Коммерсантъ
28 ОКТЯБРЯ 2022 НОМЕР 37

WEEKEND

специальный выпуск про страшный смех







РЕКЛАМА

ЭКСКЛЮЗИВНАЯ ПРЕМЬЕРА

rivegauche.ru rivoli.ru 8 800 333 20 20

MORPH

ПАРФЮМЕРНЫЕ МЕТА**MORPHO**ЗЫ



Rivoli
Perfumery

РИВ ГОШ
ПАРФЮМЕРИЯ И КОСМЕТИКА

Содержание

Специальный выпуск про страшный смех



© MUSEUM MAYER VAN DEN BERGH

Питер Брейгель Старший. «Безумная Грета», 1562–1564

КИНО

6 **Полухоррор Крым**
Смех и ужас «Шапито-шоу» 10 лет спустя

КНИГИ

12 **«Это проходит по категории смешного, но это совсем не смешно»**
Как происходит слияние госсмеха и госстраха

ТЕАТР

16 **Гроб изнутри и снаружи**
Смехотворная смерть и страшная жизнь в «Самоубийце» Эрдмана

КИНО

18 **Комедия одного положения**
Смех без разрядки в фильмах Георгия Данелии

20 **Принуждение к смеху**
Как серьезные режиссеры снимали комедии

ИСКУССТВО

24 **Со страшной женской силой**
Чем Безумная Грета Брейгеля напугала ад

26 **Венец пищеваренья**
Как Юп Ван Лисхаут смеется над гуманизмом

КИНО

29 **Пурга на оба наши дома**
Самый несмешной смешной режиссер Франции и его «странная» война

32 **Над чем нельзя смеяться**
13 поучительных примеров из кино

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

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

ОЛЬГА ФЕДЯНИНА РЕДАКТОР
ДАРЬЯ ТИМЧЕНКО ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР

УЛЬЯНА ВОЛОХОВА РЕСЕЧЕР
МАРИНА ПРОХОРОВА, ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО SHOPPING, BEAUTY

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

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: «ШАПИТО-ШОУ». СЕРГЕЙ ЛОБАН, МАРИНА ПОТАПОВА, 2011. ФОТО: INMOTION FILMS, ORGANIC FILMS, «ПАССАЖИР», СВОИ2000

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 63 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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

Kommersant events

независимая площадка для дискуссий на актуальные темы

цифровизация
образование
финансы
недвижимость
искусство
инвестиции
урбанистика
HR*
eCom
ESG
Smart-city
энергетика
фарма

* управление персоналом
электронная коммерция
экологическое, социальное и корпоративное управление
умный город

реклама 16+

Полухоррор Крым

Смех и ужас «Шапито-шоу» 10 лет спустя

Нет жанра более скоропортящегося и непригодного к перевозке, чем комедия. Юмор всегда слишком локален, привязан к контексту местности, языка, мгновения. Возьмем хотя бы феномен советских юмористов, бывших суперзвездами в 70–80-е,— сегодня их монологи и репризы вызывают жуткую неловкость. Но рецепт вхождения комедии в вечность только что и был произнесен нами: жуть.

Текст: Василий Корецкий



INMOTION FILMS, ORGANIC FILMS, ГАСКА-КИР, СВОИ 2000





INMOTION FILMS, ORGANIC FILMS, ПАССАЖИР, СВОИ 2000

От смешного до уютного — всего ничего. Закадровый смех может легко обратить любую бессмыслицу в хоррор. И наоборот, бастер-китоновская невозмутимость, deadpan, обладает невероятными консервирующими свойствами. Так же как и эксцентричная безоглядность, презрение к правилам «хорошего» смеха. Феномен «несмешного смешного» фильма как раз и лежит на границе этих двух смыкающихся крайностей, гарантируя ему долгую жизнь, пусть часто и на правах уже совсем другого жанра. Рассказываем, как эксцентричная энциклопедия столичных чудаков и оригиналов превратилась в ироничный медиаманифест, курортная комедия — в важную страницу «крымского текста», а абсурдистский комедийный мюзикл — в черный вигвам. Да, все это — «Шапито-шоу». С момента его премьеры прошло больше десяти лет, радикально изменивших оптику зрителя.

Впрочем, и сегодня, и в 2011-м фильм Марины Потаповой и Сергея Лобана кажется отдельной, странной глыбой, эдаким веселым айсбергом, покачивающимся на серьезных «новых волнах» кино «жирных нулевых» («новые тихие», «кино новых русских интерьеров», видеоавангард Светланы Басковой и Олега Мавроматти или новая документалистика). Фильм, возникший на экранах вроде бы ниоткуда, испугавший прокатные компании своей неформатностью (в итоге он шел в кино «самокатом»), стал первым и последним выходом его авторов, имевших изрядный подпольный бэкграунд, за пределы узкого круга. «Шапито», увы, не породило никакой своей волны или тренда — и не пробудило массового интереса к локальной московской субкультуре, в которой оно зародилось и которую во многом запечатлело.

Марина Потапова сформировалась как автор в кругу левой богемы, долгое время занималась видеоавангардом в московском Термен-центре, была активной участницей неформального объединения московских ситуационистов, видеохудожников, перформанс-артистов и просто анархистов «зАиБи» («За анонимное и бесплатное искусство»). С Сергеем Лобаном они стали работать вместе на ОРТ. Электромеханик по специальности, тот обманом устроился в передачу «До 16 и старше» — серьезным плюсом было наличие у него собственной камеры. Вместе они начали на центральном телевидении завораживающие и возмутительные эксперименты, выдавая, по их собственным словам, своих друзей и знакомых (из того же крайне левого круга) за молодежные тенденции.

Такая же инцестуозность присутствует и в «Шапито-шоу». Но спустя годы эта локальность, эзотерическая замкнутость вдруг обернулась энциклопедичностью, внутренние шутки приобрели серьезность манифеста, а элемент комического стал работать как механизм остранения.

«Шапито-шоу» снято как opus magnum: роман в четырех главах, объединенных временем и местом действия — курортным поселком на Южном берегу Крыма. Здесь сходятся (но не всегда пересекаются) траектории движения многочисленных протагонистов. Познакомившиеся в «Живом журнале» Вера и Киберстранник едут в Симеиз в первое романтическое путешествие (общение «в реале» предсказуемо оборачивается кошмаром, скандалом и разрывом) — этой истории посвящена первая новелла, «Любовь». В итоге Вера находит в Крыму новых друзей — героев второй новеллы «Дружба»: банду московских хипстеро-телевизионщиков и примкнувших к ним француза-гея и слабослышащего пекаря. Пекарь стремится вырваться из душного круга «глухонемой» тусовки, выйти в широкий мир, отринуть стигму — но для этого ему самому придется избавиться от массы предрассудков. Эта часть структурирована как комический вестерн: веселые москвичи играют в ковбоев, носят красные пионерские галстуки на манер шейных платков — а глухонемые ассоциируют себя с индейцами, владеющими тайным умением чтения по губам.

К этому очевидно центральному диптиху примыкают два дополнительных сюжета. «Уважение» — сжатая драма взросления, история инициатического пешего похода по крымским горам, который совершают встретившиеся спустя годы блудный отец (Петр Мамонов) и рохля-сын (Степан Девонин). Конечной точкой их маршрута становится тот же прибрежный поселок. «Сотрудничество» — новелла-манифест, в которой герой-резонер Сергей Попов (московский художник и приятель авторов фильма, играющий фактически сам себя) придумывает концептуальный проект на миллион. Попов хочет сделать звезду из имперсонатора Виктора Цоя, подводя под это дело солидный теоретический базис. Новелла посвящена их провальному крымскому турне.

Эта довольно изощренная сама по себе формальная структура вдобавок имеет массу внутренних слоев и подтекстов, часть из которых со временем всплыла на поверхность — а другая, наоборот, стала еще более обскурной.

Место: Крым

Основная локация «Шапито-шоу» — Крым. Именно тут, в районе Симеиза и Алупки, сходятся все четыре сюжетных линии фильма. В 2011-м, в момент его выхода, эта локация казалась условной, абстрактной — пародийным пространством всех штампов о курортной жизни вообще. Автостоп. Приморский променад, лимб, составленный из бесконечных аттракционов, танцплощадочек, караоке, ресторанчиков и пунктов разлива пива. Тесные клетушки съемных халуп, похожие на тюремные камеры. Портвейн. Пляжный фотограф с обезьянкой. Нудисты. Столовая при санатории — с непременным пюре и биточками. «Любовь, похожая на сон» из каждого утюга. Массовики-затейники, развлекающие пенсионеров, которые отдыхают тут еще с 1986-го. Все это могло с тем же успехом происходить в Геленджике или под Анапой.

Сегодня эти шуточки и сценки выглядят неловко, но под ними проступает другой, совершенно мифологический текст. Крым нужен авторам фильма не столько как курорт, а как некая транзитная зона, не просто заселенная номадами-путешественниками, но и сама находящаяся в транзите, лишенная признаков территориальной принадлежности. Единственное слово на украинском, «вихід», появляется в сцене в милицейском участке словно по недосмотру оператора, а единственным персонажем, который выглядит тут абсолютно дома, оказывается лесник-татарин из новеллы «Уважение», живущий отшельником где-то в горных лесах, вдали от оккупированного отдыхающими побережья. Полуостров в «Шапито-шоу» оказывается дрейфующим осколком советской Атлантиды, святой no man's land, грифельной доской, на которой каждый из героев пишет свой текст.

Для героини первой новеллы «Любовь» — это место сентиментального путешествия, территория любви (свободной, в том числе и однополой). Алыми парусами на горизонте трепещут комические пионерские галстуки встреченных ею тут «центровых ребят». Для них же эти горы — прерия, фронтир, их увлечение пионерией — не сентиментальная ностальгия по советскому, но игра в вестерн. Напомним, что в Америке этот жанр осмыслял Новый Свет амбивалентно — как обретенный рай (Джон Форд) и как проклятую землю, демоническую пустыню, имманентно враждебную «цивилизованному» человеку (Говард Хоукс). Так же и Крым в фильме великодушно принимает, инициирует, трансформирует одних героев и ломает, разрушает других (см., например, новеллы «Уважение» и «Сотрудничество»). Кому-то он кажется Вавилоном, кому-то — девственной землей, кому-то — царством чистогана, где разбиваются мечты, а кому-то — аббатством Телема, страной, где все дозволено.

Действующие лица: Москва

Крымские локации в фильме заселены почти исключительно приезжими, так что курортная история становится и сложным московским текстом, энциклопедией столичных чудаков и оригиналов. С ними Лобана и Потапову свело творчество, а то и просто случай. Галерея камео в фильме — эзотерический фансервис и криптокомедия одновременно. Ретроспективный взгляд на нее вписывает в сценарий новые закадровые сюжеты. Кто в 2011-м мог предположить, что вот этот харизматичный дядя, возможно, знакомый многим зрителям по камео в многочисленных перестроечных фильмах, спустя десятилетие станет оппортунистом-охранителем, а тот хулиган — всероссийской звездой и кумиром школьников, открывших для себя андерграундное кино с его участием. Что вот эти герои исчезнут в небытии — или умрут сразу после окончания съемок, как художник-акционист Александр Маслаев, играющий вечно испуганного пенсионера, или загадочный Сергей Волжин (старик с бетакамом) — авантюрист, неоказак, якобы владевший нефтяной вышкой.

Театралы узнают в фее-ведущей из шапито актрису московского камерного театра «Около» Наталью Рожкову (в 80-е она была звездой советской эстрады!) — но кто из сегодняшних зрителей идентифицирует в имперсонаторе Фредди Меркьюри Владимира Куляка, звезду российского цирка нулевых. В меланхоличном отдыхающем-французе, часто скрывающимся за маской глобуса с глазами, публика, конечно, сразу опознала звезду московских клубов Джима Авиньона — но получит ли когда-нибудь свои 15 минут славы пожилой конферансье шапито — ныне не известный никому тенор, артист оперетты Лев Петрович Сидоров (родной дядя Сергея Лобана)?






DANCE
DANCE



Метод: культурный сквоттинг

Камео в фильме появляются не только люди, но и идеи. Для Лобана и Потаповой, до обидного долго сидевших в андерграунде, фильм стал чудом, возможностью высказаться — и, словно предчувствуя будущее, они сказали в нем не только то, что нужно, но и все, что знали (вторая половина этого квадриптиха, сюжетно почти никак не связанная ни внутри себя, ни с предыдущей, вполне цельной половиной «Любовь / Дружба», как раз и выглядит странным аппендиксом).

Во время работы на ОРТ Потапова и Лобан были захвачены идефиксом — найти рецепт быстрой славы, выработать тактику присвоения культурного пространства и механизмов (аналогичного захвату рабочими фабрики и находящихся на ее территории средств производства), осуществить хакинг поп-культуры. Они были зачарованы идеями и достижениями Малкольма Макларена, своими руками создавшего панк-рок, а также феноменом британской электронной группы The KLF, написавшей гид по достижению мгновенного успеха в музыкальном бизнесе «Руководство», и фигурой Дженезиса Пи-Орриджа, англо-американского музыканта и мистика, периодически выходившего из индустриально-мистического подполья, чтобы захватить чарты танцевальным хитом.

Потапова и Лобан запустили свой аналогичный проект — несколько выпусков «До 16 и старше» были посвящены хронике превращения одного из героев программы, стеснительного и зажатого подростка Алексея Титова, в поп-звезду Тито Алехано (и это за несколько лет до «Фабрики звезд»!). Над имиджем Тито работали продюсеры Аллы Пугачевой и «Иванушки International», а слова его смешных песен писала сама Потапова (она же автор лирики к музыкальным номерам-ариям, которые герои фильма исполняют в «Шапито»). Проект «Эрзац-звезда», которым бредит в фильме Сергей Попов,— очевидное продолжение этих идей и практик. Пародийный на сегодняшний взгляд сюжет с двойником Цоя — не то чтобы шутка.

Изгнанные в итоге с телевидения за радикализм, Лобан и Потапова увлеклись идеей Театра мимики и жеста, в котором играют глухонемые актеры. Особенно их поразил жанр жестового пения. Актер, беззвучно исполняющий «Перемен!» Цоя на титрах их андерграундного фильма «Пыль», в «Шапито-шоу» превратился в полноценную сюжетную линию о попытке слабослышащего героя выйти из субкультурного гетто — то есть еще десять лет назад они начали работать с модной сегодня репрезентацией меньшинств (напомним, что в «Шапито-шоу» также есть внятная гей-линия). При этом «Шапито» не нянчится со своими героями, их глухота нередко служит источником комического. Например, в сцене выступления ничего не подозревающего самодовольного героя Петра Мамонова перед не слышащими его «дикарями» на берегу.

Мамонов в фильме тоже появляется как цитата, как аттракцион в нагрузку. Приглашенный, очевидно, из конъюнктурных соображений (ведь для того, чтобы стать хитом, фильм должен иметь звезду в касте), играющий в явно прописанной специально для него и, кажется, отчасти списанной с него автономной истории токсичного отца-звезды, он отвечает за самую несмешную, даже трагическую новеллу фильма. Наряженный Джеком Воробьем (когда-то это казалось удачной шуткой), окруженный свитой эксцентриков (широко известный в узких кинотавровских кругах киновед Шпагин, находившийся тогда на пике своей недолгой славы рэп-шансонье Стас Барецкий плюс какие-то визжащие женщины), рычащий под гитару хиты «Звуков Му» — сегодня он производит на зрителя довольно гнетущее впечатление загнанного зверя. С Мамоновым авторы фильма уже работали прежде — и в кино («Пыль»), и в театре, где они в середине нулевых пытались быть постановщиками моноспектакля «Мыши, Мальчик Кай и Снежная королева». Последний опыт был не очень неудачным — мощный Мамонов подмял молодежь под себя точно так же, как его персонаж подминает своего сына-режиссера, воруя у того идею фильма.

Юмор: черный вигвам

Островками безусловно комического в этом странном бульоне, сваренном из жизни и искусства, остаются номера вынесенного в название фильма «Шапито-шоу». Смесь обаятельного электропопа, совершенно в духе 2010-го, с рифмами вроде «евро… и немного нервно» и умилительно картонной пластики актеров, никогда прежде в жизни не танцевавших. По-прежнему восхитительно смотрится балаганная сценография шоу — с распиленной женщиной, чья нижняя половина нервно переминается с ноги на ногу, пока на переднем плане демонически завывает конферансье, с картонной летающей тарелкой, с полетом радиоуправляемых валькирий вокруг поддельного Виктора Цоя. С неожиданным кавером на Фредди Меркьюри. С пузатым Элвисом, парящим над столиками на двух полотнищах.

Именно так должен выглядеть настоящий современный цирк — как пространство кэмпа и легкой жути, рождающей у зрителя одновременно восторг и неловкость за этот восторг. Увы — это шоу не продолжилось ничем, прекрасный фильм не стал блестящим стартом карьеры для его создателей. Предчувствие такого сценария прямо читается на экране: странное действо в черном шатре было слишком уж интенсивным, тактильным, чтобы длиться долго,— и финальное пламя (авторских амбиций?) пожирает сцену и стены, ставя вынужденную точку в историях его многочисленных посетителей и сотрудников. В 2011-м, я помню, это смотрелось как простительный сценарный штамп. Сегодня конец фильма вызывает слишком много новых, несмешных ассоциаций.










CHICAGO

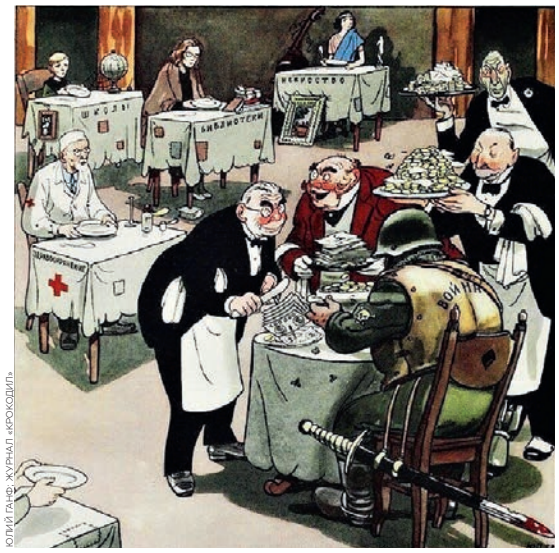
«Это проходит по категории смешного, но это совсем не смешно»

Как происходит слияние госсмеха и госстраха

В издательстве НЛО вышла книга Евгения Добренко и Натальи Джонссон-Скрадоль «Госсмех. Сталинизм и комическое» — огромное исследование «подцензурной» сатиры и юмора сталинского периода. Юрий Сапрыкин поговорил с Евгением Добренко — историком культуры, профессором Венецианского университета — о том, почему в советских фельетонах так мало смешного, как сатира одновременно разоблачала и скрывала «недостатки», почему юмор того времени можно назвать по-настоящему народным и как традиция «государственного смеха» продолжается сегодня.

Слово «госсмех» отсылает к названию советского учреждения — Госстрах. Вы приводите слова Дмитрия Лихачева, что в России «смешно не значит не страшно». В чем изнанка сатиры и юмора сталинской эпохи, как смешное в это время становится страшным?

Массовая культура существует в любом обществе, но использование смеха в политических целях — это уникальный феномен. В тех формах, в которых мы его рассматриваем, он был изобретен в сталинском Советском Союзе. Вообще говоря, «госсмех» не вчера начался и не завтра закончится. Он очень активно функционирует в современном российском обществе и политической культуре. Просто в ней доминируют другие жанры, другие формы этого государственного смеха, но роль его только выросла. Огромные аудитории, которые собирали Задорнов или Петросян, состояли из тех же людей, которые в детстве смеялись над дедом Щукарем. А комментарии Марии Захаровой — это тот же политический троллинг, что был в международных фельетонах Давида Заславского. Тут может ввести в заблуждение само слово «смех», все думают, что смех — это должно быть что-то смешное. Но госсмех — он в принципе не смешной. Мы рассматриваем в книге огромное количество текстов самых разных жанров, от водевилей и комедий до фильмов и мюзиклов, от пословиц и поговорок до сталинских речей. В них есть интенция высмеять, но смешного там очень мало.



«В этом ресторане обслуживают только одну персону». Карикатура Юлия Ганфа, «Крокодил», 1953

Вы утверждаете, что комическое в сталинское время распадается на два слоя. Один — это как бы народная юмористика, деды Щукари, «шароварные комедии» и так далее. А другой — это сатира, функция которой — клеймить, разить, карать. От фельетона до ареста один шаг.

Именно так. И была масса промежуточных звеньев. Например, в этой культуре создавались симулякры популярных жанров. Пословицы, поговорки, частушки. Мы знаем, что частушка — это по определению неподцензурный жанр. «Мой миленок…» — и дальше какой-нибудь трехэтажный мат. А тут такое: «Мой миленок ошалел, / Ничего не кушает: / Трубки на уши надел — / Радио он слушает». Или: «У колхоза, у колхоза / Все, как есть, сбывается, / У колхоза счастье возом / Так и поднимается». Такие тексты создавались в огромных количествах. Не было года, чтобы не издавались «Народные мудрости», сборники народных пословиц и поговорок, где народных было 5%, а 95% были выдуманы какими-то агитпроповскими частушечниками. Откуда люди получали информацию, скажем, в 1930-е годы? Тогда даже радио не получило еще широкого распространения, в маленьких городках и деревнях его не было. Все вращалось вокруг газет, приезжающих лекторов, политинформаций и тому подобных вещей. А когда обычный житель страны открывал газету, первое, куда он смотрел,— фельетон и карикатура. Мой соавтор Наталья Джонссон-Скрадоль, написавшая среди прочего главу о карикатуре, обратила внимание на интересную вещь: советский читатель того времени не видел ни портретов, ни фотографий зарубежных политических деятелей. Их представляли исключительно по карикатурам Кукрыниксов или Бориса Ефимова, где эти деятели могли быть изображены в виде петуха или свиньи. Визуально с ними знакомились через карикатуры, а содержательно — через политические фельетоны того же Давида Заславского.

Конечно, по сравнению с риторикой передовиц, в этом другая степень свободы, агрессии, энергии, которая, видимо, читателей и привлекала.

Да, причем была масса фельетонистов, и все это писалось совершенно в стиле нынешних комментариев Марии Захаровой. Такой же пафос, такой же уровень юмора, на грани фола, иногда переходящий в откровенную брань. Это неслучайное совпадение. Позднесталинское время — самый острый период Холодной войны. Дипломатия как инструмент международных отношений практически рухнула, распалась, в Организации Объединенных Наций СССР постоянно оказывается в меньшинстве, устраивает бесконечные обструкции. Вместо этого начинает действовать так называемая «мегафонная дипломатия». Ну то есть просто идет ругань на уровне подворотни,

оппонента называют старым козлом или как-то в этом роде. Сейчас это называется «хейт-спич». Это и есть госсмех: это проходит по категории смешного, но это совсем не смешно.

Вы много цитируете классические фельетоны этого времени, Леонида Ленча или Семена Нариньяни. Сейчас сложно представить, что у этих суконных текстов были миллионы преданных читателей.

Если вы сегодня спросите, кто такой Семен Нариньяни, или Леонид Ленч, или Остап Вишня, никто просто не вспомнит эти имена, это все провалилось под лед. А в те времена их знали все. Они раскупались, они были невероятно популярны. Что такое фельетон? Это очень короткий текст, полполосы в газете, написан легко, в разговорной форме. Популистский жанр, идеальный для массового читателя. Он не станет читать «Вести с полей», или отчет об очередном пленуме, или репортаж из какого-нибудь сборочного цеха или металлургического комбината. Он откроет последнюю страницу, а там фельетон, где будут рассказывать про каких-нибудь местных жуликов, которые обокрали завод шампанских вин. И это читалось всеми поголовно.

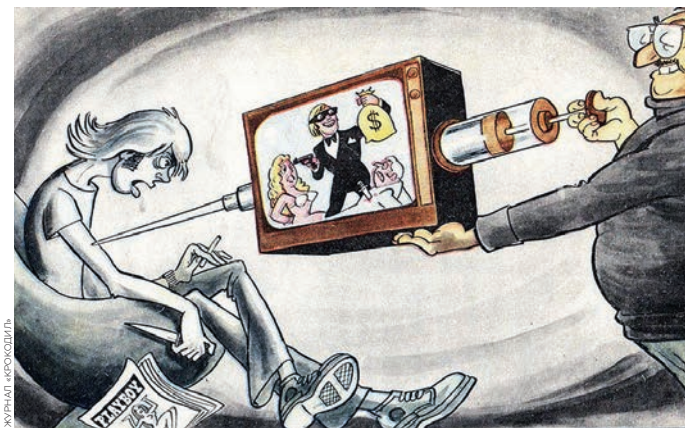
При этом после фельетона Нариньяни посадили Эдуарда Стрельцова, например. Наверное, это воспринималось как что-то среднее между нынешними пресс-релизами Следственного комитета и желтой прессой, из которой можно узнать про скандальную жизнь знаменитостей.

Даже не знаменитостей, а просто про жизнь. Отчасти это было, конечно, выпускание пара. Сейчас уже мало кто помнит, что такое было советское время. Насколько остра была проблема социальной несправедливости. Как в песне Высоцкого: «А люди все роптали и роптали, / А люди справедливости хотят: / „Мы в очереди первые стояли, / А те, кто сзади нас, уже едят“». Советское общество было очень стратифицированное,



БОРИС ЕФИМОВ, НИКОЛАЙ ДОЛГОРУКОВ, ИЗОГИЗ

«Так проходят выборы в капиталистических странах!». Плакат Бориса Ефимова и Николая Долгорукова, 1955



ЖУРНАЛ «КРОКОДИЛ»

«Ежедневная многочасовая телепропаганда насилия, жестокости и разврата отравляет души западной молодежи и в значительной степени способствует росту преступности в странах капитала». «Крокодил», 1979

с разными категориями доступа к различным типам дефицита. У кого-то доступ к дефицитным продуктам, у кого-то к дефицитным билетам, еще у кого-то к дефицитным лекарствам. И все этим дефицитом обмениваются. Так функционировало общество, и все видели и понимали, как это работает. Но тут возникает серьезная проблема: эти всеми принятые навыки социального поведения — они же, по сути, навыки выживания — на официальном уровне считаются чем-то постыдным, это все не то чтобы афишируется, а напротив, подлежит осуждению. Что и делалось в фельетонах. При этом решалась колоссальной сложности задача — как это сатирически представить, высмеять и осудить, в то же время не обобщая. Вы же знаете, главный принцип советской системы — «вы только не обобщайте».

«У нас есть отдельные недостатки». «Кто-то кое-где у нас порой».

«Если кто-то кое-где у нас порой что-то у кого-то». Можно говорить о бюрократах, но нельзя говорить о бюрократии — это уже табу. Это искусство было настолько эффективным, что действовало безотказно даже на самих заказчиков. Вот фильм «Волга-Волга», где главный отрицательный герой — бюрократ, товарищ Бывалов. Но интересно, как там изображен город Мелководск. Автором сценария был Эрдман, это говорит о каком-то уровне. Обратите внимание: в этом городе нет почты, ее носит письмоносица. Добраться туда невозможно, только на пароме, а он сломан. Нет водопровода, по городу ездит водовоз. В городе фактически одна машина, которая стоит в гараже. Все это происходит на двадцатом году советской власти. При этом товарищ Сталин, как известно, смотрел «Волгу-Волгу» больше 100 раз, это был его любимый фильм. Он смеялся над этим бюрократом, он все считывал, но того, что лежало на поверхности, он не видел. По-английски это называется «hidden in plain view», то есть «спрятано на самом видном месте». Понимаете? Это великое искусство манипуляции, когда что-то лежащее на виду проходит мимо сознания, потому что сознание сфокусировано на другом — на том, что уводит от реальности.

А какое чувство юмора было у Сталина? Что ему казалось смешным?

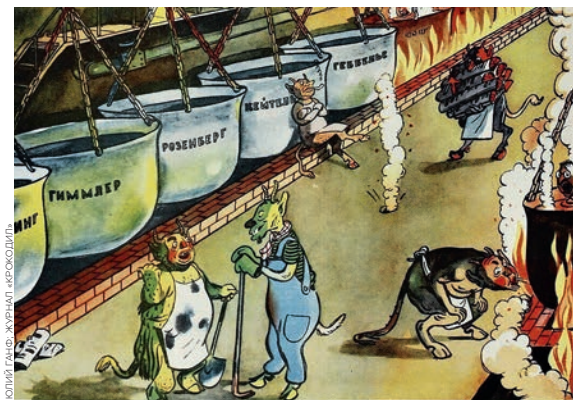
Об этом довольно много известно, есть даже несколько книг типа «Сталин шутит», где собраны и реальные истории, и какие-то апокрифы. Из этих историй вырастает образ человека, у которого есть чувство юмора, но это довольно злой, иногда черный юмор. При этом его официальные речи — это нечто совершенно другое. В 1937 году выступает перед избирателями и шутит, что советский депутат должен быть таким и таким, а не «политическим обывателем неопределенного типа… ни в городе Богдан, ни в селе Селифан». Пословицы, присказки — это юмор на уровне деда Щукаря. И это паясничание, конечно, было рассчитано на широкую публику. Эти тексты потом издавались массовыми тиражами, их изучали в системе политобразования, в университетах марксизма-ленинизма. В том же 1937 году он выступает на Пленуме ЦК и просто требует крови, крови, крови, про Богданов и Селифанов там уже разговора не было. И это, конечно, совершенно другой Сталин, уже не потешный дед Щукарь. Вообще, дед Щукарь — великий персонаж советской литературы, и очень недооцененный. Я считаю, что мы наконец-то воздали ему должное в этой книге.

Дед Щукарь у вас — символ народности государственного смеха. Вы здесь полемизируете с тезисом Бахтина, у которого народная стихия всегда опрокидывает иерархии, высмеивает идущий сверху дискурс власти. А в вашей книге нет никакого противоречия между «верхами» и «низами»: госсмех — он совершенно народный, он говорит на понятном народу языке, полностью совпадает с ним в понимании смешного. Как так получилось?

Это крайне важная вещь. Многие из нас — говоря «мы», я имею в виду людей, которые занимаются интерпретацией социальных феноменов,— находятся во власти либерального представления, согласно которому вся проблема в плохих парнях. Достаточно свергнуть Сталина, Пол Пота, Саддама Хусейна, Каддафи, чтобы все пошло как надо. Народ только и ждет освобождения. И книга Бахтина написана в этой традиции. Бахтин был очень оригинальным мыслителем, но в то же время находился в русле традиционной народнической парадигмы. Он поет дифирамбы народной стихии, связанной с понятием свободы, которой якобы не дает проявиться ужасная официозная — у Бахтина религиозная — культура. А в проекции на советского читателя, понятно, имелась в виду советская культура. На самом деле картина абсолютно иная. Что такое сталинизм? Это специфически российская форма реакции патриархального общества на модернизацию. Проблема здесь не в плохих парнях — если бы это было так, мир было бы очень легко изменить к лучшему. Но вы не можете поменять людей, а они живут в определенной ментальной рамке, и эти ментальные конструкции меняются очень медленно. Любое патриархальное общество защищает себя и свои ценности. И сейчас, когда Путин рассказывает про «родителя номер один» и «родителя номер два», он знает, к кому он обращается. Он очень хорошо чувствует свою аудиторию. Он знает, чем пугать. Надо отдавать себе отчет, что общество, противящееся модернизации, будет запрашивать и получать ту власть, которая будет защищать ценности этого общества.



«А мы тоже не работаем!». Плакат Бориса Иванова, объединение «Боевой карандаш», 1979



«В аду.
— А куда девались Гиммлер, Розенберг, Кейтель, Геббельс?..
— Срочно затребованы в Америку в качестве консультантов по проведению в жизнь Атлантического пакта». Карикатура Юлия Ганфа, «Крокодил», 1949

Поэтому то, что описывал Бахтин, не имело никакого отношения к России. Это была красивая метафора — а советские люди привыкли жить в метафорах, прямо сказать было ничего нельзя, все надо было читать через подтекст. Но взять европейский карнавал и прилепить его к сталинизму — это очень наивный взгляд. Сталинизм не разделяет высокую и низкую культуру, как у Бахтина. Сталинизм их инкорпорирует, он вообще проглатывает все и не успокаивается, пока не поглотит любые анклавы автономности. Он захватывает массовую культуру и превращает ее в часть высокой. Вы просто перестаете отличать одно от другого. Что такое фильм «Александр Невский»? Это массовая культура? О да, это просто кино для детей. Эта битва с тевтонцами, проваливающимися под лед. И там такие все хорошие. Как сказал Сталин: «Не может умереть такой хороший князь». Как у Пригова: так победят сегодня русские, ведь неплохие парни русские. При этом снимает этот фильм Сергей Эйзенштейн, а музыку пишет Прокофьев. То есть создается абсолютно отточенное, филигранное произведение искусства двух художников высочайшего класса. И вместе с тем это совершенный масскульт. Вот это и есть сталинская культура, она ничего общего не имеет с карнавалом.

Но когда Сталин умирает, многое сразу меняется. А что происходит с юмором?

Несомненно, и он меняется. Мой покойный уже коллега и друг Владимир Падунов, он был большим специалистом по советскому кино, однажды хорошо сказал: знаешь, чем отличается сталинская культура от хрущевской? В сталинской культуре в центре находится гармошка, а в оттепельной — гитара. Весь сталинизм построен на гармошке. Это дед Щукарь, в талантливом исполнении — это Василий Теркин. Патриархальная народная культура. А в оттепель появляется гитара, гитара — это город. Приходит бардовская песня, КВН, интеллигентский юмор. То есть, конечно, есть Тарапунька и Штепсель, потом трансформировавшиеся в какую-нибудь Веронику Маврикиевну и Авдотью Никитичну, но есть и Райкин, а позже — Жванецкий с Карцевым и Ильченко. Происходит усложнение юмора, которое соответствует социальному усложнению. А в сталинскую эпоху такого не было. Один дед Щукарь и Давид Заславский. Такие были ножницы.

ПРОГУЛКИ
СО СМИРНОВЫМ









ОТКРЫВАЙТЕ МОСКВУ ВМЕСТЕ С НАМИ

СЛУШАЙТЕ «РАДИО 7» И ВЫИГРЫВАЙТЕ ПРИГЛАШЕНИЕ

RADIO 7
НА СЕМИ ХОЛМАХ

РЕКЛАМА, 12+ ПОДРОБНОСТИ НА RADIO7.RU

Гроб изнутри и снаружи

Смехотворная смерть и страшная жизнь в «Самоубийце» Эрдмана

Ольга Федянина

Во второй — и последней — пьесе Николая Эрдмана нелепый советский обыватель никак не может решить, быть ему иль не быть. Гамлетовский вопрос, будучи вынесен на коммунальную кухню, ожидаемо приобретает пародийную остроту и, как ни странно, сохраняет остроту метафизическую. Советская власть предпочла надолго убрать подальше от зрителя и оказавшегося перед таким несоветским выбором героя, и его автора. Через десятилетия «Самоубийца» Эрдмана вернулся на сцену в, казалось бы, совершенно новых исторических обстоятельствах, но смешное в нем все так же убийственно, как и раньше.

Самая страшно смешная русская пьеса начинается безобидно, буквально как анекдот про тещу. Ночной скандал в супружеской постели: Семен Подсекальников будит жену, потому что ему взбрело в голову докушать оставшуюся от обеда ливерную колбасу. Портрет катастрофы в пяти действиях Николай Эрдман начинает с детального обшучивания судьбы колбасы — и даже самая плоская реприза ему при этом не кажется лишней.

Но с первыми же репризами-репликами в сюжет «Самоубийцы» входит и призрак смерти. Входит как шутка.

Мария Лукьяновна. Так, Семен,
жить нельзя. Так, Семен, фокусы в цирке
показывать можно, но жить так нельзя.
Семен Семенович. Как это так нельзя?
Что же мне, подыхать, по-твоему? Подыхать?
Да? Ты, Мария, мне прямо скажи: ты чего
домогаешься? Ты последнего вздоха моего
домогаешься? И доможешься.

Семен Семенович Подсекальников — безработный мещанин времен НЭПа. Он ленив, труслив, глуп, подловат и беспросветно пошл. Пошлость у Эрдмана — корень, из которого растет и жуткое, и смешное. Вернее, жутко-смешное. На склочный визг Подсекальникова о том, что ему не дают жить, подытоживающий его страдания по колбасе, мироздание откликается с неожиданной готовностью.

Мария Лукьяновна. Но поймите,
что он стреляется.
Александр Петрович (высунув голову).
Кто стреляется?
Мария Лукьяновна. Семен Семенович.
Александр Петрович. Где стреляется?
Мария Лукьяновна. Не подумайте
лишнего, Александр Петрович, в уборной.
Маргарита Ивановна. Кто ж, простите,
в уборной стреляется?
Мария Лукьяновна. А куда ж безработному
больше пойти?

Жена, теща и соседи пугаются пустейшей угрозы самоубийством до обморока, за злосчастной ливерной колбасой начинается охота, как за револьвером. И вот уже в следующей сцене револьвер становится настоящим — а вокруг мнимого самоубийцы собирается оживленная толпа народу, которая требует, чтобы такое событие не было потрачено безыдейно. За содержание предсмертной записки Подсекальникова и, соответственно, за право присвоить себе мотивы самоубийцы борются разочарованные вдовы, служители культа, торговцы, старорежимные интеллигенты. Похоронный банкет вовсю гуляет до и после назначенного момента перехода в вечность, венки, цыгане, водка, граждане, скидываемся на дорогостоящий траур для вдовы.



Николай Эрдман, начало 1930-х

К этому веселию автор вроде бы приглашает присоединиться и зрителя (читателя), делая все для того, чтобы сочувствовать будущему усопшему было решительно невозможно. Но чем смешнее мнимый самоубийца Подсекальников запутывается в своих обязательствах перед миром мнимых живых, тем мрачнее становится не диалог (репризы Эрдман пишет безотказно до самой последней строчки), но положение смеющегося. И дело не в самих плясках у гроба, а в том, кто там балансирует на грани неслучившейся кончины.

В эрдмановском гробу лежат, ни живы ни мертвы, сразу две великие традиции русской культуры. Подсекальников пародирует одновременно и маленького человека, и человека лишнего, и Акакия Акакиевича, и Обломова, он — гротескный результат деградации обоих. Вместо несбыточных мечтаний и идей у него бас-геликон, вместо деятельной повседневной жизни — жалованье жены, на которое покупается ливерная колбаса.

Пародийность Подсекальникова и хоронящей его толпы уродов (а у них у всех в анамнезе в общей сложности три четверти великой русской литературы) пугает, потому что Эрдман ее, эту пародийность, не придумал, а зафиксировал. Не автор «Самоубийцы» делает из героев (неважно, положительных или отрицательных) XIX века никому не нужных, выпавших из жизни обывателей, это их двадцатый век с Первой мировой войной и первыми годам советской власти так уделали. В «Самоубийце» скандалит, пляшет, нажирается до потери памяти и стонет все то, что когда-то было главным предметом культуры, а стало ее мусором.

При этом Эрдман вовсе не был тем, кто расставался с прошлым смеясь,— он выставляет на посмешище то, что ему самому как минимум не безразлично, а вообще-то довольно-таки дорого. Как и значительной части его публики, которой у него, впрочем, в случае «Самоубийцы» не оказалось — и это тоже часть истории.

Здесь нужно сделать отступление.

Семен Семенович. Как же я им скажу,
за что я, товарищи, умираю, если я даже
предсмертной записки своей не читал.
Аристарх Доминикович.
Потрудитесь прочесть, гражданин
Подсекальников.
Семен Семенович. Это что?
Аристарх Доминикович. Здесь написано.
Семен Семенович. «Почему я не в силах
жить!» Вот, вот, вот. Я давно уже этим
интересуюсь.

«Самоубийцу» Эрдман писал под конкретный заказ. Постановщик его первой пьесы «Мандат» Всеволод Мейерхольд ждал продолжения. Эрдман оказался писателем медленным — начав в 1925-м, он отдал пьесу в театр лишь в 1930-м. Спектакль так никогда и не выйдет — ни у Мейерхольда, ни в Художественном театре, который попытался пьесу у Мейерхольда «перехватить». Ни связи, ни уговоры, ни компромиссы не помогли — «Самоубийца» сквозь советскую цензуру не прошел. При этом автор не считал, что пишет нечто крамольное. К советской власти претензии в «Самоубийце» предъявляют только сами персонажи — тот самый смехотворный мусор истории. Если бы, конечно, не пятое действие.

Сложно не заметить, что начало и финал пьесы написаны в очень разных чувствах. За время между началом и концом работы над «Самоубийцей» в Советском Союзе закончился НЭП и начался консервативный разворот. Это напрямую задевало и обывателя, и художника — а в данном случае персонажа и автора. «Великий перелом» предложил и Эрдману, и Подсекальникову один и тот же выбор: стать функцией сталинского государства или перестать быть вовсе. В ощущении этого внезапного сближения судьбы и написан финал пьесы. В котором почти похороненный Подсекальников поначалу думает, что ему больше нечего терять, и переживает по этому поводу короткий приступ мании величия.

Семен Семенович. Цыц! (Снимает трубку.)
Все молчат, когда колосс разговаривает
с колоссом. Дайте Кремль. Вы не бойтесь,
не бойтесь, давайте, барышня. Ктой-то?
Кремль? Говорит Подсекальников. Под-се-
каль-ни-ков. Индивидуум. Ин-ди-ви-ду-ум.
Позовите кого-нибудь самого главного.
Нет у вас? Ну, тогда передайте ему
от меня, что я Маркса прочел и мне Маркс
не понравился.



ГЦТМ ИМ. А. А. БАХРУШИНА

Перед нами все еще фарс — но только самый его излет. Сквозь пародийную речь Подсекальникова прорастают другие интонации, это уже не совсем персонаж говорит. Гроб, вокруг которого пляшут, оказывается общим для героя, автора и, как вскоре выяснится, для немалой части публики.

Семен Семенович. Разве мы делаем
что-нибудь против революции? С первого дня
революции мы ничего не делаем. Мы только
ходим друг к другу в гости и говорим, что
нам трудно жить. Потому что нам легче
жить, если мы говорим, что нам трудно жить.
Ради бога, не отнимайте у нас последнего
средства к существованию, разрешите нам
говорить, что нам трудно жить. Ну хотя бы вот
так, шепотом: «Нам трудно жить». Товарищи,
я прошу вас от имени миллиона людей:
дайте нам право на шепот. Вы за стройкою
даже его не услышите. Уверяю вас. Мы всю
жизнь свою шепотом проживем.

Здесь уже не прошлое, а будущее на глазах превращается в мусор истории. От этого то ли предчувствия, то ли предсказания цензура десятилетиями спасала советский театр — а автора-предсказателя сначала отправила в ссылку, потом в ансамбль песни и пляски НКВД, потом разрешила ему существовать как сценаристу и автору интермедий. Это не помешало ему оставаться до конца жизни одним из самых остроумных советских авторов. Только пьес Николай Эрдман больше уже не писал.



ГЦТМ ИМ. А. А. БАХРУШИНА

Иван Лейстиков.
Эскизы декораций
к «Самоубийце»
в Государственном театре
имени Вс. Мейерхольда, 1932

Комедия одного положения

Смех без разрядки в фильмах Георгия Данелии

Игорь Гулин

Самый глубокий мастер советской комедии, Георгий Данелия из фильма в фильм разрушает этот жанр, делает с ним нечто противоестественное. Речь не о сломе повествовательных или стилистических канонов — это всегда идет жанру на пользу. Данелия работает вопреки самой природе комедии.

Комедия обеспечивает разрядку, разрешает смехом вопросы, истязающие человека и общество. Ее младшая сестра, трагикомедия, совмещает разрядку с катарсисом — очищением болью. Формально фильмы Данелии ближе всего именно к этому жанру. Советский кинематограф отлично владел этим скрещением: «Похождения зубного врача» Климова, «Начало» Панфилова, «Долгие проводы» Муратовой, «Старший сын» Мельникова, «Родня» Михалкова. В этот ряд прекрасных трагикомедий хорошо вписывается «Не горюй!», последний фильм Данелии 1960-х, однако главным его вещам здесь явно нет места. Они не обещают разрядки ни улыбкой, ни слезами, копят напряжение, не дают ему выйти.

Есть два модуса отношения большого автора и эпохи. Первый — чувствовать ее нерв, быть тем инструментом, на котором она играет свою мелодию; это — путь молодости, таков Данелия 1960-х. Второй — владеть ею как материалом, знать ее текстуру и лепить из нее нечто по своему усмотрению. Таким он становится в 1970-х. Хотя он и снял «Я шагаю по Москве» — один из главных оттепельных фильмов о юности,— в полную свою силу Данелия вступил, только когда молодость осталась далеко позади. Странным образом талант этого веселого человека требовал чувства упущенной жизни, отчетливо резонировал с тяжелым воздухом застоя. Он научился по-настоящему шутить там, где шутками не очень поможешь. Очищаясь от терапевтической функции, остроумие становилось чистым в своем отчаянном блеске.

С середины 1970-х по середину 1980-х Данелия снимает подряд пять шедевров. «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон», «Слезы капали», «Кин-дза-дза!» различаются по фону — географическому и социальному, по интонации, но сходны в своем устройстве, движении. Они вызывают одну и ту же реакцию: как будто ты, уже давно не ребенок, сходишь с карусели навеселе и с легким ощущением тошноты.

Данелия тут и там разбрасывает намеки, что фильмы его — цикл, что все они — вариации одной темы, одной фигуры (так, из картины в картину Леонов не к месту затягивает свое «На речке, на речке, на том бережочке...»). Эта фигура — круг. Пять фильмов — пять кругов — наверное, все же не ада, но чистилища (для ада этот мир слишком блекл, да и непонятно, какие грехи здесь искупаются), пять путешествий по пространству томительной маеты. Маета прикрыта алкогольным задором в «Афоне», кавказской жовиальностью в «Мимино», сказочной дымкой в «Слезы капали», фантастической дурью в «Кин-дза-дзе!»; только в «Осеннем марафоне» она дана в чистом, беспримесном виде.

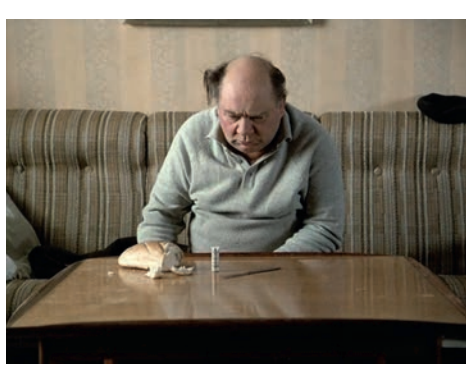
По кругу бежит человек, и в этот круг вписано все — его любовь, семья, работа, забавы. Он движется, как в гипнозе, от халтуры к халтуре, от бутылки к бутылке, от женщины к женщине, от провала к провалу, от одной ненужной победы к другой, от скандала к примирению и обратно. Кто-то, как безвольный интеллигент Бузыкин, абсолютно покорен движению. Менее склонные к парализующей рефлексии пытаются сбежать: сантехник Афоня — из города в деревню, летчик Мимино — из деревни в город. Центробежное ускорение уравновешивается центростремительным и только добавляет тряски, побег оказывается частью аттракциона. Кто-то умудряется завести в этом бесцельном кружеве друзей, кто-то теряет все человеческие связи. В любом случае действие приходит примерно к тому, с чего началось. Даже «Мимино», самая добродушная из этих картин, кончается висячим замком на колесе вертолета. Если кошмарный кризис закончен, как в финале «Слез», ясно, что истязающее напряжение начинает копиться вновь. Если и брезжит обещание — как в глазах Симоновой в последних кадрах «Афони»,— оно вызывает все ту же тоску: другого маршрута не дано и надежда лишь готовит следующий цикл.

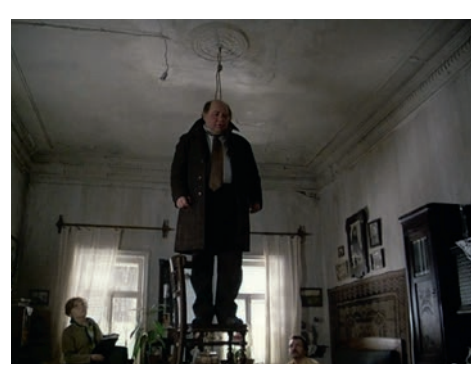
Чувство бездарно закольцевавшегося времени хорошо росло на почве застоя, и Данелия обжил эту заевшую темпоральность лучше, чем кто-либо из его современников. Но фильмы его не смотрятся как документы эпохи, они слишком точны. Это жуткое ощущение знакомо многим: твоя жизнь, со всеми ее душевными движениями, со всеми привычками и страстями, не принадлежит тебе. Она — механизм, запущенный однажды какой-то силой, а ты — ее покорный наблюдатель. Присутствие чужой, жуткой в самом прямом смысле власти материализуется в фигурах троллей, ехидно танцующих в интермедиях картины «Слезы капали» — может быть, не самого сильного, но самого отточенного, эстетически совершенного фильма Данелии.

Чтобы ощутить это отчуждение от самого себя, нужна определенная тонкость. Персонажи Данелии всегда видят свое положение, они глубоки — даже самые нелепые из них, и поэтому вызывают сочувствие (это отличает их от героев Рязанова — бездумных и буйных рабов тех дурацких ситуаций, в которые бросила их судьба). Чтобы описать этот бег, нужна огромная точность, и в фильмах Данелии — высчитанный до секунды ритм. Они парализуют тебя как поступь нелепого рока, а скрипучая музыка Канчели идеально отмеряет такт (здесь — вновь — контраст с вязкостью рязановских комедий). Чтобы выжить в нем, нужен смех. Но это смех, подобный ознобу, судороге — когда пытаешься устроиться поудобнее в неуютном, промороженном помещении и самому смешно от этих попыток. Придавленный советской круговертью датчанин в «Марафоне» точно выбормотал это чувство в крылатом «хорошо сидим».

В вершинном фильме Данелии, «Кин-дза-дзе!», круговерть достигает космических масштабов. Вселенная — огромный невеселый аттракцион, ржавая ритурнель, в которой у каждого — давно определенная роль, но если пацаки и чатлане вдруг поменяются местами, от этого ничего не изменится, и космос огласит все то же заунывное «ы-ку-ы-ку-ы». При всем своем барочном излишестве «Кин-дза-дза!» делает прозрачной стоическую философию Данелии. Пространство его фильмов немного похоже на картину Фрэнсиса Бэкона: будто зажатое в клетку существо испытывает на себе невыносимое давление бредового мира, а в ответ развивает гипертрофированную, почти уродливую мышцу остроумия. Не потому, что это его спасет, а потому, что это — естественная, единственно возможная реакция тела.











1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12
	13	14

1, 2, 3 «Кин-дза-дза!», 1986
4, 5, 6 «Слезы капали», 1982
7, 8, 9 «Осенний марафон», 1979
10, 11, 12 «Мимино», 1977
13, 14 «Афоня», 1975



ФОТО В МАТЕРИАЛЕ: КИНОКОНЦЕРН «МОСФИЛЬМ»



Принуждение к смеху

Как серьезные режиссеры снимали комедии

Василий Степанов

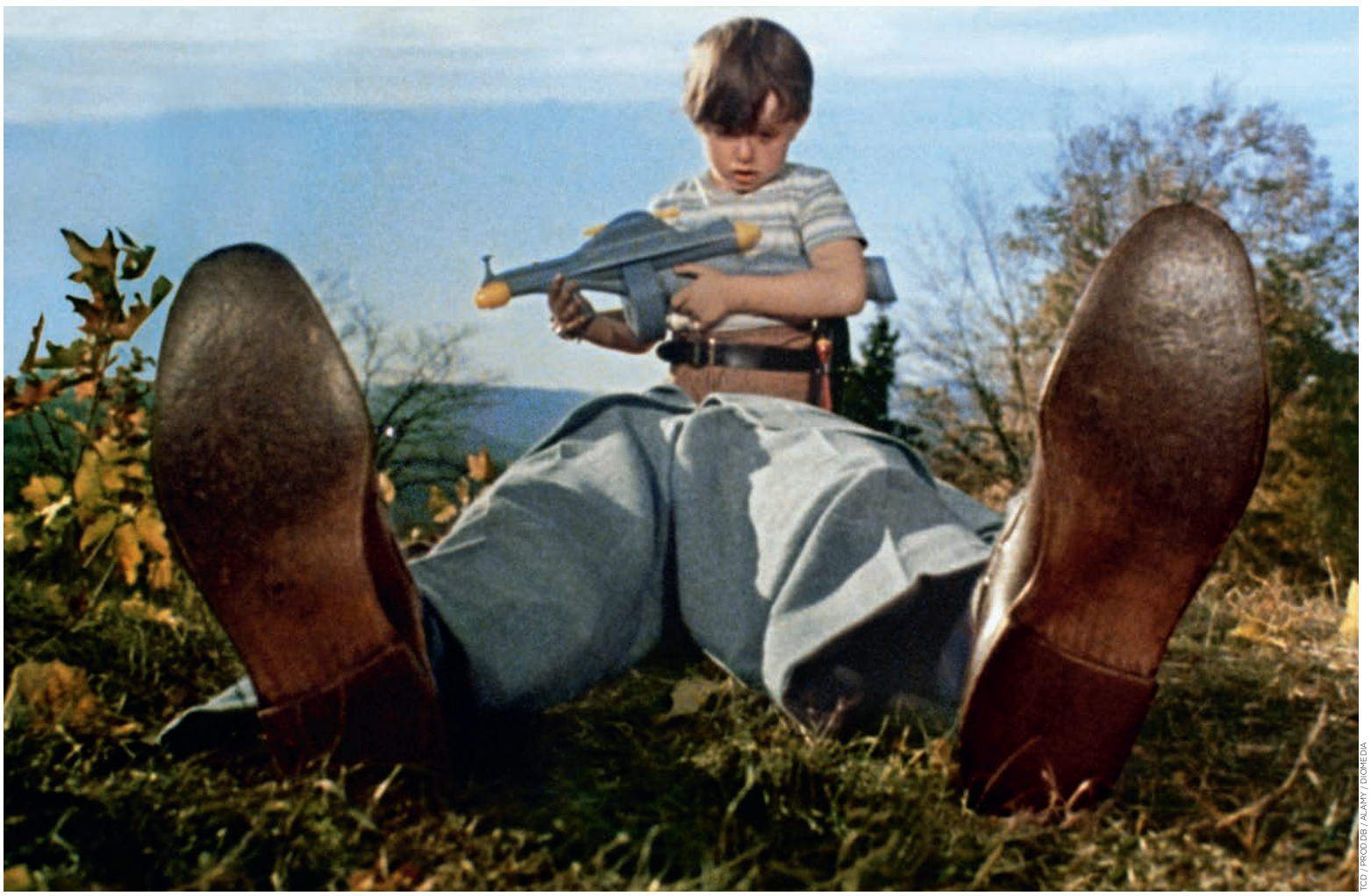
Чем солидней автор, чем серьезней его взгляд на мир, тем отчаянней ему нужна возможность переключиться, и комедия — романтическая, сюрреалистическая или черная — всегда давала такую возможность — и Хичкоку, и Годару, и Кубрику, и Триеру. Правда, смешного в этих фильмах мало. Чем острее комические эскапады, тем очевиднее, что миром правят не разум и рассудительность, а абсурд и хаос. Осознание этого сбивает с ног даже подготовленного зрителя. Так что комедии, сделанные насупленными авторами, редко становятся любимчиками широкой аудитории, но и из головы их так просто не выкинешь.

Альфред Хичкок

«Неприятности с Гарри»

1954

Хичкок славился своим специфическим чувством юмора. Годами он изводил актеров и коллег розыгрышами: приковывал их друг к другу наручниками и терял ключи, присылал им на день рождения игрушечные гробы, подкладывал на диваны пердящие подушки. Его триллеры тоже были исполнены циничного смеха. Но одну из немногих его строго выдержанных в рамках комического жанра работ назвать гомерически смешной язык не повернется. Это фильм, главный герой которого непоправимо мертв, и хотя его ждут приключения, все-таки ему предсказуемо не хватает какой-то живости. Упреки в том, что фильм у Хича получился «вялым» и «малосмешным», посыпались на повелителя саспенса, стоило только «Неприятностям с Гарри» оказаться в кинотеатрах. И сюжет развивался медленно, и актеры, по мнению критиков, здесь играли скорее суховато (пожалуй, все, кроме Ширли Маклейн), и диалоги отдавали манерностью: «Сейчас откопаем его, а потом пойдем ко мне, и я вам сделаю чашечку горячего шоколада». Эта дежурная вежливость и чопорная, снятая на фешенебельный широкоэкранный формат VistaVision природа Вермонта никак не вязались с трупом, как не вязалось с ним и обтекаемое слово «неприятности» в названии.



TCD / PROD.DB / ALAMY / DIOMEDIA



EVERETT COLLECTION INC / ALAMY / DIOMEDIA

Жан-Люк Годар

«Уикенд»

1967

Солнце светит, птички поют, выходные впереди. Никогда еще дорога за город не была так утомительна и так интеллектуально насыщенна. Годар был первым, кто превратил автомобильную пробку на киноэкране в символ краха человеческой цивилизации и тотальной атомизации общества, рассевшегося по индивидуальным транспортным средствам и поглощенного взаимной неприязнью. Пробка — это конец истории. «Уикенд» — своеобразная экранизация рассказа Хулио Кортасара «Южное шоссе», которая борется с текстом дикими интертитрами, разрушает и без устали поясняет написанное, чтобы предложить зрителю что-то помимо и превыше повествования. Ощущение? Чувство? Взгляд? «Это фильм, затерянный в космосе, фильм, найденный на помойке»,— гласят буквы на черном фоне. Рассмеяться на «Уикенде» трудно, но забыть фильм после просмотра невозможно. Звук в рассинхроне, монтаж как будто с ошибками, здесь всё невпопад. Годар не хочет рассмешить (хотя формально сюжет с мужем и женой, которые готовят убийство свекра, водевильный). Годар хочет растормошить и обескуражить. И пишет историю 1968-го за год-полтора до революции, а в финале не просто ставит титр «конец фильма». Ему нужен «конец истории», «конец кинематографа».



STANLEY KUBRICK PRODUCTIONS

Стэнли Кубрик

«Доктор Стрейнджлав»

1963

Стэнли Кубрику казалось, что ядерная война — это чистый абсурд, так что свой фильм об обмене ядерными ударами СССР и США он непременно хотел снимать в жанре комедии. Начав работать над замыслом со сценаристом «Лолиты» Джеймсом Харрисом, он потратил изрядное время на придумывание комических сцен вроде той, где начальники штабов в разгар противостояния за минуту до коллапса заказывают себе обед навынос (в финале предполагалось устроить битву с кремовыми тортами). Идея сделать апокалипсис смешным едва ли лежала на поверхности, но публика, только что пережившая Карибский кризис, реагировала на увиденное — свихнувшиеся генералы, неуправляемые стратегические бомбардировщики, секретные переговоры из сортира, немощные национальные лидеры — на редкость жизнерадостно. Параноидальная реальность требовала остранения смехом. Совсем другой, но тоже по-своему поразительной была реакция на «Доктора Стрейнджлава» тех, кто имел непосредственное отношение к принятию политических и военных решений. Им было не до смеха. Во-первых, все без исключения политики мира поверили в существование машины Судного дня, которая автоматически запускает ядерное возмездие в случае нападения. Во-вторых, Кубрику предъявили претензии военные — им был интересно, как режиссеру удалось столь реалистично изобразить засекреченную кабину новейшего стратегического бомбардировщика B-52. Самый большой шок ждал Рональда Рейгана — став президентом, он потребовал отвести его в придуманную Кубриком стратегическую «военную комнату», а ему заявили, что такой комнаты нет. Хорошо хоть коммунисты не начали похищать бесценные жидкости американских тел.

Мартин Скорсезе

«После работы»

1985

В «После работы» Скорсезе берется за понятную для середины восьмидесятых тему — «яппи в опасности». Во что превращается жизнь офисной мышки, когда рабочий день в конторе подходит к концу? Оказывается, жизнь за пределами регламентов, компьютерных интерфейсов и офисных опенспейсов полна опасностей. Певец нью-йоркских асфальтовых джунглей и мрачный реалист Скорсезе успешно доводит ситуацию с вечерним отдыхом до абсурда: компьютерный клерк решает почитать в кафе Артура Миллера, знакомится с милой девушкой, попадает в богемный Сохо и погружается в чистое безумие. Чувствуется, что «После работы» порожден неуспехом истерического «Короля комедии». Здесь краски мягче, а атмосфера городского кошмара, пожалуй, не давит с такой убийственной силой — все-таки главный герой не творческий человек и сумасшествие не доводит его до ручки. Позднее «Король комедии» станет точкой отсчета для «Джокера» Тодда Филлипса, и в «После работы» также можно найти что-то джокеровское — именно город становится для главного героя источником невроза и всепоглощающей истерики. Занятно, что именно «После работы» — фильм игривый, сделанный, чтобы не простаивать в ожидании вожделенного «Последнего искушения Христа»,— принес Скорсезе каннскую награду за лучшую режиссуру.



MARY EVANS / DIOMEDIA



NEW LINE CINEMA

Пол Томас Андерсон

«Любовь, сбивающая с ног»

2002

Пол Томас Андерсон — серьезный автор эпических пропорций, а его фильмы в большинстве своем чистые американские романы в виде кино. «Нефть», «Мастер», «Призрачная нить» — эти картины едва ли смогут развеселить, хотя что-то смешное безусловно можно найти в каждой из них (все-таки неслучайно в духовные отцы Андерсону прочат Роберта Олтмана). Лишь отдаленно смешной получилась у Андерсона и комедия «Любовь, сбивающая с ног». Даром что на экране Адам Сэндлер, а название отдает ромкомом. «Любовь, сбивающая с ног» — фильм отчетливо неуютный. Своему зрителю он дарит давящие интерьеры, снятые широкоугольной оптикой (из-за чего во время просмотра накатывают приступы клаустрофобии), и неунимающиеся барабаны на саундтреке — ничто не должно отвлекать от наблюдения за мучительным перерождением автора. Для Андерсона эта комедия стала работой этапной — переходом от полифонии «Магнолии» и «Ночей в стиле буги» к золотому периоду новой американской классики. Дальше будут нефтяные магнаты и лжепророки, бунт, взросление и бегство от себя, а пока, извините, Сэндлер в анекдотичном неудобном костюме и секс по телефону.



КИНОКОМПАНИЯ СТВ

Борис Хлебников

«Сумасшедшая помощь»

2009

Белорусский гастарбайтер (Евгений Сытый) едет за длинным рублем в странную и жестокую Москву. Первым делом у него отнимает телефон и деньги эпизодический гопник в исполнении Сергея Бурунова, а затем неизвестные снимают с несчастного ботинки. Утешает только встреча с инженером на пенсии, добрым, но на всю голову больным человеком (Сергей Дрейден), который ведет спецоперацию против сил зла в лице местного участкового (тот никак не может пройти переаттестацию в полицейские). В свое время «Сумасшедшую помощь», кажется, недопоняли. Картина с трудом вписывалась в образ и фильмографию Бориса Хлебникова, даже самые добродушные детали — вроде приклеенных к бюстам гениталий — искрились каким-то неподдельным безумием. Сегодня же сеанс этого сурового панельного сумасбродства поймет каждый. «Сумасшедшая помощь» — очень российская история, кино о насильственном причинении добра, абсурде преклонения перед прошлым и нелюбви, которая расцветает в изоляции. Фильм о том, что нельзя забывать пить таблетки.



ЦЕНТРПАРТНЕРШИП, КИНОКОМПАНИЯ КОКТЕБЕЛЬ

Алексей Балабанов

«Жмурки»

2005

Фильм по сценарию бывшего футболиста Стаса Мохначева был задуман как народная комедия, комикс о бандитских девяностых с Тарантино в анамнезе. Людям такое должно понравиться — так рассуждали, запуская «Жмурки» в производство, Алексей Балабанов и Сергей Сельянов. Однако публика кровавую комедию масок, в которой участвовали бесчисленные звезды отечественного кино (от Ренаты Литвиновой до Никиты Михалкова), не полюбила — многовато гиньоля и мертвых. Не успеешь с героем примириться, а его уже пристрелили или зарезали. Хотя в комическом жанре ничего подобного в нашей стране не делалось, сам Балабанов, кажется, тоже немного кривил душой, представляя свой фильм интервьюерам как чистую хохму для сбыта на массмаркет. Иначе не стал бы пририсовывать к этой вампуке из 1990-х драматургические скобки — эпиграф и эпилог из нулевых. Сперва Жанна Болотова рассказывает студентам о «накоплении начального капитала», а в финале Балабанов предъявляет бенефициаров масштабного передела собственности — бандитов Саймона и Сережу, отдыхающих в офисе с видом на Кремль. Так нелепый в своей жестокости фильм наливается особым смыслом — да, это очередное балабановское высказывание о родине, где принято погибать ни за грош.

Йоргос Лантимос

«Лобстер»

2015



BFI, LOBSTER PRODUCTIONS

И еще немного абсурда, сюра и страсти. Если бы фильму греческого сюрреалиста Лантимоса непременно требовалось дать жанровую дефиницию, то вряд ли нашлось бы что-то лучше «романтической комедии». На абстрактную антиутопическую идею (как и в «Клыке») Лантимос насаживает свое понимание человеческой природы, которая максимально далека от абстракций. Главный герой после развода попадает в Отель для одиноких, чтобы либо снова найти себе пару, либо в противном случае спустя 45 дней превратиться в животное по своему выбору (ему почему-то хочется стать лобстером). Лантимос — лабораторный исследователь, и его очередной опыт при всей смехотворности исходных данных (это и правда очень ироничный фильм) рассказывает хорошо понятную историю: она о человеческом нарциссизме и желании видеть рядом с собой самого себя, об обществе, которое требует от человека устроенности и благополучия, о том, как отношения формируются исходя из абсурдных предпосылок вроде общей жилплощади или совместно нажитого имущества.



ZENTROPA PRODUCTIONS

Ларс фон Триер

«Самый главный босс»

2006

В том, что у Ларса фон Триера есть чувство юмора, сомневаться не приходится. Посмотрите хотя бы «Мандерлей» или «Нимфоманку» — живот надорвешь, пока досмотришь. Однако в «Самом главном боссе» Триер решил предъявить без прикрас то, что принято называть юмором скандинавским, странным, мучительно своеобразным. Словосочетание «без прикрас» стоит понимать абсолютно буквально, ведь фильм был снят датчанином с помощью специальной компьютерной системы Automavision, которая самостоятельно выстраивает ракурс съемки и руководит перемещением камеры,— оператор как будто и не нужен. Смотреть трудно. Этот компьютерный взгляд превращает «Самого главного босса» в то еще развлечение (такие картины пишет нейросеть). К финалу у аудитории должно закономерно возникнуть ощущение, что автор издевается. А он не издевается — скорее самоустраняется, борясь со своими амбициями, и бьет себя по рукам, когда так хочется почитать зрителю нотации. «Самый главный босс» — офисная комедия и каникулы человека, уставшего от больших нарративов. Впрочем, те времена отдыха давно позади — после «Босса» Триер успел познакомиться с Антихристом, уничтожить Землю и съездить в ад. В офисе ему не сидится.

Брюно Дюмон

«В тихом омуте»

2016

Мрачный Дюмон, когда-то ставивший в тупик «Человечностью» и «Фландрией», в середине нулевых вдруг неожиданно переключился в комический режим. Сперва сделал для телевидения уморительного «Малыша Кенкена», а затем его в каком-то смысле ретроверсию — «В тихом омуте». Как и «Кенкен», этот фильм — в чем-то детектив, а в чем-то совершенная дичь. Действие снова разыгрывается в родных для Дюмона местах — на северном побережье Франции, в Нор-Па-де-Кале. Это гротеск с каннибалами, но в то же время социальная критика — а как иначе, ведь тут бедные едят богатых. Социальную остроту экстравагантного «В тихом омуте» усиливает тот факт, что местных полицейских и сборщиков мидий изображают непрофессионалы, а приезжих буржуа — звезды (выделяются Жюльетт Бинош и Валерия Бруни-Тедески). Карикатурный (Дюмон любит портретировать и разглядывать), размашистый памфлет о внутреннем туризме как источнике пропитания (в буквальном смысле) чем-то напоминает балабановские «Жмурки» — да, несмешно, да, аморально, но ведь и очень поучительно.



ARTE FRANCE CINEMA

Со страшной женской силой

Чем Безумная Грета Брейгеля напугала ад

Сергей Ходнев

В 1563 году Питер Брейгель Старший остепенился: женился, перебрался под нажимом властной тещи-художницы в столичный Брюссель, постепенно замкнул на себя тамошний круг влиятельных заказчиков и патронов. В оставшиеся ему шесть лет жизни он, собственно, станет Брейгелем Мужицким — автором «Времен года», «Крестьянской свадьбы», «Страны лентяев». Но это потом, а пока в том же самом 1563-м — напоследок, так сказать,— он пишет «Безумную Грету», одно из самых диких произведений и фламандского XVI века, и всей мировой живописи.





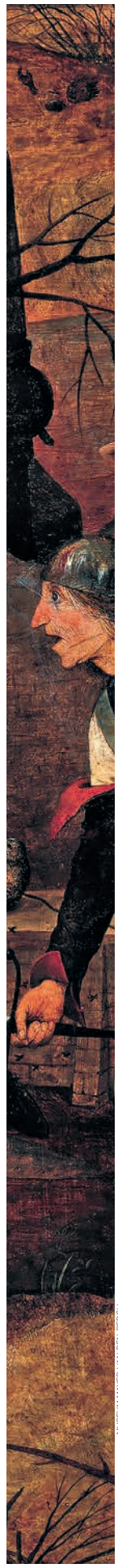
«Преисподняя расширилась и без меры раскрыла пасть свою,— безрадостно констатировал библейский Исайя,— и сойдет туда слава их и богатство их, и шум их и все, что веселит их». Пасть преисподней, жерло ада, оформленное как страхолюдная харя с зубастыми челюстями,— это такой мотив, который и в XVI веке был уже довольно старым; все к нему как-то притерпелись, так, разве что детей пугать в воспитательных целях. Но Брейгель в «Безумной Грете» умело превращает и эту пасть преисподней из назидания, почти уютного, в кошмар. Вроде как вырастающая из утеса голова монстра, причем монстра человекообразного, но несуразно огромного, кожа которого бугрится жабьими волдырями. А потом, глядь, и рожа становится каменной башней. А башня — несуразным колпаком. А колпак — кривящимся в сернистом красно-дымном воздухе голым хвостом. Крысиным? Рептильным? И нет, это не все, потому что на кончике хвоста висит елочным шариком стеклянный фонарь-сфера, в который набиты скорчившиеся эмбрионами голые тела. А из фонаря торчит прутик, а на нем горит еще один ослепительно бессмысленный в этой обстановке фонарик — так из одного неприятного сна проваливаешься в другой, чувствуя, что конца им не будет.

В аду «Безумной Греты» чудовищно, во-первых, именно это сновидческое напластование: один искривленный кусок реальности, и сам-то по себе неприятно смущающий, наползает на другой против любой «дневной» логики и против всякого ожидания. Здесь и планы, и масштабы тоже перемешаны на абсолютно блажной лад, как перемешаны образность и привычные иконографические регистры. Скажем, в средней части далеко-далеко, почти на горизонте, там, где виднеется кусочек водной глади, сонмы еле заметных фигурок сгруппированы во что-то напоминающее топосы дантовского Ада. Исследователи даже нашли отсылки к конкретным эпизодам «Божественной комедии», распознав в этих нагих козявочках новоприбывших пассажиров Харона, скупцов, расточителей, обжор и гневливых. Но жуть в том, что в контексте картины, каким его воспринимаешь сразу же, и Дантовы грешники кажутся маленьким моментом почти светлой упорядоченности.

Потому что таково уж разбросанное по передним планам население этой преисподней. Рассмотрев три, пять, восемь гадин, безотчетно думаешь, что еще более отталкивающего сочетания птичьих-рыбьих-лягушачьих-яйцевидных-антропоморфных черт уже просто нельзя придумать,— но нет, вот, пожалуйста. И тут же мачты со снастями, которые зачем-то вырастают не из кораблей, а из земли или из башни, и тут же толпа женщин в чепцах, которая зачем-то валтузит кого-то на мосту; налицо какая-то война, но война немыслимая, бредовая, где ничего возвышенного нет и не может быть.

Нет спору, написанный годом ранее брейгелевский «Триумф смерти» невыносимо ужасен — но там все-таки есть нечто на свой лад успокоительное в исходной предсказуемости посыла: ну, Сим молитву деет, Хам пшеницу сеет, Смерть всем владеет. «Падение мятежных ангелов» (опять-таки 1562) — тоже образчик несусветного босхианства, тоже на инфернальные темы, но там как-то, что называется, по условиям задачи очевидно, что древнего змия со всем его воинством худенькие ангелы побивают и когда-нибудь непременно побьют насовсем. «Безумная Грета» кажется совершенно беспросветным завершением этой череды именно потому, что вот в ней-то нет никакой явной точки опоры.





MUSEUM MAYER VAN DEN BERGH

Центральная фигура на переднем плане — очумевшая старуха, нацепившая кое-как кирасу, вооружившаяся мечом и пытающаяся удержать наворованное откуда-то добро: это и есть та самая Безумная Грета, которую принимают обычно за аллегорию, натурально, Безумия. Чуть правее сидит на доме тощий исполин, на голове которого — эмблематический Корабль дураков: это, как считается, Глупость. Не Люцифер, не страшный Жнец, не архангел Михаил, а такие персонажи, от которых совершенно точно нельзя ждать, что они придадут разворачивающимся событиям осмысленность. Но достаточно это осознать — и все переворачивается с ног на голову.

Дело в том, что в аду «Безумной Греты» нет самой страшной и самой адской вещи: безнадежности. Нет ровно потому, что на самом деле происходящее в этой преисподней, да, вовсе не премудро — но смешно.

Картина настаивает на этом все более решительно по мере того, как у зрителя проходит оторопь. Это не губительная сила обрушивается на род людской — сам род человеческий приходит накостылять своему Врагу по первое число. Это не воинство небесное водворяет космический порядок — толпа деловитых домохозяек, не снимая фартуков и вооружась черт-те чем, является вослед Безумной Грете во владения князя тьмы. Причем является с самыми прагматичными целями: чтобы поживиться если не золотом-серебром, то кухонной утварью или оружием, чего добру пропадать, авось в хозяйстве пригодится.

Это, положим, тоже вроде бы причудливо, откуда в селениях проклятых душ могло взяться земное богатство? Но образность «Безумной Греты» — прежде всего образность народных пословиц и присказок. Брейгель в ней







чувствовал себя как рыба в воде, интуиции ему явно хватало на то, чтобы во всей этой мужицкой мудрости ненароком расчувствовать совсем уж архетипический материк. Мертвые сходят в землю. Из земли родится пища. В земле водится золото. Живое становится нечистотами, нечистоты становятся жирной землей, земля, в которой умирает зерно, дает богатый урожай. Смутные культурные ассоциации между богатством, обителью мертвых и анально-фекальной тематикой ведь не Фрейд придумал. Вот Брейгель с положенной карнавальной прямотой и обыгрывает эти ассоциации в хвост и в гриву. У него и монстрики норовят показать зрителю уста, которыми Тиль Уленшпигель не говорил по-фламандски, и серебряные монеты сыплются на войско кухарок не откуда-нибудь, а из сюрреалистической дыры в голой заднице Глупости.

Можно обличать человеческую глупость, как Эразм Роттердамский, изысканными латинскими периодами,— а можно вот так. Помимо собственно дурости и сумасшествия, в «Безумной Грете» некоторые видят также обличительную аллегорию не то гнева, не то алчности, что тоже логично: сама абсурдность людского насилия тут прописана куда как грандиозно.

Есть, правда, один нюанс, который навлекает на голову Брейгеля громы и молнии со стороны теперешнего феминистического искусствознания. Дело в том, что в пресловутых пословицах и присказках, которые растворены в образах «Безумной Греты», очевидно, было полным-полно бытового женоненавистничества. Принято считать, например, что одна из релевантных присказок звучала так: «Одна женщина — шум, две — докука, три — базар, четыре — свара, пять — банда, а против шести и дьяволу не выстоять». Да и само словосочетание «безумная Грета» было устоявшимся обозначением бой-бабы, с которой лучше не связываться. Итого получается махровый патриархальный пасквиль на тему гендерных ролей — и чуть ли не месть настырной теще, которая заставила художника бросить холостяцкую антверпенскую жизнь ради Брюсселя.

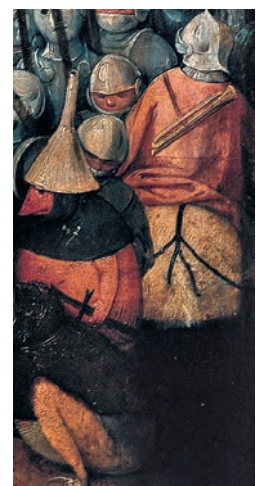
Но все сложнее. Ладно теща, но европейский XVI век — столетие женщин-правительниц. В Англии — Мария Тюдор и Елизавета I. Во Франции — Екатерина Медичи, верховодившая в королевстве за спиной трех своих сыновей, Франциска II, Карла IX и Генриха III. В Шотландии — Мария Стюарт (и ее мать Мария де Гиз, некоторое время правившая от ее имени). Брейгелева Фландрия 1560-х годов — все еще часть единых Нидерландов, от которых еще не откололись голландские провинции; это владение коронованных мужчин — испанских Габсбургов. Но наместниками-штатгальтерами Нидерландов, теми, кто на самом деле правил этими землями, опять-таки оказывались именно женщины из габсбургского семейства — Маргарита Австрийская (1507–1530), Мария Австрийская (1531–1555), Маргарита Пармская (1559–1567). Налицо сразу две Маргариты, и одна из них правит в год создания «Безумной Греты» — а между тем имя Грета, понятное дело, не что иное, как производное от имени Маргарита.



А ну как здесь протест против власти как таковой — алчной, хищной, глупой, бесчеловечной,— только замаскированный под возможную мизогинию? В конце концов, совсем недавно, в 1558-м, буйный шотландский вития Джон Нокс написал свой «Первый трубный глас против чудовищного правления женщин»: как бы богословское рассуждение о том, что негоже бабе царствовать, но на самом деле памфлет, целивший лично в Марию Тюдор и ее религиозную политику.

Нокс, впрочем, был кальвинист, а Брейгель — католик, которому странно было бы сетовать на правление женщин как принцип. Пусть вольнодумец, но по крайней мере твердо знавший, что образы иных боевитых женщин могут вместо фобии нормативно вызывать и почтение, причем уж такое, какое условной Маргарите Пармской и присниться не могло. Юдифь, обезглавившая Олоферна; Иаиль, вдолбившая колышек в висок ханаанского военачальника Сисары; скифская царица Томирис, победившая Кира Великого (и положившая его отрезанную голову в бурдюк с кровью — мол, хотел крови, так напейся),— все это были для традиционного католического сознания досточтимые прообразы Богоматери, Жены, облеченной в солнце, которая изничтожила адского дракона.

Конечно, это тоже из разряда пословиц и присказок, но все-таки и в рабле зианском походе Безумной Греты с ее товарками есть своя, что называется, поэтическая справедливость. Действовали они не в провиденциальных видах и заведомо не от большого ума — но в результате мерзкому, абсурдному и мнимо всесильному царству мрака от них крепко досталось. Уже хорошо.



Венец пищеваренья

Как Юп Ван Лисхаут смеется над гуманизмом

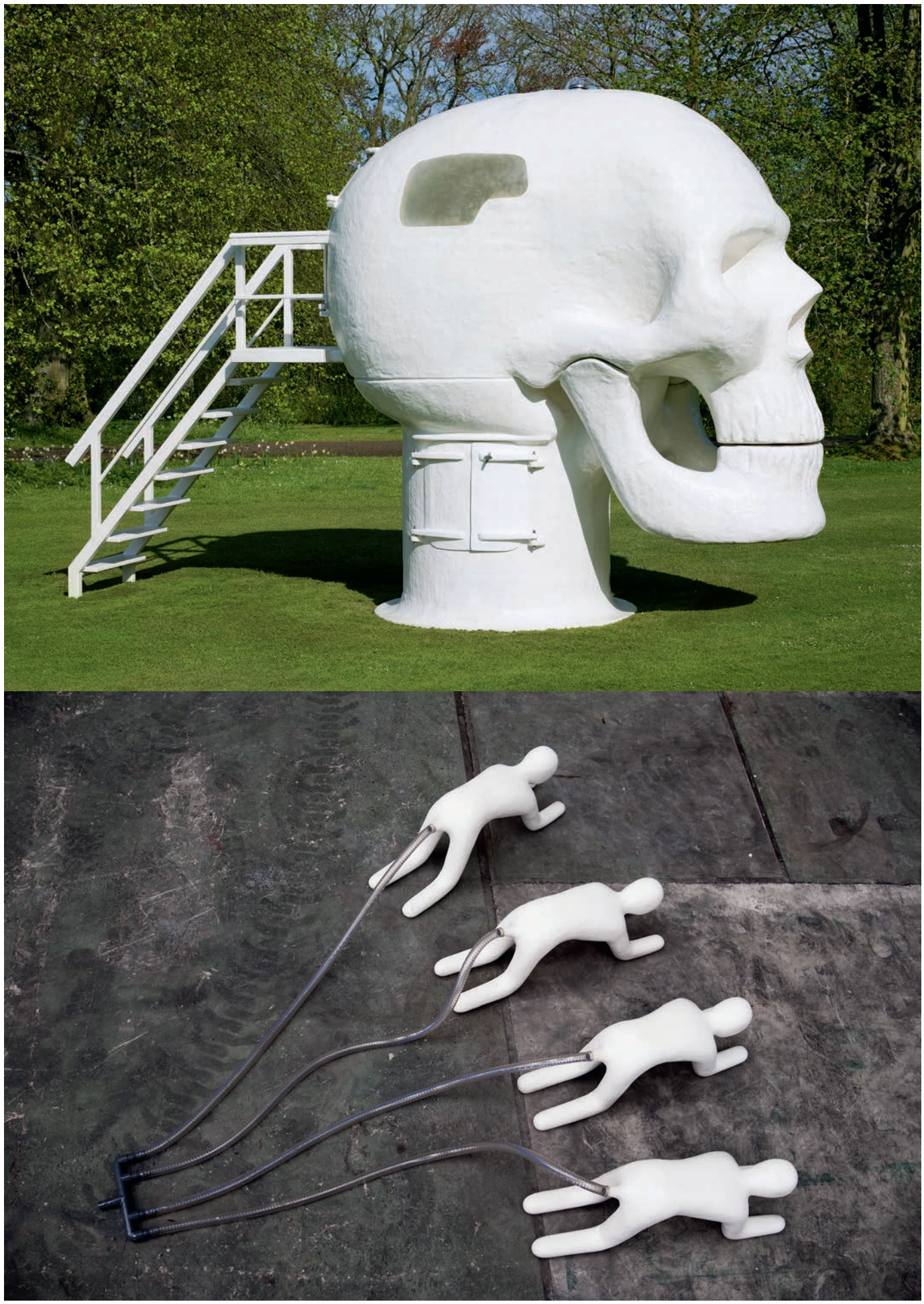
Анна Толстова

Все во имя человека, для блага человека — в сущности, под советским партийным лозунгом должны подписаться все мастера искусства и дизайна. Atelier Van Lieshout (AVL), работающее в пограничной зоне между тем и другим, тоже очень ценит и любит человека. Особенно — на вкус.



ФОТО В МАТЕРИАЛЕ: ATELIER VAN LIESHOUT

Человек есть высшая ценность среди всех ценностей мира — мало кто сегодня готов так же всецело и безоговорочно соглашаться с постулатами старомодного гуманизма, как это делает Юп Ван Лисхаут, голландский художник, дизайнер и архитектор, с 1995 года работающий под именем-брендом Atelier Van Lieshout (чтобы все думали, будто в AVL трудится целый коллектив, а не один-единственный творец, эдакий ренессансный демиург и романтический гений). Конечно, высшая. И когда эта высшая ценность истребит остальные ценности мира, сожрав все и вся в окружающей среде, она будет черпать энергию и продовольствие в самой себе — ведь человека можно пустить на запчасти, то есть на органы, кровь, сперму, на мясо, на биогаз, в конце концов, из человека можно делать мыло (в истории имеются прецеденты). Устойчивое развитие, осознанное потребление, безотходное производство, возобновляемая энергия, экологическая чистота, эргономика и прочие светлые идеи жестоко высмеиваются в самом известном произведении AVL — «Городе рабов». Заодно в нем высмеивается и вся история искусства, с первобытных времен до наших дней. Самодостаточный концлагерь «Города рабов» в целом, со всеми его планами, картами, графиками, схемами и макетами, объясняющими устройство идеальной замкнутой системы, в которой лучшие пожирают худших, напоминает проекты тотальных инсталляций Ильи Кабакова — коммунистические и капиталистические антиутопии удивительно схожи. Стекловолоконные фигурки горожан, особенно тех, кто оказался выбракован по законам социально-биологического дарвинизма, отсылают к классикам модернистской пластики, к Вильгельму Лембруку, Альберто Джакометти или Генри Муру. А отдельные сцены — скажем, бойни, где человечков, пущенных в безотходный расход, разбирают на полезные составляющие, пародируют «лавки» жизнелюбивых фламандцев с Франсом Снейдерсом во главе (мясная промышленность — излюбленный сюжет Юпа Ван Лисхаута).



1	2
	3

1 «BarRectum», 2005

2 «Wellness Skull», 2007

3 «Arschmanner», 2004. Фрагмент инсталляции «Город рабов»

Человек — мера всех вещей и для искусства, и для дизайна, и Юп Ван Лисхаут, скульптор-дизайнер, счастливо соединяет обе эти, казалось бы, противоположные профессии. Он вообще мастер объединять борющиеся противоположности. Например, органическую и конструктивистскую линии в модернизме, предмете его бесконечных провокаций и диверсий. Кто бы мог подумать, что сперматозоидообразные сотрапезники «Тайной вечери» и чугунно-балочный страж «Утопии», первые — дети Константина Бранкузи и Ханса Арпа, второй — потомок Джейкоба Эпстайна, сделаны одной и той же рукой в одном и том же 2020 году из одного и того же материала (фирменного лисхаутовского стекловолокна). Те же разнородные формотворческие принципы обнаруживаются в мебели, светильниках и ватерклозетах, к проектированию которых безотходное AVL питает особую страсть: слева — Геррит Ритвельд, справа — Филипп Старк. Нет, это не постмодернистская всеядность — это постмодернистская ирония, доводящая модернистские интенции до предела.

Органическая линия упирается в «BarRectum»: передвижной бар AVL похож на огромную какашку — метонимическое сходство с фекалиями очевидно подразумевается, но на самом деле структурой и внешним обликом сооружение точно воспроизводит желудочно-кишечный тракт человека, от языка до ануса, в котором расположен запасной выход, разве что сегмент толстой кишки вопреки анатомии увеличен, поскольку в нем размещается барный зал. Биоморфизм — любимая игрушка AVL, он имплицитно присутствует даже в конструктивистском по духу и строго геометрическом по форме «Одомашнивателе» («Domestikator»), убранном из Тюильри по требованию директора Лувра как «произведение откровенно сексуального характера». «Domestikator» представляет собой гибрид скульптуры и здания: внутри это дом с выставочными и жилыми помещениями, снаружи — скульптурная группа в виде двуногого, слившегося с четвероногим в зоофилическом половом акте. Работа, объясняет Юп Ван Лисхаут, говорит о человеке, который покорил природу, поставил животноводство на промышленные рельсы и ведет его не слишком гуманными методами, однако зоофилия при этом почему-то остается одним из последних человеческих табу. Что же касается конструктивизма — не столько конкретного направления, сколько общего духа авангарда, стремящегося усовершенствовать мироздание,— то все антиутопические проекты AVL, «Город рабов», «Новый трайбалистский лабиринт» и «Криптофутуризм», доводят до логического финала его амбициозные притязания.

И все же не стоит записывать AVL в ряды постмодернистов-циников, глумящихся над наивностью модернизма и ставящих знак равенства между авангардом и тоталитаризмом (хотя альянс футуризма и фашизма — одна из любимых тем Юпа Ван Лисхаута). В постмодернистские 1990-е создатель AVL был более чем серьезен в своих активистских начинаниях. Это сейчас AVL изготовляет на заказ домашнюю, гостиничную и офисную обстановку (самое смешное, что столь издевательски биоморфная мебель чертовски удобна), а также оформляет музейные кафе и туалеты в своем фирменном фекально-генитальном стиле (судьба любой авангардной революции — упокоиться в музее). Вначале Юп Ван Лисхаут мечтал о реформировании медицинской мебели, чтобы одомашнить и очеловечить больницу, и прославился проектом «A-Portable», мобильным абортарием, сделанным по заказу нидерландской правозащитницы и гинеколога Ребекки Гомперц и ее активистской некоммерческой организации Women On Waves, которая позволяет женщинам в странах, где запрещены аборты, прервать беременность в плавучей клинике, дрейфующей в нейтральных водах. Со временем медицинская утопия AVL выродилась в «Госпитальную койку» в стиле «голландского бедного», где фанерная лежанка a la Ритвельд обвешана допотопными канистрами, склянками и жестяными ведрами.

Вообще же Atelier Van Lieshout начиналось с утопии эскапизма — отчаянных попыток бегства из капиталистического мира. Юп Ван Лисхаут проектировал передвижные дома, автономные мобильные жилые системы для современных робинзонов, желающих удрать из несовершенного социума куда глаза глядят. Сбежать на край света, конечно же, не вышло — один из первых домов на колесах AVL, Modular House Mobile, доехал до Милана и припарковался в Фонде Prada. Юп Ван Лисхаут принимался строить свой идеальный автономный город в заброшенных пакгаузах роттердамского порта — полиция прикрыла коммуну AVL-Ville через год. Искусство это, в сущности, очень почвенное: Голландия как родина капитализма и модный голландский дизайн как наивысшее проявление этого неистребимого капиталистического духа, наверное, должны были породить такого анфан-террибля. Автономные дома для отшельников на случай истощения всех природных ресурсов AVL разрабатывает по-прежнему — в нынешних реалиях, когда размышления о ядерной зиме переместились со страниц научно-фантастических книг на страницы газет, эти полушутливые разработки приобретают зловещий смысл. Как известно, жанр vanitas достиг вершин в искусстве Нидерландов накануне и после первой в мире буржуазной революции — с помощью этого старинного голландского инструмента AVL и сегодня отвечает на вызовы акселерационизма. «В здоровом теле — здоровый дух»,— напоминает Юп Ван Лисхаут, представляя публике свой «Wellness Skull»: помещения для спа-процедур заключены в доме-скульптуре в виде гигантского черепа — когда работает сауна, из глазниц валит пар. Одно из последних дизайнерских изобретений AVL — часы «Назад в будущее»: время от времени высокоточный прибор сходит с ума, его стрелки пускаются в пляс или же бешено крутятся в направлении, обратном историческому прогрессу.



«Тайная вечеря», 2020

Пурга на оба наши дома

Самый несмешной смешной режиссер Франции и его «странная» война

Зинаида Пронченко



CHI-FOU-MI PRODUCTIONS, GAUMONT

«Курение приводит к кашлю», 2022

Шина-убийца, гигантская муха с амбициями магазинного воришки, плюшевый медведь, виртуозно сводящий пластинки, муравьи в кровеносной системе Леи Друкер, электрический член в штанах у Бенуа Мажимеля, видеокассета в желудке у кабана, наконец, куртка из оленьей кожи, диктующая Жану Дюжардену свою злую волю,— все это креатуры Кантена Дюпьё, переквалифицировавшегося из клубного диджея в инженера Птибурдукова от кинематографа. Дюпьё выпиливает свои фильмы, словно миниатюрный нужник — чтобы спустить туда национальную идентичность,— под дружно застрявший в глотках буржуазных соотечественников смех, ведь ничего смешного по сути на экране не происходит. Его новый фильм «Невероятно, но факт» только что вышел в российский прокат. Невероятно, но факт.

Кантену Дюпьё 48 лет, у него намеренно неопрятная, довольно внушительная борода, пижонские наряды с привкусом ретро, которые подбирает жена, бессменный художник по костюмам всех его фильмов, музыкальное прошлое, киношное настоящее, а на вопросы про будущее он отвечать не любит. Будущее есть только у взрослых людей, которые верят в причинно-следственные связи, в логику. Будущее полагается тем, кто существует, только если непрестанно мыслит. Кажется, Франция с ее культом картезианства для Дюпьё, несмотря на его очень галльское, модное в эпоху каролингов имя, вовсе не родина, а место временного пребывания. Собственно, Дюпьё и не скрывает, что судьба забросила его в Пятую республику по ошибке. Пространство, по которому бесцельно слоняются герои его «бессмысленных» картин, всегда похоже на что угодно, кроме Франции,— например, на американский фронтир или на марсианские пустоши. Отчасти нехватку патриотизма можно объяснить тем, что в восьмидесятые, когда Дюпьё был подростком, Франция не безраздельно властвовала сердцами и умами нового поколения, поскольку могла предложить миру — помимо камамбера — лишь социализм: и вблизи и издалека он заметно проигрывал рейганомике. Но причина на самом деле вовсе не в печенье мадлен, которому Дюпьё предпочитал сникерс. Разногласия с Францией у этого певца абсурда чисто этические — все его творчество о том, как важно быть несерьезным, а на любое pourquoi отвечать: ни почему, ни за чем, просто так.

Говорят, что самая чопорная и снобистская страна на свете — расположившаяся через пролив от Франции Великобритания, вечный антагонист, над которым принято свысока посмеиваться: так, «красными мундирами» французы до сих пор называют месячные, в остальном Англия



MEMENTO FILMS PRODUCTION



CANAL+, CNC



CHI-FOU-MI PRODUCTIONS, GAUMONT


ARTE

для парижанина — страна ничем не оправданной дороговизны и полной седации вкуса. Впрочем, и соседние Бельгия с Германией традиционно выступают жертвами недоброго французского юмора. Франция привыкла смеяться над другими — причем градации этих «других» бесчисленны: чем дальше от острова Сите или бульвара Капуцинов, тем меньше свободы, равенства и братства, тем толще шутки, произнесенные с явным намерением обидеть. Неизбывный французский шовинизм, которому Дюпьё однажды решил объявить «странную» войну, стартовавшую с каверзного вопроса.

А что, если другой — это ты? Что, если ни ценности Просвещения на завтрак, ни петух в вине на обед не сделали тебя своим, таким же, как все? Что, если всех не существует, а каждое окно есть зеркало, соответственно целый мир — зазеркалье? Что, если в устрицах самое вкусное ракушка («На посту», 2018), а людьми управляют крысы («Курение приводит к кашлю», 2022), везет только дуракам («Жвалы», 2020), а путь к омоложению лежит не через БАДы, а через чердак твоего дома («Невероятно, но факт», 2022)?

Что, если вслед за обэриутами слово рассматривать как предмет, а предмет — как слово, интересуется Дюпьё. И тут же сам отвечает: да ничего. Что происходит на свете? Просто пурга. Вы полагаете? Я просто снимаю.

Начинавший в кулуарной среде независимого кинематографа, чьи пути неисповедимы, поскольку интересны единицам (к слову, однажды его фильм продюсировал даже Сергей Сельянов), к 2022 году Дюпьё добрался со своими «поделками» до престижных показов в Канне и Венеции. Перед премьерами его похлопывают по плечу Тьерри Фремо и Альберто Барбера, а переполненный зал беснуется в предвкушении очередной порции отменного идиотизма.

Критики считают, что Дюпьё принадлежит к движению «новых несмешных» вместе, допустим, с дуэтом Дельпин — Керверн, Гийомом Никлу или Аленом Гироди. Каждый из этих авторов старательно высмеивает язвы французского общества, чья история закончилась, а память ухудшилась, и говорит, вернее, несет с экрана горькие несуразности, причем устами священных монстров вроде Жерара Депардье или Мишеля Уэльбека: а помнишь, дядя, ведь недаром… подняли цены на бензин и налог на недвижимость? Но Дюпьё очевидно чужд этой социологии, из которой во Франции всегда следует арифметика и основа основ — устный счет. Разумеется, бдительный синефил найдет и у него метафоры с аллюзиями — от «Шагреневой кожи» до Магритта,— но это подмигивание больше похоже на нервный тик или на сломавшийся светофор. Стоять или идти — совершенно непонятно. Даже условный американизм Дюпьё (считающийся во Франции первым признаком провинциальности, недаром самый любимый президент, Жак Ширак, всегда перечил США, а самый нелюбимый, Николя Саркози, получил прозвище Сарко-американец) тоже ничего не значит, кроме одного: желания поколебать уверенность зрителя в истории с географией. На волю в пампасы — как бы вопиет безумный сюжет. Какие пампасы — возникает вдруг титр за новым поворотом сюжета.

Подражание Дэвиду Линчу, приписываемое Дюпьё некоторыми знатоками кинематографической материи, опять же обманчиво. Да, совы не то, чем кажутся, особенно когда это не совы, а набитые опилками чучела, как в большинстве картин Дюпьё, увлеченного игрушками больше, чем людьми. Хотя и это не точно.

Пожалуй, ближе всего в сельском пейзаже французского кинематографа, к Дюпьё стоит, как ни странно, Брюно Дюмон, автор с абсолютно противоположным анамнезом — философский диплом обязывает. Но опять же, вроде бы Дюпьё и Дюмон согласны в главном: абсурд тотален, выхода нет, любая табличка с подобной надписью обман. Но у Дюмона этот обман скрывает смерть, ведь лучший выход — насквозь. У Дюпьё за указателем «выход» обычно обнаруживается дверь не в небытие, а на новую съемочную площадку, которую Создатель, скорее всего, не почтил своим присутствием.

«Странная» война, объявленная Дюпьё, в первую очередь странна тем, что, похоже, не имеет цели. Войны обычно затеваются для того, чтобы перекроить реальность. Дюпьё реальность перелицовывает. Зачем? Затем, что от перестановки слагаемых результат не изменится, а вот отношение к результату — вполне. Упрямство и абсурд все перетрут. Гигантские мухи и старые покрышки начинали с малого и приходили к еще меньшему — что, если французам попробовать взять с них пример? Да и другим людям тоже?

1	4
2	
3	

1 «Жвалы», 2020

2 «На посту», 2018

3 «Курение приводит к кашлю», 2022

4 «Невероятно, но факт», 2022

Над чем нельзя смеяться

13 поучительных примеров из кино

Ксения Рождественская

Над какими-то вещами совсем-совсем нельзя смеяться, а то кто-нибудь обязательно оскорбится, или расстроится, или запретит все, что вы делаете, а то и вас заодно. Собрали темы, над которыми смеяться не позволено совершенно, и посмотрели, как над этими темами шутили в кино. Несмешно, оскорбительно, цинично и разнузданно шутили.



TCD / PROD.DB / ALAMY / DIOMEDIA

над своей страной

«Маргаритки»

Вера Хитилова, Чехословакия, 1966

Фильм-восторг, фильм-взрыв, фильм-коллаж о двух невинных Мариях-Маргаритках, которые хотят быть еще хуже, чем мир, поэтому разрушают все, чего касаются. Они как дети, они как монстры, они как роботы; они — женщины. Деструктивная клоунада Хитиловой привела зрителей в восторг, но кто-то из членов чешского парламента увидел в фильме «распутство», и «Маргаритки» были частично изъяты из проката. Чиновники возмущались, что в стране нечего есть, а героини фильма «ходят на шпильках по столу». После Пражской весны великая Хитилова, лидер чешской новой волны, не эмигрировала, но надолго перестала снимать. «Маргаритки» остались ее самым известным фильмом — одой разрушительному, веселому и убийственному будущему.

над другой страной

«Борат: изучение американской культуры во благо славного народа Казахстана»

Ларри Чарльз, США, Великобритания, 2006

Казахский репортер Борат — расист, антисемит, шовинист, ксенофоб и главный фрик нулевых — стал в сотни раз известнее своего создателя, британского комика Саши Барона Коэна. Первый и главный «Борат» — фильм о том, как казахский репортер приехал в Соединенные Штаты, мечтая жениться на Памеле Андерсон,— не получил в России прокатного удостоверения и не вышел на большой экран из-за того, что в нем усмотрели материалы, которые «некоторому количеству зрителей могут показаться унижающими в отношении некоторых национальностей или религий». Это был первый случай запрета непорнографического фильма в России. Критики справедливо называли шутки из фильма оскорбительными, циничными, непотребными, но все эти эпитеты меркли перед реальным Боратом, непрошибаемым в своей воинствующей жизнерадостности. Говорят, во время съемок фильма полицию вызывали почти сто раз: Саша Барон Коэн полностью вжился в образ и много импровизировал, приставая к прохожим с неожиданными вопросами.




MAXIMUM FILM / ALAMY / DIOMEDIA


DUNE ENTERTAINMENT; EVERYMAN PICTURES; ONE AMERICA

над другой расой

«Looney Tunes»

США, 1931–1944

Одиннадцать выпусков мультсерии «Looney Tunes» перестали показывать публично с 1968 года из-за «расистских стереотипов». Пародия на «Хижину дяди Тома», на диснеевскую «Белоснежку» с черной Белоснежкой и с семью черными гномами, мультфильм про Багза Банни и охотника и самый удивительный эпизод «Clean Pastures» (1937), в котором Луи Армстронг и Кэб Кэллоуэй — ангелы-джазисты на небесах, так называемые «запрещенные одиннадцать» вряд ли когда-нибудь выйдут на ТВ, но в сети они есть. Они казались вульгарными еще во время выхода: смех здесь должны были вызывать именно расовые (а в случае с Белоснежкой еще и сексуальные) стереотипы, так что сегодня «запрещенные одиннадцать» интересны как история заблуждений, встроенная в историю кино.


LEON SCHLESINGER STUDIOS

над чувствами верующих

«Житие Брайана по Монти Пайтону»

Терри Джонс, Великобритания, 1979

Британская комик-труппа «Монти Пайтон» создала один из самых смешных анархистских фильмов мирового кино. История Брайана Коэна, соседа Иисуса Христа, которого приняли за Мессию (просто ошиблись хлевом),— это не только политическая сатира, не только история человечества, которому, в сущности, все равно, кого слушаться, но и ода случаю. Фильм был на какое-то время запрещен к показу в Ирландии, Италии, Норвегии (в Швеции его показывали со слоганом «Такое смешное кино, что его запретили в Норвегии»); в Великобритании его запретили в нескольких городских советах еще до выхода. Перед финской версией вписали заявление, что это пародия на голливудские исторические фильмы. Во многих странах перед кинотеатрами выстраивались пикеты. В общем, зрители вели себя как персонажи «Жития Брайана», а режиссер Терри Джонс терпеливо объяснял, что его фильм — издевательство не над Христом, а над теми, кто две тысячи лет убивает друг друга во имя божье.

над клитором

«Глубокая глотка»

Джерард Дамиано, США, 1972

Это, конечно, не вполне комедия. Хотя как еще назвать фильм, героиня которого обнаруживает, что ее клитор находится глубоко в горле, поэтому она может достичь оргазма лишь при одном способе удовлетворения? Первый порнофильм, прошедший широким экраном, своеобразная инструкция по созданию идеального порно, прапрабабушка порносетей, «Глубокая глотка» стала символом непристойности, порношика и глубины погружения в тему. При этом фильм ненавидели феминистки, религиозные активисты и правительство. В Америке он был запрещен в 23 штатах, а манхэттенский судья назвал «Глубокую глотку» «Содомом и Гоморрой, взбесившимися перед пожаром». Правда, все запреты лишь добавляли фильму популярности. Исполнительница главной роли Линда Боримен заявила: «Каждый раз тот, кто смотрит это кино, наблюдает меня изнасилованной», и тем не менее «Глубокую глотку» смотрят, обожают и ненавидят до сих пор.


GERARD DAMIANO FILM PRODUCTIONS

над диктатором

«Интервью»

Сет Роген, Эван Голдберг, США, 2014

Фильм о том, как два американских дуралея-журналиста — телепродюсер и нарцисс-ведущий — неожиданно для самих себя берут интервью у северокорейского лидера, собираясь его убить по заданию спецслужб, предсказуемо вызвал международный скандал. Северокорейские власти потребовали убрать картину из проката, хакеры взломали серверы Sony Pictures и пригрозили терактами, если фильм выйдет на больших экранах. Sony Pictures сначала решила комедию не показывать, против такого решения выступил Барак Обама — в общем, шум вокруг фильма был громче самой комедии. В фильме Джеймс Франко и Сет Роген исследуют фальшивый мир Северной Кореи, их используют втемную все подряд — в том числе и сам диктатор, и его помощница. В конце концов, лидера уничтожает свободное слово: интервьюер задает такие вопросы, что северокорейский лидер в прямом эфире… в общем, народ понимает, что «у лидера в попе есть дырка» (точная цитата). Главная идея комедии в том, что «отцов народов» не нужно убивать, нужно показать, что они обычные люди, и тогда диктатура падет сама. Если бы все было так просто.



COLUMBIA PICTURES CORPORATION

«Смерть Сталина»

Армандо Иануччи, Великобритания, Франция, 2017

У этого фильма в России отозвали прокатное удостоверение за несколько дней до выхода на большие экраны: после закрытого спецпоказа деятели культуры, в том числе Никита Михалков и Владимир Бортко, написали министру культуры письмо, где назвали «Смерть Сталина» «очерняющей память о наших гражданах, победивших фашизм». Тогдашний министр культуры Владимир Мединский тоже отметил, что это «оскорбительная насмешка над всем советским прошлым». Шотландский сценарист и режиссер Армандо Иануччи с актерами Стивом Бушеми в роли Хрущева, Джейсоном Айзексом (Георгий Жуков), Саймоном Расселлом Билом (Берия) исследовали подковерную борьбу, разыгравшуюся после смерти Сталина. Советский макабр в фильме превращен в абсурд, а серьезная политика оказывается просто большой жратвой, бесконечным пожиранием друг друга.



FREE RANGE FILMS / MAIN JOURNEY / QUAD PRODUCTIONS



над Гитлером

«Кролик Джоджо»

Тайка Вайтити, США, Новая Зеландия, Чехия, 2019

Фильм о мальчике, живущем в нацистской Германии и играющем со своим воображаемым другом Адольфом Гитлером, получил «Оскар» за лучший сценарий и не был показан на большом экране в нашей стране — компания Fox не планировала выйти с этим фильмом на российский рынок, а компаний, готовых прокатывать комедию о Гитлере, пусть и воображаемом, в России не нашлось: после скандала со «Смертью Сталина» прокатчики стали осторожнее. Американские критики называли фильм Вайтити «хипстерской комедией о нацизме» и сравнивали с чаплинским «Великим диктатором» и тарантиновскими «Бесславными ублюдками», хотя у Вайтити совершенно другой настрой. Главная идея Чаплина — высмеивание как главное оружие против диктатуры — здесь не вполне работает: Вайтити скорее за все хорошее, чем против всего плохого.





KIMBERLEY FRENCH / CZECH ANGLO PRODUCTIONS, DEFENDER FILMS, PIKI FILMS

«Продюсеры»

Мел Брукс, США, 1967

Герои фильма, чтобы не возвращать деньги инвесторам, ставят фрик-мюзикл «Весна для Гитлера» — заведомо провальный, с ужасным сценарием, актерами и режиссером. Реальные продюсеры от такого сценария Мела Брукса отказывались, считая, что комедия про Гитлера — это ужасно, непристойно, вульгарно и денег никому не принесет. И в фильме и в реальности продюсеры просчитались: «Весна для Гитлера» оказалась хитом, фильм Брукса признан одной из самых смешных комедий в истории. Мел Брукс, который сам озвучивал один из музыкальных номеров в «Весне для Гитлера», говорил, что часто высмеивал Гитлера и нацизм потому, что хотел выставить их настолько нелепыми, чтобы никто никогда больше не заинтересовался их идеями. И с радостью признавал, что его фильмы не просто вульгарны, они «ниже вульгарности».



TCD / PROD.DB / ALAMY / DIOMEDIA

над Второй мировой

«Быть или не быть»

Эрнст Любич, США, 1942

Великий фильм Эрнста Любича снят в 1942 году, режиссера обвиняли и в неверно выбранном тоне, и в высмеивании трагедии польского народа, и в незнании реалий оккупированной Варшавы. Полин Кейл писала, что бурлескные нацисты в фильме выглядят «грубо ликующими», а не смешными, другие критики обвиняли режиссера в черствости. Но в итоге кино о польских актерах, которые, переодеваясь посреди войны то в нацистов, то в шпионов, то в Гитлера, умудряются обмануть и обыграть всех,— а для чего еще существуют актеры? — стало одной из лучших комедий всех времен и народов. Сам Любич писал, что это сатира не только на нацистов и их «смехотворную идеологию», но и на актеров, которые остаются актерами даже в самых опасных обстоятельствах.



TCD / PROD.DB / ALAMY / DIOMEDIA

«Праздник»

Алексей Красовский, Россия, 2018

Чиновники, СМИ и депутаты даже не стали дожидаться выхода «комедии о блокаде», а еще на стадии создания обвинили авторов в фальсификации истории. Так что режиссер Алексей Красовский («Коллектор») решил не получать прокатное удостоверение, а выложить кино сразу в сеть. Тимофей Трибунцев, Ян Цапник и Алена Бабенко разыгрывают новогодний фарс в театральных декорациях: жена профессора, получающего спецпаек, недовольна тем, что на празднование нового 1942 года придут чужие люди и увидят, как семья профессора жирует. На самом деле «Праздник» — не «надругательство над нашей историей» и вообще не комедия, а злая сатира на расслоение общества и на нескромное обаяние привилегированного класса, которому тяжело и неприятно самому ощипывать курицу посреди голодающей страны.



АЛЕКСЕЙ КРАСОВСКИЙ

над советским народом

«Родня»

Никита Михалков, СССР, 1981

Первый фильм Никиты Михалкова, снятый «о современности», без малейшей оглядки на классику. Провинциальная тетка (Мордюкова), простая и душевная, приезжает из деревни в областной центр к дочери и внучке и выясняет, что от дочери ушел муж, внучка постоянно слушает «не нашу» музыку, мужики какие-то хилые и вообще мир устроен нехорошо, неправильно, непоправимо. Фильм по сценарию Виктора Мережко мог вообще не выйти в прокат: сначала чиновники потребовали вырезать половину значимых сцен, чтобы избежать параллелей с войной в Афганистане, потом заявили, что «таким увидеть советский народ можно было только из окна мерседеса», а потом фильм посмотрел генсек Андропов и все-таки дал на него добро. Но советский народ таким и остался — простым, душевным, непоправимым.



МОСФИЛЬМ, ПЕРВОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ



КИНОКОНЦЕРН «МОСФИЛЬМ»

«Человек ниоткуда»

Эльдар Рязанов, СССР, 1961

«Комическая ненаучная фантастика», эксцентрическая сатира о «снежном человеке», попавшем в Москву, вызвала такой гнев начальства, что фильм был запрещен, причем запрет был снят лишь в 1988 году. Рязанов говорил, что фильм «попал под сусловский трамвай»: партийный идеолог Михаил Суслов на съезде КПСС заявил: «В идейном и художественном смысле этот фильм явно не оттуда, не оттуда». Сегодня эта комедия интересна не только тем, что здесь свои первые главные роли сыграли Папанов и Юрский, но прежде всего тем, что дикари из племени — те, кто ел своих соплеменников,— оказывались точно такими же, как московское начальство. Суслов не зря обиделся.

название	адрес
КЛУБЫ И БАРЫ	
Бар-буфет «Николай»	Пятницкая ул., 53
	Ст. Басманная ул., 5, стр. 1
	Тверская ул., 30/2, стр. 5–6
Ирландский паб Buddy McDaniel	Покровка ул., 50/2, стр. 2
Lumberjack	Б. Спасоглинищевский пер., 3, стр. 5
ГОСТИНИЦЫ	
«Балчуг Кемпински Москва»	Балчуг ул., 1
«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
Конгресс-отель «Ареал»	МО, Ногинский р-н, д. Новая Купавна, мест. Родинки, Сиреневая ул., 21, стр. 1
Конгресс-парк «Волынское»	Староволынская ул., 9
Отель «Брайтон»	Петровско-Разумовский пр-д, 29, стр. 4
Отель «Броско»	Новый Арбат ул., 21, стр. 2
Отель «Новый Берег»	МО, Мытищинский р-н, д. Болтино, В. Прибрежная ул., 10
Отель Novotel Москва Киевская	Киевская ул., 2
«Первомайская»	Н. Первомайская ул., 77
«Петр I»	Неглинная ул., 17, стр. 1
«Петровский Путевой Дворец»	Ленинградский просп., 40
«РАЙКИН Плаза»	Шереметьевская ул., 6, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
Санаторий «Валуево»	поселение Филимонковское, п. Валуево
«Севастополь Классик»,	Б. Юшуньская ул., 1А
«СтандАрт»	Страстной б-р, 2
«Холидей Инн Виноградово»	Дмитровское ш., 171
«Юность»	Хамовнический Вал ул., 34

название	адрес
«Ярославская»	Ярославская ул., 8, корп. 1
Azimut Moscow Olympic Hotel	Олимпийский просп., 18/1
Barvikha Hotel&Spa	МО, Одинцовский р-н, дер. Барвиха, 114
DoubleTree by Hilton Moscow – Marina Hotel	Ленинградское ш., 39, стр. 1
Chez Michel Hotel	Красная Пресня ул., 13, 5-й этаж
Combo Ibis Budget Moscow Panfilovskaya and Ibis Moscow Oktyabrskoye Pole	Маршала Рыбалко ул., 2/5
Crowne Plaza Moscow – Tretyakovskaya	Озерковская наб., 26
Four Seasons Hotel Moscow	Охотный Ряд ул., 2
Hampton by Hilton Moscow Pogozhsky Val	Рогожский Вал ул., 10
Hilton Garden Inn Moscow Krasnoselskaya	В. Красносельская ул, 11А, стр. 4
Holiday Inn Moscow Seligerskaya	Коровинское ш., 10
Hotel Gentalion	1-я Брестская ул., 38, стр. 1
InterContinental Moscow Tverskaya	Тверская ул., 22
Mamaison All-Suites Spa Hotel Pokrovka	Покровка ул., 40, стр. 2
Metropol Hotel Moscow	Театральная пл., 2
Movenpick Москва Таганская	Земляной Вал ул., 70
Novotel Moscow City	Пресненская наб., 2
Lesnoy Country House	МО, Одинцовский р-н, Лесной Городок, Школьная ул., 6А
Lotte Hotel Moscow	Новинский б-р, 8, стр. 2
Palmira Business Club	Новоданиловская наб., 6

название	адрес
Palmira Garden Hotel&SPA	МО, Ленинский р-н, г. Видное, Школьная ул., 92
Radisson Blu Sheremetyevo airport	МО, г. Химки, Международное ш., вл. 1А
Radisson Collection Hotel, Moscow	Кутузовский просп., 2/1, стр. 1
Satelinn Moscow – Khovrino	Левобережная ул., 12
St. Regis Moscow Nikolskaya	Никольская ул., 12
SUNFLOWER ПАРК ОТЕЛЬ	Кировоградская ул., 11
Vertical Boutique BW Signature Collection	М. Каменщики ул., 16
КАФЕ, КОФЕЙНИ, ПИЦЦЕРИИ	
«Академия»	Б. Бронная ул., 2/6
	Аргуновская ул., 3, корп. 1, БЦ «На Аргуновской»
	Бутиковский пер., 7
	Камергерский пер., 2, стр. 1
«Бейрут»	Машкова ул., 22
Бистро «Фантазеры»	Ленинский просп., 61, стр. 1
«Булка»	Покровка ул., 19
	Б. Грузинская ул., 69
«Буфет»	Александра Солженицына ул., 46
«Де Марко»	Смоленская-Сенная ул., 23/25
	Ленинский просп., 13
	Садовая-Триумфальная пл., 4–10
«Индийская Точка»	Пресненская наб., 10, стр. 2
Кафе «Булошная»	Лялин пер., 7/2, стр. 1
Кафе «На Басманной»	Старая Басманная ул., 34
Кафетериус №3 Артемия Лебедева	Волгоградский просп., 32, корп. 11
«Лампа»	Рублевское ш., 91, корп. 4
«Пикассо»	Миклухо-Маклая ул., 15
«Пицца. Паста. Гриль»	МО, г. Королев, Космонавтов просп., 1Г
«Скалка»	Лавочкина ул., 34
	Рубцовская наб., 2, корп. 1
	Шелепихинская наб., 34, корп. 3
	Родионовская ул., 10
	Дмитровское ш., вл. 107, корп. 2
	Нижегородская ул., 25

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Где взять Weekend

название	адрес
«СУП-КАФЕ»	Скаковая ул., 17, стр. 2
«Чайковский»	Триумфальная пл., 4/31
Чайхона №1 братьев Васильчуков	Пятницкое ш., 3
	Ленинградское ш., 16А, стр. 4, ТЦ «Метрополис», 3-й этаж
	Рублевское ш., 52А, ТЦ «Западный»
Café by Interoptika	Нахимовский просп., 63
Degustator	Пресненская наб., 12
ELEVEN	Арбатская пл., 14, стр. 1
Mastersuit	Пречистенка ул., 13
Modus Cafe and Pizzeria	1-й Тружеников пер., вл. 4
Molletta – Pasta&pizza	Щепкина ул., 32, стр. 1
Local Kids	Андрея Тарковского б-р, 9
Nino Cafe	Доброслободская ул., 3
Nomero Uno	Денежный пер., 8-10
StrEAT	Ленинская Слобода ул., 26
THE RAKI	МО, Одинцовский р-н, с. Дубки, Можайское ш., 38/1, 2-й этаж
Via Rinaldi	Можайский Вал ул., 6
ФИТНЕС-КЛУБЫ	
«ЭЛС клуб»	Иваньковское ш., 5
Pride Wellness Club	МО, Ильинское ш., п. Жуковка-21, 52
«TERRASPORT Коперник»	Б. Якиманка ул., 22, корп. 3
УСЛУГИ	
Банк «Ренессанс»	Пресненская наб., 10
Барбершоп TOPGUN	Веневская ул., 6, ТЦ «Бутово Молл»
Бизнес-парк «Орджоникидзе 11»	Орджоникидзе ул., 11, стр. 44
БЦ «Деловой Дом»	Воздвиженка ул., 4/7, стр. 2
«Варшавские бани»	Варшавское ш., 34
Велнес-клуб «Чистые пруды»	Чистопрудный б-р, 12, стр. 1
Галерея «Артефакт»	Пречистенка ул., 30/2
«Европейская Клиника»	Духовской пер., 22Б
Институт Базальной Имплантации	1-й Спасоналивковский пер., 17, корп. 1

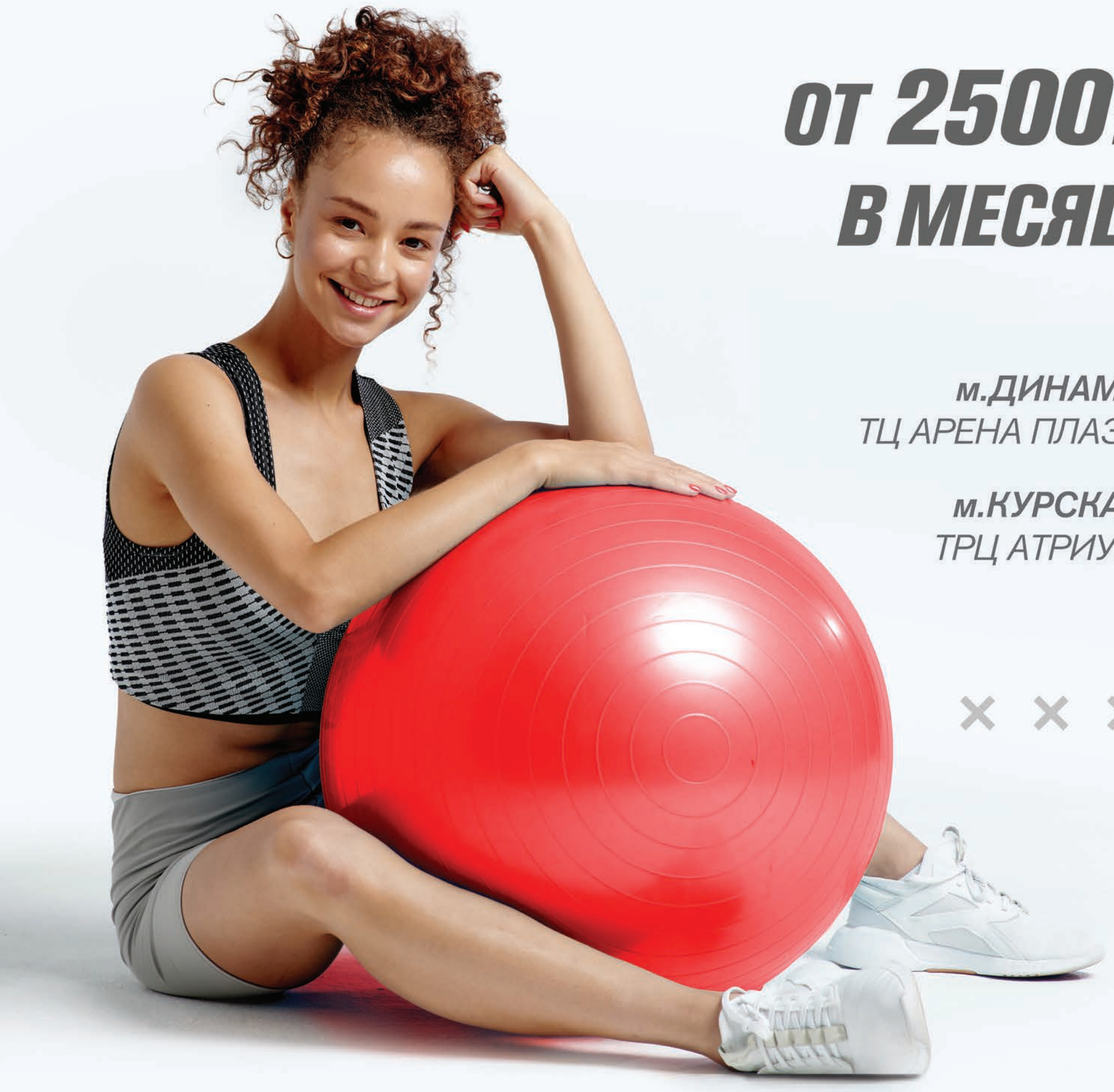
название	адрес
Институт репродуктивной медицины REMEDI	Шмитовский пр-д, 3, стр. 1
Клиника «Медицина»	2-й Тверской-Ямской пер., 10
Медицинский центр GMT Clinic	Новинский б-р, 20А, стр. 9
Медицинский центр MedSwiss	Ленивка ул., 4
«Московский городской Гольф Клуб»	Довженко ул., 1, стр. 1
Мужская цирюльня «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
Стоматологическая клиника «Лимко Дент»	Дубнинская ул., 3
Borodach_ kantim	Москворечье ул., 4, корп. 6
Creative Service Band Subcription Agency	Пресненская наб., 12
KELIA. BUSINESS CLUB	Воздвиженка ул., 7/6, стр. 1
Simpladent	Руставели ул., 14, стр. 9
АВТОСАЛОНЫ И АВТОСЕРВИС	
«Автомир» на Дмитровском шоссе	Дмитровское ш., 98, стр. 1
«Автомойка №1»	Севастопольский просп., 54Г
«АвтоСпаСтудия»	Нежинская ул., 5Б
Автотехцентр «Авто-Планета»	Беломорская ул., 40, территория 15-го ТМП
Голд Стар Моторс	Мясищева ул., 2, стр. 1
Дилерский центр Lexus-Измайлово	Горьковское ш., 1-й км МКАД
Дилерский центр «Мерседес»	Волгоградский просп., 41, корп. 1
Дилерский центр «Мерседес-Бенц» – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	Горьковское ш., 1-й км МКАД «ПАНАВТО» – 50-й км МКАД 1-й Магистральный пр-д, 9
ПАНАВТО-AURUS – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	Пресненская наб., 10, стр. 2
Специализированный автосервис Honda и Acura	Космонавта Волкова ул., 26А

название	адрес
Favorit Motors	Автосалон SEAT, Коптевская ул., 69А
	Автоцентр SsangYong, Коптевская ул., 69А, стр. 3
	Автоцентр KIA, Коптевская ул., 69А, стр. 2
	Автоцентры Skoda, Peugeot, SsangYong, 1-й Дорожный пр-д, 4, стр. 1
	Автоцентры Chevrolet, SsangYong, KIA, Peugeot, Коптевская ул., 69А
	Автоцентры Skoda, Коптевская ул., 71
	Автоцентр KIA, Рязанское ш., 46 (г. Люберцы)
	Автоцентры Citroen, Peugeot, KIA, SsangYong, 2-й км МКАД (внешний радиус), г. Реутов
	Автоцентр Skoda, Каширское ш., 61А, стр. 3, АТЦ «Москва», 2-й этаж
	Автоцентр KIA, Ленинский просп., 146
	Автоцентр KIA, Б. Семеновская ул., 42/2
	Автоцентр Ford, Клары Цеткин ул., 24
	Автоцентр Volvo, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Chevrolet, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Citroen, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Opel, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Opel, Chevrolet, Б. Семеновская ул., 42/2, стр. 4

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

UFC GYM
RUSSIA

ТРЕНИРУЙСЯ ПО-НОВОМУ



ОТ 2500 Р В МЕСЯЦ*

м.ДИНАМО
ТЦ АРЕНА ПЛАЗА

м.КУРСКАЯ
ТРЦ АТРИУМ

× × ×

УСЛОВИЯ АКЦИИ УТОЧНЯЙТЕ В ОТДЕЛЕ ПРОДАЖ ИЛИ ПО ТЕЛ.: +7 (495) 256-14-05.
* ПРЕДЛОЖЕНИЕ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ПУБЛИЧНОЙ ОФФЕРТОЙ.

Реклама

SEA BREEZE
RESORT

ПРЕМИАЛЬНАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ НА БЕРЕГУ КАСПИЙСКОГО МОРЯ В БАКУ – ИНВЕСТИЦИЯ В БУДУЩЕЕ

СЕГОДНЯ

160 га+
территория застройки

15+
проектов недвижимости

350 000 м²+
жилой площади

10+
ресторанов и баров

2 км
пляжной зоны

14
бассейнов

А также:
- развлекательные и торговые комплексы
- спа-салоны
- игровые зоны
- школа
- детский сад
- арт-центр
- фитнес-клубы
- Event Hall**

Специальные пакетные предложения для жителей РФ и СНГ

Готовые апартаменты от 7 млн рублей***

Баку, Нардаран | +994 12 310 42 42 | seabreeze.az | sales@seabreeze.az

Реклама 0+. *Си Бриз Резорт, Азербайджан, Баку. **Ивент-Холл.
***Стоимость эквивалентна стоимости в долларах США на 26.09.2022.

Офис продаж: Москва | Кутузовский проспект 1/7 | +7 800 101 03 36