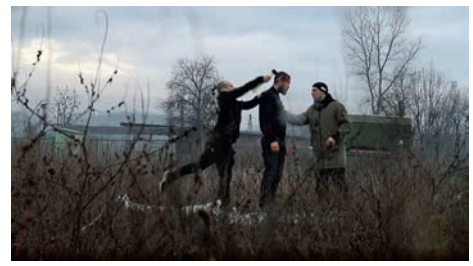
Метод, выбранный Расторгуевым для этого проекта, вызывал у участников фильма вопросы уже на старте. Реэнактмент следственного эксперимента с участием родителей возможного убийцы и альтернативная ему инсценировка версии другой стороны — как бы батл двух гамлетовских «Мышеловок», который должен был установить меру истинности каждого из сценариев. Кто первый моргнет, сфальшивит, поскользнется в своем монологе — тот и проиграл.

Эта интенция правдоискательства несколько конфликтовала с другой идеей Расторгуева, который видел этот проект еще и как форму акционизма, практики, по его мнению, «борзости». То есть как трансгрессивный взрывной акт — скорее вечного сомнения, чем утверждения Истины. Но что есть истина? Это вопрос Пилата Христу повисает в воздухе на века, и хулиганы-агностики, затеявшие сюрреалистическую революцию в 1920-х, вместо ответа предлагали своей аудитории чашку, поросшую мехом: реальность мало того что непознаваема, так еще и скучна, разгадайте-ка лучше нашу загадку!

Но что если дело не в отсутствии этой предельной правды, но в нашей неспособности ни увидеть, ни вынести ее? Маленький шажок — изобретение фотографии, излюбленного, кстати, медиа сюрреалистов, обрушило мир человека Просвещения: его представление об объективности собственной оптики (включая понятия перспективы) было разрушено линзой и фотопроцессом — возникший на руинах сциентистского академизма импрессионизм был прямой реакцией на торжество механического глаза. Дальнейшие надежды на приближение к истине природы были возложены на кинематограф — но еще эксперименты Мейбриджа, пытавшегося уловить мельчайший квант движения, показали, что чем ближе кинематографист приближается к мгновению, тем хуже оно видно в серии фаз, сливающихся в пятно. Что-то должно остаться за кадром — иначе картинка станет неразличимой для публики.

Но, возможно, именно в этой исключенной области и содержится вечно ускользающее от репрезентации Реальное, а предельная истина о нашем мире и нашем кинематографе — это истина об этом ускользании. В таком случае самым реалистическим жанром кино оказывается мистический хоррор, авторы которого хорошо усвоили главный урок сюрреалистов: художнику нет нужды разъяснять неизъяснимое, для эффекта высшего жизнеподобия ему надо просто производить свою собственную обскурность — точно так же, как художники старой школы симулировали перспективой эффект «открытого окна в мир». Тихий хоррор (особенно преуспели тут японские авторы вроде Киёси Куросавы) производит отсутствие. Отсутствие связности, логики; он делает осязаемым провал, зазор между складными элементами конвенциональной реальности. Именно этот зазор и служит источником ужасного — но только потому, что он напоминает о тайне Реального. Где-то за кадром зонтик и швейная машинка действительно встречаются на хирургическом столе — мы просто не готовы это увидеть.

Встреча истин двух апшеронских семейств — событие того же порядка. Если мир — всего лишь представление, перформанс в коридоре с топором, то что отличает реальность от сна, галлюцинации, фикшена? Вопросы опасные — неудивительно, что реальность взбунтовалась и не дала Расторгуеву запечатлеть ее на камеру. Однако ему (или случаю) удалось в какой-то мере симулировать сюрреалистическое расплавление категорий: начавшись как хроника неосмотрительно самоуверенной авантюры московской творческой интеллигенции, фильм очень быстро превращается одновременно в абсурдный, утомляющий гиньоль и в ошеломительную вуду-драму. Кто кого убил? Уже совсем неясно и в целом неважно (задуманные как главные герои, пенсионеры Таравковы практически не появляются на экране). Сама документальная фактура фильма начинает казаться ассамбляжем затертых общекультурных штампов: столичные актеры вновь спорят о морали и методе (см. «Храни меня, мой талисман» Балаяна — тоже, кстати, смешавшего фикшен и документальную фактуру), кого-то в России опять рубят топором, судейские врут и покрывают друг друга, бегают туда-сюда какие-то гоголевские гуси. Но вторжение вымысла, воображения Литасовых, всерьез переживающих фейковый следственный эксперимент по их сценарию, взрывает все. Призванный разрешить сомнение, фильм Расторгуева начинает вызывать смятение — с одной стороны, постоянным соскальзыванием всякого смысла, с другой — невозможным союзом нанятого актера и человека в центре реальной трагедии, снаффа и обнаженной искренности, мистики и черной комедии. Что вообще это было, зачем, почему, чем закончилось, зачем гуси? Га-га. Дада.











Власть безумия и безумие власти

Русское юродство как сюрреализм до сюрреализма

Русь восприняла — как и христианство — традицию юродства от Византии; но, в отличие от константинопольского юродивого, московский — почти всегда еще и обличитель «многих неправд», которые творит непостижимая власть, подобная стихийному бедствию. В русской легенде юродивый — рядом с царем, и абсурд добровольного безумия сливается с абсурдом безумия властного.

Текст: Иван Давыдов

В XVI веке некий Парфений Юродивый написал «Канон Ангелу Грозному воеводе», удивительное, красивое и жуткое стихотворение: «...Прежде страшнаго и грознаго твоего, ангеле, пришествия умоли о мне, грешнем, о рабе твоем. Возвести ми конец мой, да покаюся дел своих злых, да отрину от себе бремя греховное. Далече ми с тобою путешествати, страшный и грозный ангеле, не устраши мене, маломощнаго. Дай ми, ангеле, смиренное свое пришествие и красное хождение, и велми ся тебе возрадую. Напои мя, ангеле, чашею спасения!»

Мы мало что знаем об этом сочинителе. Но есть тем не менее основания предполагать, что это псевдоним, за которым скрывался сам Иоанн Грозный, великий государь московский. Дмитрий Сергеевич Лихачев, например, именно так и считал.

И если это так, то это странно: царь ведь трепетно весьма относился к себе и к собственному, как мы бы теперь сказали, имиджу самодержца. В пространных письмах доказывал бывшему соратнику, беглому князю Андрею Курбского, что нет ничего выше царской воли. Заставил московских книжников сочинить специальный труд, где обосновывался тезис о происхождении московских властителей от самого цезаря Августа: у Августа был брат Прус, а среди потомков Пруса — Рюрик, основатель московской династии, такая примерно схема. Иноземцы, конечно, посмеивались, но царь эти построения воспринимал всерьез. И вот, получается, при всем при этом для разговора с Архистратигом сил небесных выбрал маску юрода, городского сумасшедшего, из ничтожнейших — ничтожного. Почему? Это странно, но это объяснимо.

О подвиге юродства русские узнали от главных своих учителей в делах веры, от византийцев. Имперские юродивые — странные люди, смущавшие жителей Константинополя безумными выходками: они бегали по городу в рванине или голышом, произносили бессвязные речи, спали в кучах мусора. Смысл их служения — так это понимали мудрецы, которые голышом не бегали, зато собирали предания и писали жития блаженных,— в том, чтобы люди не забывали о словах апостола Павла: «Мудрость мира сего есть безумие перед Богом». И, соответственно, наоборот: о мудрости божьей можно напомнить греховному миру, только выворачивая мир наизнанку, демонстрируя наглядно его безумие.

Святые вообще в некотором роде пограничники — они одновременно и в здешнем мире, и в высшей реальности. Юродивые реальности смешивают, сдвигают, законы нашего мира ставя под вопрос. Сюрреалисты до сюрреалистов, они превращают полнейшее, с точки зрения обыкновенного человека, безумие в инструмент проповеди.

Русские — прилежные ученики, они усвоили традицию, полюбили юродивых и сложили о них легенды. Свои почитаемые юродивые есть во всех древних городах: в Ростове — блаженный Исидор, пришедший из Германии, чтобы вырваться из сетей католической ереси и приобщиться к правой вере (его, кстати, Грозный особенно почитал, сохранившаяся в Ростове церковь Исидора, что в валах, построена как раз при Грозном), во Пскове — Никола Салос, в Новгороде — Николай Кочанов. Но главный, архетипический русский юродивый — москвич, живший в эпоху Грозного Василий Блаженный. И, в отличие от византийских коллег, Василий (как и большинство наших блаженных) — не просто безумец, разоблачающий мнимую мудрость мира. Он в тесном контакте с властью и с царем как ее земным воплощением, он — обличитель сильных и защитник слабых.

Про него — целая россыпь сказок, которые помнили и пересказывали веками (записали их только в XVIII столетии, и записи эти куда содержательнее, чем переполненное риторическими украшениями официальное житие). Сын крестьянина, ученик сапожника, бросивший ремесло, он бродил по царской столице голым, кидался камнями в дома праведников и целовал стены домов, где жили заведомые грешники. Не потому, как вы могли бы подумать, что праведники были лицемерами, а грешники в тайне творили дела милосердия. У Средневековья другая логика: мы в пространстве чуда, где главный — человек, абсурд превративший в оружие проповеди. Дело в том, что в дома праведников бесы не могли проникнуть и толпились вдоль стен. А в дома грешников, напротив, не могли пробраться ангелы. Василий видел тех и других. Для него обыденность и надмирность сосуществуют, проникают друг в друга, он всегда — внутри

сюрреалистической грезы, подлинность которой не ставится под сомнение. Бесам, соответственно, камни, ангелам — поцелуи. Однажды святой и вовсе разбил принародно почитаемую икону. Но не потому, что проникся византийской ересью иконоборчества или идеями протестантов. А потому что увидел: негодяй-иконописец на доске сначала изобразил Сатану, а уж поверх этого гнусного образа — Божью Матерь.

Этот легендарный Василий запросто общался с Иваном Грозным (кстати, знаем, что исторический Василий и царь действительно были знакомы, и когда юродивый захворал однажды, царь приходил его проведать). Мог подойти в церкви во время службы и укорить за мирские мысли, мог явиться на пир и явить очередное странное чудо, а мог... Вот что рассказывали люди о своем заступнике: когда Иван Васильевич громил Новгород, какая-то сила заставила его вдруг отойти от места казней. И увидел он на берегу Волхова пещерку малую, а в пещерке — своего юродивого знакомца за столом. Василий жестом пригласил царя перекусить, но на столе — дымящаяся плоть человеческая и кровь в чаше. «Разве человекоядец я?» — в ужасе закричал царь, а святой все так же молча указал ему рукой на разоренный город. И пристыженный самодержец прекратил зверства.

Здесь все выдумка — хотя бы потому, что Василий умер еще до начала опричного террора, и Новгород никто не спас, и саму историю москвичи с присущей им самоуверенностью по-хозяйски присвоили: сначала ее рассказывали жители Пскова про своего юродивого, Николу (и кстати, Псков Иван действительно разорять не стал). Но это не важно. Важно, чего ждали от своего святого жители царской столицы.

Грозный тоже ведь образ архетипический, олицетворение власти, загадочной, страшной, непостижимой, подобной стихийному бедствию. Блаженство и блажь, святость и безумие — рядом, и тут же — эта уничтожающая власть, способная в любую секунду превратить обычного человека в пыль. Нипочему. Просто так. Москва — средоточие власти, и конечно, этому городу нужен герой, способный обычного человека от власти прикрыть. Но кем такой герой может быть? Только городским сумасшедшим. Никто другой на подобное не решится.

(Святой митрополит Филипп, еще один современник Грозного, личность вполне историческая, попытался предложить другой путь, противопоставив безумию опричнины разумные аргументы, опирающиеся на истины Евангелия. И никого не спас, и был по приказу царя задушен Малютой Скуратовым.)

Беспредельная власть абсурдна, она не поддается человеческой логике, выпадает из мира рациональности. И здесь противоположности сходятся, всесильный царь осознает свое юродство. Именно эту личину на себя и натягивает, обращаясь к Ангелу грозному — и судии, и покровителю. И с личиной срастается в безумных оргиях опричников в Александровской слободе.

Что-то такое чувствовал, возможно, Петр, строитель регулярного тоталитарного государства, юродство запретивший указом: «Притворных беснующих, в колтунах, босых и в рубашках ходящих, не точию наказывать, но и градскому суду отсылать». Однако сам он со своим Всешутейшим собором, где высокородные придворные, наделенные нелепыми титулами, профанировали, изрядно напившись, церковные обряды, длил традицию.

Наследники его оказались людьми более умеренными, но и места для них в настоящей народной памяти, в преданиях, песнях и анекдотах осталось куда меньше, чем для Петра. И для Ивана.

Что-то такое понял про Грозного Эйзенштейн, и на это обиделся Сталин, еще один человек, сумевший в себе воплотить народные представления о власти как необъяснимой и карающей стихии. Поэтому и запретил вторую серию фильма «Иван Грозный», и не дал снять третью. Но вот когда Коба заставлял пьяных приближенных неуклюже плясать под патефон на Ближней даче, на кого он больше походил — на юрода или на царя? Здесь нет границы, несовместимое сливается с несовместимым, абсурд впадает в абсурд, образуя бездонное море.

Жива ли традиция теперь — вопрос спорный, хотя дефицита городских сумасшедших не наблюдается, в достатке их и в темных переулках, и в парламенте. Но вот что я, пожалуй, хочу сказать напоследок: Пушкин, великий, понимавший все и про всех, именно юродивого сделал ведь — одновременно множа абсурд — эпизодическим и главным героем «Бориса Годунова». Это квинтэссенция нашей веры: «Нельзя молиться за царя Ирода. Богородица не велит». Терпеть можно и страдать можно. Не исключено, что даже нужно. Зачем-нибудь. Молиться нельзя.



Неумолимая правдивость фантасмагории

Как разрушаются границы реальности в «Театральном романе» Михаила Булгакова

Булгаков — автор главных фантасмагорий русской литературы, и в книгах его, от «Дьяволиады» до «Мастера и Маргариты», сатана правит бал в переносном и прямом смысле. Однако самым радикально фантасмагорическим сочинением Булгакова по-прежнему остается роман практически документальный. Более того, роман, который становится тем более сюрреалистическим, чем больше в него вторгается не чертовщина, а реальность.
Текст: Ольга Федянина

Булгаковская чертовщина не только гротескная, но еще и страшно смешная. Чертовщина эта, разумеется, считает свою родословную в первую очередь от Гоголя, но она острее — потому что из нее как бы выдернута гоголевская байковая сказочная подкладка и гоголевская просторная фольклорная душевность. Будь то превращение собаки в человека, нашествие гигантских гадов или вышеупомянутый бал у сатаны — у Булгакова небеса разверзаются над обитателем советской Москвы в его повседневных обстоятельствах, между жилконторой и профсоюзным собранием, обнаруживая собственное внутреннее безумие этой самой повседневности и добавляя к нему лошадиную дозу потустороннего сюра.

Возникает эта встреча фантасмагорий — советской и потусторонней — как бы сама собою: невероятные фигуры и события буквально лезут из всех щелей, становясь по пути все невероятнее и невероятнее. Но описание происходящего, каким бы разнузданным это происходящее ни было, сохраняет некоторую литературную, скажем так, воспитанность — то, что называется «рассказчик», у Булгакова остается позицией без имени и без своего места в сюжете. «За мной, читатель!» — говорит голос автора в «Мастере и Маргарите» и сопровождает вас по всем закоулкам Варьете или нехорошей квартиры, никак в происходящих там вакханалиях не участвуя. Автор в булгаковских текстах располагается снаружи истории, а фантасмагоричность этой самой истории — ее внутреннее свойство.

За одним, кажется, важным исключением.

Единственный по-настоящему сюрреалистический персонаж «Театрального романа» — его автор.

У «Театрального романа» два начала и ни одного финала. Оба начала — реализация авторского замысла, отсутствующий финал — результат воздействия разнообразных внешних сил, безвременно оборвавших жизнь 48-летнего Булгакова 10 марта 1940 года. Но материю текста эти обстоятельства образуют вместе: «Театральный роман» — произведение сюрреалистическое, потому что в нем законы литературы и жизни действуют одновременно. Превращая автора в фигуру, живущую сразу в нескольких параллельных мирах.

Раздвоение приходит в виде отречения.

«Предупреждаю читателя, что к сочинению этих записок я не имею никакого отношения»,— сообщает нам в самом начале безымянный «издатель». История найденной рукописи прячет автора, впрочем, в довольно-таки прозрачном укрытии, скорее иронично, чем всерьез. А «издатель» — фигура в гораздо большей степени вымышленная, чем тот автор, от которого он так основательно отрекается:

«<...> записки Максудова представляют собою плод его фантазии, и фантазии, увы, больной. <...> Я, хорошо знающий театральную жизнь Москвы, принимаю на себя ручательство в том, что ни таких театров, ни таких людей <...> нигде нет и не было».

Да, а первым-то делом «издатель» сообщает, что перед нами записки покойника, поскольку автор «через два дня после того, как поставил точку в конце записок, кинулся с Цепного моста вниз головой».

Речь, стало быть, идет о человеке мертвом и больном (в этой последовательности) и о сюжете, лишенном всяческого правдоподобия. Прояснив это обстоятельство, автор переходит к истории, которая буквально фотографически портретирует литературную и театральную жизнь Москвы времен написания «Театрального романа».

Ни для современников Булгакова, ни для последующих читателей это фотографическое сходство не было секретом. Список прототипов героев романа начал гулять по рукам одновременно с его написанием — и список этот одной длины со списком самих героев: в «Театральном романе» нет ни одной фигуры, за которой не стоял бы реальный человек. Узнаваемы не только лица, но и события — репетиции «Дней Турбиных» и «Мольера», отношения Булгакова с «Иваном Васильевичем» — Станиславским и коллективом «Независимого театра» — МХТ.

Но независимо ни от каких списков, положа руку на сердце: узнаваемость — свойство, не связанное с тем, знаете ли вы, кто стоит за тем или иным героем или поворотом сюжета. Важно, что это знает автор. Сюрреалистическая документальность «Театрального романа» живет в вибрации голоса Сергея Максудова, альтер эго Булгакова, от которого сам Булгаков так демонстративно отрекся. И в том, как его взгляд фиксирует бессчетные подробности — от пепла сигареты Поликсены Торопецкой и актерского мастерства Ивана Васильевича, который лучше всех «подавал букет» на репетиции, до живых глаз гения-администратора Фили, который точно знает, кому из его посетителей полагается «контрамарка в ярус», а кому «ничего не могу сделать». Из ежедневной закулисной сутолоки взгляд Максудова выхватывает один эпизод за другим, одно лицо за другим, и именно этот взгляд и превращает все увиденное в фантасмагорию. Это предсмертный взгляд, а на самом деле даже — взгляд мертвого человека, останавливающего мгновенье, потом еще одно и еще, и еще.

Он останавливает мгновение за мгновеньем, разглядывает их, уточняет, пробует на вкус — потому что все они ему очень нравятся. Оборотная сторона булгаковской фантасмагории в «Театральном романе» — сторона трагедии. Автор влюблен в мир, населенный всеми этими русалками и водяными, администраторами и буфетчиками, трагиками и Людмилой Сильвестровной Пряхиной,— но это несчастная любовь. В отличие от описанного в начале романа мира литературного, который его отторгает, но который ему ничем и не симпатичен, мир Независимого театра — райский сад, из которого Максудова (Булгакова?) изгоняет незримая и неумолимая рука. Его взгляд за кулисы театра — прощальный взгляд на этот рай, который у него вот-вот отберут, отбирают, уже отобрали.

Неустранимая странность бытия

Каким выглядит прошлое в воспоминаниях — и в романе Максима Семеляка

В издательстве «Альпина. Проза» вышел роман Максима Семеляка «Средняя продолжительность жизни» — попытка выяснить отношения с прошлым, а вместе с ними и что-то еще. Юрий Сапрыкин тоже вспомнил прошлое и постарался понять, почему этот текст такой странный.

«<…> умирая, я буду вспоминать кабинет, в котором меня принял управляющий материальным фондом театра Гавриил Степанович» — никакой авторский сарказм не может скрыть того, как ему уютно и покойно среди всей этой оперной роскоши, бильярдного сукна и палисандрового дерева, между диваном и генеральским письменным столом.

Своим прощальным взглядом Максудов ловит и запечатывает театральный мир, как муху в янтаре — чтобы осталось. Ловит что-то, что является сутью театра, а не его видимостью — вернее, сутью, неотрывно привязанной к видимости. Любой театральный человек вам подтвердит, что по сию пору каждый театр, если вы в него зайдете со служебного входа, ведет себя и выглядит так же, как Независимый театр в «Театральном романе». И в самой этой абсолютно буквальной точности тоже есть что-то сюрреалистическое.

Этим же предсмертным, мертвым, прощальным взглядом автор смотрит на самого себя — и не нравится сам себе чрезвычайно.

«Из зеркала глядело на меня лицо со сморщенным лбом, оскаленными зубами и глазами, в которых читалось не только беспокойство, но и задняя мысль».

Такими глазами рассказчик раньше не смотрел вокруг себя и на себя. Авторское «я» задолго до «Театрального романа» возникает в «Записках молодого врача», но там «я» — человек, перед глазами которого проходят разнообразные немыслимые — чужие — истории, а он их фиксирует. Это «я» свидетельское. Больной и мертвый автор «Театрального романа» Сергей Леонтьевич Максудов — не свидетель истории и даже не ее участник: он ее источник. Причина и мотор всех событий — рукопись, над которой работает Максудов, сначала это роман, потом — пьеса. По сути дела, писатель вместе со своей рукописью здесь и есть та сила, что приводит в действие механизм сюжета,— фантастическая, потусторонняя сила.

Да, булгаковский автор во всех своих ипостасях — существо больное, ущербное, жалкое, а судьба его печальна. Но в сверхъестественную силу рукописей, даже незаконченных, как мы знаем, Булгаков почему-то верил.

Честно говоря, изображения и тексты, отмеченные биркой «сюрреализм», никогда не казались мне достаточно странными: совместный полет тигра и слона на тоненьких ножках или встреча зонтика с швейной машинкой — слишком нарочитая путаница, отдающая детсадовской считалкой. Не бывает таких галлюцинаций, и от такого не просыпаешься в ужасе среди ночи. Другое дело… да что угодно.

Любое слово, если его долго перекатывать во рту, узор на ковре, на котором остановился взгляд, какие угодно фрагменты реальности, когда смотришь на них слишком тщательно,— сразу покажутся странными. Именно так от пристального, долгого всматривания получаются сюрреалистические тексты.

У Липавского в «Исследовании ужаса» описан момент остановки восприятия: «Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца… Птица летит в небе, и вы с ужасом замечаете: полет ее неподвижен». Что говорить о взгляде в собственное прошлое: как-то мне попалась фотография Большого Гнездниковского переулка, где я работал 20 лет назад; невозможно поверить сейчас, что эти дома и эти вывески вообще могли существовать на свете (хотя дома-то стоят, и вроде те же самые, нетрудно проверить). Возможно, еще время было такое — как сейчас кажется, сновидческое, призрачное, так и не собравшееся в устойчивую картинку. Просто 2000-е, не обзаведшиеся собственным прилагательным,— не лихие, не ревущие, не застойные. Сложившиеся из мимолетных токов — и разлетевшиеся при первом порыве ветра.

Роман Максима Семеляка «Средняя продолжительность жизни» — отчасти именно о том призрачном времени, но в нем много странностей любого другого рода. Связанных прежде всего с тем самым пристальным всматриванием: бог этого текста определенно прячется в деталях. Уличная вывеска, лежащая на дороге собака, обивка кресел в фойе подмосковного санатория — и желтый одуванчик у забора, и лопухи, и лебеда — все как бы вырезано из окружающего бытийного фона и вставлено в резную словесную раму: так, например, язык, свисающий из пасти пса, оказывается похож на галстук хорошо отужинавшего чиновника. Аллюзия, метафора, острота сменяют друг друга как номера в фигурном катании — и реальность, раскрученная в этих тройных тулупах, начинает менять свои очертания. Вытарчивают незаметные швы, царапает глаз какая-нибудь обиходная мелочь, все становится не похоже на само себя: как замечает рассказчик, «в лесу все выглядят моложе».

В 2008 году, когда происходит дело, все были моложе, и в тексте тоже есть что-то такое — «лет 15 с плеч долой»: можно сказать, он телепортирует в литературу, которую ценили тогда. Дело-то происходит, в сущности, простое: журналист-фрилансер из околокультурных медиа, отправляется в подмосковный санаторий, чтобы выяснить отношения с собственным прошлым. Сегодня из этого бы вышло неспешное медитативное повествование с культурологическими аллюзиями, перечень пережитых несчастий, из которых мы все состоим. Но «Средняя продолжительность» движется на другой передаче — это трип, дрифт, автофикшен-овердрайв, что угодно, только не «осмысление травмы». Нечто странное.

Так вот, как было сказано выше, подмосковный санаторий, переживающий стадию упадка,— он и сам по себе создает эффект остранения. Укромное место,

куда попадают в качестве отпускника или командированного,— здесь-то и происходят выпадения из реальности, эффект гарантирован. От «Декамерона» до «Волшебной горы», от «Твин-Пикса» до «Города Зеро» — персонажи в подобных локациях оказываются в пространственно-временной петле, им не удается ни выехать наружу, ни въехать в то, что происходит. Помимо прочих предшественников, оздоровительное учреждение из романа Семеляка заставляет вспомнить занесенный снегом особняк из детектива Агаты Кристи: зыбкая тревожная атмосфера намекает, что здесь прикопаны свои «десять негритят» — но их следы поглотила болотная топь, сообщить подробности могут только исключительно ненадежные рассказчики, и вообще, не вполне понятно: в чем эта трагедия могла бы состоять? откуда взялась печаль? Вероятно, это прощание с детством, почти наверняка — уход из жизни родителей, но еще более — само течение жизни. Санаторный воздух дрожит и переливается, потому что сквозь него проходит время. Обыденное сознание принимает такие вещи как должное, относя к числу базовых неизменяемых настроек, но обостренный — а порою замутившийся — авторский взгляд обнаруживает здесь катастрофу: трагедия рождается из самого протекания времени.

А еще странность рождается из времени. Находясь в 2008-м, рассказчик пытается разглядеть неверные черты своего 1988-го — но для нас обе эпохи уже относятся к прошлому, подернуты хронологической рябью, мы видим их сквозь мутное стекло. Обе временные точки выбраны чрезвычайно точно — в том смысле, что обе предельно размыты и нечетки; то и другое время: как оно выглядело? оно было про что? «В те годы здесь ничего толком не происходило, за исключением привоза газет и шелеста волн». Даже притом что по тексту разбросаны легко опознаваемые метки, обе эпохи, проживаемая и вспоминаемая, никак не сводятся к сувенирному набору стереотипов (и не объясняются им); они как прозрачные двери между чем-то и чем-то другим. «За окнами царила блаженная беспозвоночность — то были, как говорил д'Артаньян, времена меньшей свободы, но большей независимости. Сам год был объявлен в России годом снегиря».

В какой-то момент рассказчик раскладывает перед собой черно-белые фотографии, сделанные его отцом,— и понимает, что картинки не столько показывают, сколько скрывают: «Его мысли и страсти остались для меня такой же тайной, как эти черно-белые кучи штамповок». Призрачность фотографического изображения — давно не новость, герой «Средней продолжительности» и сам изучал соответствующие источники («в них объяснялось про всякий пунктум и еще про то, что когда человек уходит с фотографии, то экспозиционная функция впервые одолевает культовую»), но тут случается еще один сбой: рассказчик не просто сталкивается с непостижимым чужим прошлым, в той же модальности существует для него и собственное настоящее. Диссоциация и остранение — не просто реакция на невозвратимое, это базовое отношение к тому, что лежит прямо перед глазами. Стратегия уклониста: даже когда жизнь проста, как маршрут электрички, наш лирический герой все время проскакивает нужную остановку. «Манера жить не вникая и уходить от ответа, не расслышав вопроса, никогда еще меня не подводила».

Тут вот еще какая штука. Какую бы дистанцию к своему хронотопу ни выстраивал рассказчик, у меня, например, не получается относиться к этому времени — и этому тексту — отстраненно. И 1998-й, и 2008-й для меня — не историософские абстракции, и разбросанные по тексту опознавательные приметы — будь то очередь к ларьку «Союзпечати» или компакт-диск группы Antony And The Johnsons,— как нынче говорят, «откликаются». Да что там, к числу этих меток принадлежит сама авторская манера Семеляка (применявшаяся в ту пору именно что к описанию компакт-дисков). Все это вызывает рефлекторно-ностальгическую реакцию — «верните мой 2008-й!»,— но что-то мешает раствориться в этой волне. При множестве зацепок, в этом времени не за что зацепиться, вспоминая о нем, я будто слышу настойчиво повторяющийся сэмпл, который упорно на что-то намекает — но ничего не значит; или переживаю тревожный сон, из которого не можешь выбраться, еще менее его расшифровать. Оно как замок, к которому не сделали отмычки,— и текст эту странность транслирует. Достаточно сказать, что в Большом Гнездниковском, каким он был на той фотографии, соседствовали редакция журнала «Вопросы литературы» и магазин дизайнерских авосек. Выглядит слишком нарочито, как в детской считалке,— но ведь было? А было ли?

Между искусством и фейком

10 эпизодов сюр(реализм)а в моде

В современной моде слово «сюрреализм» вновь стало постоянно звучащим, хотя сейчас имеется в виду чаще всего его укороченная версия. От сюрреализма моды 20–30-х годов прошлого века к сюру 20-х годов нынешнего ведет вполне непрерывная линия, хотя выглядит она на разных этапах по-разному. Елена Стафьева приводит примеры.

Сознательность и спонтанность, отчетливость и зыбкость, смутная тревожность и явный ужас — все эти свойства восприятия свойственны не только искусству, но и моде: сюрреалистическая картина мира так или иначе воспроизводилась ею все эти сто лет, проявляясь с разной степенью интенсивности и принимая разные формы. Она могла быть очень рафинированной и эстетской, как у родоначальницы жанра Эльзы Скьяпарелли, а могла заваливаться в абсурд почти бунюэлевской силы, как это показано в бессмертной сцене голого дефиле в финале «Pret-a-porter» Роберта Олтмана. В нашем списке главных сюрреалистических вех моды есть и то и другое.



GIFT OF MME ELSA SCHIAPARELLI, 1969. SOURCE: PMA

1 ELSA SCHIAPARELLI

SS 1937 Lobster dress

Платье с омаром можно считать условным началом сюрреализма в моде — и на примере этого платья отлично видно, что проявляется он отнюдь не в экстравагантности. Оно сделано просто и даже строго, да и омар сам по себе не выглядит натуралистично или провокационно — и то и другое возникает из актуального художественного контекста: это омар с рисунка Дали «Минотавр», где он буквально вылезает из чрева самки минотавра. Платье Скьяпарелли — очевидная отсылка к Дали, омар расположен на его подоле так, будто появился изнутри женщины, на которую оно надето. И когда Уоллис Симпсон, будущая герцогиня Виндзорская, надела это платье для съемки в Vogue, она, конечно, играла именно с этим образом, намекая на свою репутацию разрушительницы и пожирательницы. Так Скьяпарелли переводит язык сюрреалистического искусства на язык сюрреалистической моды, так работает ее собственный сюрреализм: строгая простота силуэта — острота, неожиданность и глубина ассоциаций, вызванных деталями.



LAZIZ HAMANI / ПРЕДОСТАВЛЕНО DIOR



CATWALKING / GETTY IMAGES

2 CHRISTIAN DIOR

SS 1949 Miss Dior dress

Кристиан Диор с его изящной праздничностью, с его рафинированной парижскостью, с его любовью к Людовикам и фиксацией на цветах и корсетах кажется максимально далеким от всякого сюрреализма. И его new look, появившийся сразу после самой страшной эпохи в новейшей истории, знаменовал как раз возвращение к нормальной жизни, к прекрасной Франции, к Belle Epoque. Но для самого Диора, пережившего войну и оккупацию, эта нормальная жизнь, возможно, так по-настоящему никогда и не вернулась. Платье Miss Dior 1949 года, как и тогда же появившиеся первые диоровские духи, было названо так в честь его сестры Катрин, участвовавшей в Сопротивлении и чудом выжившей в немецком концлагере. После войны она уехала в Прованс и полностью посвятила всю свою оставшуюся жизнь садоводству.

Платье-клумба, полностью покрытое мелкими искусственными цветами, как бы целиком состоящее из миллиона маленьких маргариток, выглядит как цветочная блокада, которая должна заглушить, замаскировать весь пережитый ужас. Возможно, для самого Диора это не было сознательным жестом — но с чем, как не с подсознанием, имеет дело сюрреализм. Именно это, кажется, видел в платье и Раф Симонс, показавший в своей коллекции Dior FW 14 реплику Miss Dior, но абсолютно черную, где вместо клумбы и многоцветия — выжженная земля. Вообще, Симонс весь свой Dior, начиная с первого показа в стенах из живых цветов, построил на интерпретации метафоры женщин-цветов именно как диоровской обсессии.



KEYSTONE-FRANCE / GAMMA-RAPHO / GETTY IMAGES

3 ANDRE COURREGES

SS 1965

Один из самых ярких и самых недооцененных дизайнеров 60-х, Андре Курреж никогда не помещался в группу фэшн-сюрреалистов — но, безусловно, понимал его механизмы и владел его силой. Маленькие платья и огромные очки, простых форм, но странного смысла головные уборы — все это исполнялось им с большим блеском и остроумием. В этой коллекции его платья-трапеции соединены со шляпками-коробками, шляпами с квадратными полями и непрозрачными очками с прорезями-щелями (они получат название Eskimo, или Eclipse, или Slit White). Такие комбинации создают яркий, почти как у Кубрика (стилистически очень близкого к Куррежу), сюрреалистический эффект. Который, безусловно, тут же уловил Сальвадор Дали, снявшийся в фотосессии с моделью в платье Courreges и засунувший под пояс ее платья своего неразменного омара — в этот раз чуть ли не живого. Кто сумел хорошо оценить куррежевские таланты, так это Миучча Прада, которая наполняет аллюзиями на Куррежа и даже почти прямыми цитатами из него свои коллекции год за годом, а последняя, будущего лета Prada выглядит вообще как один большой оммаж Куррежу.

4 THIERRY MUGLER

FW 1988 **Les Infernales**

Тьерри Мюглер отличился по части сюра как мало кто другой в современной моде— его прихотливое воображение балансировало между сексуальностью и хоррором, производило женщин-стрекоз (Les Insectes, SS 1997), женщин-змей (La Chimere, FW 1997) или женщин, ставших морскими раковинами (Anniversaire des 20 ans, FW 1995). Платье из этой коллекции — черное, с веерообразными розовыми внутренностями, из которых как жемчужина появляется женский торс в телесном корсете и розовых высоких перчатках,— стало настоящим хитом и не покидает ни рейтинги самых знаменитых платьев, ни разнообразные фэшн-выставки. Но началось это увлечение фантастическими тварями у Мюглера раньше — в коллекции Les Infernales осени 1988-го. Языки адского пламени в полном соответствии с названием опаляли кромки жакетов, вырывались из фигурно вырезанных на груди платьев и среди уложенных рожками волос моделей, а в финале вышло прекрасное создание в белом платье, повторяющем по форме венчик каллы, из которого выступала модель в чем-то ледяном и застывшем на голове и с кровавыми слезами на лице, как будто из самого озера Коцит. Впрочем, возможно, и раковина, и калла таковы только в нашем воображении, а в воображении их создателя за ними скрывались совсем другие образы — но именно так и работает сюрреализм, пробуждая глубоко личные ассоциации. .



DANIEL SIMON / GAMMA-RAPHO / GETTY IMAGES



MAISON MARTIN MARGIELA

5 MAISON MARTIN MARGIELA

FW 1997 **Artisanal Collection**

Аналитическая мода Мартина Марджелы на то и аналитическая, чтобы быть рациональной, и в целом Марджела никогда не был склонен к играм с подсознанием. Но великая марджеловская идея разъять традиционный способ взаимодействия тела и одежды и затем сложить его заново, поменяв части местами, конечно, несет в себе сюрреалистический заряд. В его знаменитой артизанальной коллекции осени 1997-го платья, выглядящие так, будто их недошитыми сняли вместе с обшивкой манекена с логотипом Stockmann, сопровождались меховыми шапками, которые были почти что париками. Тут можно увидеть и персонажей страшных сказок Шарля Перро, гибрид Красной Шапочки и Волка — или предметы Мерет Оппенгейм, еще одной фанатки волосяных и меховых покровов. Отметим, что, перейдя из моды Марджелы в его искусство, волосы, парики и мех как их субститут набрали куда больше и сюрреалистического веса, и просто-напросто сюра.



PETER JORDAN - PA IMAGES / PA IMAGES / GETTY IMAGES



PETER JORDAN - PA IMAGES / PA IMAGES / GETTY IMAGES

6 HUSSEIN CHALAYAN

AW 2000 After Words

Хуссейн Чалаян вообще мастер одежд-объектов, которые движутся, светятся и трансформируются прямо в процессе дефиле. Но эта коллекция выглядит почти как парафраз Магритта. Она показывалась в интерьере некой вполне традиционной гостиной, предметы мебели которой буквально становились нарядами моделей: стол превращался в юбку, чехлы кресел — в платья. Тут можно восхититься и остроумием самой идеи, и изящностью реализации клише про хранительниц домашнего очага, и антипатриархальным зарядом — и тем, каким эмоциональным оказывается это лишенное всякого драматизма шоу.

7 ALEXANDER MCQUEEN

SS 2001 Voss

Сюрреализма в моде Маккуина было не меньше, чем драматизма и историзма. И закутанные вуалью оленьи рога, и истаивающая голограмма Кейт Мосс в клубящемся платье, и туфли-армадилло — все это можно помещать в энциклопедию сюрреализма. Но особое место занимает коллекция Voss. Она была представлена в зеркальном кубе, где в самом начале дефиле вспыхнул свет и осветил моделей: их головы были перебинтованы, словно после трепанации, их наряды были сделаны из перьев, ракушек, панцирей, шляпы — в виде атакующих птиц или кусков дерна с травой и цветами. Коллекция закончилась обнаженной женщиной, возлежащей на груде книг, заставляющей вспомнить об эстетике Питера Гринуэя. Ужас, ненависть, секс — далеко не каждый громкий художественный проект обладал такой выразительной силой, как этот показ. И если уж что-то говорить о моде и искусстве, то скажем так: практически каждый из великих фэшн-дизайнеров 90-х мог бы при других обстоятельствах стать не последним художником, а некоторые даже и стали.



DIOMEDIA



LEON NEAL / AFP



ESTRÓP / GETTY IMAGES

9 SCHIAPARELLI

SS 2023 Haute couture

Художественное руководство нынешнего Schiaparelli за последние пару лет сделало несколько ловких маркетинговых жестов, чтобы напомнить, что является законным наследником термина «сюрреализм» в моде. В их числе был летний кутюр 2023-го, который оказался идеальным примером того, чем отличается сюрреализм от вполне коммерческого сюра. Дэниел Розберри, нынешний художественный директор Schiaparelli, поместил звериные головы вполне натуралистического вида на все платья — и получил чуть ли не титул главного сюрреалиста современной моды. За этим не было никакого контекста, который можно актуализировать, ни художественного, ни социального: обозначающее без обозначаемого, знак пустоты. Но в перенасыщенном мире цифровых изображений именно такое и дает наибольший маркетинговый эффект.

8 PRADA

FW 2007

Сюрреалистическое измерение в моде возникает и там, где все выглядит абсолютно реалистическим. Вот, например, Миучча Прада всегда была чрезвычайно приземленным дизайнером — в том смысле, что ее не интересовала никакая театральность, никакая феерия или фантасмагория, корни ее эстетики — буквально в миланской повседневности ее бабушек и ее самой. Она всего лишь чуть сдвигает привычное — и этот мир винтажных пальтишек, носочков, аккуратных юбочек и кардиганчиков делается зыбким, странным и даже тревожным: например, в коллекции осени 2007-го она поместила мех на груди, в вырезе кардиганчиков, а перья — на спине маленького платья, скроила детские шапочки из валяной шерсти, похожей на оболочку мягких игрушек, сделала пальто с фактурой, напоминающей мхи и лишайники.



CHRIS MOORE / CATWALKING / GETTY IMAGES



MAISON MARGIELA

MAISON MARGIELA

10 MAISON MARGIELA

SS 2024, Artisanal Collection

Это было настоящее театральное представление Джона Гальяно, разыгранное в январе под мостом Александра III и произведшее фурор как среди публики, так и среди критиков. Эффект вполне объясним: гальяновские les incroyables из самых золотых его диоровских времен превратилось в les miserables, но в остальном мало изменились. Эта внезапная реинкарнация — в другом модном доме и в другой эпохе — принесла с собой те, прежние эмоции, которые тогда вызывали гальяновские коллекции. Эмоции эти по сути своей вполне сюрреалистические — сексуализированная и театрализованная мода Гальяно, наполненная странными, загадочными персонажами, пронизанная декадентской тоской и дразнящая в отведенном ей пространстве общественный вкус, хорошо для этого подходит. Все выглядит исключительно эстетским, но, безусловно, тревожащим воображение: полуголые юноши в корсетах, однорукий певец, латексные перчатки и манишки, причудливые наряды с кринолинами, тщательно имитирующие потрепанность, кукольные фарфоровые лица со сложнейшим макияжем — этот сюр под мостом оказался невероятно созвучен времени, где все устали пугаться и не хотят разбираться, где правда, а где фейк.

название	адрес
РЕСТОРАНЫ	
«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
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
«Кавказская пленница»	Мира просп., 36, стр. 1
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
«Крама Солнечный»	Тихвинская ул., 4
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«ЛетоИталия»	Садовническая наб., 9
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«Месопотамия»	Арбат ул., 4, стр. 1
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
	Тверская ул., 23, стр. 1
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
«Пифагор»	Трубная пл., 2
«Пробка»	Цветной б-р, 2
«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»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	Алтуфьевское ш., 16
	Бутлерова ул., 22
	Старокачаловская ул., 5А
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
Ресторан «18.12»	1812 года ул., 2, корп. 2
«Секретное место»	Калошин пер., 4
«Стейк-хаус Buffalero di Mare»	1-й Красногвардейский пр., 15
«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
«Черное Море»	Кутузовский просп., 32
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
«Цветение сакуры»	Красина ул., 7, стр. 1
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«ЭКЛЕ»	Октябрьская ул., 5
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
Asia Hall	Кутузовский просп., 48
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Bon App	Никольская ул., 25
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
Hands neo-bistro	Погодинская ул., 2
Easy Brix Grill&Wine	Пятницкая ул., 71/5
El Idilio	Благовещенский пер., 3, стр. 1
Folk	Цветной б-р, 2
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
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
MANDARIN COMBUSTIBLE	М. Черкасский пер., 2
MiMi	Новаторов ул., 1
MODUS	1-й Тружеников пер., 6
Mr. Ливанец	Глинищевский пер., 3
Nella Foresta	МО, пос. Вешки
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
OXUS	Трифоновская ул., 24, стр. 1
Piazza italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
Sansa	Пречистенская наб., 5
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
Steak It Easy	Лесная ул., 9
«The Рыба»	Хорошевское ш., 27
Tutti i Giorni	Воротынская ул., 15
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
Villa Pasta	Пятницкая ул., 26
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	
Billiards Pavlovo	МО, г. Истра, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье»
ГОСТИНИЦЫ	
«Аструс»	Ленинский просп., 146
«Балчуг Кемпински Москва»	Балчуг ул., 1
Бизнес-отель «Россо Рива»	Шлюзовая наб., 6, стр. 2
Бизнес-отель Greenwood hotel	МО, МКАД, 69 км, Бизнес-парк «Гринвуд»
«Будапешт»	Петровские Линии ул., 2/18
«Времена года»	Б. Кисловский пер., 1, стр. 2
	В. Радищевская ул., 14/21, стр. 3
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
Отель «Аквамарин»	Озерковская наб., 26
Отель «Брайтон»	Петровско-Разумовский пр-д, 29, стр. 4
Отель «Броско»	Новый Арбат ул., 21, стр. 2
«Отель Москва Красносельская»	В. Красносельская ул, 11А, стр. 4

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью
Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Где взять Weekend

название	адрес
Отель «Новый Берег»	МО, Мытищинский р-н, д. Болтино, В. Прибрежная ул., 10
Отель «Роял-Зенит»	1-я линия Хорошевского Серебряного Бора ул., 10, стр. 1
«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 Edge Vinogradovo – Moscow	Дмитровское ш., 171
Отель Edge Seligerskaya	Коровинское ш., 10
«Русские Сезоны Комфорт Отель Поречье»	Капотня 2-й кв-л, 22, корп. 1
«Ярославская»	Ярославская ул., 8, корп. 1
Azimut Moscow Olympic Hotel	Олимпийский просп., 18/1
AZIMUT Сити Отель Комсити	Москва, Киевское ш. 22-й км, 6А, стр. 3
Barvikha Hotel&Spa	МО, Одинцовский р-н, д. Барвиха, 114
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
Movenpick Москва Таганская	Земляной Вал ул., 70
Novotel Adagio Ibis Москва Киевская	Киевская ул., 2
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

название	адрес
Palmira Business Club	Новоданиловская наб., 6, корп. 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 Авеню	Щепкина ул., 32, стр. 1
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
Кафе «На Басманной»	Старая Басманная ул., 34
«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
«Чайковский»	Триумфальная пл., 4/31
«Хорошие Новости»	Электролитный пр-д, 7, ЖК TopHills
Aroma	Красина ул., 3, стр. 1
Café by Interoptika	Нахимовский просп., 63
Degustator	Пресненская наб., 12
Local Kids	Андрея Тарковского б-р, 9
THE RAKI	МО, Одинцовский р-н, с. Дубки, Можайское ш., 38/1, 2-й этаж
Tempo	Хавская ул., 9

ФИТНЕС-КЛУБЫ

Велнес-клуб RODINA	Чистопрудный б-р, 12, стр. 1
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

название	адрес
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
«Винопарк»	Садовая-Спасская ул., 17/2
Галерея «Артефакт»	Пречистенка ул., 30/2
«Даев Плаза»	Даев пер., 20
Жилой комплекс Art Residence	3-я Ямского Поля ул., 9
Клиника «Медицина»	2-й Тверской-Ямской пер., 10
Коворкинг «Телеграф»	Образцова ш., 81, стр. 3
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
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
«Автомойка Ф1-11»	Феодосийская ул, 1, корп. 11
«АвтоСпаСтудия»	Нежинская ул., 5Б
Дилерский центр «МБ-Измайлово»	Горьковское ш., 1-й км МКАД
«Мерседес-Бенц» – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	«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
Porsche	61-й км МКАД, стр. 1

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

World Class

Подари себе фитнес

10 СКИДКИ НА УСЛУГИ

28 ДНЕЙ ЗАМОРОЗКА

30 СКИДКА ДЛЯ РЕБЕНКА



Фитнес-клубы World Class
Реклама

Подробности акции на сайте worldclass.ru
Не является публичной офертой


ELLASSAY
МОСКВА, ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ, 3
ИНТЕРНЕТ-БУТИК: BOSCO.RU | +7 (495) 660 0550
ТОВАР СЕРТИФИЦИРОВАН. РЕКЛАМА. ООО «ИНТЕРНЕТ БУТИК», 109012, МОСКВА, ВЕТОШНЫЙ ПЕР., 17, ОГРН 5087746235760