Коммерсантъ

25 НОЯБРЯ 2022 НОМЕР 41

СПЕЦИАЛЬНЫЙ

ВЫПУСК

ПРО СЛОЖНЫЕ ОТНОШЕНИЯ С ПРОШЛЫМ

WEEKEND



EVIDENS

DE BEAUTÉ

«Молодость относительна,

красота абсолютна»

Charles-Edouard Barthes*

ПАРИЖ - ТОКИО

Rivoli Perfumery

РИВ ГОШ

ПАРФЮМЕРИЯ И КОСМЕТИКА



*Шарль-Эдуард Барт

Реклама

ВОССТАНОВЛЕНИЕ КОЖИ ЗА ОДНУ НОЧЬ

ЦУМ
TSUM MOSCOW

ДЛТ
TSUM ST.PETERSBURG

Содержание

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК ПРО СЛОЖНЫЕ ОТНОШЕНИЯ С ПРОШЛЫМ



© 13 PRODUCTIONS, LA SEPT-ARTE

КИНО

6 **Утомленные призраками**
Зачем кино воскрешает тиранов и почему не может их отпустить

ГОРОД

16 **Подменное настоящее**
Что делать с любимым прошлым, которое тебя обкрадывает

КОММЕНТАРИЙ

20 **Переосмысление, опережающее осмысление**
Как неудобное прошлое рождается в настоящем

СЕРИАЛЫ

22 **Теперь, как тогда**
Холодный взгляд на чужое прошлое в сериале Адама Кёртиса о перестройке

25 **Гадом буду**
История победы одного ситкома над историей с большой буквы

ИСКУССТВО

28 **Три эссе о молчании**
Как современные художники пытаются говорить о своем прошлом

КИНО

30 **В поисках убитого прошлого**
Как Алексей Герман вернул в советское кино 1930-е годы

33 **Право на утопию**
Как Питер Уоткинс отвоевал у истории Парижскую коммуну

ТЕАТР

36 **Случай тройного восстановления**
Почему во МХАТе снова ставят спектакль 1940 года

КИНО

38 **«Истории нужен добрый сторонний взгляд»**
Алексей Федорченко о возвращении имен и своем взгляде на историю

СЕРИАЛЫ

41 **10 способов обращения с прошлым из сериалов**
Выбор *Татьяны Алешичевой*

ЕДА

45 **Салат из свеклы**
Как сезонный овощ отменяет время

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:
«СКАЗКА».
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ, 2022.
ФОТО: EXAMPLE OF INTONATION

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

Nagatino i-Land

жилой остров



Ваш жилой остров притяжения

СКИДКИ ДО 20%

+7 495 145-67-86 | www.nagatino-iland.ru

НАГАТИНО АЙ-ЛЕНД. ЗАСТРОЙЩИК АО «СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЙ ЗАСТРОЙЩИК «МБИ». ПРОЕКТНЫЕ ДЕКЛАРАЦИИ НА НАШ.ДОМ.РФ. АКЦИЯ ДЕЙСТВУЕТ НА ПОКУПКУ КВАРТИРЫ ОТ 2-Х И БОЛЕЕ КОМНАТ ДО 30.11.2022. РЕКЛАМА

ЭТАЛОН

Утомленные призраками

Зачем кино воскрешает тиранов и почему не может их отпустить



Время, в котором мы оказались, с трудом определяется как настоящее. В нем будто сосуществуют, усиливая друг друга, два ощущения: прошлого больше не существует / не существует ничего, кроме прошлого. Наше настоящее как будто доказательство того, что человек не может отпустить историю и уж тем более чему-нибудь у нее научиться: прошлое, с его бесконечными отражениями и повторениями, призраками и символами, заставляет человека ходить по кругу. Кино — по сути своей аттракцион теней и отражений — тоже продолжает множить призраки исторических диктаторов и тиранов, играет с ними в подвижные игры, не дает им успокоиться. Разные режиссеры делают это снова и снова — хоть и по-разному.

текст: Ксения Рождественская,
Василий Степанов

«Сказка».
Александр Сокуров, 2022

Кадры из фильма

ПУБЛИКАТОРЫ

Монтажное кино, документалистика без закадрового текста, экранизация мемуаров — в общем, попытка если не объективности, то приближения к правде жизни. Но смонтированные хроникальные кадры превращаются не в правду, а в гимн, ругань, философское высказывание.

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
«ПРОЩАНИЕ СО СТАЛИНЫМ», 2019

Хроника прощания со Сталиным не столько воскрешение призрака, сколько попытка его упокоения, колыбельная для тирана. Главное в фильме, смонтированном из хроники начала марта 1953 года,— людская масса, скорбящая толпа, театр человеческих действий. Государственные слезы и государственное горе. Лозница — мощный документалист, всегда остающийся вне объекта наблюдения, неважно, показывает ли он толпу на автобусной остановке («Пейзаж», 2003), монтирует ли хронику блокады («Блокада», 2005) или смотрит, как туристы входят в Дахау («Аустерлиц», 2016). Его интересует движение и неподвижность масс, толпа в его фильмах — массовка истории. Сталин в «Прощании» еще не призрак и уже не тело: это гигантский разлом в ткани мира, и фильм показывает, как людей засасывает в эту дыру. До сих пор.



ATOMS & VOID, STUDIO ULJANA KIM, NUTPRODUKCE



CENTRUL NATIONAL AL CINEMATOGRAFIEI

АНДРЕЙ УЖИЦА
«АВТОБИОГРАФИЯ НИКОЛАЕ ЧАУШЕСКУ», 2010

Еще одно монтажное кино, созданное из тысячи часов видеосюжетов о Николае Чаушеску. «Свет мой, зеркальце, скажи»: портрет Чаушеску, каким он сам хотел себя видеть и, соответственно, каким его показывала официальная хроника. Обаятельный, бодрый, веселый, всем машущий, везде успевающий — и на партийные съезды, и в гости к товарищу Мао, и на автозавод, и на сельскую свадьбу. И так 25 лет. Никаких преследований инакомыслящих, никаких экономических проблем, в голове лидера все как в социалистическом райском саду, ясно, светло и возвышенно. События выстроены в хронологическом порядке, фильм идет без закадрового текста, чаще всего с заново записанным (как и у Лозницы) звуковым рядом. Андрей Ужица, эмигрировавший из Румынии в Германию в 1981-м, работал с Харуном Фароки над другим монтажным фильмом о Чаушеску — «Видеограммы революции» (1992), где хроника и частные видеокадры затягивали зрителя в революцию 1989 года. Ужица уверен, что призрак Чаушеску продолжает травматизировать страну, и кино помогает излечивать эту травму. Хотя бы таким способом: «Автобиография Николае Чаушеску» начинается с кадров, снятых сразу после ареста тирана.

EXAMPLE OF NTOKATON

ПУБЛИКАТОРЫ

РАДУ ЖУДЕ
«ДВЕ КАЗНИ МАРШАЛА», 2018

Самый циничный из современных румынских режиссеров, Раду Жуде играет с историей весело и зло. В его «Неуместном трахе, или Безумном порно» (2021, в русском прокате «Безумное кино для взрослых») есть и Чаушеску — в виде граффити, и Гитлер — как анекдот; интеллектуальное издевательство «Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары» (2018) посвящено реконструкции и ревизии событий Второй мировой войны. Фразу, вынесенную в название «Варваров», произнес маршал Антонеску, премьер-министр Румынии,— ему и посвящены 10 минут «Двух казней маршала». Раду Жуде без всяких комментариев сталкивает хроникальные кадры казни Антонеску и эпизод из игровой биографической картины Серджиу Николаеску «Зеркало» (1994), где маршал предстает не то чтоб совсем невинным агнцем, но сильным и твердым политиком в своем праве. Это сравнение — как все было в реальности и как потом написали победители — воздействует на зрителя сильнее, чем любая пропаганда.



RADU JUDE



CONSTANTIN FILM, RAI CINEMA, NORDDEUTSCHER RUNDFUNK

ОЛИВЕР ХИРШБИГЕЛЬ
«БУНКЕР», 2004

Экранизация воспоминаний Траудль Юнге, личной секретарши Гитлера. Последние дни Третьего рейха (разрушенный Берлин снимался в Санкт-Петербурге), последние дни Гитлера — человечка, съеживающегося на глазах от того, что на него наступает история. Великий актер Бруно Ганц так сыграл Гитлера, что вошел в историю интернет-мемов: его истерика озвучена тысячами разных «переводов», и Гитлер возмущается то выходом нового смартфона, то результатами очередных выборов. Попытка относительно объективной экранизации привела к пересмотру роли Гитлера в современной поп-культуре: теперь ему до всего есть дело.

РЕКОНСТРУКТОРЫ

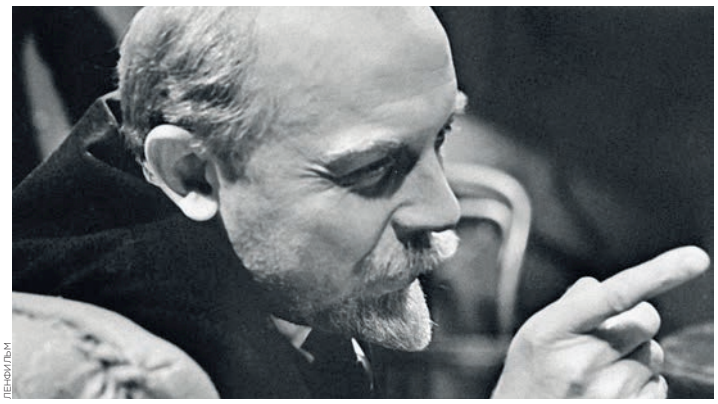
Попытка увидеть в политике человека, очистить его от прилипших символов. Чаще всего это происходит, когда предыдущее киновоплощение политика окончательно превращается в штамп или когда новые времена диктуют новую актуальную повестку.



CANANA FILMS

ПАБЛО ЛАРРАИН
«НЕТ», 2012

Чилиец Ларраин не так давно перешел на байопики («Джеки», 2016; «Спенсер», 2021), в начале своей карьеры он делал кино откровенно, если не оголтело политическое. В «Тони Манеро» (2008) разгар режима Пиночета рифмовался с жизнью маньяка, во «Вскрытии» (2010) препарировался военный переворот 1973 года, «Нет» стал третьим фильмом Ларраина о диктатуре, самым веселым, самым бескровным — и самым сильным. Рекламщик (Берналь) в 1988 году, то есть в самом конце правления Пиночета, соглашается придумать и провести рекламную кампанию к референдуму — понятно, что все проголосуют за Пиночета, но герой готов поработать на оппозицию и убедить хоть кого-нибудь сказать «нет». Эта профессиональная драма (герой вынужден вступить в борьбу с собственным боссом) оказывается идеальным способом рассказать не только о тиранах, но и о тех, кто случайно способствует их свержению. Пиночет здесь — конкурирующий рекламный продукт.



ЛЕНФИЛЬМ

ИЛЬЯ ОЛЬШВАНГЕР
«НА ОДНОЙ ПЛАНЕТЕ», 1965

Ленин в исполнении Иннокентия Смоктуновского — интеллигент, а не «друг всех рабочих» — работает, отмечает с Крупской Новый год, отчитывает Сталина, встречается с послами, сообщает об арестах, произносит речи, смеется со знакомыми и незнакомыми людьми — и думает, думает, думает. В предыдущих фильмах ленинианы, снятых до оттепельных 1960-х, Владимир Ильич со своим хитрым прищуром был вождем «для народа»; в фильме Ольшвангера Ленин как будто пытается говорить с другим, повзрослевшим народом. Кинодебют театрального режиссера Ильи Ольшвангера должен был стать «поэтической хроникой», показать сложного человека. Смоктуновский согласился на эту роль вынужденно, результат ему не нравился, грим его раздражал — но, кажется, Ленина интереснее на экране не было. Еще раз Смоктуновский сыграет Ленина в «Первом посетителе» Квинихидзе, и там фирменная ленинская «хитринка» будет во весь экран.

ФАНТАЗЕРЫ

Эти — от Питера Селлерса в «Жестоких играх на мягких постелях» до Квентина Тарантино с его «Бесславными ублюдками» — чаще всего воскрешают тиранов лишь для того, чтобы еще разик их убить. Или хотя бы полностью переделать историю и посмеяться над ней.



ROSE HACKNEY BARBER

ГРЭМ РОУЗ
«МИССИС МЕЙТЛМЕЙЕР», 2002

Получасовой скетч рекламщика Грэма Роуза о том, как Гитлер подменил себя двойником, а сам отправился в Южную Америку, но не добрался туда, а живет в Лондоне под именем миссис Мейтлмейер и ждет письма от Мартина Бормана. К миссис Мейтлмейер клеится старый еврей, и главная задача пожилой леди — не дать ему залезть под юбку. В роли Гитлера — Удо Кир, настолько же отталкивающий, насколько и обаятельный. Он же — ничуть не напоминающий диктатора — играл Гитлера и в диком сатирическом боевике «Железное небо — 2» Тимо Вуоренсолы (2019), где правители, от Маргарет Тэтчер и Иосифа Сталина до Стива Джобса и Мао, оказывались рептилоидами и обсуждали судьбы мира за длинным, как на «Тайной вечере», столом.



CONSTANTIN FILM, MYTHOS FILM

ДАВИД ВНЕНДТ
«ОН СНОВА ЗДЕСЬ», 2015

Жесткая сатира о Гитлере, очнувшемся в Германии XXI века где-то на пустыре. Его принимают за актера — что ж, он пытается к этому адаптироваться: ездит по стране и общается с простыми людьми (актер в гриме Гитлера действительно импровизировал на улицах). Правда, он все жалуется, что его «не приветствуют подобающим образом», ведь это не так сложно. Он становится все популярнее, его ролики собирают сотни тысяч просмотров, все хотят сделать с ним селфи, а людей, которые приветствуют его «подобающим образом», становится все больше. Лишь дряхлые старухи способны прошипеть ему: «Мы не забыли. Пошел вон, убийца». Что он может ответить тем, кто его проклинает? «Ты не сможешь избавиться от меня. Я — часть тебя. Всех вас». Что-то похожее сделал о Сталине журнал «Ералаш» в конце 1980-х в эпизоде «Машина времени», уместив похожую историю о вечном возвращении тирана в три минуты экранного времени.

ПОЭТЫ

Те, для кого тиран никогда не был реальным человеком. Он либо демиург, раздувшаяся метафора — либо, наоборот, фон времени, его мелкий шрифт. Или, если у поэта хватает наглости, воображаемый друг героя, как Гитлер в «Кролике Джоджо» Тайки Вайтити.



ALFAMA FILMS; CANAL+

ФАННИ АРДАН
«ДИВАН СТАЛИНА», 2016

Экранизация пьесы Жан-Даниэля Бальтасса, фильм о том, что тирания — это полуголый диктатор с бананом в тумане. Все начинается с эпизода, в котором Сталин устраивает во время ужина истерику из-за недозрелых бананов,— такое, говорят, действительно было, но фильм придает этой сцене совершенно иное звучание, заставляя Сталина сразу после этого заинтересоваться трудами Фрейда. В главной роли — ничуть не напоминающий советского тирана Жерар Депардье, огромный, театральный, снисходительный, светящий голым животом не для того, чтобы что-то рассказать о власти, а для того, чтобы напомнить любителям «Вальсирующих», кто он, собственно, такой. Любовница Сталина, сам Сталин и придворный художник разыгрывают условную драму в тумане. Французская критика писала, что Фанни Ардан, большая ценительница русской культуры, смогла передать интонацию фильмов, свойственную Сокурову,— но, похоже, они имели в виду серовато-коричневые оттенки власти, больше ничего сокуровского в фильме нет. И сталинистского тоже: Сталин для Ардан — всего лишь метафора власти. А банан — просто банан.

НИКИТА МИХАЛКОВ
«УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ», 1994

Лето 1936 года. Балагур Митя Арсентьев приехал арестовать комдива Котова — человека, который, в сущности, украл у него жизнь. Котов, лично знакомый со Сталиным, уверен, что его никто не посмеет тронуть. Эта медленная дачная идиллия — напоминание о том, что Никита Михалков когда-то был поэтом, и поэтом эпическим. Сталин в этом фильме — именно метафора, воздух времени, гигантский портрет, поднимающийся над полем как будто из самой земли. В продолжении «Утомленных солнцем» поэзия уступает место китчу: Сталина то окунают головой в торт (ну и что, что это происходит во сне комдива), то он обсуждает Котова с Митей — отец народов здесь одновременно кровожаден и всеведущ до карикатурности, хотя Михалков и утверждает, что никто из критиков просто не понял режиссерского замысла. Хотелось бы думать, что «Утомленные солнцем. Предстояние» (2010) и «Утомленные солнцем. Цитадель» (2011) — лишь посмертная тоска комдива Котова, расстрелянного в финале первого фильма, а вовсе не хроника мутации поэта Никиты Михалкова в бесогона.



CANAL+ ГОСКИНО



ШКОЛА-СТУДИЯ «ШАР»

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
«НОС, ИЛИ ЗАГОВОР „НЕ ТАКИХ“», 2021

Анимационная фантасмагория, фильм-сон, фильм-театр — точнее, ярмарочный раек. Поэтический и политический конструкт на основе гоголевского «Носа», Шостаковича, Булгакова, Пушкина, советского авангарда рассказывает о взаимоотношениях носа и его хозяина, то есть о взаимоотношениях тоталитарной власти и культуры. Тут есть и сон Михаила Булгакова о Сталине, где Сталин принципиально нестрашный — с трубкой, бровастенький, его называют «ваше величество», а его окружение и вовсе дети малые. Есть и Сталин, танцующий лезгинку. И Сталин в ярости. Но настоящим героем анимационного коллажа становится все-таки не Сталин, пусть он и способен внезапно увеличиваться и занимать все пространство культуры (или это все остальные от ужаса уменьшаются?). Настоящий герой — «не такие», которых сталины громят, забалтывают, запрещают. И культура, которая, несмотря ни на что, остается живой.

ПРОПАГАНДИСТЫ

Режиссеры из этого ряда, даже самые талантливые, не повелевают историческими призраками, а подчиняются им, намеренно сводя историческую личность к акценту, жесту, символу.

МИХАИЛ РОММ
«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ», 1937

Фильм к 20-летию революции, первая попытка показать Ленина в звуковом кино. Нарочито резкий и парадоксальный, образ Ленина намеренно основывался не на реальной пластике вождя и манере его речи, а на записях его выступлений и на кинохронике: рабочие знали его именно таким и другого бы не восприняли. Ленин (его играет Борис Щукин) в этом фильме — не историческая фигура, а символ — добрый дедушка, «народный вождь», немного комичный, легко становящийся героем анекдотов, и именно от этого образа отталкивались все последующие интерпретаторы. Но «Ленин в Октябре» интересен не только этим диалогом реальности и мифа, а тем, что миф продолжал разрастаться и трансформироваться: в 1956 и 1964 годах из картины постепенно полностью убрали Сталина.



МОСФИЛЬМ



КИНОСТУДИЯ ИМ. М. ГОРЬКОГО, ТРИИКС МЕДИА

МАКСИМ БРИУС
«ЗОЯ», 2020

Начало новой иконографии, фильм об отце родном, Иосифе Сталине (Леван Мсхиладзе), который лично провожает диверсантов на фронт, не эвакуируется в Куйбышев, потому что Зоя Космодемьянская ничего не боится, и выглядит персонажем добрым, но жестким, уставшим, но сильным, трагическим, но человечным. Таким же столпом духа Сталин был показан в драме Веры Сторожевой «Мария. Спасти Москву» (2021) — истории о том, что Москву в Великую Отечественную спасли Сталин, сотрудница НКВД Мария Петрова, добывшая для него чудотворную икону, и некая неназванная старица (имеется в виду Матрона Московская), к которой Сталин осенью 1941 года приходил советоваться, как быть дальше. Достоверности в обоих фильмах меньше, чем духоподъемности, а Сталин вышел прямиком из фильмов, снятых до 1953 года.

ЖИЛОЙ КОМПЛЕКС БИЗНЕС-КЛАССА
НА ПАВЕЛЕЦКОЙ

VOXHALL



ДОМ, ВДОХНОВЛЯЮЩИЙ НА СВЕРШЕНИЯ

СКИДКИ ДО 20%

НА КВАРТИРЫ И АПАРТАМЕНТЫ В ЦЕНТРЕ МОСКВЫ

ЭТАЛОН

VOXHALL.RU

8 495 172 07 87

*ВОКСХОЛЛ. АО «СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЙ ЗАСТРОЙЩИК «КОМПЛЕКТ». ПРОЕКТНАЯ ДЕКЛАРАЦИЯ НА САЙТЕ НАШ.ДОМ.РФ. СРОК ДЕЙСТВИЯ АКЦИИ ДО 31.12.2022 Г. РЕКЛАМА

ИСТОРИОСОФЫ

Отчасти поэты, но прежде всего — философы, они исследуют тиранов как историософский концепт, как историческую силу (или слабость), как стержень, на котором держится и с которого пытается соскочить время. Таких режиссеров немного.

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
«ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ!», 1998

Герман — режиссер, способный передать запах и воздух времени. «Хрусталев» — великое (и не сразу оцененное) сновидчески-подробное кино, формально — о 1953 годе и смерти Сталина. Главный герой — генерал медицинской службы Юрий Кленский, надеющийся, что «дело врачей» его не коснется; касается, и жестче, чем возможно. Арестованного и только что изнасилованного Кленского приглашают на дачу Сталина — у Берии еще есть надежда, что генералиссимуса можно спасти. Кленский не узнает сначала ни Сталина, ни Берию. Помассировав отцу народов живот и добившись отхода газов, Кленский спрашивает у Берии: «Это ваш отец?» Физиологичность, звериная суть смерти, апокалиптическая история конца мира тут прорастает поэзией и мифом, сказкой об отцах и сиротах. «Хуже уже не бывает, хуже не будет уже»,— повторяет кто-то из врачей. Именно эти слова, по воспоминаниям Германа, произнес его отец, узнав о смерти тирана. Детские воспоминания рассказчика об отце, об агонии эпохи оказываются безжалостным размышлением о судьбе «изнасилованной России», концентрированной сутью советского человека. «Хрусталев, машину!» — это схождение в ад и выход с другой стороны, фильм, состоящий из снега, пыли, запаха нечистот — и слепящего блеска медалей.



CANAL+ ЛЕНФИЛЬМ

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ
«СКАЗКА», 2022

Новаторская «Сказка» представляет собой немыслимый прежде сплав кино игрового, анимационного и хроникального и разворачивается лимбом, идеально связывающим ад земного (многолетний сверхпроект Александра Сокурова «Тетралогия власти», в который входят фильмы-портреты Гитлера, Ленина, Хирохито, а также экранизация «Фауста» Гёте) с вышними сферами двух фильмов-размышлений о музее и времени («Русский ковчег» и «Франкофония»). В сюрреалистическом лимбе застревают и герои фильма — путешествующие по ландшафтам старинных гравюр в поисках дверцы в рай Сталин, Гитлер, Муссолини и Черчилль. Они материальны донельзя — а как иначе? Ведь перед нами кадры кинохроники. Земная жизнь никак не отпустит, и вчерашние властители говорят — каждый на своем родном языке — о мундирах, запахах, осанке, шляпках, взятках и, конечно, империях. Главная их проблема в том, что они никак не могут стать историей, перейти порог забвения, отделяющий настоящее от прошлого. Казалось бы, через этот самый порог Сокуров уже переводил и Ленина, и Гитлера (лучше всего, конечно, удалось с Хирохито) — убедительно доказывая, что самое время растворить сверхчеловеческое в обыденно человеческом. Но вот они возвращаются, заходя на новый виток: «Открываю глаза и думаю только о будущем»,— что-то в этом роде произносит Сталин, Гитлер закидывает гранатами ветряную мельницу, Черчилль звонит Ее Величеству и приглашает в гости. Сокуров не первый, кто позволяет себе такую вольность — быть накоротке с Юпитером, обнаруживая вблизи его поразительное сходство с быком. Временами «Сказка» заставляет вспомнить о позабытом жанре античной литературы — византийских сатирических диалогах, где живые отправлялись в небесные и подземные миры, чтобы обнаружить, что наверху могут прописаться совершенные негодяи, а внизу идет жизнь — похожая на нашу, только солнца нет. Да и жители, как и до смерти, продолжают свои бесконечные суетные дрязги: философы третируют Диогена, судейские ведут процесс над Кассием и Брутом. Если эти ироничные диспуты действительно были источником вдохновения Сокурова, то стоит в очередной раз поразиться прозорливости автора (кстати говоря, историка по образованию). 2022 год убедительно доказал, что от деятельной мертвечины, заботливо сохраненной кинокамерами, не укрыться ни в созерцании тихой жизни, ни на ковчеге мировой культуры. Память втягивает в исторический водоворот миллиарды душ. Может, пора отпустить большую историю восвояси? Проводить до райских врат, попрощаться и поплотнее притворить дверь.



EXAMPLE OF INTONATION

Подменное настоящее

Что делать с любимым прошлым, которое тебя обкрадывает

Григорий Ревзин

Иногда так любишь какое-нибудь прошлое, что как-то забываешь, когда живешь, сейчас или тогда, особенно если «сейчас» отличается от «тогда» достаточно резко. В случае, если настоящее не отличается от прошлого — и даже старательно не отличается, стремится с ним отождествиться,— любить и забываться сложнее.

В карьере критика бывает первая любовь. В студенческие годы я увлекся архитектурой неоклассицизма начала XX века, потом даже написал о ней книжку. Эта архитектура — до известной степени квинтэссенция петербургского Серебряного века: Каменноостровский проспект, Большой проспект, Каменный и Крестовский острова. Она соединяла в себе все, что казалось мне достойным и несомненным,— красоту Петербурга, то, что Николай Анциферов определил как «город трагического империализма», классическую традицию, искусствознание, которое в тот момент только рождалось и много тому неоклассицизму поспособствовало, а ему я как раз и обучался,— словом, это было мое все.



©ФОТОАРХИВ П.П.ПАВЛОВА

И вдруг я обнаружил, что люди, которых я безусловно уважал,— мои профессора или друзья моих родителей — совсем не разделяют моих восторгов и даже испытывают к этой архитектуре известное отвращение. Восторги, что есть у меня сейчас — их немного,— со мной совсем никто не разделяет, так что глубокое неудовольствие друзей и знакомых по поводу сводов тех богаделен, куда меня занесло, представляется мне привычным. Но тогда я ходил в статусе молодого дарования и меня задевало неодобрение. Причина же их брезгливого недоумения заключалась в том, что лучшие архитекторы пленившего меня неоклассицизма — Иван Фомин, Иван Жолтовский, Владимир Щуко — стали главными фигурами сталинской архитектуры.

Я потратил много сил на то, чтобы доказать, что неоклассика начала века и сталинский ампир — это разные вещи. Я указывал на величественные фигуры Мариана Перетятковича, скончавшегося в Киеве от инфаркта в 1916 году, Мариана Лялевича, бежавшего в Польшу и погибшего в 1944 году в Варшавском восстании,— эти мастера неоклассицизма к сталинской классике отношения не имели. Вдохновителем неоклассицизма был Александр Бенуа, эмигрировавший в 1926-м, идейным центром — журнал «Аполлон», где Сталин, а где Аполлон? «Аполлон» — это акмеизм, Ахматова и Мандельштам, они растут из того же корня, что Фомин и Жолтовский, только архитектура не стихи, ее нельзя изготовить за свой счет. Я убедил в этом в первую очередь себя и, возможно, некоторых окружающих. (Но совсем не всех. Помню, как одна в высшей степени достойная и очень величественная дама строго сказала мне: «Не нужно путать Мандельштама с Перетятковичем», а я ж не путал, я ж сопоставлял, но все равно ясно, что проштрафился.)

И вот теперь я понимаю: нет. Нет, это одна и та же архитектура, один и тот же идеал, одни и те же мастера. Один неоклассицизм от другого отделяет только 20 лет,

1 2 3

1 Доходный дом Розенштейна, или Дом с башнями. Архитекторы Константин Розенштейн, Андрей Белогруд, годы постройки 1913–1915

2 Дом дешевых квартир имени Г.Г. Солодовникова в Москве. Архитектор Мариан Перетяткович, год постройки 1907

3 Дом Мертенса в Санкт-Петербурге. Архитектор Мариан Лялевич, годы постройки 1911–1912



фототипия п.п. павлова

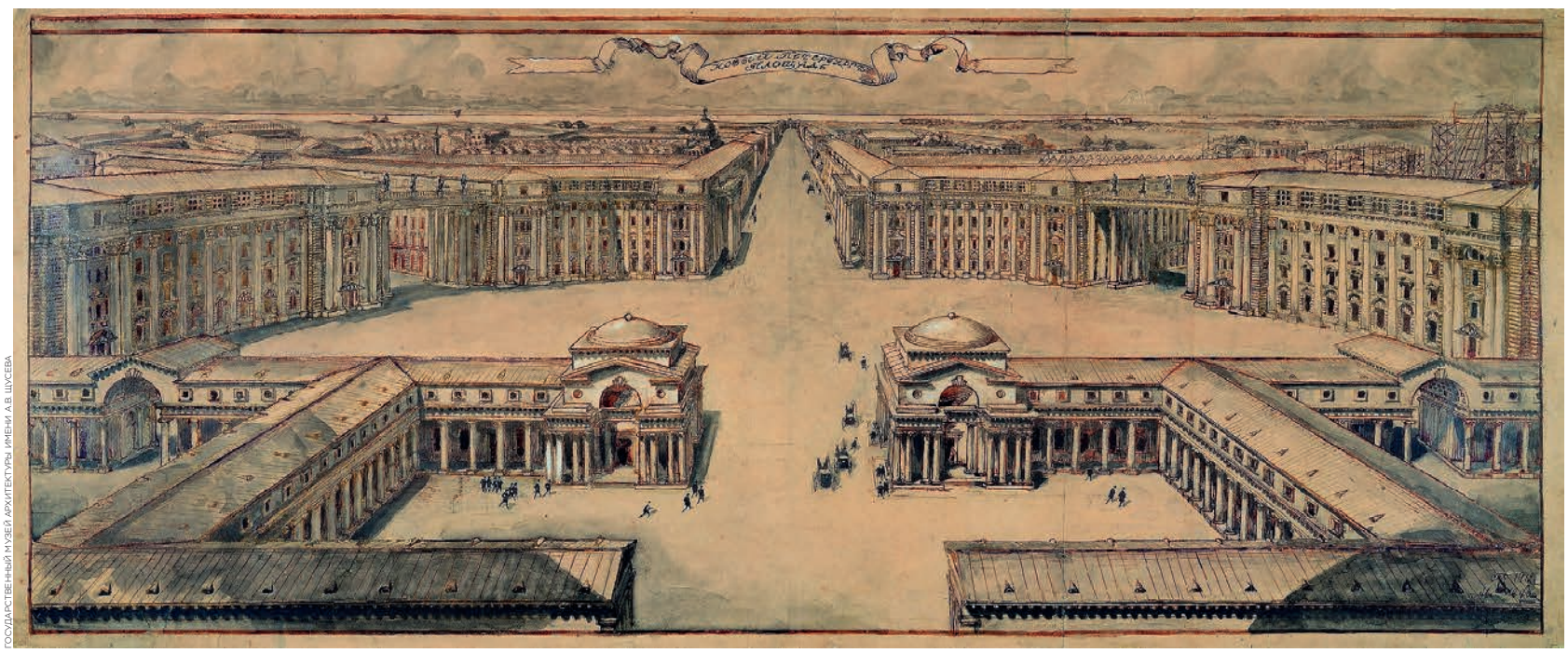


издательство «свободное искусство», петроград, 1917 г.

а это почти ничего. Этих, любимых мною, мастеров захватило прошлое — античный Рим и Рим Пиранези, ренессансная Флоренция, пушкинский Петербург, и любил я их за то, что оно и меня захватило. Проблема в том, что оно захватило и Сталина.

Государство иногда говорит, что действует по плану, творит кошмарные вещи, но сам план не ясен. Размах сталинского насилия таков, что кажется, оно было зачем-то, только я не знаю зачем. И если не удовлетворяться распространенными предположениями о психопатологии, паранойе, начинаешь искать утопию, которая оправдывала бы практическое смертоубийство идеалом. Сложность в том, что сталинское время определяло свой идеал как коммунизм, хотя с коммунизмом точек пересечения более или менее не имело,— трудно представить цели более абсурдные для Сталина, чем всеобщее равенство, свободный труд и отмирание государства.

Он хотел выстроить империю более величественную, чем все предшествующие и современные ему. С известными оговорками можно сказать, что это была ретроутопия. В отличие от убийц более практических и мелких, Сталин ведь был своего рода фанатом большого стиля, он желал государства, отлитого, как теперь принято говорить, в граните классической архитектуры, живописи, музыки, театра и литературы. Разумеется, не так, как Анциферов, но он различал в России этот дух надорвавшегося империализма и надрыв избывал, продвигаясь к империализму триумфальному, торжествующему. В истории утопий начиная с 1850-х принято выделять эстетические — те, что не про социальный или экономический



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ ИМЕНИ А.В. ЩУСЕВА

Иван Фомин.
Проект застройки
острова Голодай
(«Новый Петербург»),
1912

идеал, а про то, что «красота спасет мир». Эти утопии традиционно принадлежат художникам и философам, людям, лишенным государственного ресурса. Но в случае со Сталиным появляется эстетическая утопия государства — государство как художественное произведение большого стиля на крови (Борис Гройс назвал это когда-то Gesamtkunstwerk Сталин).

Я далек от утверждения, что все, что делал товарищ Сталин, он делал для красоты, но то, что он делал для нее, бросает на нее некрасивую тень. Мандельштаму и Ахматовой в этом смысле повезло — Маяковский так ярко заявил футуристический образ советской власти, что их классицизм более или менее автоматически стал антисоветским, и заподозрить даже отдаленное сродство их корней со сталинскими вкусами трудно. В архитектуре, увы, все однозначнее и, если угодно, тупее. Блестящая, виртуозная графика Ивана Фомина в его утопическом проекте «Новый Петербург» 1912 года предательски похожа на сталинские перспективы Москвы, и тут места для сомнений в том, под своды каких богаделен тебя занесло, уже не остается. Тех самых и занесло.

Предположите, что вам в силу образования и воспитания близка Европа. В таком случае с некоторой вероятностью вам будет нравиться Европа прошлого, поскольку современная в протоколы образования и воспитания войти не успела. Вы будете восхищаться Парфеноном и собором Святого Петра, а модернизм будет вызывать в вас определенную иронию. И коллекцию музея Академии в Венеции вы будете ставить выше экспозиции Венецианской биеннале. Все это делает вас человеком пусть консервативным, но в целом не выпадающим из цивилизованного мира. И вдруг обнаруживается, что товарищ Сталин придерживается схожих с вами вкусов и взглядов, что в определенном смысле он тоже, так сказать, джентльмен старой закалки. Это подводит вас к тому, что вы, пожалуй, не являетесь частью цивилизованного мира, а даже наоборот. Не то что у вас украли прошлое, которое вы любили,— скорее прошлое, которое вы любили, крадет вас у самого себя.

Я не только любил неоклассицизм 1910-х годов, я вовсю занимался его возрождением в 1990–2000-е, считал это своей жизненной задачей. Я по-прежнему очень ценю архитектуру Михаила Филиппова, Максима Атаянца, Михаила Белова. Мне свойственно несколько преувеличивать значимость своих привязанностей и действий, но мне искренне казалось, что в городах и зданиях, которые они рисовали, людям будет жить гораздо лучше, чем в продуктах индустриального домостроения. И я до сих пор считаю, что наша неоклассическая школа куда артистичнее и качественнее, чем та, которую поддерживал в Англии в бытность принцем Его Величество Карл III, и мы могли бы этим погордиться.

Но я не уверен, что повторил бы свои действия сегодня. Идея, что нужно закенселить прошлое на том основании, что неприемлемое настоящее является его продолжением, не вызывает у меня симпатии, но у прошлого есть такое свойство, что оно кенселится самостоятельно. С иудейской точки зрения если храм разрушен, то святотатством является не только это разрушение, но и попытка выстроить храм по новой, и в пользу такой позиции накоплено много аргументов.

НОВОЕ РАДИО

СКАЗКИ

НОВОГО РАДИО

ЧИТАЮТ:

ДИМА БИЛАН, ПОЛИНА ГАГАРИНА, ВАНЯ ДМИТРИЕНКО

И ДРУГИЕ СУПЕРЗВЕЗДЫ

SKAZKI.NEWRADIO.RU

0+

РЕКЛАМА

Переосмысление, опережающее осмысление

Как неудобное прошлое рождается в настоящем

Юрий Сапрыкин

Подкаст Насти Красильниковой «Ученицы» — расследование о домогательствах в Летней экологической школе,— пожалуй, главная медийная сенсация года в России: миллион прослушиваний, да и вообще, бывало ли когда-то, чтобы люди ТАК разговаривали о пятичасовом аудиосериале? Даже если вы далеки от поднятых в нем проблем и никогда не переживали ничего подобного, трудно не примерить эту историю на себя. В каком-то смысле это универсальное — и крайне болезненное — переживание, знакомое всем, кто оказался в точке пересборки культурных норм.

Казалось бы, еще одна история вскрывшегося спустя годы харассмента, что тут можно добавить, да еще в формате, рассчитанном на несколько часов внимания (и без картинок), но — драматургия, интрига, характеры, все выстроено безупречно, работает идеально и не отпускает, когда все закончилось. Заставляет вглядываться в собственное прошлое: а вдруг то, что казалось невинным увлечением, было абьюзом? А то, что по общепринятым прежним представлениям считалось вполне нормальным, оказывается сегодня чем-то невозможным и недопустимым? Пусть мы ни в чем таком не принимали участия и просто жили рядом, не вмешиваясь в чужую личную жизнь, а выяснилось, что были свидетелями преступления? Мы не видели очевидного, не понимали главного и вообще смотрели не туда. Как теперь с этим жить?

Как жить — на этот вопрос поразному отвечают даже герои подкаста: одни уходят в глухой отказ, другие продолжают утверждать, что все было хорошо и правильно, третьи с трудом, но признают — да, мы можем теперь посмотреть на вещи другими глазами, и да, мы были неправы. Примерно так же реагирует на эти темы и общество в целом — диапазон реакций простирается от мнения, что это «вбросы» ради «хайпа» и «повесточки», до почти религиозного рвения, с которым отстаиваются новые нормы. Но где-то между привычной для русского ума циничной конспирологией и не менее привычным пылом неофита лежит неотменяемый факт: люди живут внутри историй, посредством которых объясняют свою жизнь, эти истории со временем меняются, если статистически значимое множество вдруг начало смотреть на вещи именно так,— этого ни бурчанием в фейсбуке, ни запретительным законом не перешибешь. Миллион слушателей и слушательниц не могут ошибаться.

История с переосмыслением того, что сейчас принято называть «отношениями» — особенно осложненных разницей в возрасте или диспозицией власти/подчинения,— чем-то напоминает смену парадигмы в распадающемся Советском Союзе конца 1980-х, когда людям, причем в куда более существенных масштабах, пришлось столкнуться с осознанием, что они занимались не тем и жили не так. Человек думал, что занимается героическим трудом во славу Родины — а оказалось, всю жизнь потратил на производство никому не нужных железяк. Верил в светлое будущее — а на самом деле закрывал глаза на страдания и унижения в настоящем. Лелеял в кухонных разговорах «тайную свободу» — а по сути занимался бессмысленной болтовней. Все был миражом, иллюзиями, и вот декорации рухнули — и он оказался наедине с собственной травмой, которую раньше не осознавал, и с чувством вины за то, что всю жизнь считал нормой.

При всей натянутости аналогий и разнице масштабов — механика похожая: этакое «обращение Савла», в свете которого вся предшествующая жизнь стала выглядеть одной сплошной ошибкой. И это касается не только преподавателей ЛЭШ или советских шестидесятников, паттерн воспроизводится в разные эпохи и по разным поводам, поневоле задумаешься: а бывал ли в истории хотя бы день и час, когда не происходило бы смены культурных норм? И не каких-то абстрактных — а заставляющих иначе посмотреть на собственную жизнь? Когда эти изменения вызваны социальной революцией или политическим переворотом, от них не убежать. Но даже если никакого внешнего повода нет, смена установок все равно происходит каким-то ползучим и незаметным образом. Это хорошо видно на примере российских 1990-х; британский документалист Адам Кёртис как раз выпустил недавно семисерийный фильм «TraumaZone» (подробнее о сериале на стр. 22) об этом десятилетии, и вся использованная им кинохроника складывается в один многочасовой обвинительный акт: пока вы оттопыривались на своих рейвах или рассуждали, что страна идет курсом реформ, вокруг происходило ТАКОЕ! Как можно было этого не видеть? И что на это ответить — не то чтобы мы не замечали тех же несчастных бабушек, стоящих вдоль Тверской, пытаясь продать буханку хлеба, конечно же, мы их видели и даже что-то у них покупали. Но тогда это казалось чем-то оправданным… необходимым во имя чего-то… черт его знает, как можно было на это спокойно смотреть!

Окей, про 1990-е понятно, насчет этого десятилетия мы видели множество переосмыслений и даже покаяний;

возьмем времена, ничем не запечатлевшиеся в истории. Те же 2000-е — тихое время, если вы не участвовали в создании кремлевских молодежных движений или не прожигали сырьевую ренту в клубе «Дягилев», вроде бы все нормально. Но вот эти бесконечные авралы, переработки, ночные сдачи, которые считались нормой и даже доблестью,— они были зачем? В чьих, собственно, интересах? А чудовищные деньги, выброшенные на стратегические сессии, бизнес-тренинги и корпоративы,— они ушли куда? А кредиты, которые так помогли всем обжиться и обставиться,— не загоняли ли они каких-то других «всех» в черную дыру безысходности и отсутствия будущего? Переоценка собственного прошлого — дело такое, тут стоит только начать.

А что сейчас? В эпоху полной информационной открытости, казалось бы, невозможно уже пользоваться отговорками предыдущих поколений: дескать, мы не видели того и не понимали этого, и ничего не знали. Теперь все знают все — но полнота информации не делает зрение менее избирательным. По поводу предыдущего десятилетия у столичной публики, кажется, уже сложился консенсус, в чем коллективные «мы» были неправы: слишком радовались паркам и велодорожкам, совершенно не замечая, куда все идет. Что ж, справедливо — и для многих это был сознательный выбор, что считать важным, а что игнорировать: тем более «в моменте» на каждой такой развилке всегда находится миллион аргументов, почему именно твой вариант правильный.

Будущее непредсказуемо, никогда не знаешь, какая (вело)дорожка превратится в основную магистраль, какая заведет в тупик. Отличие этого десятилетия — пожалуй, в том, что мы впервые оказались в таком информационном пространстве, где каждый выбор сразу ставится под сомнение, на каждый жизненный случай всегда готов набор обвинений, что ты сделал неверно и в чем оказался неправ, а переосмысление происходит даже быстрее, чем осмысление. В каком-то смысле, выходя сегодня в разомкнутое публичное пространство, каждый становится немножко учителем ЛЭШ, которому звонит Настя Красильникова: всегда есть кому спросить, а как вы допустили это, и как могли не замечать того, и как вам теперь со всем этим живется? Нужно либо отрастить бронированную кожу, либо денно и нощно проводить время в самоистязании — ни то ни другое не способствует настоящей «перемене ума», или, если хотите — утверждению новых норм. А поскольку самые серьезные изменения этих норм всегда приходят, откуда не ждали, и касаются вещей, которые раньше не замечались,— где гарантия, что и сегодняшние взаимные обвинения тоже не окажутся «ни о чем», и настоящая пересборка будет касаться чего-то совсем другого, того, что сейчас кажется совершенно естественным? Да хоть бы той же среды, в которой звучат эти упреки,— ведь может статься, что в будущем сама привычка набрасываться друг на друга в комментах по ничтожнейшим поводам или заводить оживленные дискуссии вокруг вопросов, казалось бы решенных уже столетия назад,— вроде допустимости пыток; в общем, именно эти общепринятые обычаи будут казаться следующим поколениям странной аномалией, которую надо исправить? Ведь может?

Один из главных нон-фикшен-бестселлеров последнего года — «Неудобное прошлое» Николая Эппле, книга о том, как прорабатываются исторические травмы. Помимо насущной актуальности (и возможных рецептов на будущее) эта работа несет в себе известное утешение: темные страницы прошлого бывают у всех, это не свидетельство какой-то фатальной исключительности и не повод впадать в отчаяние, с этим можно работать. Наверное, к переоценке личного прошлого можно применить тот же подход, что и к разбору общественно-исторических завалов: у всех есть что-то такое, что казалось нормальным, а с течением времени стало выглядеть предосудительным. И способность посмотреть на себя другими глазами и признать неправоту — не признак слабости, а скорее наоборот. Человечество с трудом учится на собственных ошибках, но отдельный человек разобраться с ними вполне в состоянии — когда и если будущее позвонит ему из подкастерской студии.

Теперь, как тогда

Холодный взгляд на чужое прошлое в сериале Адама Кёртиса о перестройке

Иван Давыдов



BBC

На BBC вышел сериал о распаде СССР и рождении постсоветской России — «Россия 1985–1999: TraumaZone» великого Адама Кёртиса. «Каково это — пережить коллапс коммунизма и демократии?» — спрашивает нас режиссер. А мы знаем каково. И попробуем прочесть фильм так, как читают стихотворение.

Россия начинается с бесконечной дороги сквозь снег. Это мы и сами знаем.

Россия — это проводы в армию. Теперь, как тогда. Лужа крови возле разбитого армейского грузовика. Афганистан. Или Чечня. Или.

«Зона травмы» Адама Кёртиса — семь часов видео. В эти семь часов упакованы 14 лет истории, которые — извините за банальность — перепахали мир, уничтожили сверхдержаву, ну или государство, мнившее себя сверхдержавой, создали государство, снова рассчитывающее сверхдержавой стать. Фрагменты репортажей, которые снимали в Союзе и потом в России журналисты BBC. Минимум режиссерского присутствия. Вернее, даже иллюзия отсутствия режиссера. Закадрового голоса нет. Комментариев нет. Только документальные кадры и лаконичные титры, поясняющие, где происходит действие.

Действие происходит в нас.

Понятно, конечно, что многим из тех, кто остался за кадром, из тех, кто родился после девяносто девятого,— уже за двадцать. Взрослые люди. Они увидят этот фильм как-то по-другому. Как репортаж с Луны. Как документалку Жак-Ива Кусто о жизни и нравах обитателей моря. Они ничего подобного не знали. Радость узнавания не для них, хотя и непонятно, уместно ли тут слово «радость». Или все-таки она возможна, эта радость узнавания, но специфическая, вывернутая наизнанку: теперь, как тогда? История перестройки и девяностых, на которую замахивается Кёртис,— это ведь еще и история выхода из кокона. Из замкнутого советского мира в обычный человеческий. Фильм кончается в 1999-м, мы — в 2022-м, и мы уже знаем, что было дальше. Бабочка из кокона вырвалась, описала эффектный круг, и теперь перед ней тот же кокон. Или другой, но это вопрос второстепенный.

И все же в России «Зона травмы» читается как письмо, адресованное людям, которые это все пережили. В очередной раз потеряли свою страну, оказались в пространстве безвременья. Дорога, снег и никакой надежды хоть куда-нибудь выйти.

У Кёртиса, разумеется, свои задачи, он не с нами переписывается: его давно занимают проблемы демократии. Об этом так или иначе его главные работы (в основном документальные мини-сериалы), которые принесли создателю заслуженную славу «главного документалиста современности» и титул «культового режиссера» — допустим, это словосочетание еще что-нибудь значит. «Столетие личности» (2002) — о Фрейде и рекламе; «Западня: что сталось с мечтой о свободе?» (2007), «Не могу выкинуть тебя из головы» (2021; там, кстати, мелькает Лимонов), «Гипернормализация» (2016; мелькает Сурков). В общем, мастер к России подбирался и это понятно: Россия — почти идеальная территория для исследования причин краха демократии, лабораторный случай. Страна выбрала путь — или время за нее выбрало: время тут как стихия, не связанные вроде бы между собой сценки из обыденной и невеселой жизни превращаются в поток, уносящий героев — знаменитых и неизвестных. Но вот — мы же видим (да мы и помним): момент выбора все-таки был, люди искали выхода из десятилетий серости, шли на площади, чего-то требовали… Кёртис напоминает (и хотя у него-то никакой издевки нет, но трудно тут не уловить привкус издевки): шли, требовали. И где мы теперь? Снова за кадром, но с другой стороны, в бесконечном восемьдесят четвертом.

Понятно, почему фильм появился сейчас. Мы ведь и сами ищем ответ на новый главный русский вопрос: как же так вышло-то? Ответ, вероятнее всего, в прошлом, и тут можно двигаться сколь угодно далеко — хоть ко временам Крыма и «русской весны», хоть ко временам Гостомысла. Кёртис предлагает свою разметку. Россия снова интересна миру. Помните перестроечный телевизор, все эти бесконечные телемосты, искреннее удивление американцев: оказывается, советские — такие же люди, как и мы? Шли, похоже, по кругу, пришли в исходную точку, полюс интереса сместился: что с ними все-таки не так, с этими русскими? Союз распался, но из кучи мелких деталей, оставшихся после распада, они еще раз собрали автомат Калашникова.

Мы в этом кинотеатре повторного фильма — случайные зрители, режиссер разговаривает не с нами, а с теми, кто нас снова боится.

Хотя да, он ведь не разговаривает. Не говорит, но показывает. Тем не менее выше было сказано, что «фильм читается как письмо». И это не трюизм. Он действительно читается. «Метод Кёртиса — коллаж»,— прочтете вы в любой статье о режиссере. Рискну поспорить. Коллаж не имеет временного измерения, коллаж — склейка картинок на плоскости. Повествование Кёртиса — линейное, он не прибегает к самоповторам, он именно рассказывает свою историю. Фрагменты старых репортажей — это не наклеенные на картон







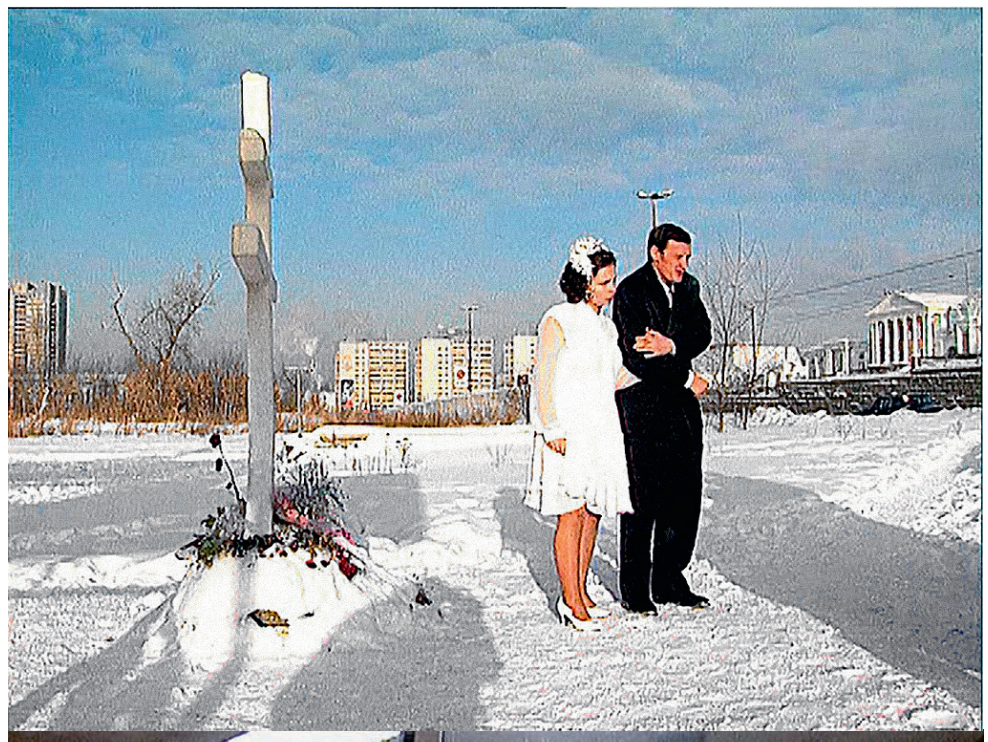








BBC





BBC

фото, скорее строки стихотворения, где не связанные между собой события цепляются друг за друга, как рифмы. На выходе — длинное стихотворение о грустной стране где-то на Севере, где диковатые люди пытаются изобразить нечто, отдаленно похожее на человеческую жизнь. И ничего у них не получается.

Шаг в сторону — можно себе позволить, раз уж мы тут про историю, а история наша в 14 лет укладываться не хочет. В XVI веке приезжал к Ивану Грозному английский посол сэр Томас Рэндольф. В составе посольства был секретарь, юный джентльмен без определенных занятий Джордж Турбервилль. Измученный московской скукой, Турбервилль сочинил несколько стихотворений о местных дикарях, копошащихся в снегу и в грязи.

Тела умерших, до того лежавшие незахороненными,
Помещают в гробы из ели как простые люди,
Так и те, кто побогаче; причину этого легко найти,
Ведь в зимнее время они не смогут продолбить землю.
А леса такое изобилие везде и повсюду на их земле,
Что и богатый, и бедняк, умирая, уверены, что [их похоронят] в гробу.
Возможно, ты размышляешь недоуменно над тем, как можно оставлять
Те тела мертвых без погребенья на целый сезон.
Но можешь этому верить: как только они остывают,
Силой холода их сковывает так, что они становятся как камень,
Не оскорбляя ничто живое,
Так лежат они и сохраняются до следующего прихода весны.

Воспоминание не случайное: тоже в некотором роде круг. Послания Турбервилля — первые известные истории стихи, написанные англичанином о России. Фильм Кёртиса — последнее пока стихотворение (да, я настаиваю именно на таком способе прочтения фильма). У Турбервилля интерес праздный, у Кёртиса — скорее естествоиспытательский. А роднит их полное отсутствие сочувствия к героям. Правда, Турбервилль пугает читателя, издеваясь заодно над «грубыми московитами». А Кёртис никого не пугает и ни над кем не издевается. Он холоден, как преобладающие в кадре цвета. Он изучает.

Его орудие — микроскоп, его жанр — микроистория. Внимание фокусируется на самых обыкновенных людях. Великие — от Горбачева до Путина — мелькают в кадре, но на равных правах с безымянными работягами, нищими, проститутками, старушками, солдатами и обывателями. И они тоже — только лица в толпе, и они вроде обломков, которые тащит куда-то мутная речка. Привычка требует от произведения искусства как раз сочувствия к «маленькому человеку» — так уж у нас в России принято, так нас в школе учили. Но его нет. Есть только стремление зафиксировать приметы времени, игра в объективность.

Да, именно игра: автор словно бы устраняется из текста, но мы знаем и он знает, что это — как стихотворению и положено — высказывание предельно личное. Он отобрал эти эпизоды. Он выбрал эти кадры. Он определил их последовательность. Мог бы другие, но выбрал эти. Мог бы выстроить по-другому, а выстроил так. Сложил историю про бег по кругу, про безысходность жизни на довольно внушительной части земного шара. Подарил (жестокий подарок) возможность погрустить об упущенных шансах, сидя на берегу. Повторяя, как мантру: теперь, как тогда. В бесконечном «до», предшествующем фильму. В безвременье, которое до всякого времени. До того, как сотворил для нас Кёртис из кусочков старых репортажей небо и землю.

И для российского (то есть случайного, второстепенного) зрителя травма оказывается двойной или даже тройной. Мы это пережили (раз), мы переживаем это заново — спасибо таланту режиссера (два), мы ощущаем себя чем-то вроде мошек под его микроскопом (три). Ах да, и еще ведь мы знаем, чем на самом деле кино кончается.

Кино — тут уже не режиссер, а жизнь нам подмигивает — словно бы вписывается в российский государственный миф с «величайшей геополитической катастрофой XX века» и «лихими девяностыми». Но в российской пропаганде после тьмы — восход нового солнца и дорога к процветанию, а в «Зоне травмы» после тьмы — титры.

Это, кстати, больно.

Гадом буду

История победы одного ситкома над историей с большой буквы

Василий Степанов

Сорок лет назад в Великобритании началась работа над телепроектом (будущей весной отметят очередную круглую годовщину выхода на телеэкраны), для которого не было ничего святого. В «Черной гадюке» Ричард Кёртис и Роуэн Аткинсон превратили великое прошлое своей страны в дерзкий анекдот. Это не помешало телешоу войти в историю — его и сегодня считают одной из лучших телекомедий. Рассказываем, как главные герои сериала столетиями смотрят в кривое зеркало исторического опыта и что они там видят.



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: BBC

Один из частых интернет-запросов в связи с «Черной гадюкой» (или «Блэкэддером», как правильнее переводить название) — а не основан ли этот ситком на реальных событиях? Все-таки принц-регент вполне настоящий. Хоть и похож на Хью Лори, да и фельдмаршал Хейг с Веллингтоном появляются. Может, был и какой-нибудь сэр Блэкэддер, хотя бы в одном из пяти описываемых сериалом столетий? Если не Эдмунд, так хотя бы Джон или Роберт? Может, был (если и не рядом с ним, то где-то неподалеку) и Болдрик со своим «хитроумным планом» наготове? К столетнему юбилею Первой мировой в этом вопросе была поставлена жирная точка: в военных архивах обнаружилась запись о шотландском капитане Блэкэддере, сражавшемся на Сомме и удостоенном военного креста за храбрость. Нашелся и рядовой Болдрик, сложивший голову относительно неподалеку, у Месена. Увы, история, прочитанная даже в самом комическом ключе к своим героям обычно безжалостна.

Четвертый сезон ядовитого к многовековому британскому укладу «Блэкэддера» заканчивался умиротворяющим зрелищем макового поля где-то во Фландрии. Совсем как в романтическом стихотворении Джона Маккрея: «Здесь наше место... В полях трепещут маки. Мы все мертвы». Главный герой «Блэкэддера» такую батальную лирику с уклоном в кладбищенскую элегию вряд ли оценил бы. Помнится, в том же четвертом сезоне был эпизод, в котором Болдрик, до того споро варивший кофе из окопной грязи и подававший его с перхотью вместо сахара, сочинил что-то вроде футуристской поэзы про ужасы германских орудий — и капитан, сморщив губы, язвительно его отчитывал. Да, чувство юмора и на войне помогает, по крайней мере пока свинцовые мерзости жизни не принимают форму летящей в лоб пули, а походная стремянка, по которой ты должен карабкаться из траншеи, не становится лестницей в небо.

Сериалы














Осмеяв пятьсот с лишним лет британской истории, «Блэкэддер» не смог по-настоящему расхохотаться, прорывая германские порядки при Камбре поздней осенью 1917-го. Ура? В атаку? Стоп, кадр, тут маковое поле. Тут и конец истории.

А так смешно все начиналось. Британцы, надо думать, не всегда были так раскованы в части обращения с национальным достоянием. С историей было принято носиться что с писаной торбой. Родившийся в середине 1950-х создатель «Блэкэддера» все детство зачитывался трудами Роберта Джона Анстеда, школьного учителя, который вернулся с войны с идеей в доступной форме рассказать и показать детям историю родной страны — с картинками и чтобы было чем гордиться. Позднее книги Анстеда в чем только не упрекали коллеги — от чрезмерной наивности до ползучего шовинизма. Англоцентричный твидово-консервативный взгляд на мир ему явно удался. Кто знает, не с Анстедом ли пикировался «Монти Пайтон» в своем «Священном Граале»? Ведь его консервативные исторические опусы входили в списки обязательного чтения; богато иллюстрированные книжки туманили взор и будоражили в школьниках фантазию.

«История ничему не учит» — наверное, так можно было бы сформулировать главную мысль авторов, ответственных за «Блэкэддера», если бы ее нужно было упаковать в четыре слова. Взяв в заложники несколько эпох, Ричард Кёртис (тогда, в 1980-е, совсем еще не автор всенародно любимой «Реальной любви»), Роуэн Аткинсон и Бен Элтон процедили сквозь сито комедии как национальные травмы, так и поводы для национальной гордости. Позволив себе некоторые вольности, они не то чтобы издевались над историей родной страны и ее главными героями. Все-таки и доктор Сэмюэл Джонсон в исполнении Робби Колтрейна, и герцог Веллингтон в интерпретации Стивена Фрая вызывают живейшую симпатию, как и вздорная Елизавета I, сыгранная Мирандой Ричардсон. Кёртис со товарищи скорее смеялись не над историческими фигурами, а над теми, кто любил писать слово «история» не иначе как с большой буквы, посвящая свободное время поиску ответов на животрепещущие вопросы настоящего в великом, но, увы, неповторимом прошлом. Над теми, кто и сегодня любит кряхтеть: «Да, были люди в наше время… Богатыри, не вы». Да, были, поддакивали Кёртис и Элтон, были и есть. Полюбуйтесь, история крутит представление по кругу, только успевай менять костюмы, а люди… Они никогда не меняются — на экране все те же Роуэн Аткинсон, Тони Робинсон, Стивен Фрай, Хью Лори.

Британский апломб начисто растворяется в этой комической чехарде, как мед в чае. Мораль «Блэкэддера» проста: перед глупостью нашей великой истории беззащитен даже умнейший человек на Земле (а Блэкэддер, несомненно, неспроста так назван — он умен аки змий). Что уж говорить о простаках: по-голубиному кротком нищеброде Болдрике, глупейшем Перси Дарлинге или надутом лорде Мелчетте в исполнении Стивена Фрая. Под колеса истории суждено лечь всем, и льстивые восторги по поводу важности того или иного исторического момента и роли личности в нем неуместны. Тут, как в эпилоге кубриковского «Барри Линдона»: «Они жили и ссорились при Георге III… Добрые и злые, богатые и бедные, теперь они все равны».

В каком-то смысле, наследуя психоделическим хохмам 1960-х (в первую очередь в голову приходит «Как я выиграл войну» Ричарда Лестера), а также пародийной беспардонности «Монти Пайтона» или даже американца Мела Брукса (у того в начале 1980-х, напомним, появилась своя «Всемирная история, часть I»), «Блэкэддер» наделил свои исторические анекдоты очарованием истинно британского поражения. Никто в мире не умеет с таким очарованием улыбаться своим фиаско, разрушая и в то же время укрепляя в сознании исторические и культурные мифы о себе. В каждой шутке, как известно, есть доля горькой правды, в каждом подвиге — что-то от слэпстика. А вот смертельная серьезность едва ли совместима с доброй памятью.

Увы, в России пока свой «Блэкэддер» едва ли возможен. По крайней мере, в сегменте массового кино. В этом убеждают, например, унизительные рейтинги пародий Марюса Вайсберга — «Гитлер капут!» и «Ржевский против Наполеона». В последнем десять лет назад Владимир Зеленский, страшно сказать, играл французского императора, влюбившегося в Павла Деревянко. (Хочется воскликнуть: если ты не шутишь над историей — она пошутит над тобой!) Дело, конечно, не качестве упомянутых фильмов. Что там, посредственные работы, но не хуже и не лучше ревизионистских исторических блокбастеров «Первого канала». Кажется, пока невозможна сама легкая форма и интонация. Свои российские анстеды, искренне и в картинках рассказывающие о величии былых времен, у нас уже есть. Нужно еще немного подождать — подрастут и их читатели. В иронии, направленной в прошлое, ведь нет ничего дурного. Если судить по британскому опыту, она неплохо помогает переживать исторические катаклизмы в настоящем (1980-е были для вчерашней империи беспокойным временем). Кажется, именно сегодня уроки любовного, но вальяжного обращения с большим историческим нарративом, которые дает своему зрителю «Блэкэддер», могут стать для нас поистине бесценными.

Три эссе о молчании

Как современные художники пытаются говорить о своем прошлом

Анна Толстова

Что делают с неудобным историческим прошлым? Его замалчивают. Но молчание о прошлом — далеко не всегда результат цензуры или репрессивной исторической политики. У такого молчания много регистров. Современное искусство все громче не молчит об этом травматическом молчании.



KONRAD FEISTERER

◀ ▶

Борис Никитин
Магда Тоффлер. Опыт о молчании
2022

На пустой сцене в круге света — стул. Человек в черных джинсах и белой рубашке сядет на стул и станет читать текст, бросая листы с прочитанным на пол. Вот и вся мизансцена. Человек в черных джинсах и белой рубашке — швейцарский режиссер и драматург Борис Никитин, мировая премьера его моноспектакля «Магда Тоффлер. Опыт о молчании» состоялась на фестивале «Штирийская осень — 2022» в Граце. Спектакль начинается с рассказа о первой Познанской речи Генриха Гиммлера, произнесенной перед верхушкой СС 4 октября 1943 года и посвященной «окончательному решению еврейского вопроса». Речь была секретной — историки нашли ее текст почти тридцать лет спустя, а еще позднее обнаружились записи гиммлеровского выступления на восковых пластинках. «Для чего делать записи секретной речи?» — спросит рассказчик и перейдет к автобиографическому повествованию.

Пять лет назад Никитин, родившийся в Базеле, ни слова не знающий по-русски и унаследовавший свою русскую фамилию по мужской, французско-русско-украинской линии, выпустил спектакль об отце — «Опыт о смерти». «Опыт о молчании» представляет собой вторую, женскую часть диптиха — о Магде Тоффлер, его бабушке с материнской, словацкой стороны. Никитин уподобляет эти исповедальные спектакли каминг-ауту: они становятся для режиссера — теоретика театра, выпускника Института прикладного театроведения Гиссенского университета, откуда вышли и Rimini Protokoll,— способом говорить не только о личной жизни, но и о личных сомнениях относительно того, насколько можно доверять «свидетелю» документального театра, человеку, выступающему на сцене в качестве живого эгодокумента.

В подлинности признаний Никитина, впрочем, можно не сомневаться: его история попала в поле зрения исследователей Холокоста, подтверждающих каждое слово пьесы. Лишь после смерти любимой бабушки — в последний раз Никитин навестит ее в доме престарелых в Братиславе незадолго до ее ухода — откроется тайна, о которой Магда Тоффлер молчала всю жизнь. Тайну откроет другая Магда Тоффлер, чудом выжившая в Аушвице и сейчас живущая в Тель-Авиве кузина и тезка Магды Тоффлер из Братиславы: они не словаки, а словацкие евреи, во время оккупации отец бабушки Никитина не стал помогать своему брату и его семье спрятаться, но и сам погиб. Братиславская Магда Тоффлер неохотно говорила о войне и о смерти своего отца — его, аптекаря, якобы казнили за то, что он снабжал лекарствами партизан. Насколько правдивы сведения о смерти прадеда — не главный вопрос, который занимает автора пьесы; его, внезапно оказавшегося евреем и еще не привыкшего к этой новой идентичности, мучает вопрос, почему бабушка всю жизнь молчала о своем еврействе.

«Для чего делать записи секретной речи?» — повторит рассказчик свой вопрос в конце спектакля. Для того, чтобы вслушаться в паузы между фразами — вдруг кто-то попытается протестовать, вдруг в этих паузах можно будет различить хоть малейшие признаки неодобрения. В паузах между гиммлеровскими словами мы слышим только одобрительное молчание. Молчание, которое и легитимирует преступление.

Ясмила Жбанич

После, после

1997

Дети как дети: ввалились в класс гурьбой, орут и дерутся. Заметив камеру, пытаются вести себя прилично — их предупреждали, что психолог придет с режиссером, который будет снимать кино. Через три секунды забывают о камере, орут и дерутся. А потом приходит психолог: «Чего ты боишься? Ты боишься темноты? Почему ты боишься?». «Маму убило осколком в доме, а папу зарезали во дворе»,— говорит мальчик лет шести и не плачет. Маму, папу, братика, дедушку — фильм снят в одной школе в Сараево в 1997 году. С детьми работает очень хороший психолог, настоящий профессионал — они уже не плачут и говорят о смерти родных спокойно. Только застенчивая девочка Альма почти ничего не говорит: широко улыбается щербатым — у нее выпали молочные зубы — ртом, пожимает плечами и молчит. Поэтому психолог с режиссером идут к Альме домой, чтобы пообщаться с ее папой и бабушкой. Семья Альмы пережила все это в Сараево, у них никого не убили, просто мама, сербка, бросила мужа-боснийца и сбежала, а Альма перестала говорить — сейчас речь понемногу возвращается.

Ясмила Жбанич прославилась игровыми фильмами о Боснийской войне: «Грбавица» получила «Золотого медведя» на Берлинском кинофестивале, «Аида» вошла в основной конкурс Венецианского кинофестиваля и была номинирована на «Оскар». Однако начинала она с документального кино — «После, после» ее второй фильм и отчасти манифест. Жбанич родилась в Сараево в 1974 году, в годы войны училась в местной Академии сценических искусств и, хотя еще ничего не снимала, уже знала, как снимать не надо. На World Press Photo 1992 года пользовалась успехом серия сараевских репортажей одного французского фотографа: самым известным был снимок с раненой девушкой — ее собака убита гранатой, ее кружевное белое платье в крови, она кричит от боли. Девушка — ровесница и приятельница Жбанич, тогда она потеряла руку и ногу, живет во Франции и не может найти в себе силы приехать в Сараево. Увидев истекающую кровью девушку, фотограф отснял три катушки пленки, выбирая наиболее эффектный кадр и никак не пытаясь ей помочь,— потом случайные прохожие увезли раненую в больницу. Эта история рассказывается в фильме Жбанич «Картинки из-за угла» (2003): в кадре — только то место, где произошла трагедия, за кадром — голос искалеченной войной женщины, ни эффектных снимков француза, ни сегодняшней съемки безногой и безрукой героини нет. Травма проговаривает себя в молчании.



© JASMILA ZBANIC



© VG BILDKUNST, BONN. FILM STILL © ANRI SALA

Анри Сала

Интервью (Находя слова)

1998

Разбирая старые вещи, молодой художник находит 16-миллиметровую пленку с фрагментом кинохроники: очередной съезд албанской компартии, партийные бонзы, Энвер Ходжа и какая-то красивая комсомолка, только что бодро протараторившая пламенную речь, дает интервью телевизионщикам. В комсомолке он с изумлением узнает свою мать. Пленка без звука. Мать нехотя признается, что была активисткой Союза трудовой молодежи Албании, что в юности верила в эти светлые идеалы, как и все, а потом перестала. И совершенно не может вспомнить, о чем тогда говорила,— должно быть, то же, что и все говорили в таких случаях. Тогда художник разыскивает старых партийцев из кинохроники, соратников Ходжи, которых Ходжа — вскоре после этого немого съезда — пересажает. Но они тоже не помнят, о чем говорила красивая комсомолка. Тогда художник находит звукооператора, работавшего на студии кинохроники в те годы,— он теперь не у дел, подрабатывает таксистом. Но и бывший звукооператор ничем не может помочь. И тогда художник идет в школу для глухих — учителя по губам прочитывают речь его матери. Когда он предъявляет матери расшифровку, она вначале не может поверить, что когда-то могла произнести весь этот пропагандистский бред. И не находит слов, чтобы объяснить, как это получилось. Контраст между утопией коммунизма, который они тогда исповедовали и проповедовали, и нынешней разрухой в Албании, так и лезущей в кадр, гораздо более красноречив.

Фильм «Интервью», дипломная работа албанского художника Анри Сала, защищенная в Высшей школе прикладных искусств в Париже, стал его пропуском в мир фестивального искусства и революцией в области видеоарта. Вскоре Сала сделается подлинным видеовиртуозом — в том, что касается работы со звуком, выстраивания пространства при помощи музыки, синхронизации аудио- и видеорядов у него, тончайшего эстета, практически нет конкурентов. Но характерно, что это изящное звуковое искусство начинается с фильма о немой кинопленке, неудобных вопросов и молчания, которое далеко не золото.

В поисках убитого прошлого

Как Алексей Герман вернул в советское кино 1930-е годы

Игорь Гулин

«Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа — первый фильм в послесталинском кинематографе, целиком посвященный 1930-м годам. Он не рассказывает о терроре и культе личности — о том, что сделало 1930-е почти недоступными к изображению в позднесоветском кино. Герман работает с самой затрудненностью рассказа: отсутствие языка для описания прошлого становится для него способом к этому прошлому пробиться.

Если взять все советское послесталинское кино со всеми его шедеврами и безделками и посмотреть, как в этом разнородном массиве представлена история страны, можно заметить любопытную вещь. Нормальное течение истории доходит где-то до 1930 года, до первой пятилетки, и вновь возобновляется примерно в 1940-м — накануне великой войны. Десятилетие между ними проходит как бы в темпе ускоренной перемотки. 1930-е возникают на экране только при том условии, что действие занимает несколько десятилетий: герои взрослеют, стареют, сходятся, расходятся — часть этого процесса попадает на сомнительное десятилетие. Это страница, на которой можно задержаться чуть дольше или чуть меньше, но которую необходимо перелистнуть: да, это было, но потом жизнь двинулась дальше. Как правило, в эти пять, 10, 30 минут герои носят белую одежду, поют песни, переживают за судьбу воюющей Испании, строят метро, совершают какие-нибудь открытия. Иногда там сажают людей, но и это происходит впопыхах, почти между делом.

Большой террор был неизбежной главной ассоциацией с 1930-ми. Притрагиваясь к этому десятилетию, о репрессиях было невозможно молчать, но не получалось и говорить. В эпоху хрущевской полугласности тема культа личности возникала в фильмах часто, но всегда в крайне смягченной версии — чтобы вызвать осуждение без ужаса; будто все это было ошибкой, но не катастрофой. К началу 1970-х даже этот компромиссный вариант стал почти невозможен, а растерянность кинематографистов в отношении 1930-х годов — еще ощутимее. Самое знаменитое нарушение табу на террор в застойном кино — типографский эпизод «Зеркала». Тарковский тоже берет 1930-е как часть большого полотна советской истории, момент, вызывающий сильнейший аффект (нагнетание которых составляет ткань его фильма) — страх. Его интересует сама обжигающая сила умолчания, пугающая энергия, накопившаяся в полувытесненной кинематографом эпохе.

Режиссером, решившимся посмотреть этому времени в лицо, стал Алексей Герман. Снятый в конце 1970-х, законченный в 1982-м и выпущенный после долгих мытарств в 1985-м «Мой друг Иван Лапшин» был первым в позднесоветском кинематографе фильмом, действие которого целиком (за исключением трех начальных и одной финальной минуты) разворачивалось в 1930-е годы.

Парадоксальным образом это был прямой заказ. Если верить воспоминаниям Германа, милиция почти что навязала ему экранизацию произведений его отца о начальнике опергруппы Лапшине (Юрий Герман был автором многочисленных книг про чекистов и сотрудников угрозыска; представители этих профессий обожали писателя и благоволили его строптивому сыну — в отличие от ненавидевших Германа киночиновников). Лапшин — герой трех вещей Германа-старшего: двух написанных в 1930-х повестей и романа «Один год» — вышедшей в 1960-м переработки ранних текстов, очищенных от лирического мусора и превращенных в нормальный детектив. От Германа ждали экранизации последнего, но тот сжульничал и вместо этого решил ставить повесть «Лапшин» (такого рода подтасовки были важнейшим навыком любого советского режиссера).

Эта написанная аккурат в 1937 году книга — довольно странный текст. Ее герой — идеальный, выписанный по всем канонам соцреалистический чекист, но его подвиги, его труд по поимке преступников оказываются глубоко на периферии внимания. В центре же история глупой неразделенной любви к провинциальной актрисе. Это вещь, заполненная абсолютно чеховской меланхолией, ворохом нелепых пустяков. Очевидная неадекватность тона герою кажется здесь непрямым способом сказать, что в ладно устроенном сталинском мире что-то не совсем так. На то же намекает пара проговорок — настолько нарочитых, что им толком и не веришь («Попрошу вас террор не наводить»,— кричит своей теще лапшинский друг Окошкин в финале повести).

То, что делает Герман-режиссер, в какой-то степени уже заложено в тексте Германа-писателя. Только он выкручивает ручки до упора — топит незамысловатый сюжет отцовской книги в хаосе лишних слов, несмешных острот, неловких движений и ненужных вещей. Фильм радикализует скрытую установку повести: об этом времени невозможно рассказать правду. Уже не потому, что за это расстреливают, не только потому, что мешает цензура, но еще и потому, что для этой правды просто не возникло языка.

Но что такое правда? Это способ отбора фактов из сумятицы прошлого. Притворный, продуманный до мельчайших деталей сумбур «Лапшина» моделирует момент, когда такой отбор не произошел. Правды еще не возникло. Она не открыта.

Для нас, тех, кто пришел после, правда этой эпохи описывается одним словом. Это смерть. Герман говорил в каждом интервью: «Лапшин» — фильм о людях, которые скоро умрут; никто из главных героев не переживет 37-й год. В самом фильме нет намеков на эту судьбу, но мы отлично ее чувствуем. Во многом как раз потому, что нас готовит традиция, которую Герман прерывает: если после 1930-х не показывают 1940-е, 1950-е, 1960-е, значит — все. На этом все и кончилось.





Киностудия «Ленфильм»



КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

Знаки смерти рассеяны по фильму: замерзшие трупы в подвале, лиса, съевшая петуха в живом уголке. Но «Лапшин» не метафора террора (как, скажем, вышедшее через два года «Покаяние» Абуладзе). Скорее, если уж использовать литературоведческие термины,— это эллипсис, пропуск. Фильм — о том, чего он не показывает, даже не касается, но тень — или свет — этого незримого лежит на всем, что мы видим. Это ощущается в самой фактуре «Лапшина»: его герои выступают из тьмы и тонут в ярком свете; они кажутся тенями, готовыми вот-вот исчезнуть. Мерцание подвешивает густую, чрезмерную материальность германовского фильма, вносит сомнение в ее достоверность.

Крохотные эпизоды из современности в начале и в конце картины нужны Герману, чтобы показать, как велико расстояние между временем рассказа и временем действия. Можно ли протянуть сквозь эту плоть времени руку и коснуться прошлого, узнать нечто об исчезнувших людях, открыть их мир из-под пепла истории?

Ответ: безусловно, нет. Ощущение подлинности, которое гипнотизировало первых зрителей «Лапшина» и пленяет до сих пор, тщательно сконструировано. Грязные улицы и лица, пыльные предметы вместо оживших картин Дейнеки — все это не воссоздает реальность середины 1930-х, а только меняет декорацию. Тот спектакль, что разворачивается на ее фоне, тоже вовсе не настоящая жизнь эпохи. Мы слишком хорошо видим, что пластика, мимика, речь героев, их манера шутить, кокетничать и скандалить — это повадки людей 1970-х. Представляя историю из прошлого, мы всегда наполняем ее жестами и интонациями настоящего.

В германовском фильме театр ставит бездарную пьесу из лагерной жизни. Это издевательский mise en abyme, гамлетовская «Мышеловка», демонстрирующая тщету искусства в его попытках показать страшную реальность. В чем же тогда ставка «Лапшина»?

В классических статьях о кинематографе Германа философ и киновед Михаил Ямпольский писал о том, как режиссер разрушает в своих фильмах логику искусства — рассказывания историй,— противопоставляя ей другой способ обращения с прошлым. Во многом это логика памяти с ее цеплянием за случайные вещи, прустовские мадленки.

Можно немного развить эту мысль. Для родившегося в 1938 году Германа, как и для любого человека позднесоветской эпохи, 1930-е — это то, что вспомнить уже невозможно, и одновременно то, что вспомнить необходимо. Отчасти — из-за верности недоговорившим отцам, отчасти — потому что это забвение зияет в самом сердце культуры. Но память тоже всегда лжет. Она сама разыгрывает нарративы и ставит сцены. Сила искусства в том, что оно может эту ложь сделать явной. Оно становится честным тогда, когда предъявляет свою сделанность, искусственность.

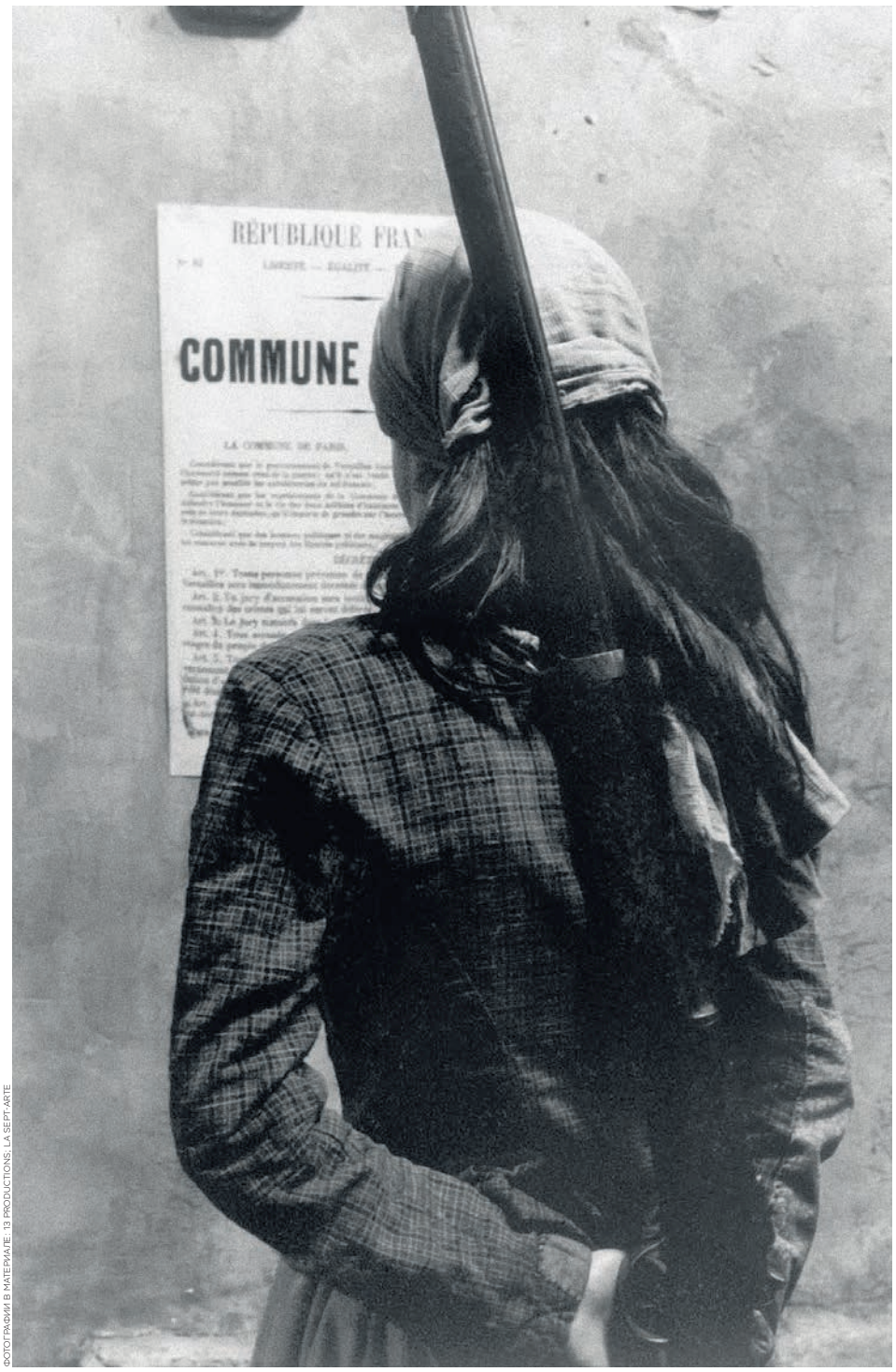
Отсюда и странная автономия камеры от повествования, которую тоже анализировал Ямпольский, и парадоксальные монтажные трюки, которых так много в «Лапшине». Тот блуждающий взгляд, которым мы видим события «Лапшина»,— это взгляд, у которого нет своего места в прошлом. Он пытается найти его и терпит поражение, теряется. Он хочет вспомнить, но на деле воображает реальность прошлого, творит ее из подсобного материала. Аутентичность еще одна картинка, монтаж в самом прямом смысле, склейка того мусора времени, что попался под руку: бодрых маршей, трамвайного лязга, горелых пирожков, железных шаров от кровати.

Еще одна особенность «Лапшина», о которой тоже часто писали критики: персонажи здесь постоянно смотрят в камеру. Это нарушение кинематографического этикета: взгляд, обращенный к зрителю,— сильный жест, требующий сильных оснований. У Германа их будто бы нет. Тот или иной герой, важный для истории или ничем не примечательный, смотрит на нас и отворачивается. Контакт установлен и сразу потерян. В этой серии встреч, может быть, главное событие фильма. Взгляд Германа — это немного взгляд Орфея. Каждый персонаж, даже простой прохожий, для него — маленькая Эвридика. Автор тщится поймать в его глазах прошлое, вырвать его из ада забвения. Задача обреченная, потому что этот ад художник строит сам. Но в этой жажде и в этой обреченности и есть смысл германовского искусства. Показать убитое прошлое невозможно, но можно показать движение воспоминания во всей его этической силе.

Право на утопию

Как Питер Уоткинс отвоевал у истории Парижскую коммуну

Василий Корецкий



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: 13 PRODUCTIONS; LA SEPT-ARTE

72 дня Парижской коммуны — одно из самых замалчиваемых событий в кино: за всю историю кинематографа было создано всего пять игровых фильмов о ней. Питер Уоткинс — один из самых неудобных и цензурированных режиссеров XX века, фактически внесенный в черный список американскими и европейскими телеканалами за алармизм, пугающий материализм и радикальную политическую ангажированность. Их встреча была неизбежна — и снятый Уоткинсом в 2000 году экспериментальный док о событиях 1871 года в 11-м округе Парижа похож на медиабомбу, подложенную якобинцами прошлого под общество спектакля настоящего.

Питер Уоткинс — режиссер, скептически смотрящий на современность. На то есть много причин. Первая относится к далекому 1965-му: тогда по заказу BBC Уоткинс снял фильм об атомной угрозе «Военная игра». Его обличительный пафос был направлен не в сторону Советов, а на британское правительство — и сводился не к абстрактной борьбе за все хорошее, а к скрупулезному списку вопросов хозяйственного характера.

Метод, которым Уоткинс пользовался еще во время съемок своего первого фильма «Куллоден» (игрового),— действительно документальный. Уоткинс и его группа работали с документами, прерывая архивы в поисках фактов и свидетельств, и взгляд режиссера на исторические процессы был — и остается — предельно материалистическим. В «Куллодене» (1964) он рассказывал историю сражения 1746 года, в котором армия восставших шотландских кланов была разгромлена англичанами и Шотландия окончательно потеряла независимость. Причины этого фиаско в фильме обозначены как социально-экономические: наряженные в драные килты артисты массовки давали интервью от имени своих персонажей, подробно пересказывая сведения о социальной структуре и экономике шотландского общества. Вывод был очевиден — и явлен не только в дыму сражения и стонах раненых, но и в трезвой калькуляции: шотландское общество было более отсталым, неэффективным, зашедшим в политический и экономический тупик. Оно проиграло еще до начала битвы.

Антивоенный месседж «Военной игры» — фильма уже о возможном будущем — тоже был подкреплен силой справок и статистики. Проведя ревизию бомбоубежищ, больниц, систем снабжения и гражданской обороны, поговорив с военврачами и физиками, Уоткинс с цифрами и наглядным реэнактментом (ослепляющая навсегда вспышка взрыва, горы трупов, последствия лучевой болезни, пепел, руины, одичавшие дети, охотящиеся на крыс) доказывал — цивилизация продержится недолго. Да судя по репликам героев, от священников до военных (их произносят актеры, но сами слова — цитаты из интервью со спикерами), она уже коллапсировала: войну приветствует весь истеблишмент.





«Военная игра» была признана лучшим документальным фильмом года в Британии и получила «Оскар» — но была снята с эфира, формально за эксплицитность образов. После этого Уоткинс радикализируется и начинает снимать откровенно комбатантный, яростно антисистемный док и докуфикшен — о тоталитарности поп-культуры (уничтоженная американской критикой «Привилегия», 1967), о страхе буржуазно-демократических государств перед молодежью и превращении их в кровавые диктатуры под маской демократии («Парк наказаний», 1971), о работе массмедиа («Медиапроект», 1991).

Именно массмедиа Уоткинс начинает считать главными врагами цивилизации — помыкавшись по миру, получив несколько отказов в трансляции снятых фильмов, кучу возмущенных ревью и ярлык параноика. В 1998-м он оказывается во Франции, где снова начинает рыться в архивах, получив предложение от марсельской компании 13 Productions сделать совместный фильм о Коммуне. Уоткинс пытается продать будущий фильм телевидению, но ему отказывают все, кроме ARTE (забегая вперед — режиссерская шестичасовая версия фильма не будет принята заказчиком; сейчас «Коммуна» доступна в форматной, примерно трехчасовой монтажной сборке). А Музей Орсе, который как раз готовит масштабную выставку фотографий и живописи, посвященную Коммуне, выделяет деньги на производство. Съемки-реэнактмент начинаются в 1996-м в помещении заброшенной фабрики в парижском Монтрёе, на месте которой, по иронии судьбы, когда-то находились студии Мельеса. В проекте занято около 200 человек, почти все — непрофессиональные актеры, в том числе и провинциалы, носители региональных диалектов (в восстании участвовало много крестьян и рабочих из провинции, приехавших в Париж на заработки). На роли буржуа взяты консерваторы — их находили по объявлениям в газетах соответствующей политической направленности (например, Le Figaro). Больше фильмов Уоткинс не снимет.

Причина его столь пристального внимания к событиям более чем столетней давности, разумеется — и как всегда в подобных случаях,— была в настоящем. Но «Коммуна» не пытается объяснить коллизии современности прецедентами и аналогиями, не ищет в прошлом утешительных рецептов и уроков. Разыгрывая заново историческую трагедию, Уоткинс одержим двумя вещами — медиалогией и утопией. Для него они связаны — современные радио и ТВ (в программной статье «Медиакризис» Уоткинс называет их СМАВИ — средства массовой аудиовизуальной информации) делают все для того, чтобы идея утопии больше никогда не возникала в голове у новых поколений.

Именно работа телевидения и радио служит, по твердому убеждению режиссера, целям обскурантизма, зомбификации, догматизма, отказу от аналитического и критического мышления. Соответственно, самым радикальным драматургическим решением «Коммуны» оказывается не знакомство группы и актеров с архивами, не съемки костюмно-исторического полотна в сарае, изображающем 11-й округ, но вооружение босых коммунаров новым оружием — телевидением. В реконструкцию, где актеры играют реальных жителей Парижа, судьбы и мысли которых восстановлены по письмам, ведомостям, архивным документам и судебным делам, введена пара вымышленных телерепортеров, ведущих ежедневные эфиры революционного ТВ. Точно так же и в Версале — у правительства Тьера тоже есть свой канал, где респектабельный господин с нафабренными усиками читает по бумажке официальные коммюнике о бунтовщиках и иностранцах, устроивших беспорядки в Париже.

В интервью с коммунарами постоянно возникает вопрос об образовании — это второй по важности вопрос после





вооружения (у коммунаров есть пушки, купленные на деньги горожан еще до осады Парижа прусской армией, но не хватает современных винтовок, чтобы нанести превентивный удар по Версалю),— и тут «Коммуна» как раз проводит явные параллели между церковным образованием, единственным доступным тогда французской бедноте,— и современной образовательной системой. Учителя и ученики единогласно жалуются на бесполезность прививаемых в школе навыков, ее дисциплинарную функцию, противоположную целям Просвещения, и настаивают на необходимости новых, революционных школ — индоктринирующих детей в новом ключе («Нам нужно сделать так, чтобы наши дети были с нами!» — кричит разгоряченный коммунар в микрофон). Опасность перерождения революции в новую диктатуру и террор подчеркивается в микросюжете об организации Комитета общественного спасения (КОС), заменившего 1 мая исполком Коммуны (весь фильм составлен из таких десятиминутных включений, разделенных поясняющими титрами). Это очень опасный момент — во Франции еще жива память о точно таком же комитете, организованном во время революции,— именно он узурпировал власть и стал проводником бесконтрольного террора. Тут Уоткинс переводит разговор на настоящее — в апрельском выпуске революционное телевидение отказывается «портить людям праздник» и сообщать о перспективах организации КОС, что вызывает бурную дискуссию между ведущими и журналистом революционной газеты «Папаша Дюшен».

Исторические фильмы часто осуществляют подмену: проводя эффектные аналогии между прошлым и настоящим, они затеняют гомологии — то есть причинно-следственные связи между экранными событиями и жизненными обстоятельствами, в которых находится зритель. «Горизонтальный» метод Уоткинса противостоит этой тенденции — пусть и в масштабах съемочной группы: исполнители не просто инсценируют события в рамках заданных им ролей, но демонстрируют камере свое настоящее отношение к ним. Перед съемками все актеры участвовали в групповых дискуссиях, обсуждая события Коммуны и свою жизнь в связке с историческими предпосылками, заданными поражением этого утопического проекта. Коллективизм вшит и в саму поэтику фильма: практически никогда мы не видим в кадре одного человека, практически все интервью — групповые (даже если это дуэт героев), заряженные динамикой персональных отношений. Но люди в этой толпе не атомы, образующие коллективное тело, а субъекты, формирующие народ. Причем буквально, в реальности,— через опыт совместной практики политического перформанса в здании парижской фабрики. Они как бы экспроприируют историю, в том числе и историю кино: как известно, первый фильм Люмьеров был документом буржуазной эксплуатации, инсценировкой выхода рабочих с принадлежавшей братьям фотофабрики после смены. Здесь рабочие и служащие, наоборот, занимают фабрику, чтобы разыграть в ней трагедию революционной утопии,— и их игра перерастает в жизнь. На длинных кадрах видно, что в тот момент, когда репортеры-коммунары отходят от спикеров, которым они только что задавали вопрос, дискуссия, начатая перед камерой, продолжается и разрастается спонтанно, вовлекая все больше участников массовки, которые в обычном историческом фильме остаются безмолвными ряженых. Прошлое с его надеждами и ошибками выплескивается в настоящее, перестает быть набором мертвых дат из хроники, освобождается из пут манипулятивных трактовок и тенденциозных интерпретаций и становится живым, непосредственным опытом. А рознь и разброд, врожденные пороки Коммуны,— многоголосицей мнений и взглядов, из которых мог бы сложиться стройный хор, требующий не кусок хлеба — но всю буханку.

Случай тройного восстановления

Почему во МХАТе снова ставят спектакль 1940 года

Ольга Федянина

В сложных и тревожных ситуациях театр охотно сбегает в прошлое. Под защитой проверенных имен и сюжетов можно «пересидеть» почти любые тяжелые времена. Однако сегодняшняя конъюнктура предлагает театру «традиции» и «преемственность» как дорогу не в укрытие, а в перспективное будущее. Культурная политика нуждается в новых успехах ожившего прошлого — и МХАТ имени Горького претендует на то, чтобы быть флагманом этого магистрального направления.

Новый директор МХАТа им. М. Горького Владимир Кехман, перечисляя в интервью «Московскому комсомольцу» будущие премьеры сезона, сказал среди прочего: «Сергей Десницкий восстанавливает „Три сестры“ Немировича-Данченко, и я уже сейчас вижу, что это будет шедевр».

Этот же спектакль Немировича-Данченко МХАТ имени Горького уже восстановил в феврале 2020-го: приуроченная к 160-летию Чехова премьера была одним из парадных проектов тогдашнего худрука Эдуарда Боякова. А в 2010-м тех же «Трех сестер» 1940 года восстанавливала во МХАТе имени Горького его тогдашний художественный руководитель Татьяна Доронина. Речь при этом каждый раз идет не о том, чтобы подновить обветшавший классический спектакль, а действительно поставить и выпустить его заново со всем премьерным размахом.

Названий, соблазнительных для реконструкторов, в запасниках и архивах МХАТа огромное множество. Именно поэтому случай тройного обращения к «Трем сестрам» особенно бросается в глаза. И если восстановление, предпринятое Татьяной Дорониной, обошлось почти без шумного рекламного фона, то в феврале 2020 года, при Эдуарде Боякове, информационный накал был уже совсем другим. «20.02.2020 г. всех нас ждет великое событие»,— писал один из столичных информационно-культурных порталов; другие высказывались сдержаннее, но в том же духе. И вот всего лишь через два с небольшим года событие должно быть повторено — с другой постановочной командой.

Почему МХАТ имени Горького с такой настойчивостью возвращается к одному и тому же адресу, к двери, на которой написано «Немирович-Данченко, 1940 год»?

«Три сестры» — едва ли не главное название в театре XX века и один из краеугольных камней истории Московского художественного театра. Именно после «Трех сестер», поставленных Станиславским в 1901 году, Чехов и Художественный театр предстали своего рода неделимым символом русского психологического театра. Спектакль сохранялся в репертуаре МХТ долгие годы. Вторая постановка, созданная Немировичем-Данченко в 1940-м, тоже оказалась легендарной — и долговечной.

В новом времени нет такого театрального жанра и стиля, которому не хотелось бы соотносить себя с «Тремя сестрами». При этом надо сказать, что экспериментирующий, а не консервирующий театр в своих поисках чаще всего обращается к постановке 1901 года — на режиссерских экземплярах Станиславского основаны легендарные «Три сестры» Петера Штайна, голос Качалова-Тузенбаха включал в свой безнадежный и безжалостный спектакль Юрий Любимов.

Но как раз спектакль 1901 года, кажется, ни Доронину, ни Боякова, ни Кехмана не привлекает вовсе (по иронии судьбы в настоящий момент его нет и в иллюстрированном таймлайне на сайте театра).

Чем версия Немировича-Данченко предпочтительнее версии Станиславского — и, кстати, так ли уж точно публика их различает? (Самый восторженный отзыв на премьеру 2020 года написан зрительницей, которая считает, что увидела «...ТОТ спектакль, который шел на сцене МХАТа еще при живом Чехове!»)

Индивидуальные мотивы каждого из реконструкторов, возможно, разнятся, но единодушию выбора столь разных деятелей культуры должно же иметься и какое-то единое объяснение.

Во-первых, «Три сестры» 1940 года — вероятно, наиболее полно задокументированный и исследованный шедевр мхатовской сцены. Тот редкий случай, когда от спектакля сохранилось почти все, все собрано и хорошо изучено, а это очень облегчает восстановительные работы.

Во-вторых, в эпоху пока что все еще режиссерского театра имя автора-классика на афише не гарантирует благонамеренности результата. «Три сестры» Немировича — тот почти идеальный случай, когда в прошлом можно найти не только текст или режиссерский экземпляр, но и готовую постановку. То есть доля возможных концептуальных отклонений чрезвычайно невелика.

В-третьих, «Три сестры» Немировича — бесспорный шедевр, появившийся в абсолютно темные времена, между Большим террором и великой войной, и признанный всеми и сразу,— был создан 82-летним патриархом, о котором выдающийся исследователь и свидетель мхатовской истории Анатолий Смелянский написал: «он принял советскую жизнь „всерьез и надолго“ и каким-то образом сумел внутренне оживить, срастить ее со своими внутренними убеждениями. Иначе нельзя объяснить феномен его „Трех сестер“ 1940 года, когда „сталинец“ или даже „филистер“ (так воспринимал Владимира Ивановича тех лет Михаил Булгаков) возвысился как художник до понимания самих основ человеческого бытия».

В этой цитате косвенно описано то самое, что уже для третьего руководителя МХАта имени Горького звучит

как надежда и обещание. Не нужно быть молодым, не нужно быть дерзким, можно быть обласканным властью и угодным ей — и при этом создать художественно совершенное произведение, которое покорит и тех, и этих, и всех вообще на десятилетия.

Это очень трогательная надежда. Которая в данном случае несбыточна — по совершенно независимой от всего вышесказанного, но очевидной причине.

Реконструкция — чрезвычайно дорогостоящий и, главное, трудоемкий, но при этом вполне почтенный художественный жанр. Однако никакая реконструкция, никакое «восстановление» невозможны на территории психологического театра. Просто потому, что человеческая — психологическая — реальность, на какие бы внеисторические высоты она ни выруливала, всегда конкретна. Со временем она меняется безвозвратно. И это относится к сцене и к залу в равной степени.

Прошлое нельзя восстановить, с ним можно только вступить в диалог, но и в этом диалоге нужно иметь в запасе больше реплик, чем просто — «вернись!» Можно заново заказать обивку мебели в доме Прозоровых — хотя уже и это довольно сложно. Можно восстановить аудиопартитуру. Невозможно вернуть «жизнь человеческого духа» тех людей, которых больше не существует, их чувства, реакции, даже их внешность и пластику. Повторить — можно, вернуть — нельзя. А без этого ни одна формально сохраненная мизансцена, ни одна точно воспроизведенная интонация не станут живыми. Сегодняшнему актеру можно ставить только сегодняшнюю психологическую действенную задачу — а это в случае «Трех сестер» и вообще Чехова означает: ставить другой спектакль.

Очень просто и понятно об этом сказал сам Владимир Иванович Немирович-Данченко, только начиная планировать юбилейный чеховский спектакль, который потом станет теми самыми легендарными «Тремя сестрами»:

> Какую бы пьесу Чехова ни ставить, надо непременно совершенно заново. Это вовсе не значит, что надо выдумывать, как ставить, надо подойти со всем нашим пониманием и средствами, но нашими сегодняшними глазами и чувствами. Подчеркиваю: нашими и сегодняшними. А не глазами хорошего музея.
> (Из письма О. С. Бокшанской, 17 сентября 1934)



РИА НОВОСТИ



ИХАТ ИМ. ГОРЬКОГО



СЕРГЕЙ ПЯТАКОВ / РИА НОВОСТИ

1
2
3

1 1940

2 2010

3 2020

«Истории нужен добрый сторонний взгляд»

Алексей Федорченко о возвращении имен и своем взгляде на историю

Новый фильм Алексея Федорченко «Большие змеи Улли-Кале» — мокьюментари о сенсационной находке, дореволюционном киноальманахе, рассказывающем об отношениях России и Северного Кавказа. Девять новелл альманаха сняты в разных жанрах и техниках, а «нашедший» его режиссер в исполнении самого Алексея Федорченко пытается восстановить несохранившиеся эпизоды, задействуя широкий арсенал художественных средств, от реконструкции до театральной постановки и анимации. Это не первое обращение Алексея Федорченко к редкому для российского кино жанру: за свой дебют «Первые на Луне» в 2005 году он получил приз в Венеции. И в игровом, и в документальном кино Федорченко исследует работу памяти, возвращает к жизни забытые и малоизвестные эпизоды прошлого — от культуры марийцев до истории Свердловской киностудии. О своих отношениях с историей, деколониальном кинематографе и сказках о репрессированных ученых Алексей Федорченко рассказал Константину Шавловскому.



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: КИНОКОМПАНИЯ «29 ФЕВРАЛЯ»

Мокьюментари — это жанр альтернативной истории, часто шутливый. Но в «Первых на Луне» и в «Больших змеях Улли-Кале» ты совсем не шутишь. Как и почему ты используешь этот метод для работы с историческим материалом?

Я уважительно отношусь к истории и думаю, что это не тот материал, над которым надо смеяться. И мне совсем не нравится название «мокьюментари», я с ним всячески борюсь. Я уверен, что работаю в своем собственном жанре, который называю «докскасказка». Мы берем поразительные исторические факты, их сумма оказывается настолько непривычна зрителю, что кино смотрится как фэнтези, как сказка. Хотя все факты, допустим, в тех же «Змеях» на 95% — реальные. Удивительны они и каждый по отдельности, но все вместе превращают историю в настоящую феерию. Чем она и является на самом деле.

Но ведь «Первые на Луне» устроены не так?

Главная выдумка в «Первых на Луне» — факт путешествия советских космонавтов на Луну в 1930-е, а все остальное более или менее достоверно. Эскизы лунного модуля я, например, взял у конструктора 1920-х годов, и вся история ракетостроения — это реальные факты, которые смотрятся сейчас как придуманные.

Что движет тобой в такой почти маниакальной страсти к собирательству этих неизвестных фактов?

Это интересное занятие. Я занимаюсь вот таким странным делом: работаю с первоисточниками и выкапываю то, что мало кто знает в мире и у нас в стране. Конечно, я это потом художественно осмысляю. Но вообще-то в последнее время я кино воспринимаю скорее как хобби, а основной своей работой считаю работу с книгами. Я собираю большую коллекцию книг репрессированных авторов и стараюсь узнать про них все.

Как ты к этому пришел?

Я всю жизнь жил в библиотеках. Огромная библиотека была у деда, у родителей была библиотека, у меня тоже. И не так давно, когда мне 50 лет исполнилось, я решил чем-то таким в удовольствие заняться, новым. И решил собрать библиотеку, где каждая книга — это судьба человека. Совершенно случайно мне попалась книга одного расстрелянного члена Еврейского антифашистского комитета, и я сначала стал заниматься его делом, потом теми, кто был расстрелян в последние годы Сталина, потом стал искать их книги — и так постепенно увлекся и размахнулся. И столкнулся, кстати, с тем, что когда книга одна и ты нашел материал об авторе, о том, как он жил и умер, выяснил, кому посвящен автограф, при каких обстоятельствах был написан, то боль утраты этого человека — запредельная. Когда таких книг полка — пафос потери снижается. А когда это много шкафов, все превращается в статистику. Я вот до сих пор не могу придумать, как все это можно было бы художественно обобщить, весь объем этого ужаса. И мы с моим соавтором Лидой Канашовой стали делать сначала рассказы, а потом сказки про этих людей. Такой странный жанр: сказки о репрессированных ученых. Сейчас у нас написано около полусотни рассказов, и когда-нибудь, надеюсь, мы их опубликуем.

А сказочность откуда?

Мы изучаем человека, изучаем время, изучаем его работы, находим какой-то факт, который нас бередит, и на основании этого факта делаем маленький рассказик. Причем пишем в разных жанрах, от собственно сказки до микропьесок и даже стихотворений. Все они очень разными получаются, потому что каждый человек — а это же очень разные люди и в основном ученые — шепчет свой жанр. Среди них есть, например, специалист по землетрясениям, по вечной мерзлоте, по каким-то особым видам пауков, исследователь северных льдов или инженер трамвайных путей. Такие книги редко в нашей жизни появляются, а тут одна за другой, одна за другой они стали ко мне приходить.

Насколько ты видишь в возвращении имен, событий, контекстов и памяти о них — про это же почти и все твои фильмы — миссию, или это просто страсть коллекционера?

Смотри, я сейчас делаю новый фильм под рабочим названием «Колбаса Митрофана Аксенова». Однажды на книжном аукционе я увидел книгу «Смерти нет» Митрофана Аксенова, про которого я ничего не знал, но интуитивно понял, что это что-то странное. Оказалось, что это русский философ, который сформулировал теорию времени как четвертого









измерения, один из постулатов, который лег в теорию относительности Эйнштейна—Минковского. В Википедии одни знаки вопроса: где родился, когда родился, кем работал. Меня это задело, я удивился, что так мы относимся к своим великим людям. В течение года нам удалось собрать биографию Митрофана Аксенова, это должен был быть такой библиографический детектив. Но после 24 февраля все наши украинские командировки сорвались, а жил он там — в Харькове и в Житомирской области. Я старался вернуть этого человека, чтобы он занял то место, которое достоин занимать. А миссия — ну, наверное, существует, но я о ней не думаю и мне, если честно, неинтересно об этом думать.

Как ты считаешь, можно ли, высветив неизвестное прошлое, как-то изменить будущее и на него повлиять?

Да, но, увы, не так, как это делает пропаганда. У меня получается вот такие фильмы снимать. И если уж говорить про какую-то миссию, то я считаю, что занимаюсь борьбой с мракобесием.

Когда смотришь «Больших змей Улли-Кале», иногда кажется, что это экранизация по мотивам Хармса — все эти истории с цилиндром Гоголя, Пушкиным-шайтаном, Лермонтовым-задирой. Что для тебя стоит за этими анекдотами про классиков?

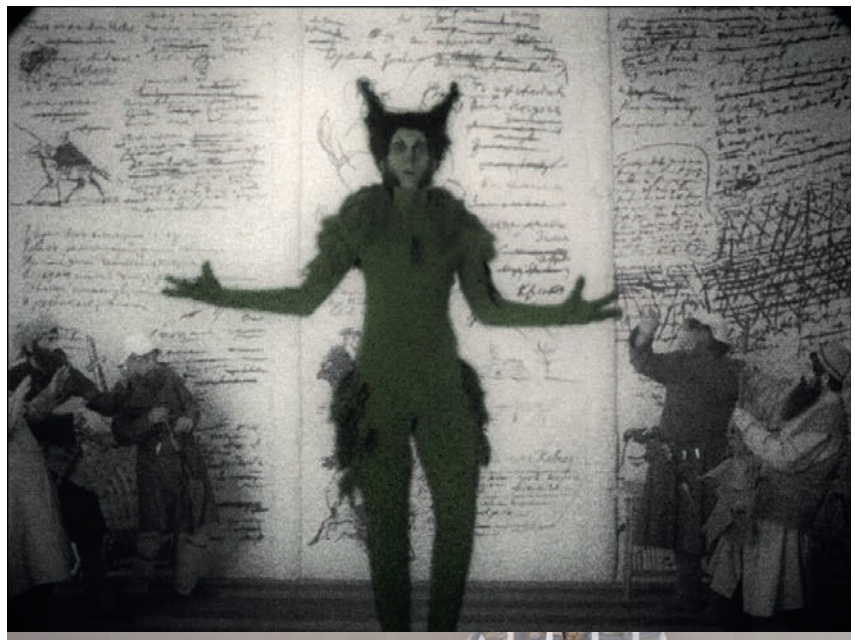
Реальные факты. Я просто старался найти какие-то истории, которые никто до меня не трогал и не знал. Они выглядят странными, потому что мы сравниваем их с нашими представлениями, с тем, что нам известно. Так что это не «пост-Хармс», а «пред-Хармс» — реальные истории, прочитав которые, Хармс мог бы написать свои. Ну и это же все штампы: первое, что приходит в голову про Кавказ,— это Лермонтов и Толстой, первое, что приходит в голову про Лермонтова и Толстого, Пушкина и Гоголя,— это Хармс. Я же во многом опирался на взгляд кавказских авторов на Россию, на странную, большую и нелепую страну, которая находится рядом. Нелепую с точки зрения кавказских народов. Большую, грозную, чужую, и все там так по-другому.

Когда ты говоришь об истории Кавказа или о финно-угорских народах, ты ловишь себя на том, что, воскрешая этих людей и события на экране, ты при этом как бы повторно колонизируешь, присваиваешь их историю?

Я, конечно, себе присваиваю все истории, которые я встречаю, и я этим живу. Кстати, марийский народ, посмотрев фильм «Небесные жены...», разделился на два лагеря: половина фильмом восхищались, а половина — проклинали и обещали наслать своих колдунов.

За что?

За то, что я эротизировал марийских женщин. Я говорю: ну давайте мы встретимся с колдунами, ничего страшного. Но я уверен, что такой фильм мариец бы не снял. Нужно не только широкое знание, но и некоторое отстранение. Поэтому я совершенно спокойно отношусь к тому, что приезжаю на Кавказ и снимаю там фильм. А в моем новом документальном фильме «Лета и Мнемозина» есть новелла, снятая в мечети «Сердце Чечни» в Грозном. Как вот говорят «попробуйте в мечети» — ну я пошел в мечеть и снял. Истории нужен добрый сторонний взгляд.







Добрый взгляд — это какой?
Я стараюсь снимать так, чтобы рассказать правдивую историю, так, чтобы герой фильма (человек или целый народ) не обиделся.
Ты едва ли не единственный режиссер, кто без обличительного пафоса, но очень последовательно работает с травмой российского колониализма. Как ты думаешь, почему за время, прошедшее после распада СССР, у нас практически не появилось своего деколониального кино?
Потому что наше кино основано на советских штампах. Я в своих фильмах беру заштампованные темы и стараюсь их разломать. Вот как я попытался сделать кино о войне, где уже, кажется, нового слова сказать невозможно,— и появилась «Война Анны». Мое кино появляется вопреки общей позиции: мы берем этнографическое кино — и делаем свое, берем русский авангард — и делаем свое. На любую тему можно с десяток фильмов сделать новых, непохожих на другие. Просто все пытаются понравиться зрителям, поэтому повторяют одно и то же, а это беда и смерть кино. Кино, сделанное таким образом, разрушает кинематограф. И, если смотреть дальше, не только кинематограф.
Как и почему история превращается в опасный миф и можно ли с помощью возвращения имен, публикации документов, свидетельств как-то ее расколдовать, чтобы наконец отпустить?
Когда есть задача использовать историю в корыстных интересах, например для сохранения власти,— то как ты ее отпустишь? Потому мы и должны проводить работу памяти и сохранять новые первоисточники, должны быть таким передаточным звеном в будущее, что-то делать, на основании чего историки будущего будут изучать эти события дальше.
Твой документальный проект «Лета и Мнемозина» — он об этом?
Он буквально о памяти и беспамятстве. О том, как люди забывают свою историю, как по-другому на нее смотрят. Это фильм-альманах, я начал снимать его восемь лет назад, и он все время разрастается. Сейчас я закончил одну из последних новелл, которая называется «Марк Соскин, Марк Соскин и „Бессмертный полк“». Я ездил в Брест и снял фильм о первом пленном Великой Отечественной войны — это человек, который попал в плен в самый первый день. О его удивительной судьбе и о том, как на его судьбу смотрят сейчас.
А могла бы тебя заинтересовать история, которая происходит здесь и сейчас?
Я занимаюсь историей именно потому, что реальности слишком много и она скучная. Настолько эта реальность обрыдла — и в новостях, и в сериалах, она превратилась в некое мыло, массу, в какой-то кефир. И если я буду делать фильм о сегодняшнем дне, я просто буду размазывать этот кефир дальше. Вот даже документальное кино меня интересовало всегда, но и в своих документальных фильмах я исследую отношение людей к своей истории. Память и беспамятство. О сегодняшнем дне я планирую снять фильм лет через 30 — до этого все года расписаны другими историями.
«Большие змеи Улли-Кале». Кинотеатр «Художественный», 3 декабря, 20.30
Показ состоится в рамках кинофестиваля «Зимний»

10 способов обращения с прошлым из сериалов

Выбор *Татьяны Алешичевой*



идеализировать

«Аббатство Даунтон»

Великобритания, 2010–2015

Действие эталонного костюмного сериала начинается с известия о катастрофе «Титаника» в 1912-м, проходит через Первую мировую и заканчивается 1926 годом. Все это время его населяют прекрасные благородные аристократы, не теряющие достоинства в любых обстоятельствах, будь то война, восстание в Ирландии или протесты суфражисток. Чинные чаепития, ехидные осанистые старухи с поджатыми губами, преданные дворецкие, придерживающиеся от века заведенного уклада,— сериал живописует «добрую старую Англию», данную нам в представлении и никогда не существовавшую в действительности. Лишь к финальному сезону, будто спохватившись, сценарист Джулиан Феллоуз признает, что старая аристократия себя изжила и — о ужас! — пора уволить дворецкого.

Смотреть: ivi



пугать

«Жизнь на Марсе»

Великобритания, 2006–2007

Манчестерского копа в благополучном 2006-м сбивает машина, и в результате какой-то временной аномалии он оказывается в родном городе во времена своего детства — в 1973 году. В полицейском участке в замшелые 1970-е царят дикие нравы: копы избивают заключенных, подбрасывают улики и вламываются к подозреваемым без ордера. А единственную коллегу женского пола нагло третируют и позволяют в ее адрес скабрезные шутки — не чета новым политкорректным временам. Попаданцу приходится засучить рукава и начать учить коллег не терять берега. Хотя прошлое тут совсем недавнее, нравы в нем царят дремучие и средневековые — хочется побыстрее отряхнуть этот прах со своих модных прогрессивных подошв.



SHONDALAND

исправлять в прогрессивном ключе

«Бриджертоны»

США, 2020–

В порядке социального эксперимента создатели сериала решили вживить в костюмную мелодраму «новую этику» и феминистскую оптику. Где-то такой подход сработал: например, девица на выданье, которая не хочет выходить замуж в 1816 году, в своем праве, потому что ведет себя в точности как Эмма из романа Джейн Остен. Да и темный цвет кожи супруги Георга Третьего королевы Шарлотты — не вопрос: среди ее предков была фаворитка португальского короля с мавританской кровью. Но в итоге создатели сериала, заставившие барышень эпохи Регентства вести себя как героинь «Секса в большом городе», все же перестарались. Исправляя прошлое, они так и не смогли завоевать любовь феминисток — те все равно обвинили их в «романтизации токсичных отношений».

высмеивать

«Год кролика»

Великобритания, 2019

В викторианском Лондоне можно купить за пенни бутылку с местным туманом, Человек-слон заправляет цирком уродов, а полицейский инспектор дает подчиненным мастер-класс, «как вынимать опиум из задниц у моряков». Потрошитель тоже не дремлет — в Уайтчепеле находят мертвых девушек, а вот непьющего парня на должность констебля не найти, поэтому в полицию нанимают «первую констеблиху Лондона», разбитную Мейбл. Британский ситком потешается над излюбленными викторианскими мотивами в самом издевательском ключе, но за ерничеством чувствуется настоящая нежность — викторианский период не выходит из моды на ТВ уже не первый десяток лет, хоть плачь над ним, хоть смейся.

Смотреть: Okko



INDEPENDENT FILM CHANNEL, OBJECTIVE FICTION



AESOP ENTERTAINMENT, NEW PICTURES, ORION PICTURES

перевирать

«Екатерина Великая»

Великобритания, 2019

Если герои «Короны» все еще живы, хоть и не все, то про шальную русскую императрицу можно смело рассказывать любые байки — одернуть нахальных сценаристов некому. Поэтому Екатерина Вторая (Хелен Миррен) занята в сериале не управлением гигантской страной, а шашнями с Потемкиным длиною в жизнь. При этом для англичан все Потемкины на одно лицо: пусть в пленении бунтовщика Пугачева участвовал Павел Сергеевич, а не Григорий Александрович, но какая, к черту, разница? Это было давно, и кто их там разберет — помимо страноведческой «развесистой клюквы» сериал гордо демонстрирует заодно и историческую.



LEFT BANK PICTURES. SONY PICTURES TELEVISION PRODUCTION UK

превращать в сплетни

«Корона»

Великобритания, 2016–

Чем ближе мыльная опера про британскую королевскую семью подбирается к современности, тем больше себе позволяет, заново пересказывая старые сплетни о том, в чем были и не были виноваты Виндзоры в последние сорок лет. Принц Чарльз не ценил и третировал Диану, интриговал против матери, «засидевшейся на троне», а та норовила залезть в карманы налогоплательщикам, чтобы починить свою любимую яхту. За честь Виндзоров пришлось даже вступиться Джону Мейджору и даме Джуди Денч, которая призвала Netflix повесить на каждую серию плашку о том, что все это — выдумки сценаристов.



NETFLIX

эмансипировать

«Чужестранка»

США—Великобритания, 2014–

После Второй мировой войны отчаянная британская медсестра, побывавшая на фронте, однажды случайно забредает на поляну друидов и проваливается прямиком в Шотландию 1743 года, где местные патриоты готовят заговор против английского правления. Но восстание якобитов — это детские шашни в сравнении с тем, как эмансипированная женщина не робкого десятка правит под себя их замшелые нравы. Выйдя замуж за горячего горца в клетчатой юбке, она обучает его исполнять супружеский долг так, чтобы доставить ей удовольствие,— и он подчиняется. Фантастика, конечно, зато какая горячая.

Смотреть: ivi



расследовать как детектив

«Современный потрошитель»

Великобритания, 2009–2013

Один из самых жутких преступников в истории, Джек-потрошитель, резавший падших женщин в Уайтчепеле в викторианскую эпоху, в свое время так и не был пойман. Но в то время у полиции не было нынешних технических средств и научных методов расследования. А что, если бы были? — решили сценаристы и пустили современных сыскарей по следу Потрошителя, точнее его подражателя, в точности воспроизводящего исторические убийства. Вот тут и оказалось, что ни камеры слежения, ни отпечатки, ни анализы ДНК не могут перешибить легенду, а раскрыть преступление прошлого можно лишь с помощью сообразительности и удачи. По-видимому, из этого следует вывод, что прогресс прогрессом, на самом деле времена не меняются.



пытаться ужиться

«Пришельцы из прошлого»

Норвегия, 2019

Из-за природного катаклизма в Осло-фьорде в наше время всплывают выходцы из других эпох — викинги, пещерные люди из палеолита и вездесущие викторианцы. Продвинутые норвежцы, живущие в обществе всеобщего благоденствия, пытаются приобщить непрошеных гостей к цивилизации — но выходит не очень: попробуй заставь викинга не пить и не драться. Под видом фантазийного ретро сериал абсолютно неполиткорректно высмеивает толерантное отношение благополучных скандинавов к недавним африканским и ближневосточным беженцам — ну не хотят они ассимилироваться, хоть тресни. Заодно тут потешаются и над викингсплотейшеном, захватившим поп-культуру наряду со страстью ко всему викторианскому. Свой Джек-потрошитель тут тоже есть, и его главная тайна разгадана: его так и не поймали просто потому, что он умел путешествовать во времени.

Смотреть: «Амедиатека»



объяснять сверхъестественными причинами

«Карамора»

Россия, 2022

Русский анархист Карамора, предводитель боевого отряда бомбистов, теряет всех соратников в схватке с хтоническим чудовищем. По-видимому, оно символизирует самодержавие: главная сценарная идея сериала в том, что старинная европейская и русская аристократия, включая представителей царских семей, состоит сплошь из вампиров. В петербургских гостиных между тем царит культурный ренессанс: молодые Шаляпин и Маяковский поют и декламируют, представляя собой другую сторону неприглядной русской жизни. Анархисты не сдаются: прошлое жестоко, настоящее туманно, а корень зла находится за пределами рационального — но у патриотов родины есть серебряные пули и особый путь.

Смотреть: «Кинопоиск»

Салат из свеклы

Как сезонный овощ отменяет время

Алексей Зимин

Граница между Западной и Восточной Европой проходит по свекольной грядке.

Слева: свекла — сезонный овощ, один из многих и поэтому не имеющий принципиального значения и роли. Однажды я делал корпоративный ужин ранней осенью в ресторане на французском юго-западе и, диктуя по телефону тамошнему шефу список ингредиентов, после слова «свекла» услышал издевательский хохот: свеклу в этой местности едят только в июне.

Справа: свекла — религиозный институт, фетиш, мать борща и цвет венозной крови, единственное яркое пятно на серо-сизом пейзаже тусклых осенних равнин. До эпохи Великих географических открытий ведь и морковка была грязно-белого цвета, так что рубиновый корнеплод, извлеченный из-под земли, светил, можно сказать, в одиночестве.

Тут, наверное, должен быть рецепт борща, сакрального супа, давнего спора славян между собою, но вместо него будет свекольный салат. Та же свекла, но слегка в другой оптике. Борщ от этого салата отличается как золотой слиток в банковском сейфе от браслета Cartier.

Надо взять несколько некрупных головок свеклы, завернуть их в фольгу и сорок минут запекать в духовке при температуре 200°C.

Можно и сварить, но тогда значительная часть вкуса уйдет в бульон, и свекла не потеряет запах могилы.

Запеченную свеклу охладить, нарезать на небольшие сегменты и замариновать в яблочном уксусе и мелко нарезанном перце чили. На полчаса.

Далее надо взять плод манго и нарезать его небольшим кубиком. Такое резкое приземление тропического плода не должно удивлять: со времен Колумба в европейской кухне случались и куда как более фундаментальные сдвиги.

1. **Свекла некрупная** (*400 г*)
2. **Манго** (*200 г*)
3. **Смесь жареных орехов (грецкие, миндаль, кешью)** (*50 г*)
4. **Яблочный уксус** (*20 мл*)
5. **Перец чили** (*1/2 штуки*)

Смесь жареных орехов (грецкие, миндаль и кешью) порубить ножом на мелкие кусочки. Не в пыль, а именно в кусочки.

В блюдо выложить свеклу, посыпать кусочками манго и орехами, посолить по вкусу и спрыснуть соком лайма.

Сверху выложить небольшими островками мягкий козий сыр, или брынзу, или фету, посыпать листьями салата мангольд (это тоже свекла), спрыснуть подсолнечным маслом из жареных семечек и посолить.

Это фантастически вкусно, и даже может на время внушить мысль, что будущее всегда побеждает прошлое, пусть и в виде пищевых добавок. Но это не совсем так. Лучший вариант, когда будущее сосуществует с прошлым,— когда времени больше нет, а есть только покой и немного воли.

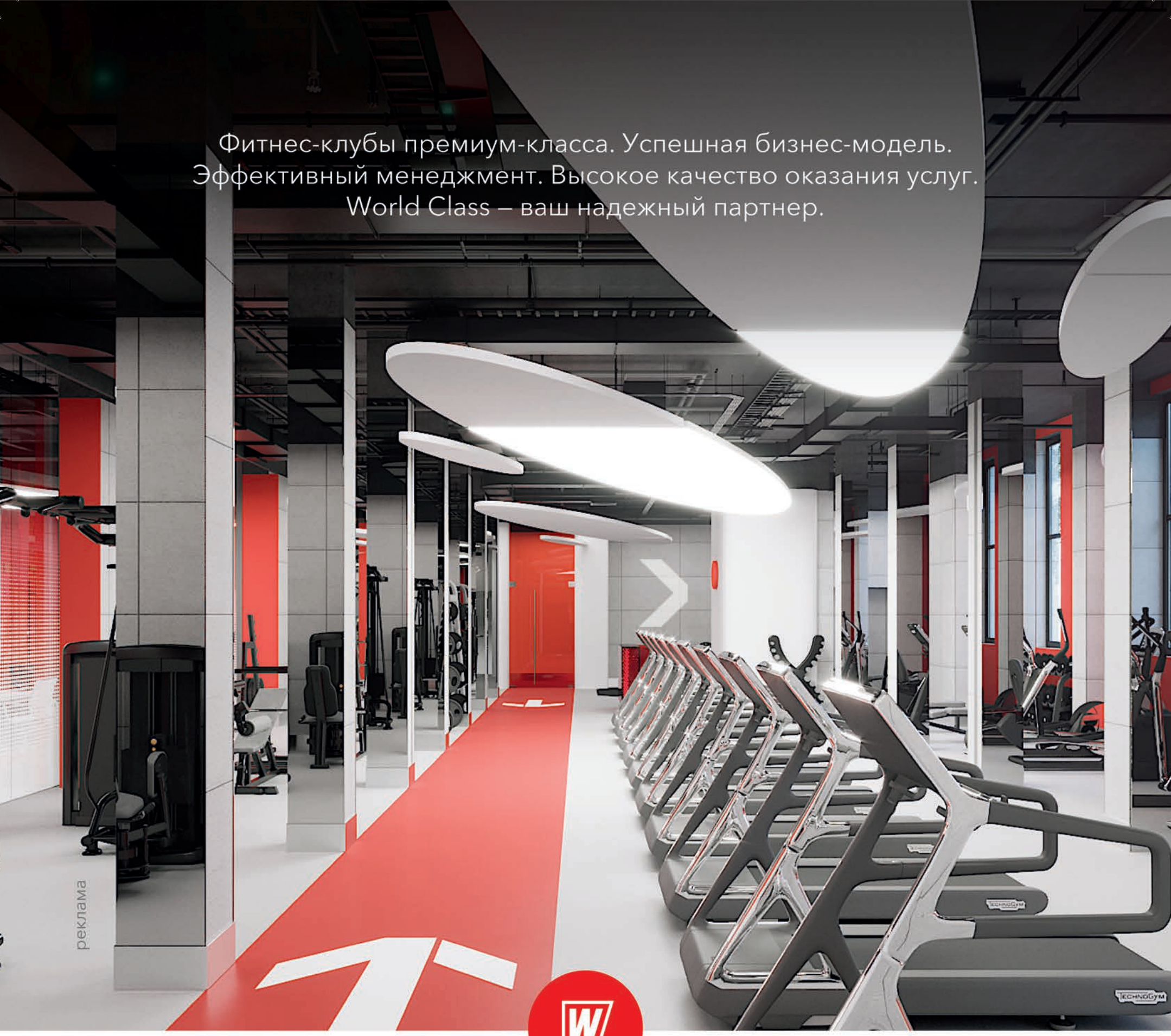
Алексей Зимин — главный редактор сайта «Афиша-Еда»



РЕСТОРАНЫ

название	адрес
«Абрамовъ»	Б. Полянка ул., 27
«Анджело»	60-летия Октября просп., 5, корп. 3
«Белуга»	Моховая ул., 15/1, стр. 1
«Буйабес»	Ленинский просп., 37
«Веранда у Дачи»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 70А
«Винил и Вино»	Каретный Ряд ул., 10
«Ветерок»	МО, Рублево-Успенское ш., пос. Горки-2, 24
«Воронеж»	Пречистенка ул., 4
«Вояж»	Ленинский просп., 158
«Гамбринус»	1-я Тверская-Ямская ул., 16/23, стр. 1
	Сергия Радонежского ул., 8
	Зубовский б-р, 13, стр. 2
	Марксистская ул., 20, стр. 1
	Профсоюзная ул., 142, корп. 1
	Б. Дорогомиловская ул., 4
	1-я Владимирская ул., 9
«Генацвале ВИП»	Лопухинский пер., 2
ГРК «Мэриан-Холл»	МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36
Гусятникoff	Александра Солженицына ул., 2А, стр. 2
«Дарбази»	Николоямская ул., 16/2, стр. 7
«Дикий улов»	Архитектора Щусева ул., 1
«Добрыня»	Звенигородское ш., 4, на территории ТЦ «Электроника на Пресне»
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«Долма»	Сретенка ул., 12
«Инсам»	Пресненская наб., 2, 5-й этаж
«КИНОПЛОВ»	Орликов пер., 3, стр. 1
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Кьянти»	Ленинградский просп., 48
«Мадам Галифе»	Мира просп., 26, стр. 1.
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«Месопотамия»	Арбат ул., 4, стр. 1
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«Моремясо»	1-й Красногвардейский пр-д, 15
«МЯСО»	Куусинена ул., 4/1
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«ОКСУС»	Трифоновская ул., 24, стр. 1
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
«Пикканте»	Ленинский просп., 158
«Пифагор»	Трубная пл., 2
«Плещеев»	Плещеева ул., 4, корп. 1, стр. 1
«Пушкинъ»	Тверской б-р, 26А
Ресторан-бар Zames	Пресненская наб., 2
Ресторан&караоке KINZA	МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1
Ресторан/сигарный клуб VARVARKA III	Варварка ул., 3
Рестораны Тимура Ланского	Б. Полянка ул., 1
	Н. Арбат ул., 21
«Чайхона №1»	Лодочная ул., 4
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	Бутлерова ул., 22
	Старокачаловская ул., 5А
	Люблинская ул., 96
	Алтуфьевское ш., 16
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
«Сахли»	Б. Каретный пер., 6, стр. 1
Стейк&Паб Темпл Бар	Ладожская ул., 2/37, стр. 1
	Б. Грузинская ул., 76
«Стейк&Устрица»	Маршала Жукова просп., 59
«Такеши»	Новодмитровская ул., 1, стр. 6
«Тамерлан»	Петровские Линии ул., 2/18
«ТЕНИЛИ»	Благовещенский пер., 1А
Теплоход-ресторан «Ласточка»	Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал
Теплоход-ресторан «Чайка»	Краснопресненская наб., 12
«Тесто»	МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
«Черное Море»	Кутузовский просп., 32
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
«Ян Примус»	Осенний б-р, 7, корп. 1
Amo Cucinare	Большая Конюшенная ул., 5
Artie	1-й Земельный пер., 1
Asia Hall	Кутузовский просп., 48
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
China Club	Красина ул., 21
DailyFood Корпоративное питание	Станиславского ул., 21, стр. 1
Drinks&Dinners	Пятницкая ул., 46, стр. 1
Eat&Talk	Моховая ул., 7
Easy Brix Grill&Wine	Валовая ул., 32/75, стр. 1
ECLE/Экле	Октябрьская ул., 5
El Idilio	Благовещенский пер., 3, стр. 1
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
Cerreto / Черетто море	Пятницкая ул., 52, стр. 1
Grill&Garden	Маршала Жукова просп., 43, корп. 5
Il Barolo	Ленинградский просп., 63
Karavin	Столярный пер., 3, корп. 12
La Colline	МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
La Provincia	Калужская пл., 1, стр. 2
LARIONOV	Ленинградский просп., 36, стр. 31
La Taverna	Шмитовский пр-д, 3, стр. 1
Leffecafe	Расторгуевский пер., 3А
Les Menus	Новинский б-р, 8, стр. 2
Meat&Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2
MEAT&MORE	Покровка ул., 40, стр. 2
Mr. Ливанец	Глинищевский пер., 3
Nella Foresta	МО, пос. Вешки
Osteria Bianca	Бутырский Вал ул., 10
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
Piazza italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
Piccola Italia	Пресненский Вал ул., 14, корп. 4
Punta prima	МО, г. Химки, 9 мая ул., 21/3
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Sabor de la Vida de Patrick	1905 года ул., 10, стр. 1
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
SIVARUS	Ленинский просп., 95Б
Steak It Easy	Лесная ул., 9
The САД	Якиманская наб., 4, стр. 1
Tutti I Giorni	Воротынская ул., 15
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
4/1 Restaurant	Калашный пер., 4/1, стр. 1
18.12	1812 года ул., 2, корп. 2

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью



ИНВЕСТИРУЙ В ЛИДЕРСТВО.
ИНВЕСТИРУЙ В WORLD CLASS.

www.worldclass.ru



ЛЕГЕНДАРНЫЕ СЫВОРОТКИ ANNE SEMONIN
Мгновенный видимый результат

Anne Semonin – один из первых французских брендов, открывших концепцию персонального ухода за кожей в сочетании с олигоэлементами и эфирными маслами. Использование современных технологий и многолетних достижений в области антивозрастной косметологии – главный принцип создания высокоэффективных и качественных продуктов на протяжении уже более 37 лет. Богатое сочетание роскошных эфирных масел, насыщенных олигоэлементов, пептидов, натуральных растительных и морских экстрактов позволяет решать конкретные проблемы и достигать видимых результатов с максимальной пользой для кожи.

www.annesemonin.ru

ANNE SEMONIN
PARIS

Анне Семонин Париж. Реклама