
WEEKEND
НОМЕР ● ПРОСТЕРЕОТИПЫ

L' Duchen

Swiss Watches



lduchen.ru

Коллекция COQUILLE**
Автоматический механизм ETA,
инкрустация перламутром и
62 фианитами, сапфировое стекло
Гарантия 36 месяцев
Сделано в Швейцарии

*швейцарские часы

**ракушка

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



Содержание

НОМЕР ПРО СТЕРЕОТИПЫ



34

ИСКУССТВО

6 **Свой в точку**
Рой Лихтенштейн и стереотипы, которые его создали
Анна Толстова

КИНО

14 **Бесстыдное обаяние идеологии**
Как Никита Михалков превратил стереотипы в национальный эпос
Игорь Гулин

МУЗЫКА

16 **Балалайка и Ко**
Национальные стереотипы в песне группы «Центр» «Навсегда»
Юрий Сапрыкин

СЕРИАЛЫ

18 **Преступление, наказание и похмелье**
Из чего *складывается* петербургский миф современных российских сериалов
Василий Степанов

КИНО

22 **Кинососедские отношения**
Как южнокорейское кино очеловечило своих северокорейских героев
Алексей Филиппов

24 **«После „Брата“ все решили, что в 90-е так ходили»**
Надежда Васильева-Балабанова о том, как костюмы формируют и ломают стереотипы в кино
Интервью: Константин Шавловский

КНИГИ

27 **И худые станут толстыми**
Мемуары крестьянина Ивана Юрова и история фэтшейминга в России
Иван Давыдов

УТОПИЯ

28 **Абсолют стереотипа**
Искусственный интеллект как утопия современности
Григорий Ревзин

ИСТОРИЯ

30 **Что русскому здорово**
Откуда взялись стереотипы национальных характеров и нравов
Сергей Ходнев

FASHION

33 **Пришитым сиськам дан зеленый свет**
Как мода переварила и усвоила стереотип вульгарности
Елена Стафьева

КИНО

34 **Что породишь, то и пародируешь**
10 комедий, которые высмеивают киноклише
Андрей Карташов

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

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

ОЛЬГА ФЕДЯНИНА РЕДАКТОР
УЛЬЯНА ВОЛОХОВА РЕСЕЧЕР

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

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

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

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

НА ОБЛОЖКЕ:
РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН. «АТОМНЫЙ ВЗРЫВ», 1965.
ФОТО: © ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN

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

16+

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

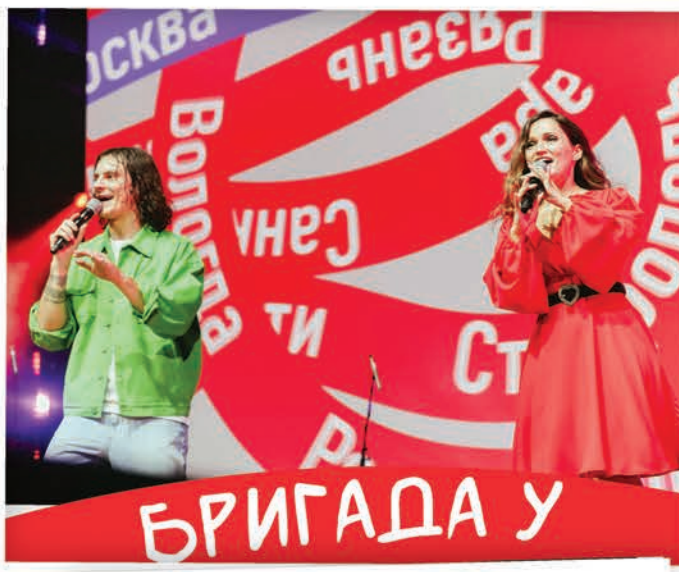
12+
РЕКЛАМА

БРИГАДА У

Europa Plus

ЖИВОЙ ЗАВТРАК











«Европа Плюс» подарила России самое бодрое утро

Ведущие утреннего шоу на радио №1 в России* Вэл и Вики вышли в национальный эфир и разбудили всю страну со сцены столичного VK Stadium. «Живой Завтрак с Бригадой У» объединил топовых артистов и более 7000 поклонников актуальной музыки в стенах ночного клуба, а также сотни тысяч зрителей онлайн и многомиллионную аудиторию в FM-диапазоне.
Вход для всех желающих был абсолютно бесплатным.

Здесь было всё для лучшего начала дня: две тысячи литров ароматного кофе, полторы тонны свежих круассанов и насыщенное самыми оригинальными ингредиентами шоу! Три часа без перерыва слушатели «Европы Плюс» создавали отличное настроение вместе с Вэлом и Вики, пели и танцевали с любимыми музыкантами, фотографировались, участвовали в играх и получали крутые призы: портативные колонки, наушники, новые стильные бомберы «Европы Плюс», суперсовременный телевизор и роскошное путешествие в Гоа на двоих.

Но главным подарком для друзей «Европы Плюс» стала самая актуальная музыка!
В меню не имеющего аналогов проекта вошли JONY, The Hatters, KDDK, Sheba, DAASHA, LYRIQ и Звонкий.

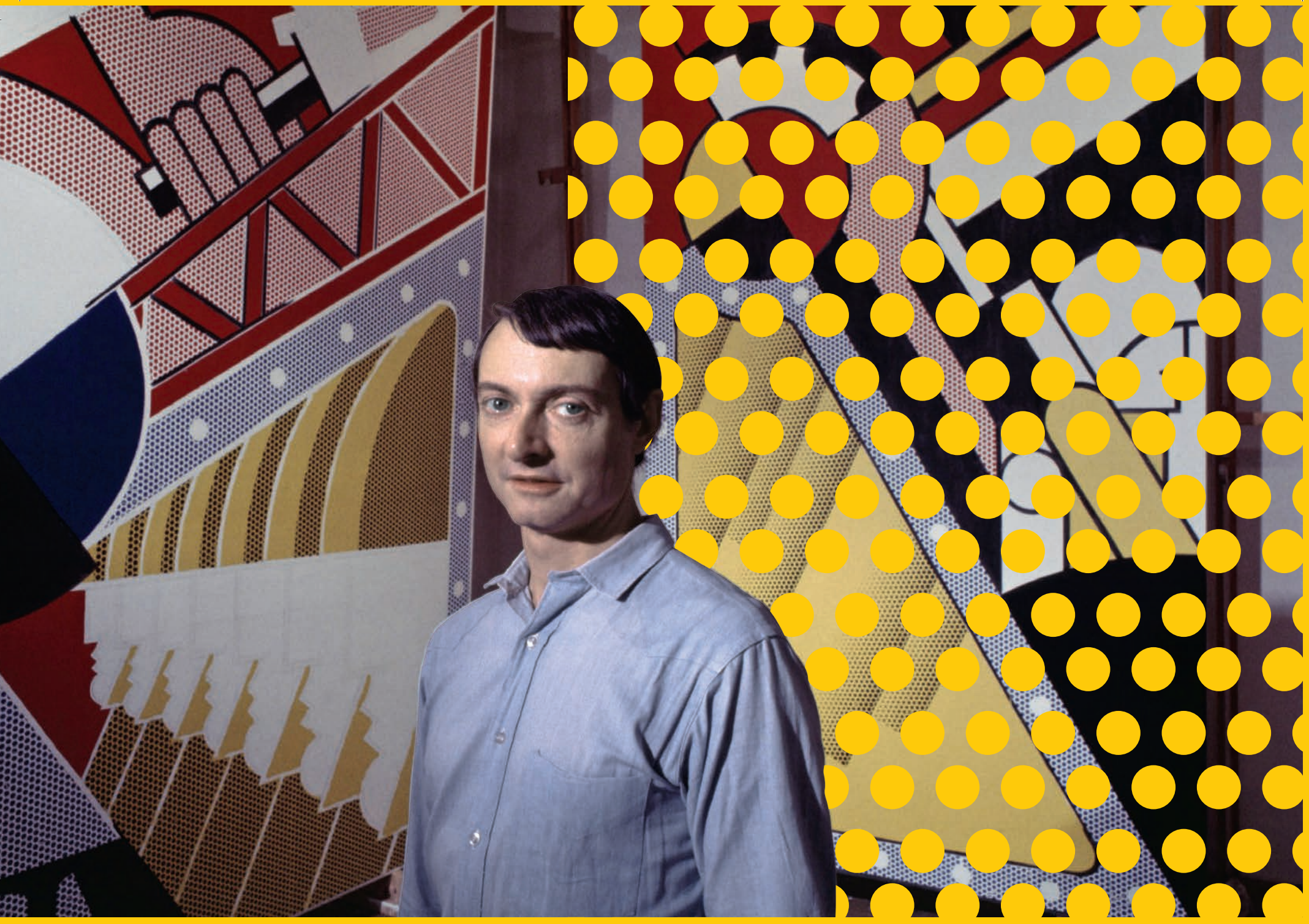
А ещё «Живой Завтрак» вновь стал местом встречи друзей со всей страны.

Больше подробностей — в эфире «Европы Плюс», мобильном приложении, на europaplus.ru и страницах станции в социальных сетях.

*Mediascope, Radio Index – РОССИЯ 100К+, ЯНВАРЬ – ИЮНЬ 2023, AQH Share. 12+.







JACK MITCHELL / GETTY IMAGES

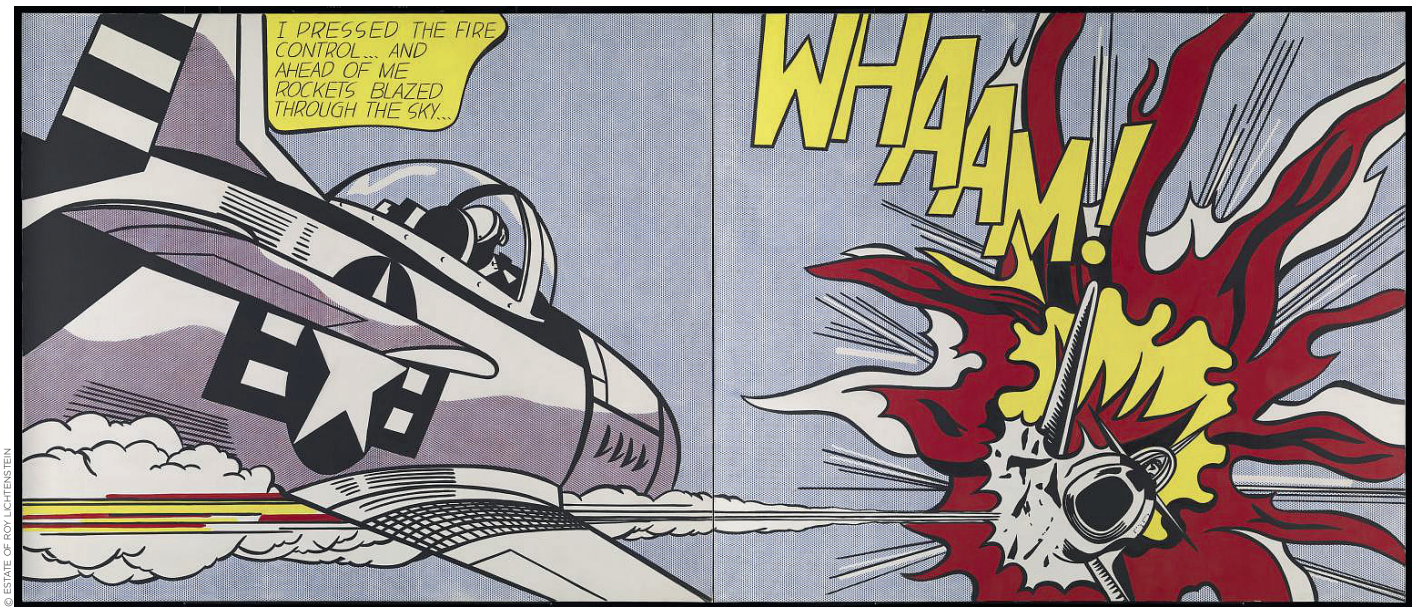
1968

Свой в точку

Рой Лихтенштейн и стереотипы, которые его создали

27 октября исполняется 100 лет со дня рождения американского поп-артиста Роя Ликтенстайна (1923–1997), фамилию которого в Россию принято писать в немецкой транскрипции — Лихтенштейн. Если поп-арт — самое американское в американском искусстве, то Лихтенштейн со своими картинами-комиксами — самый что ни на есть поп-арт, американское в квадрате. На самом деле художник, казалось бы идеально отвечающий всем стереотипам относительно того, что такое поп-арт и американское искусство, всю жизнь играл со стереотипами — и в полиграфическом, и в других смыслах слова.

● Текст: Анна Толстова



© ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN

«Ба-а-бах!», 1963

JACK MITCHELL / GETTY IMAGES

ЛИХТЕНШТЕЙН И НЬЮ-ЙОРК

Лихтенштейн родился в Нью-Йорке, точнее — на Манхэттене, еще точнее — в Верхнем Вест-Сайде, и умер на Манхэттене, в университетской клинике, в Мидтауне. Нет, не то чтобы всю свою жизнь он безвылазно просидел в родном городе, но это была именно нью-йоркская жизнь, нью-йоркский стиль, образ, манеры, выговор. Настоящий «нью-йоркер»: и когда с вечно застенчивой улыбкой стеснительно топчется на вернисаже в какой-то галерее в Лондоне, словно бы не он тут — виновник торжества, и когда машет ракеткой на теннисном корте возле своего дома-мастерской на Лонг-Айленде, стройный, спортивный, моложавый. В 1975 году режиссер-документалист Майкл Блэквуд, снявший портреты всех первых лиц нью-йоркской художественной сцены, сделал фильм и про Лихтенштейна — он в этом блэквудовском сериале выглядит самым-самым, стопроцентно нью-йоркским, как «Завтрак у Тиффани».

Семья Лихтенштейнов была настолько состоятельной, что Великой депрессии, на которую пришлось детство Роя и его младшей сестры, почти не заметила. Отец, брокер, занимался недвижимостью, мать, пианистка, занималась детьми, с ранних лет приученными к музеям, театрам и концертным залам,— мальчик не вылезал из Американского музея естественной истории, учился играть на фортепиано и кларнете и, посетив с родителями премьеру «Порги и Бесс», всей душой полюбил джаз. К окончанию школы стало понятно, что художник все же побеждает музыканта: походив в летние классы при Лиге студентов-художников Нью-Йорка, Лихтенштейн поступил в Университет штата Огайо — кажется, в те годы это было ближайшее к Нью-Йорку место, где можно было получить степень магистра в области искусства. Первый семестр подходил к концу, когда до Кливленда доехала ретроспектива Пикассо, подготовленная нью-йоркским MoMA: Лихтенштейн впервые увидел «Гернику», разом обретя и любимую картину, и любимого художника. Несколько лет спустя ему представилась возможность побывать в Париже. Посреди учебы его призвали в армию, и под самый конец войны он оказался в Европе: воевал во Франции, Бельгии и на родине предков (оба родителя были потомками немецких евреев, переселившихся в США в XIX веке), после капитуляции Германии, все еще числясь на военной службе, записался на курс по истории цивилизаций в Сорбонне, поселился в Париже, пропадал в Лувре, как-то даже проходил мимо мастерской Пикассо, но не решился зайти. Курса в Сорбонне он не кончил — в конце 1945-го ему пришлось отбыть в Америку, где умирал тяжело больной отец. После похорон вернулся доучиваться в Университет Огайо и вскоре начал сам преподавать в альма-матер. Колумбус, Кливленд, Осуиго, Нью-Брансуик — впоследствии он преподавал в различных университетских школах свободных или прикладных искусств, но при этом постоянно ездил в Нью-Йорк, просто не мог без его музеев, галерей, клубов. Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Барнетт Ньюман, Марк Ротко, Франц Клайн — в начале 1950-х Лихтенштейн, сбегая в Нью-Йорк из своего университетского захолустья, успел познакомиться со всеми столпами нью-йоркской школы, правда, не близко, в силу природной застенчивости.

Среди этих столпов нью-йоркской школы мало кто был связан с городом узами житейского и духовного родства так, как Лихтенштейн, впрочем, сам термин, придуманный по аналогии с парижской школой, и не предполагал никаких родовых связей, напротив: имелось в виду, что Нью-Йорк стал новой Меккой мира искусства, отняв эту роль у Парижа. Считается, что термин ввел в употребление Роберт Мазервелл, который на рубеже 1940-х и 1950-х стал говорить о себе и художниках своего круга, то есть об абстрактных экспрессионистах, как о «нью-йоркской школе». Мазервелл подчеркивал, что определение это вовсе не географическое, а обозначает новое качество и новое направление культуры: нью-йоркская школа — это абстракция и экспрессия, тотальное абстрагирование от внешних явлений и спонтанное выражение неких сокровенных смыслов, мистическое откровение в мире рационализма и практицизма.

Термин далеко не сразу был подхвачен критикой, однако все апологеты нью-йоркской школы могли бы согласиться с Мазервеллом в том, что вся она — о духовном в искусстве, что в абстрактном экспрессионизме американское искусство, которое вечно попрекали вторичностью, одномерностью и приземленностью, обрело такую оригинальность, достигло таких духовных глубин и поднялось на такие трагические высоты, какие уже не снились искусству европейскому. Поп-арт в его каноническом понимании был явлением ничуть не менее нью-йоркским, чем абстрактный экспрессионизм, но нью-йоркская школа не спешила принять его в свое лоно: Микки-Маус, комикс и жвачка — Лихтенштейн одним своим «Ба-а-бах!» разрушал этот любовно выстроенный конструкт духовного, глубокого и трагического. Подлинная «американскость» американского искусства? Так вот же она: плоское, примитивное, коммерческое, вторичное — и даже не по отношению к Сезанну, а по отношению к Диснею. К тому же масла в огонь подлил английский критик Лоуренс Элловей: в начале 1960-х он переехал в США, работал куратором в Музее Соломона Гуггенхайма и поведал городу и миру, что поп-арт изобрели не в Нью-Йорке, а в Лондоне, в интеллектуальных кругах Института современного искусства (автором термина «pop art» долгое время тоже считался Элловей). И хотя никакой преемственность между лондонским и нью-йоркским поп-артом не было, все это не убеждало публику в оригинальности «попистов».

Лихтенштейн и поп-арт

В августе 1949 года в журнале Life вышел большой материал о Поллоке. Статья называлась «Джексон Поллок: Не он ли величайший из ныне живущих художников Соединенных Штатов?», к ней прилагались знаменитые фотографии Марты Холмс — Поллок, одухотворенный и сосредоточенный, шаманит над холстом, что расстелен на полу в сарае, служащем ему мастерской, брызжет краской. Вопрос в названии был, разумеется, сугубо риторическим. Пятнадцать лет спустя в журнале Life вышел фичер о Лихтенштейне. Статья, опубликованная в январском номере за 1964-й, называлась «Не он ли худший художник США?» и тоже была щедро проиллюстрирована фотографиями из мастерской: сперва шли картины-комиксы, потом — снимки художника за работой с врезкой «…и вот как он это делает», там очень хорошо видно, как Лихтенштейн накладывает на холст дырчатый трафарет, чтобы имитировать полиграфический растр, и мажет по нему обыкновенной зубной щеткой. Впрочем, Life скорее хвалил «пионера поп-арта», да и название материала с героем согласовали.

Статья в Life, рифмующаяся с публикацией пятнадцатилетней давности о главном из абстрактных экспрессионистов, показывает, что поначалу и Лихтенштейна воспринимали чуть ли не как главаря движения. Однако летом 1964 года гран-при на Венецианской биеннале завоевал Роберт Раушенберг с поп-артовской серией, посвященной убитому годом ранее Джону Кеннеди: Раушенберг был первым американцем, удостоившимся награды в Венеции, и самым молодым из призеров на тот момент — раушенберговская Gran Premio расколола мир искусства, одни прославляли триумф Нью-Йорка в Европе, другие проклинали, но какое-то время венецианского триумфатора единогласно провозглашали лидером поп-арта. И перевели в разряд предтеч, как только на первый план выдвинулся «папа попа», The Pope of Pop, Энди Уорхол, с которым у Лихтенштейна завязалось нечто вроде дружбы-соперничества (в том же 1964-м Лихтенштейн с будущей женой заявились на богемную вечеринку по случаю Хэллоуина в маскарадных костюмах, изображающих Уорхола и его «фабричную» фаворитку Эди Седжвик). И все же на Лихтенштейна — в силу обманчивой простоты и постоянства приема — долгое время смотрели как на ходячий стереотип и живое воплощение поп-арта (в 1967 году Сальвадор Дали напечатал в журнале Arts статью с говорящим заголовком «Как Элвис Пресли становится Роем Лихтенштейном», но в тексте проницательно сравнивал поп-артиста с другой поп-фигурой, Обри Бердслеем, имея в виду, что оба — гениальные рисовальщики). Стереть грань между высоким и низким, играть в опасные игры с массовой культурой, прикрываться лозунгами демократизма (одним из насмешливых прозвищ поп-арта было словечко «commonism», гибрид «заурядности» и «коммунизма») и протащить дешевую коммерцию в храм искусства, которая в мгновение ока превратилась в весьма дорогую,— все это поп-арт и все это Лихтенштейн. Под многими из этих расхожих обвинений с радостью подписывалось и советское партийное искусствознание, принявшееся разоблачать «попизм» и его фальшивую образность, когда поп-арт был в самом расцвете.

Подозрения в том, что картины с Мэрилин и Микки-Маусом — не искусство, а коммерческая уловка, грамотная реакция на конъюнктуру рынка, уставшего от лирической абстракции, преследовали поп-арт с начала 1960-х. В эти годы великолепная нью-йоркская пятерка, словно бы нарочно играя с критикой в поддавки, поделила сферу массовой культуры, так что за каждым закрепился свой «бизнес»: Энди Уорхол — иконостасы с ликами поп-идолов, Джеймс Розенквист — картины-билборды с винегретом из рекламы, Клас Ольденбург — огромные скульптурные муляжи фастфуда и ширпотреба, Том Вессельман — сексапильные обнаженные, Рой Лихтенштейн — комикс и растр. Со временем историки культуры нашли в плоских иконостасах Уорхола, который и сам быстро сделался поп-идолом и культовой фигурой, двойное дно и глубины, русинское греко-католичество и восточноевропейскую духовность, барочное memento mori и постструктуралистскую теорию образа, а его экспериментальное кино приобрело на критических весах больший вес, чем все шелкографии, вместе взятые. Со временем стало ясно, что между поп-артом и концептуальным искусством нет никакой пропасти, что и то и другое — художественный ответ на лингвистический поворот, размышления об отношениях языка и реальности, пусть и в настолько разных с виду формах. Но если Уорхол с его социально-художественными экспериментами вроде «Фабрики», с его медийной изощренностью и концептуальными сложностями, ушел вперед и — наряду с Йозефом Бойсом — оказался главным художником второй половины XX века, то Лихтенштейн, сохранявшийся верность растру и отчасти комиксу, как будто бы навсегда остался в «золотых шестидесятых». Да еще и застрял в старомодных живописи, графике и скульптуре — несмотря на то, что в 1960-м в Ратгерсе преподавал вместе с Алланом Капроу и пионерами «Флюксуса», бывал на хэппенингах, в некоторых даже участвовал, но не пытался заняться перформансом, а в 1969-м начал снимать экспериментальный кинотриптих «Три пейзажа», но потом не раз признавался, что видео — не его медиум.


LIFE visits a controversial pioneer of pop art, Roy Lichtenstein

Is He the Worst Artist in the U.S.?

For some of America's best known critics and a host of laymen, the answer to the above question is a resounding YES. A critic of the New York *Times*, hedging only a bit, pronounced Roy Lichtenstein "one of the worst artists in America." Others insist that he is no artist at all, that his paintings of blown-up comic strips, cheap ads and reproductions (*right*) are tedious copies of the banal. But an equally emphatic group of critics, museum officials and collectors find Lichtenstein's pop art "fascinating," "forceful," "starkly beautiful." Provocative though they are, Lichtenstein's paintings have done more than stir up controversy. They have done something significant to art—as discussed on a following page.

The critical stew enveloping his work is gratifying to Lichtenstein. A quiet, affable man of 40, he fully expected to be condemned for the subject matter as well as the style of his paintings. But he little dreamed that within two years of his first pop exhibition, his canvases would be selling out at prices up to $4,000 and he himself would be a *cause célèbre* of the art world.

IT IS...WITH ME!

CONTINUED

LIFE

Life, январь 1964

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ И СТЕРЕОТИПЫ О ПОП-АРТЕ

Советское искусствознание времен холодной войны сразу опознало в поп-арте своего главного врага и принялось разоблачать его «реакционную сущность» вскоре после первых триумфов «попизма» на международной художественной сцене: поп-арт как опасный идеологический противник начинает рассматриваться уже в середине 1960-х — например, в статье «Феноменология консервной банки» Михаила Лифшица, самого талантливого из всех отечественных бойцов с модернизмом (впервые статья была опубликована в журнале «Коммунист» в 1966 году). Поп-арт и правда казался очень опасным: потратившие столько сил на борьбу с абстракций как предельным выражением кризиса и упадка западного буржуазного искусства, советские искусствоведы-пропагандисты с ужасом обнаружили, что нынешний авангард переоделся в форму неприятеля и заходит с тыла, беря на вооружение изобразительность. Выставляя новую разновидность псевдо- или антиискусства в самом невыгодном свете, советское искусствознание обычно воспроизводит сумму стереотипов относительно поп-арта: все это — мнимый демократизм, чистая коммерция и пропаганда фальшивых ценностей капиталистического мира. Рой Лихтенштейн часто появляется на страницах таких книг как типичный представитель поп-арта, но все же не он, а Энди Уорхол становится любимой мишенью советской критики.

О ПОП-АРТЕ КАК КОММЕРЧЕСКОМ И ПОЛИТИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ

В еще большей мере, чем карьера абстрактной живописи, успех попизма связан с вторжением реальных сил коммерции и политики. Дело в том, что Нью-Йорк давно уже точит зубы на преимущественное положение, занимаемое до сих пор Парижем в качестве биржи искусства и своего рода академии сверхсовременных течений. До сих пор участие Америки в химических процессах, создающих разные виды заменителей искусства, было, в общем, пассивным. Парижская мода подчинила себе вкус янки, хотя финансовый нерв всей этой промышленности давно находится за океаном. Но там, где <…> дело все более сводится к организованному бизнесу, преобладающая экономическая сила неизбежно стремится к полной гегемонии, а создание мнимых художественных ценностей в наши дни настолько упростилось и так далеко отошло от всякой органической традиции, любовного отношения к искусству, долгого ученичества и непосредственной передачи навыков одного поколения другому, что производство новых изделий этого типа может быть перенесено в любое место земного шара. Нет ничего удивительного в том, что наиболее воинствующие группы дельцов среди американских покровителей модернизма решили воспользоваться падением курса абстрактной живописи, чтобы перенести центр новаторства из Парижа в Нью-Йорк. Дирижерская палочка слишком заметна в быстрых успехах попизма — новой, на этот раз чисто американской «революции в искусстве».

Лифшиц М.А., Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. Москва, 1968. С. 158.

О БЕЗДУХОВНОСТИ УОРХОЛА

Произведения Уорхола, связанные с темой смерти, прививают людям черствость, бездушие, безразличие к судьбе окружающих. Стремясь сказать что-то о человеке, художник не может вырваться из плена стандартов буржуазного образа жизни, сформировавшего его творчество. Псевдоискусство рекламного вида уподобляется эффектной, бросающейся в глаза упаковке товаров.

Малахов Н.Я. Модернизм. Критический очерк. Москва, 1986.

О КОМИКСЕ

Искусство тривиализации почти до совершенства доведено в комиксах. Какой бы ни была безудержная фантазия художников (нередко талантливых), она заключена в рамках проповеди буржуазной морали. Действующие лица определенным образом стереотипизированы: злодеи — это инопланетяне или иностранцы (особенно из СССР), мелкие мошенники и воры — представители национальных меньшинств (негры, китайцы и пр.), а «хорошие парни» — бизнесмены и ковбои, лучшие представители нации. К положительным чертам «сверхчеловека» относятся жестокость и нетерпимость к инакомыслящим, необузданный эгоцентризм, защита частнособственнических интересов и сексуальность. В комиксах всегда побеждают буржуазные «добродетели».

Мусиенко Н.Б., Яковенко П.Г., Голубь Е.Е. Буржуазная «массовая» культура: новые времена, старые проблемы. Киев, 1988. С. 168.

О ФОРМАЛИЗМЕ И МНИМОЙ ПРОГРЕССИВНОСТИ ИСКУССТВА ЛИХТЕНШТЕЙНА

Рой Лихтенштейн подражает комиксам, ибо одной из новейших условностей модернизма является возвращение к коммерческому «массовому искусству», которое берется здесь как экран для второго смысла. Но если художник, участвующий в общественной борьбе, под влиянием реального содержания своей деятельности сознательно или хотя бы невольно забудет свою формалистическую позу, его произведения станут революционными плакатами и сатирическими листками в самом обычном, прямом, а потому и самом серьезном смысле. Тогда в результате излечения от «авангардистской болезни», которая хорошо уживается с ультралевыми политическими течениями разных оттенков, можно было бы говорить о его прогрессивной позиции не только с общественной, но и с художественной точки зрения.

Лифшиц М.А. Искусство и современный мир. Москва, 1978. С. 175–176.

О ПСЕВДОРЕАЛИЗМЕ ПОП-АРТА

На одной из его (Лихтенштейна.— Weekend) картин мы видим зеркала, в которых ничего не отражается, где сетка точек лишь фиксирует шестикратно повторенную пустоту. Эта картина, весьма близкая к абстракционизму, может служить выразительным символом всего поп-арта: в нем царит слепая сила механистичности, под натиском которой отступает образ.

Крючкова В.А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. Москва, 1985. С. 208.

ЛИХТЕНШТЕЙН И КОМИКС

Согласно биографической легенде, свою первую картину по мотивам комикса, где средствами живописи имитировалась полиграфическая продукция, Лихтенштейн написал по просьбе старшего сына, которого будто бы задразнили в школе, что его папа-абстракционист совсем не умеет рисовать: крошка-сын к отцу пришел, принес комикс про Микки-Мауса — и на свет появился первый шедевр лихтенштейновского поп-арта «Глянь, Микки» (1961). Кое-что в этой легенде все же имеет отношение к действительности.

Во-первых, это и правда самая ранняя картина, в которой Лихтенштейн обращается к комиксу и воспроизводит — маслом на холсте, причем холсте большого, нью-йоркского размера,— все его характерные элементы: плоскостность, примитивный контур, грубый цвет, заливающий, как при цветной печати, определенные участки изображения, пузырь с репликой персонажа и растр (фирменным приемом Лихтенштейна станет перенос на холст точечного растра Бена Дэя — технология названа по имени изобретателя, американского иллюстратора и полиграфиста Бенджамина Дэя). Однако какой именно комикс со сценой рыбалки Микки-Мауса и Дональда Дака попался Лихтенштейну, никогда буквально не копировавшему, но всегда основательно перерабатывавшему источник, точно не известно: то ли собственно диснеевский, то ли адаптация из какой-нибудь серии «для самых маленьких», то ли просто вкладыш для жвачки. Во-вторых, до «Глянь, Микки» Лихтенштейн и правда был абстракционистом, по крайней мере, в обывательском понимании: в чистой абстракции, как у Поллока или Мазервелла, он упражнялся всего около года, в 1959-м, тогда как его «батальные сцены», «судилища», «воины» и «рыцари» конца 1940-х и 1950-х, в сущности, фигуративны и свидетельствуют о поисках собственного языка, который он пытается извлечь из суммы кубизма, сюрреализма, Пикассо, де Кунинга, раннего Ротко, Аршила Горки и, возможно, чего-то увиденного в Париже. К концу 1950-х «воины» и «рыцари» начинают превращаться в героев Дикого Запада, «индейцев» и «ковбоев», в 1957-м он принимается писать Микки-Мауса и Дональда Дака в манере абстрактных экспрессионистов, что выглядит ужасно смешно и словно бы предвещает «портреты В.И. Ленина в манере Джексона Поллока» работы британских концептуалистов Art & Language. Помимо Пикассо кумиром Лихтенштейна с юности был Мондриан — картина «Глянь, Микки» выдержана в фирменной мондриановской гамме.

Лихтенштейн занимался комиксом всего пять лет, с 1961-го по 1966-й. Картины, которые он написал в эти годы, делятся на две большие группы. Одна — мелодраматические сценки с красотками, чаще всего блондинками,— иронически воспроизводящая все стереотипы относительно блондинок, даже если они брюнетки, как «Тонущая девушка» (1963), барахтающаяся среди волн со словами «Ну и пусть! Я лучше пойду ко дну, чем позову Брэда на помощь» на устах. Источником для «Тонущей» послужил комикс Тони Абруццо, но в ритме волн его рисунка Лихтенштейн разглядел прообраз — «Большую волну в Канагаве» Хокусая — и в своей работе незаметно совместил одно с другим так, что все вместе, несмотря на изображение лица и пузырь с текстом, превратилось в орнамент в духе Тиффани. Вторая группа — милитаристская, представляющая сражения в воздухе и на море, где, помимо пузырей с текстом, появляются шрифтовые композиции с ономатопеей: изображения взрывов и автоматных очередей сопровождаются, как и положено в комиксе, разнообразными «бух» и «тра-та-та», например, в знаменитом диптихе «Ба-а-бах» (1963), купленном галереей Тейт в 1966 году. Иногда комиксная картинка редуцировалась до одного мотива, до жеста, и тогда стереотипные образы образцовой белой Америки, ее женственности и мужественности, делались еще рельефнее: женская рука засыпала порошок в «Стиральную машину» (1961), мужская — целилась прямо в зрителя из «Пистолета» (1964). Мастера психологических интерпретаций любят говорить, что «блондинки» были вызваны к жизни разводом с первой женой, долгим, мучительным и пришедшимся на годы этого комиксного расцвета, а «баталистика» переосмысляет личный военный опыт Лихтенштейна, в 1944-м учившегося на пилота. Лихтенштейн, в процессе работы изучавший не только комиксы и рекламу, стилизованную под комикс, но и голливудское кино, объяснял, что мыльная опера и боевик нужны ему для контраста — между эмоциональным напряжением сюжета и холодной рациональностью абстракции, каковой на самом деле являются его комиксоподобные картины.

Первое приспособление, чтобы поворачивать холст на мольберте, набок или вверх тормашками, он придумал еще в 1950-м — по фотографиям и киносъемке из лихтенштейновских мастерских более поздних времен видно, что художник вертит холст так и эдак, смотрит на него в зеркало, закрывает трафаретами, чтобы картина стала ареной для аранжировок линий, пятен и букв, которые лишь по случайности складываются в сюжет из комикса. В Университете Огайо у Лихтенштейна был любимый учитель Хойт Л. Шерман, развивавший остроту восприятия своих учеников с помощью педагогической техники собственного изобретения: в темной комнате один за другим очень быстро показывали слайды, после чего студентам надлежало по памяти нарисовать увиденное — для этого нужно было настроить свое зрение таким образом, чтобы мгновенно вычленять в образе самое важное. Лихтенштейн, всегда признававший, что Шерман повлиял и на его живопись, и на его методики преподавания, тоже думал о том, как управлять восприятием зрителя и что делает образ наиболее эффектным и эффективным. Анализируя структуру комикса в многочисленных подготовительных рисунках, он последовательно убирал из картинки все лишнее, добиваясь идеального ритма, чтобы она воспринималась целиком и мгновенно — «Ба-а-бах!» и все тут. (Но, возможно, все эти «Brattata» и «Grrrrrrrrrr!!» нравились ему не только графикой шрифта, но и звучанием — как несостоявшемуся музыканту).

Это было искусство двойного, тройного кодирования: подобно тому, как самый банальный текст у Лихтенштейна всегда полон подтекстов (на какое дно идет «Тонущая девушка» — на морское или на социальное?), изображение тоже становится чистой языковой игрой — картинка с текстом, то есть изобразительность с литературщиной, принципиально ничем не отличаются от абстракции, это всего лишь разные формы высказываний, имеющих отношение к одной-единственной реальности, реальности визуального языка. Это было искусство провокации: партия апологетов нью-йоркской школы с Клементом Гринбергом во главе пришла в ярость — Гринбергу, всю жизнь отделявшему авангард от китча, как зерна от плевел, предъявили китчевую попсу под видом последнего слова авангардной моды. Остроумец Лихтенштейн дразнил оппонентов самым изощренным образом: на картине-комиксе «Я вижу всю комнату… и в ней никого нет!» (1961) нарисован очередной хороший парень с квадратной челюстью, который заглядывает в темное помещение через глазок, отодвинув пальцем заслонку,— стоит ему убрать палец, заслонка опустится и поле изображения превратится в черный квадрат.



©ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN



LUDWIG FORUM FUR INTERNATIONALE KUNST, AACHEN



NATIONAL GALLERY OF ART



MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK CITY



© SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK

1 2
3 4
5

1 «Я вижу всю комнату… и в ней никого нет!», 1961

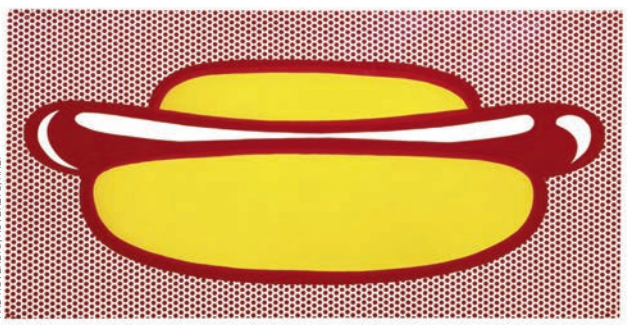
2 «Я знаю, каково тебе сейчас, Брэд», 1964

3 «Глянь, Микки», 1961

4 «Тонущая девушка», 1963

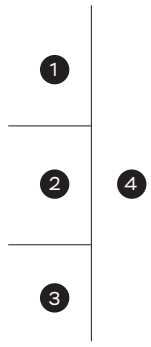
5 «Grrrrrrrrrrr!!», 1965


CRYSTAL BRIDGES MUSEUM OF AMERICAN ART


MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART OF TRENTO AND ROVERETO, ROVERETO, ITALY


YALE UNIVERSITY ART GALLERY

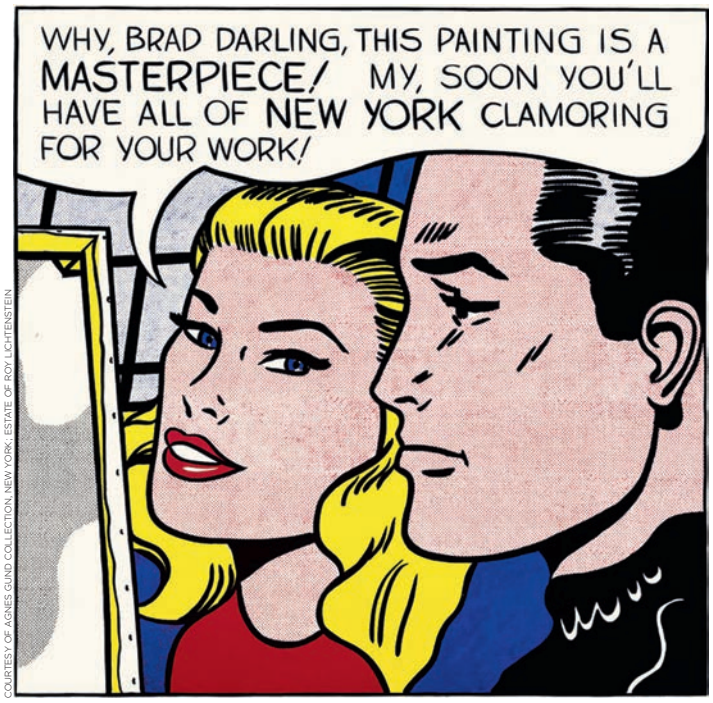

KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, DÜSSELDORF



1 «Взрыв (красный)», 1966
2 «Хот-дог», 1964
3 «Стиральная машина», 1961
4 «Большая картина № 6», 1965

Разделавшись с абстракцией, Лихтенштейн взялся за другую священную корову нью-йоркской школы — чистоту медуима. После 1966 года элементы комикса появляются в его живописи разве что в виде автоцитат, но от комикса остается растр, назойливо лезущий в глаза зрителя яркими точками. Растр, указывающий на родственную связь с полиграфией, давал художнику карт-бланш, ведь полиграфическими средствами можно изобразить все что угодно — хоть «Хот-дог» (1964), хоть «Восход» (1965), хоть «Атомный взрыв» (1965). (Лихтенштейна из-за всех его «ба-а-бахов» часто упрекали в милитаризме, но он был последовательным пафицистом, противником вьетнамской войны и гонки ядерных вооружений, что отражено во многих произведениях). С середины 1960-х Лихтенштейн работал над «Мазками», изображая сугубо графически, с помощью грубого черного контура и цветных точек растра, живописные удары кистью и брызги краски. «Мазки» могли принять облик «Большой картины №6» (1965), огромной скульптуры «Мазка в полете» для международного аэропорта в Колумбусе (1984), дизайнерского стула с пуфиком (1986–1988) или коллекционного автомобиля BMW Art Car 1977. Как справедливо указывал Дали, Лихтенштейн был гениальным рисовальщиком — для того чтобы проецировать рисунок, в современном медийном обществе годится любая поверхность: холст, керамика, сталь, винил.

После комиксов и их фантастических успехов наступил период опустошенности: Лихтенштейн принялся за серию «Зеркал», в которых ничего не отражалось, потому что теория мимесиса себя исчерпала, и продолжил умножать пустоту в серии «Антаблементов» — архитектурных орнаментов, разогнанных до угрожающих размеров на больших холстах с минималистской механистичностью. Все это изображалось с помощью точечного растра — растр, приводящий любую фигуру к общему знаменателю, позволит ему делать изумительно тонкие картины-попурри, напичканные цитатами из всего, что он больше всего любил в искусстве модернизма: кубизм, футуризм, «Синий всадник», «Де Стейл», Баухаус, ВХУТЕМАС, Матисс, Бранкузи. Лихтенштейн тоже обманет время: обращаясь в прошлое, предскажет будущее, оказавшись одним из первых виртуозов постмодернистской цитатности. Фреска в Тель-Авивском художественном музее, сделанная в 1989-м, предлагает зрителю сыграть в игру, кто найдет больше цитат: Пикассо, Мондриан, Шагал, Шлеммер, комикс. Комикс — это, конечно, Лихтенштейн.



COURTESY OF AGNES GUND COLLECTION, NEW YORK; ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN


MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK/

ЛИХТЕНШТЕЙН И АМЕРИКА

Рассуждения о том, что Лихтенштейн, открывший музейные залы для комикса, поднял его на какую-то новую высоту или же обновил его язык, более всего раздражали профессиональных рисовальщиков комиксов. Арт Шпигельман, автор действительно революционного графического романа «Маус», остроумно заметил, что Лихтенштейн привнес в искусство комикса столько же, сколько Уорхол — в рецепт супа «Кэмпбелл». Некоторые пытались обвинять Лихтенштейна в плагиате: так, еще в мае 1963 года журнал Time опубликовал гневное письмо Уильяма Овергарда, чья композиция была позаимствована для «Я вижу всю комнату...». Но поскольку авторские права художников комикса в те годы практически не защищались, подобные скандалы лишь служили бесплатной рекламой поп-арта. Между прочим, Уорхол тоже начал было экспериментировать с комиксом, но быстро уступил эту спорную территорию Лихтенштейну. С тем, что комикс — такая же специфически американская черта визуальной культуры США, как и живопись Нормана Роквелла, можно спорить бесконечно, ведь существует множество других национальных традиций комикса, скажем, бельгийская или югославская. Однако формула «Лихтенштейн равно комикс равно американский стиль» продолжает считаться истинной.

Во всяком случае, рыночные рекорды подтверждают ее правоту: восемь из десяти наиболее дорогих картин Лихтенштейна, а цены на его живопись перевалили миллионный порог еще в 1989-м, когда он попал в тройку лидеров мирового арт-рынка в категории «ныне живущие художники», написаны по мотивам комиксов. Ничего удивительного тут нет: все картины-комиксы были написаны в первой половине 1960-х — этот период считается вершиной творчества художника. Впрочем, живопись по мотивам комиксов пользовалась успехом с самого начала. В 1961 году Лихтенштейн, которому до того не особенно везло с галереями, наконец сумел обратить на себя внимание Лео Кастелли, главного пропагандиста поп-арта в Америке и Европе (собственно, благодаря Кастелли Раушенберг и попал в американский павильон на Венецианской биеннале 1964 года). Кастелли показывал работы Лихтенштейна на групповых выставках, а в 1962-м предложил сделать персональную: все картины-комиксы, которые там выставлялись, были проданы еще до вернисажа. Рыночные успехи тоже как будто бы считаются родовой чертой американского искусства в целом и поп-арта в частности: самое дорогое произведение искусства XX века — «Простреленная голубая Мэрилин» Уорхола ($195 млн), написанная, кстати, в столь удачном для движения 1964-м. Разумеется, признание Лихтенштейна было связано не с одним только рынком: в 1968 году его ретроспектива состоялась в галерее Тейт — Лихтенштейн стал первым в истории американцем, кому такая честь выпала не посмертно, а при жизни, и не в пенсионном возрасте, а в какие-то мальчишеские 45 лет. Но Желтый Дьявол правит бал.

Абсолютный рекорд Лихтенштейна — $165 млн, заплаченные в 2017 году миллиардером Стивом Коэном за «Шедевр» (1962). На картине, судя по всему, изображена сцена в мастерской: в кадре — две головы и фрагмент холста на мольберте, повернутый к нам оборотной стороной. Рассматривая холст, блондинка обращается к своему спутнику, неизменному Брэду, со словами: «Брэд, дорогой, да ведь эта картина — шедевр! Скоро весь Нью-Йорк будет требовать твоих работ!» Изящная шутка Лихтенштейна стала былью: спрос на его работы оправдал все ожидания, возлагавшиеся на поп-арт. Ситуация рекурсии, в которую «Шедевр» помещает зрителя, указывает на концептуальную природу этого гибрида слова и изображения. А пророчество, продолжающее сбываться, позволяет говорить, что, хотя Лихтенштейн оставался в целом равнодушен к перформансу, картина запустила перформативный процесс и все мы принимаем в нем посильное участие.

1 2 3

1 «Шедевр», 1962
2 «Студия художника — Танец», 1974
3 «Интерьер с картиной „Купальщица“», 1997


© ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN

Бесстыдное обаяние идеологии

Как Никита Михалков превратил стереотипы в национальный эпос

Среди больших мастеров советского кинематографа единицы смогли действительно реализовать себя в постсоветскую эпоху — Кира Муратова, Алексей Герман, Никита Михалков. С Муратовой и Германом все ясно — они были гениями, способными работать вопреки и поперек времени. С Михалковым все по-другому. Отчасти его успех — следствие бюрократической, экономической и политической хватки. Но совсем не только. В своих поздних фильмах он нашел язык и позицию, особым, далеко не прямолинейным образом резонировавшую с идеологией новой России.

Текст: Игорь Гулин

Никита Михалков советской эпохи был конформистом, но не был конъюнктурщиком. Это принципиально разные роли. Конъюнктурщик, даже самый талантливый, работает на требования идеологии, пытается иллюстрировать текущую повестку; поэтому для имеющих власть он всегда немного обслуживающий персонал. Конформист гораздо хитрее. Он лавирует между лоялизмом и фрондой, он вполне свой и для интеллигенции, и для чиновников, и как свой он не поднимает лишних вопросов. О наличной ситуации он говорит не «так должно быть» или «так не должно быть», а «так получилось». В этом «так получилось» звучит смесь меланхолии, цинизма, самодовольства и легкого надрыва.

Эта смесь — нота всех лучших картин Михалкова: «Своего среди чужих» (1974), «Рабы любви» (1975), «Неоконченной пьесы для механического пианино» (1977) и прочих. Герои этих фильмов — неплохие люди, у которых все как-то не очень хорошо выходит, самую капельку аморальные, довольно нелепые, очень притягательные, немного с придурью. Такой образ симпатичного неудачника лукавоутешителен. Он представляет комплементарное зеркало для человека, который принял вещи как есть, решил играть по правилам мира. На этом материале можно сделать многое, и советский Михалков успешно путешествовал между жанрами. Чего на нем, казалось бы, не построишь, это национальный эпос. Однако в 1990-х режиссер поставил себе именно такую задачу.

Самый эстетически совершенный из фильмов, снятых им после распада СССР,— «Сибирский цирюльник» (1998). Во многом это заслуга Павла Лебешева — оператора, работавшего с Михалковым на главных его картинах 1970-х и 1980-х. Когда сравниваешь «Цирюльника» с визуальной невнятицей остальных поздних фильмов Михалкова, становится понятно, скольким он Лебешеву обязан. В «Цирюльнике» Лебешев имитирует голливудский большой стиль. Это — интериоризированный русским кино взгляд Другого, подобный взгляду на Россию главной героини, американки Джейн. Что видит этот взгляд? Главным образом стереотипы: медведей с цыганами, кастрюли икры и ожерелья из бубликов, кулачные бои, в которых графы бьются с балалаечниками, царя-батюшку с бородой и забияку-наследника, давящего мух на высших сановниках,— в общем, всевозможную дичь.

Если вдуматься, такая же дичь — и сам сюжет фильма: юнкер влюбился в проститутку, приняв ее за благородную даму, приревновал к генералу, сорвал ему парик смычком и поехал в Сибирь. Это анекдот, но анекдот, превращенный в эпос,— нелепость, разыгранная как величие. Джейн не раз повторяет в фильме: Россия — страна необъяснимых поступков, территория вне здравого смысла. Хитрость «Сибирского цирюльника» в том, что штамп, произнесенный голосом воображаемого другого, превращается тут в предмет национальной гордости. Знаменитый слоган фильма: «Он русский, это многое объясняет» (в самой картине эту фразу изрекает гротескный американской сержант). На деле слово «русский» избавляет от объяснений, переводит разговор в регистр восторга от собственной несуразности. Это нежное умиление глупостям — важная черта советских фильмов Михалкова. Здесь она переходит на уровень национальной идеи.

«Сибирский цирюльник», конечно, не отдельно стоящий курьез. В самом конце прошлого века русская массовая культура принялась изобретать образ России, но откуда и как смотреть на родину, было понятно плохо. Простой выход: собрать самые комичные стереотипы и осуществить их во плоти. «Сибирский цирюльник» — часть этой большой постмодернистской игры, вместе с группой «Белый орел» и сетью кафе «Теремок». Сам Михалков отлично рефлексировал ее природу. Неслучайно действие его фильма разворачивается в эпоху Александра III — время расцвета псевдорусского стиля XIX века, которому на свой лад подражал стиль конца 1990-х.

В следующие десятилетия тональность работы изменилась. Кинематограф последних двадцати лет, который можно назвать «государственническим», стоял перед трудной задачей: ему надо было изобрести уже не стиль, но историю страны, соорудив ее из тонны противоречий, сплавить социализм с православием, помирить белых с красными, расставить царей с генсеками на одной полочке, представить все глупости и ошибки как славные страницы военной истории. Михалков стоял у истоков этой тенденции. Первые «Утомленные солнцем» (1994) с их сталинским военачальником, обитающим среди старорежимных аристократов, были прологом такого синтеза противоположностей. «Утомленные солнцем — 2» (2010–2011) — его вершина.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, PRAGUE INTERNATIONAL FILMS, СТУДИЯ ТРИТЭ



СТУДИЯ ТРИТЭ, CANAL+, FR3, FRANCE 2 CINÉMA

1
2

1 «Утомленные солнцем — 2: Предстояние», 2010

2 «Сибирский цирюльник», 1998

Шестичасовая военная эпопея Михалкова — вероятно, один из самых бредовых фильмов в истории кино. Большая часть того, что там происходит, не укладывается в голове: возглавленный комдивом Котовым поход многотысячной толпы с деревянными палками на нацистскую крепость, слаженные действия паучка и мышки, обеспечивающие победу советских войск, крещение дочери комдива безногим священником на плавающей мине, ее же стриптиз перед полумертвым солдатом на развалинах Сталинграда, ручной протез с лезвием, которым герой Михалкова режет горла уголовникам, и так далее. Эффект «Утомленных солнцем — 2» похож на эффект «Записок сумасшедшего» — это бред величия, разворачивающийся на фоне тотального распада мира. Само действие фильма то и дело сваливается в почти нечленораздельный хаос.

Можно сказать, что Михалков приоткрывает шизофреническую природу русской идеологии начала XXI века (как, в общем, и любой идеологии): противоречия сшиты белыми нитками, победительный нарратив не имеет под собой никакой почвы. Его гениальная интуиция: сделанность идеологии и не надо скрывать. Наоборот — аляповатые стереотипы о народе и его вождях, о духовности и отважности, штампы, доведенные до абсурда, приправленные матом и молитвами, обладают собственной взрывной энергией. В «Утомленных солнцем — 2» раскрывается до конца то эпическое великолепие чуши, которое Михалков открывает в «Сибирском цирюльнике»: русская победа — это победа над здравым смыслом.

Михалков перестал быть меланхолически-остроумным интеллектуалом-конформистом, каким он был в советское время. Но он не стал и конъюнктурщиком — исполнителем заказа, реального или воображаемого. В его работе со штампами, пустыми формулами идеологии, слишком много дикого визионерства. Конформист — это человек, знающий цену идеям и ценностям, цену — в его опыте — небольшую. Помимо того, это человек, знающий свое место, но всегда недовольный им. Мирская умудренность ставит его вне обыденной морали и потому выше остальных. В собственном воображении конформист — потенциальный титан, но амбиции его редко осуществляются, обычно они порождают только ресентимент. Михалковский случай — исключение. Он действительно стал могущественной фигурой — идеологом, знающим тайную пустоту идей и оттого способным виртуозно жонглировать ими — воспевать коммунистов и белогвардейцев, заселяя ими свою экранную Россию — волшебную страну удалой дури.

Балалайка и Ко

Национальные стереотипы в песне группы «Центр» «Навсегда»

«Матрешка, балалайка, Волга, изба» — этими словами начинается песня группы «Центр» «Навсегда». Текст песни представляет собой набор популярных клише «русскости», это таблица самых элементарных символов России. О том, как можно обращаться с расхожими образами, размышляет Юрий Сапрыкин.

Альбом «Центра» был записан и издан во Франции в 1989-м, а позже вышел на фирме «Мелодия» под названием «Сделано в Париже». На обложке французской пластинки — типичная живопись сталинской эпохи: улыбчивый гармонист, растянувший меха, и красавица-колхозница с букетиком полевых цветов вышли на взгорье по-над рекой, что широко раскинулась вдали. То есть набор шаблонов, узнаваемых на Западе и маркированных как советское или русское. Но и в России это собрание знаков вполне признается за русское искусство: в 1990-е для проекта художников-концептуалистов Комара и Меламида «Выбор народа» социологи провели опрос о том, как должна выглядеть идеальная русская картина,— получилось как раз что-то такое, с раскинувшейся речкой.

«Борщ, самовар, спутник, блины»

В конце 1980-х кажется, что одним из таких символов России для Запада становится сам русский рок: после падения железного занавеса интерес к музыкантам из СССР огромен, всех куда-то везут и предлагают контракты, перестройка выносит вчерашний советский андерграунд на пик мировой моды. Для самих музыкантов это поворот настолько же неожиданный, насколько и естественный: ты всю жизнь слушал Дилана и Донована или The Cure и New Order, пытался играть как они — и вот, оказался с ними в одном культурном пространстве. Московские модники из «Центра» в клипе на песню «Навсегда» (снятом в Брюсселе) выглядят так же, как актуальные группы из Глазго или Лиона, французские продюсеры сделали им «фирменный» нововолновый звук, гитарный рифф, на котором держится трек,— явная отсылка к партии ситара из «Paint It Black» The Rolling Stones. Все опознавательные знаки недвусмысленно сообщают: мы свои.

Меж тем для Европы музыка из России — все равно экзотика, новые The Cure с русским акцентом никому не нужны, интересны как раз спутник и блины. И музыкантам «горбирока» приходится корректировать систему навигации: так появляются гитары в форме балалайки, фотографии на фоне Василия Блаженного и футболки с серпом и молотом. Изящнее всех, как всегда, поступает группа «Кино», которая стилизует обложку своей французской пластинки под плакат Малевича к фильму «Доктор Мабузе». Не матрешка и не самовар, но все равно нечто отчетливо русское — и при этом футуристичное, как самый модный европейский саунд.

«Пушкин, Е. Евтушенко, Иванов, Петрова»

У лидера «Центра» Василия Шумова характерная вокальная манера: он поет монотонно и нарочито отчужденно. В сочетании с текстом, который сам по себе — список, протокольное перечисление, это дает дополнительную степень отстранения: все, что перечисляет Шумов, для него безусловно свое — и при этом он не имеет к этому отношения. Пушкин и спутник — он говорит о них с гордостью или с иронией? Это для него экспортная клюква или неотъемлемые элементы культурного кода? Холодный, безэмоциональный голос допускает любую интерпретацию; сегодня такое назвали бы постиронией. На французском альбоме есть песня «Человек», где такое авторское расщепление предъявлено в открытую: лирический герой Шумова наблюдает со стороны за действиями некоего человека и в конце обнаруживает, что этот человек — он сам.

Такое скольжение на грани между принятием и отторжением — прием из арсенала московского концептуального искусства, позволяющий выйти из замкнутого круга противостояния «советского» и «антисоветского»: даже самый заскорузлый штамп может стать объектом рефлексии, а где-то даже отстраненного любования, если выстроить по отношению к нему ироническую дистанцию. Свалиться с этой грани в любую сторону значило бы превратить текст в публицистику или пропаганду; такое превращение вполне возможно, а сейчас, пожалуй, даже реализовано. «Все, что в этой песне есть, присутствует в нынешней государственной политике в полный рост»,— говорил сам Шумов в интервью 2016 года.

«Курчатов, Калашников, Винтиков, Шпунтикова»

Что будет с песней «Навсегда», если убрать иронию, демонстрирует вышедший в этом году трек Григория Лепса и Юлии Чичериной «Русские маяки». Тот же принцип: перечисление понятий и фамилий, ставших символами России, только вместо холодного гитарного нью-вейва — старомодный эстрадный хард-рок с юбилейного вечера в Кремлевском дворце. В этом жанре ни о какой отстраненности не может быть и речи: страсть и надрыв в голосах выкручены на максимум. Шумов иронически соединяет в одной строчке Пушкина и Евтушенко (с канцелярски звучащим инициалом «Е.»), добавляя сюда же фамилии «Винтиков, Шпунтикова» — аллюзию на популярный в перестройку публицистический образ: мол, обычный человек был винтиком внутри советской системы. Авторы «Русских маяков», помимо безусловного набора из писателей-классиков



1 2
3

1 Группа «Центр». Пластинка «Center», 1989

2 Виталий Комар и Александр Меламид. «Наиболее желательное полотно для России» из проекта «Выбор народа», 1994

3 Григорий Лепс, Юлия Чичерина, Влад Маленко. «Русские маяки», 2023


ВИТАЛИЙ КОМАР И АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД


ГРИГОРИЙ ЛЕПС, ОЛИМПИЯ ЧИЧЕРИНА, ВЛАД МАЛЕНКО

и советских военачальников, уже без всякой иронии ставят рядом Шолохова и Пастернака (ну а что, оба получили Нобелевку), поминают через запятую Тютчева и Мандельштама, присутствуют также слова «с нами Дягилев и Бродский». Трек Лепса—Чичериной также показывает, как меняется звучание этого перечня символов, если он не направлен вовне, а служит исключительно для внутреннего употребления. Экспортные шумовские «матрешка-балалайка» должны быть необычными, немного экзотичными, они так или иначе вызывают интерес. Список знаковых фигур из «Русских маяков» может позволить себе любую эклектику и тавтологию, они тут не для интереса, а для самоподзавода: мы в одном ряду с Циолковским, Левитаном, etc., а значит, мы все великие.

«Традиции, обычаи, Маша, Ваня»

В известном смысле так работает любой культурный канон: дело не в том, какие ценности передали потомкам Толстой и Достоевский (Шекспир, Мольер, Данте) или как они владели словом — достаточно того, что они принадлежали национальной культуре, это само по себе повышает статус всей нации в воображаемом рейтинге. «Мы — нация Толстого» — не значит такие же пацифисты, такие же вегетарианцы или тонкие исследователи человеческой души; просто такие же крутые. Он писал романы лучше всех, значит, и мы, его соотечественники, на что-то годимся. Связь между двумя утверждениями не логическая, а сугубо эмоциональная, и потому лучше всего работает в рекламных роликах и предвыборных кампаниях.

Так же легко, на эмоциях, пристегиваются сюда и качества, которые можно приписать этим общезначимым культурным символам: так в советской школе более или менее про каждого писателя говорили, что ему были свойственны свободолюбие и ненависть к тирании, а сейчас про них же с официальной точки зрения становится важно, что они культивировали свое, особое, и не принимали идущее с Запада. Состав канона может быть любым, но в приписываемых ему базовых свойствах слышится голос государства — или, напротив, спорящих с ним культурных сообществ.

«Широта, раздолье, Люся, Степа»

Русской культуре часто приписывают некое определяющее свойство, в последнее время в этом качестве чаще всего предлагают «имперскость». Вспоминают давний спор Милана Кундеры с Иосифом Бродским: чешский прозаик на примере Достоевского доказывал, что в России «чувство поднято на уровень ценностей и правд», а «национальные чувства, даже самые благородные, способны в любой момент оправдать жесточайшие ужасы». Подобного рода утверждения никогда невозможно опровергнуть окончательно: даже у самого гуманного классика где-нибудь в дневнике или переписке всегда можно найти полстрочки, выдающие в нем шовиниста, а уж по части эмоционального хаоса, ведущего к оправданию зла, далеко ходить не надо — про это у нас половина школьной программы.

Но любые подобные аргументы исходят из одной принимаемой по умолчанию предпосылки: будто бы у национальной культуры вообще должна быть одна определяющая черта, которая пронизывает и форматирует все остальное (включая блины). Истинное зерно, «кощеева игла» — именно там, прочее — декор, скрывающий суть. Но это не меньшее упрощение, чем «матрешка-балалайка»: представить так национальную культуру — значит увидеть только одну из реализовавшихся в ней возможностей.

Меж тем «традиции-обычаи» — это не список спущенных с небес в директивном порядке понятий и имен; это выбор, который актуализируется каждую секунду, и не только уполномоченными на то ведомствами, но каждым человеком. Из имеющихся в культурном обиходе материалов можно составить канон сводобомыслия и канон чинопочитания, традицию европейского блеска и линию специфически местной хтони, и в том, что сегодня в воздухе витают именно такие (а не другие) идеи, виноваты вовсе не Толстой и Достоевский, якобы заранее все определившие на двести лет вперед. Хочешь не быть «имперцем» — не будь им; в культуре на этот случай существуют различные наборы стратегий и смыслов и убедительные ряды предшественников. И среди разных вариантов осмысления русскости, безусловно, есть и такой: любовный и иронический, чувствующий родство и способный посмотреть с дистанции, отчетливо национальный по сути и космополитичный по форме. «Все наше навсегда» — это теперь относится и к самой песне Шумова.

Преступление, наказание и похмелье

Из чего складывается петербургский миф современных российских сериалов



«1703»

По неподтвержденным данным, летом 2023 года в Санкт-Петербурге и его окрестностях одновременно работали более 35 киногрупп. Они снимали полнометражные фильмы и, конечно, сериалы, многие из которых выйдут в следующем году, дополнив и без того богатый список кинопроизведений, эксплуатирующих не столько даже богатую петербургскую натуру с ее реками и каналами, белыми ночами и историческими зданиями разной степени упадка, но прежде всего богатый миф места, особенности «петербургского текста», как называют этот феномен литературоведы и культурологи. Попробуем разобраться, как выглядит этот текст и порождаемые им стереотипы на экране.

Текст: Василий Степанов

Магнетизм Петербурга как уникального топоса, не просто влияющего на сюжеты и героев, но порождающего их, неоспорим. Его пестуют как сами жители города, так и те, кто привык бывать на невских берегах лишь время от времени (с трепетной любовью или искренним изумлением — как здесь вообще возможно жить?). Кинематографисты постсоветской России внесли в создание этого образа свою заметную лепту. Рассыпающийся, пропитанный духом тленья, но в то же время эстетский «Ленфильм» в девяностых породил «Улицы разбитых фонарей». Экранизация произведений Андрея Кивинова, эстетически развивавшая достижения бетакам-адаптации другого нашумевшего криминального чтива под названием «Русский транзит», превратилась в главный сериал постсоветского периода. Потом были «Агент национальной безопасности» и «Бандитский Петербург» по Андрею Константинову — и клеймо российского Чикаго от города на экране было уже не отодрать. «Культурная столица», как назвал Петербург Борис Николаевич Ельцин, отбирая у города федеральную телевизионную частоту, приросла статусом столицы криминальной.

Несколько оксюморонная, но яркая связка культуры и криминала определяет экранный миф Петербурга по сию пору. Достаточно посмотреть, о чем и как здесь снимают сериалы. Даже новая версия приключений Фандорина обрекает своего героя с одинаковой периодичностью посещать как вернисажи, так и места убийств. Нельзя сказать, чтобы для формирования такого образа не было совершенно никаких исторических оснований — все-таки одним из важнейших литературных произведений для местного мифостроительства и сегодня является роман «Преступление и наказание». На тех же страницах можно узнать и о том, каково это — «в Питере пить». Порожденная и тщательно поддерживаемая пьяненькими атмосфера смертельного загула и тревожного похмелья — третий из важнейших петербургских стереотипов.

Что ж, принцип тройственного единения несовместимого, как справедливо указывал в своем эссе о петербургском тексте поэт Александр Скидан («О пользе и вреде Петербурга для жизни»), явлен уже в самом названии города — Санкт-Петербург. Три языка — латынь, греческий и немецкий — преступно сталкиваются в одном слове. Как не выпить от такого культурного своеволия? На экране эта петербургская триада выглядит довольно привлекательно, так как без особых усилий порождает сюжеты, необходимые малому экрану. Первым это заметили на ТНТ, где семь с половиной лет назад не очень популярные, но яркие и точные «Бедные люди» свели в типичной петербургской квартире не менее типичного, видимо, для Петербурга разведенного писателя-невротика в исполнении Дмитрия Лысенкова и мелкого драгдилера (Максим Филипьев). На троих им помогала выпивать приезжая исполнительница народных танцев (Лина Миримская), с ходу устроившаяся в стриптиз-бар (вот они, те самые ночные развлечения Северной столицы, о которых так много говорят туристы из Москвы).



GOOD STORY MEDIA

«Бедные люди»







ОККО

«Черное облако»



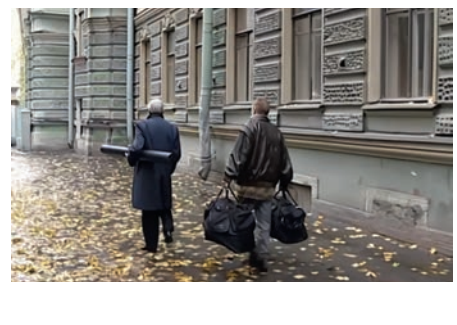




2:В-2, КИНОМОСТ

«Бандитский Петербург: Барон»







РУССКОЕ ВИДЕО

«Улицы разбитых фонарей»







ОККО

«Сансара»

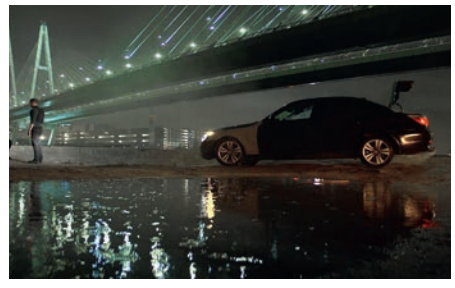






ПРОДЮСЕРСКАЯ КОМПАНИЯ «СРЕДА», ИВИ

«Химера»





Сериалы


START

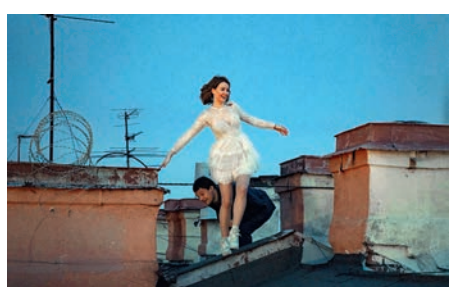
«Содержанки-4»






MORETV

«Надвое»





Не менее технично сводил высокое с низким и недавний «Смычок», где талантливый студент консерватории (Марк Эйдельштейн) между занятиями играл на подпольных секс-вечеринках и раскладывал закладки с запрещенными веществами, да так увлекся, что основал к финалу сериала собственную наркоимперию. Забавно, но почти одновременно со «Смычком» на другой платформе выходила «Химера», где с тем же даркнетом в Петербурге разбирался брутальный полицейский наркоконтроля, сыгранный Александром Кузнецовым. «Химера» помимо криминальной тематики успешно эксплуатировала еще и петербургский миф задрипанных центральных подворотен и меланхоличных буржуазных пригородов. Кроме того, именно в этом сериале, кажется, впервые с такой тщательностью были запечатлены милые сердцу петербуржцев индустриальные окраины: порт, Западный скоростной диаметр (одна из красивейших дорог современной России) и Канонерский остров.

Последний неизменно производит на кинематографистов неизгладимое впечатление проложенными над ним на недосягаемой высоте автомобильными трассами и развязками, что делает изолированный клочок земли на краю Финского залива похожим на кадры футуристического аниме. Неспроста именно там, на Канонерке, просыпается главный герой фантастического сериала «Сансара». Казалось бы, что делать успешному господину в исполнении Павла Деревянко в этом не очень-то ухоженном, сложном (хотя бы с точки зрения логистики) районе? Но красота и кинематографическая страсть к драматургии, которая, безусловно, порой имеет и визуальные формы, требует от героя жертв. Петербургская красота на грани дисфункциональности и распада — или, скорее, драматичный миф о таковой — неизбежно гонит москвича на Ленинградский вокзал, к «Сапсану», как героев любовной истории Валерия Тодоровского «Надвое» — Александра Петрова и Данилу Козловского. Что они ищут в Петербурге? Сюжет? Драму, которая невозможна в Москве? Город мечты готов помочь — ведь это пространство, от рождения живущее травмами и осмысляющее себя через них.

Стоит отметить, что слоган упомянутой выше «Сансары» — «Завтра будет вчера» — чрезвычайно уместен именно здесь, «на берегу пустынных волн». Город пропитан историей, которая парализует его жителей (по крайней мере, тех из них, кого можно увидеть на экране), заставляя любой новый опыт интерпретировать через пережитое. Петербург — это всегда инъекция ретро. Даже если это ретро, укорененное в ближайшем прошлом. Как, например, в саркастичном нуаре «1703», где молодой карикатурный московский хипстер с корочками и пистолетом (Кузьма Сапрыкин) получает в напарники бывалого старшего оперуполномоченного Колпакова (Гоша Куценко),— по темным улицам города белых ночей они передвигаются натурально под Таню Буланову, застрявшую на автоплее в автомагнитоле. Нева течет, а вот время в Петербурге замерло. Это батин город.

Прошлое в Петербурге собирается над головой героя мрачной тучей, тут его много. За примерами далеко ходить не надо. Увлекательный сюжет нового сериала Дарьи Грацевич «Черное облако», придуманного, кажется, без прицела на петербургскую фактуру, в полной мере состоятельным сделала именно радиация местного мифа. Легендарная петербургская атмосфера наполнила продуманные сценарные ходы дополнительным содержанием. «Черное облако» начинается со смерти противной старушки. Под подозрением полиции оказывается мрачная студентка в исполнении Марии Мацель, которая разбирается с багажом травм в шикарной квартире интеллигентного психотерапевта. Но погружаться в себя опасно: гнев, повседневное раздражение и депрессия маленького человека сгущаются на экране в виде смертоносного черного дыма. Не слишком ли безумен такой взгляд на экологию петербургского духа? — вправе спросить зритель. Но здесь, в этих интерьерах и экстерьерах, которые сочетают в себе признаки комфортной буржуазности и тотальной разрухи, на улицах, по которым ходили Достоевский и Гоголь, можно поверить в любую чертовщину. Здесь открываются ворота в другой мир, из которого к Горшку из «Короля и Шута» приходят неопрятные сказочные герои, охочие до расчлененки и иных серийных петербургских забав.

С каждым годом миф о городе тотального мрака и его витающих в облаках, забывшихся в фантазиях жителях становится все прочнее. И тем ценнее пусть курьезные, но все-таки попытки разрушить стереотипы восприятия Петербурга. Время от времени и они предпринимаются нашим кинематографом. Одна из последних — заключительный сезон столичных «Содержанок». Поразительно — вывезенный за пределы Садового кольца и Рублевки, этот сериал вдруг обернулся совершенным фантазмом: яхты, виллы где-то на островах Малой, Средней и Большой Невки, опрятная зелень, женщина-мэр (в Петербурге губернатор, но это ничего), все в белом — поди найди такое в наших пенатах. Казалось бы, не город, а сказка, живи и радуйся. Но и тут первая же серия завершается убийством — и петербургский сюжет стремительно берет свое, вставая на культурно-криминальные рельсы, хорошо смазанные алкоголем. Какое лето, какая яхта? Есть только «ночь и тишина, данная на век, дождь, а может быть, падает снег».

16+ реклама kommersant.ru

Коммерсантъ

НОВОСТИ | ПОЛИТИКА | ФИНАНСЫ | КУЛЬТУРА | СПОРТ

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

Воспользуйтесь уникальными преимуществами партнера ИД «Коммерсантъ»:

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

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

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



Кинососедские отношения

Как южнокорейское кино очеловечило своих северокорейских героев

Одним из показательных штампов кино и сериалов Южной Кореи долгое время был персонаж-гражданин КНДР — солдат-изувер, коварный шпион, диверсант, фанатик. Такого даже нельзя назвать отрицательным — он просто враг, страшный или карикатурный. Однако за последние 40 лет южнокорейская кинематография все же сумела избавиться от собственноручно созданного жупела и увидела в ближайших соседях обыкновенных людей.

Текст: Алексей Филиппов

С окончанием Второй мировой войны и японской оккупации началась история новейшей Кореи: полуостров разделили по 38-й параллели на советскую и американскую зоны влияния. Неслучайно Республику Корея и Корейскую Народно-Демократическую Республику для простоты называют Южной и Северной: вода и пламя, небо и земля, выстраданная демократия и потомственная автократия, капитализм и коммунизм — нужное подчеркнуть. Пропасть между этими государствами образовалась после корейской войны (1950–1953) — формально до сих пор не законченной. Идеологическое противостояние, усиленное фронтовыми травмами, отразилось и на кинематографе, где линия партии — как в КНДР, так и РК — не допускала сочувствия бывшим согражданам.

Эта формула дегуманизации хорошо известна по антикоммунистическому периоду Голливуда времен маккартизма или советскому послевоенному кино. Солдаты — безликие, застегнутые на все пуговицы изверги, сочувствующие идеям чучхе — фанатики, готовые пожертвовать своими и чужими жизнями ради абстрактной цели. Таких персонажей можно увидеть в «Ариране» (1954) Ли Гхан Чона и «Ящике смерти» (1955) Ким Ги Ёна. Там же выведен самый неприятный тип конформиста — человека, использующего чужую гуманность, чтобы добиться цели: в «Ариране» мужчина вынуждает женщину, которая укрывает раненых американских солдат, выйти за него замуж.

Правда, тут аналогия с Голливудом, американским и советским, создает несколько искаженную картину южнокорейской кинематографии. Молодой польский киновед Роман Гусарски отмечает, что «антикоммунистических» фильмов в стране производилось не так уж и много, порядка 18 в год, и то речь скорее об отдельных сюжетах или мотивах, а не об историях, целиком сосредоточенных на хуле КНДР. В те же 1950-е выходили трагедии о разделенных семьях, а уже упомянутый Ли Гхан Чон снял «Пиагол», посвященный северокорейским солдатам, отказавшимся соглашаться с перемирием. Режиссер не стал делать из персонажей безжалостных антагонистов, поэтому компромиссом с цензурой в итоге стала финальная сцена, где последний оставшийся в живых бредет к флагу Южной Кореи.

Этапным фильмом в изображении не столько северокорейцев, сколько идеологической динамики между странами стал «Последний свидетель» Ли Ду Ён — почти трехчасовой эксцентричный детектив, где полицейский Бён Хо (Ха Мён Чжун), обладающий харизмой частного сыщика из нуара, расследует убийство винодела. Истоки дела обнаруживаются во временах корейской войны, изображенной в крутосваренной традиции «чума на оба ваших дома»: зверства коммунистов неотличимы от действий южнокорейских солдат, а выбор стороны для многих персонажей обусловлен выгодой, а не идеологией. Снятый в 1980-м, в момент ослабления государственный хватки — между убийством Пак Чон Хи и диктатурой Чон Ду Хвана,— фильм успел стать хитом национального проката, пока в нем не усмотрели крамолу. «Последнего свидетеля» сократили практически на час, вырезав как минимум эпизоды, где коммунисты насилуют южнокорейскую девушку, которую потом домогается земляк-прокурор. Сцену, как он получает взятку, тоже решили купировать. Продюсера и сценариста арестовали. В более или менее первозданном виде «Последнего свидетеля» показали только в начале нулевых, а также на Берлинале-2017, где Ли Ду Ён лично представлял фильм.

Примечательно, что именно в 1980-м с идеей объединения Севера и Юга выступил Ким Ир Сен — и с тех пор вопрос продолжает всплывать в повестке дня. Особенно активно в 90-е, когда Южная Корея избрала политику «солнечного света», стремясь разделять идеологическое противостояние и экономическое или гуманитарное сотрудничество. К этому моменту в Республике Корея закончился дрейф военных диктатур в сторону демократии и гражданских свобод, а также была провозглашена идея «халлю», призванная способствовать культурному экспорту по всему миру на фоне экономического кризиса. И в этот момент выходит фильм Кан Че Гю «Шири».

Первая ласточка (на самом деле рыбка) конкурентоспособности индустрии озарила экраны кинотеатров в феврале 1999-го: посмотреть на первый отечественный блокбастер пришло суммарно 6,5 млн человек, что оказалось в полтора раза больше, чем у рекордсмена южнокорейского проката за 1998-й — «Титаника» Джеймса Кэмерона. Считается, что именно со шпионского боевика Кан Че Гю, который следом снял военную драму «38-я параллель» (2004), начались



SEKYEONG PRODUCTIONS



CJ ENTERTAINMENT

1
2

1 «Последний свидетель». Ли Ду Ён, 1980

2 «Объединенная зона безопасности». Пак Чхан Ук, 2000



кассовые успехи корейских фильмов внутри страны, а потом и за ее пределами. Параллельно азиатский, а следом и западный рынки покоряли дорамы (сериалы) и кей-поп (популярная музыка). Апофеозом мягкой силы Республики Корея стала «Игра в кальмара»: сериал о смертельном соревновании бедняков за крупную сумму вон благодаря медийным мощностям Netflix вызвал истерию планетарного масштаба.

Собственно, «Шири» — не просто остросюжетный боевик с детективной интригой и мелодраматическим накалом, а фантазия на тему объединения двух Корей, которая витала в воздухе под занавес XX века. В 1991-м даже разработали специальный флаг с голубым силуэтом полуострова на белом фоне, который мог использоваться на совместных спортивных соревнованиях. Режиссер Кан Че Гю в каком-то смысле рефлексировал отношения стран в прямом эфире — в формате шпионского боевика о спящих северокорейских агентах, которые хотят устроить теракт во время футбольного матча между КНДР и Республикой Корея, призванного усилить политическое притяжение (главаря отряда сыграл Чхве Мин Сик, будущий «Олдбой»). На этом фоне разворачивается сюжет в духе «Ромео и Джульетты», чьими участниками оказываются агенты Севера и Юга.

Успех «Шири» показательно двойственен: с одной стороны, в нем соблюден антикоммунистический «канон» (северокорейские бойцы неотличимы от террористов в «Крепком орешке»), с другой — откровенная неприязнь выведена как прерогатива политических элит и спецагентов-радикалов. Обычные граждане здесь по-своему травмированы войной и разделением, но могут найти общий язык друг с другом. Ключевым образом становится рыбка шири (корейский елец), служащая кодовым словом для начала операции КНДР. Она воплощает абсурдность вражды между корейцами Севера и Юга: ведь шири обитает в реках на территории всего полуострова.

Через год выйдет «Объединенная зона безопасности» Пак Чхан Ука, где Сон Кан Хо, мелькавший в «Шири», сыграет старшину пограничной службы КНДР, а роль его южнокорейского коллеги достанется Ли Бён Хону — еще одной будущей суперзвезде национального и мирового кино. И снова не обойдется без детективной структуры: перестрелка в демилитаризованной зоне, раскинувшейся вдоль 38-й параллели, становится поводом разобраться, какие на самом деле отношения у граждан противоборствующих стран. Спойлер: более дружеские, чем демонстрируют пропаганда или старые фильмы. Коллеги с разными паспортами остаются верны дружбе даже под страхом трибунала.

Примерно с этого момента популярная культура Республики Корея будто чувствует себя свободной от необходимости отстраиваться от политического или идеологического противостояния с северным соседом и может, наконец, сфокусироваться на внутренних проблемах и собственных исторических шрамах. Речь ли о разрушительных последствиях экономического кризиса (см. «трилогию мести» Пак Чхан Ука), влиянии американского присутствия («Вторжение динозавра» Пон Чун Хо) и подобострастной ориентации на Запад (его же «Паразиты», борьбе с малейшими проявлениями коммунистической идеологии внутри страны, апофеозом которой стало жестокое подавление студенческого митинга в Кванджу (см. «Таксиста» с Сон Кан Хо), или же поиске иных «внутренних врагов». Последнему посвящена «Охота» (2022) Ли Джон Джэ: в режиссерском дебюте фронтмена «Игры в кальмара» описана борьба внутренней и внешней разведки в 1980-е, а интересы патриотов Северной и Южной Кореи оказываются едва отличимы.

Вообще есть мнение, что никакой единой Кореи на Юге уже не хотят, хотя и стесняются публично в этом признаться. Слишком дорого рядовым гражданам обойдется интеграция северного соседа, которого нужно будет вытягивать из экономического болота. Отсюда же новый образ граждан КНДР, которые в современных фильмах появляются не как схематичные антагонисты, но как заслуживающие сочувствия и социальной защиты мигранты, подобно работягам из стран Восточной Азии, Индии и Пакистана.

Наиболее красноречиво новый северокорейский герой южнокорейского кино воплощен даже не в «Игре в кальмара», где беглянку из КНДР сыграла супермодель Чон Хо Ён, а в «Малышке на драйве» (2022) Пак Тэ Мина. Водительница по прозвищу Шеф-чан в исполнении Пак Со Дам из «Паразитов» помогает за солидное вознаграждение покинуть страну тем, кто не может сделать это легально. Обычно — скрывающимся от бандитов или полиции. Многое повидавшая на родине и в эмиграции, на любой вызов окружающего мира привыкшая отвечать исключительно цинизмом, однажды она встречается с маленьким мальчиком, которого разыскивают коррумпированные следователи, и оказывается способной на сочувствие и эмпатию. Такой же путь в каком-то смысле проделало и южнокорейское кино, которое, преодолевая собственные травмы и пропагандистские клише, увидело в северном соседе в первую очередь человека.



ARTIST STUDIO, SANAI PICTURES



M PICTURES, NEXT ENTERTAINMENT WORLD

3
4

3 «Охота». Ли Джон Джэ, 2022

4 «Малышка на драйве». Пак Тэ Мин, 2022

«После „Брата“ все решили, что в 90-е так ходили»

Надежда Васильева-Балабанова о том, как костюмы формируют и ломают стереотипы в кино



ЕКАТЕРИНА ЧЕСНОКОВА / РИА НОВОСТИ

Художник по костюмам в кино постоянно работает со штампами и клише. Именно одежда рассказывает зрителю о характере героя и его внутреннем мире. Надежда Васильева-Балабанова — один из лучших художников по костюмам в России, придумавшая для Сергея Бодрова знаменитый свитер в «Брате», форму для героев фильма «Капитан Волконогов бежал» и деревянную корону для царя в только что вышедшей сказке «По щучьему велению»,— рассказала Константину Шавловскому о том, как пальто может быть спойлером, цвет пиджака меняет жанр, а материал, из которого сшиты костюмы, рассказывает о грядущей войне.

Насколько клише и стереотипы вообще важны для работы художника по костюму?

Давай вспомним пословицу о том, что человека встречают по одежке. Именно по тому, как одет герой, когда он впервые появляется в кадре, зритель составляет о нем свое представление, и художники по костюмам поэтому работают с образами, легко считываемыми и понятными любому. Иногда чисто на интуитивном уровне.

Например?

Например, мужчина в шубе. Всегда, кстати, странный персонаж. Помнишь «Собаку Баскервилей» с Ливановым, где герой Михалкова приезжает из Канады? Он там одет в шубу, потому что он чужой в этом английском пространстве, и его шуба это подчеркивает. Но она, эта шуба,— из клочковатого меха, и вот этот мех говорит нам о том, что он, хоть и чужак, но — хороший чужак. А в экранизации Агаты Кристи «Тайна „Звезды Запада“» с Дэвидом Суше отрицательный персонаж в ключевой сцене появляется в потрясающей шубе в пол — и это его сразу же характеризует как плохого персонажа. Потому что существует стереотип, что мужчина в шубе из дорого меха — это опасный, плохой человек.

А откуда вообще такой стереотип взялся?

Исторически шуба — это символ показного богатства. И в том же «Брате-2» я на сутенера надеваю, конечно же, шубу, и все сразу понимают, кто этот тип и чем он занимается. Это в чистом виде стереотип. Но когда я работала на фильме «Замок» — это первая наша с Балабановым совместная картина,— я тоже одела Землемера в шубу. И вот там шуба работает точно так же, как на Михалкове в «Собаке Баскервилей»,— она сразу делает его чужаком. И точно так же, как Михалков выламывается из английского общества в этой клочковатой шубе, где все строгие, в сукне и в пальто, так и Землемер вламывается в общество кафкианское.

Можно ли, играя на стереотипах, изменить героя только костюмом?

Да, тут самый простой способ — надеть на него очки. И Бодров, когда в «Брате» идет на рынок, что у него главное, кроме берета и папиного пуховика? Очки. Он надевает их — и становится сразу кем-то другим.

А с помощью материала?

Тоже можно. Вот, например, Балабанов считал, что если герой одет в клетку — то это значит, что это плохой человек. Поэтому в фильме «Про уродов и людей» фотограф Путилов в клетчатом костюме, и чемоданы там клетчатые у всех, кто покидает страну. Но клетка бывает разная, как раз в зависимости от материала. На Путилове она — из твердой суконной ткани. А если ты делаешь клетку на фланели — то это уже совершенно другая клетка, как у Рона из «Гарри Поттера». Он там в клетчатой фланелевой рубашке, что характеризует его мягкий характер — он растяпа, не такой собранный, как главный герой, но хороший товарищ. И видно, что домашний мальчик. И Данила Багров тоже, кстати, появляется в клетчатой фланелевой Лешиной рубашке — я на него специально ее надела — в сцене с мамой, когда она ему фотографии детские показывает. И эта рубашка как раз работает на изменение героя. В Петербурге Данила в ней, конечно, уже



AMERICAN EMPIRICAL PICTURES



KINOVISTA, LOOK-FILM

1
2

1 «Отель „Гранд Будапешт“». Уэс Андерсон, 2014

2 «Капитан Волконогов бежал». Наташа Меркулова, Алексей Чупов, 2021

не появится, но в такой же клетчатой фланелевой рубашке будет самый светлый персонаж «Брата» — Немец. Материал вообще очень важен. Из мирового кино можно вспомнить, например, «Отель „Гранд Будапешт“», действие которого происходит в вымышленной восточноевропейской стране между двумя войнами. Там все такое разноцветное, есть и розовый, и сиреневый — много-много цветов. Но художница по костюмам Милена Канонеро, четырежды лауреатка «Оскара», делает все костюмы из сукна, которое больше даже похоже на фетр. Потому что из этого материала в то время шилась военная форма. И это — образ надвигающейся войны, которая вот-вот захлестнет Европу. И у героя Тихонова в фильме «Доживем до понедельника», в сцене, где он сидит и играет на рояле, на плечи у него накинуто пальто — и это суконное пальто. Поэтому оно безошибочно прочитывается как образ солдатской шинели. Если б это было, например, кожаное пальто — ассоциация бы не сработала.

А может ли костюм оказаться спойлером?

Да, вот в «Казни» Ладо Кватании мы видим героя буквально в первых кадрах в желтом пальто. А такое пальто в 80-е, во время действия фильма, нигде было не достать — только купить за границей или у фарцовщиков. Человек, надевая его, унижал тебя этим пальто, потому что у тебя такого нет и быть не может. И как только я увидела рукав этого пальто на руле, у меня возникло неприятие к герою. Я подумала: как же так, он же хорошим должен быть, а раз в таком пальто, значит, наверняка плохой.

Последние годы ты работаешь со сказками — у тебя вышли «Конек-горбунок» и «По щучьему велению», дальше будут «Летучий корабль» и «Огниво». Сказочные герои — совсем уж выдумка, но откуда у всех нас довольно устойчивое представление о том, как они выглядят?

Да мы же все знаем, как выглядят и Кощей Бессмертный, и Баба-яга, и Спящая красавица, и добрый молодец Иван. И знаем мы это и по фильмам Роу, и по иллюстрациям Билибина, который отталкивался во многом от русского лубка. Образы сказочных чудовищ тоже сформированы массовой культурой, а если чуть покопаться, выйдешь на средневековые бестиарии. Просто с каждым веком на одни представления людей о волшебном наслаиваются новые, и в результате вариантов, куда пойти, довольно много. На «Коньке-горбунке», например, референсом у нас был Билибин, из которого мы вынули лубок. А «По щучьему велению» — это история русских народных промыслов, где, с одной стороны, мы взяли Вологду с ее кружевом, а с другой — роспись жостовских подносов — она у нас вошла в ткань для платьев принцессы.

А голливудские сказки, которые переосмысляют гендерные и расовые стереотипы, на вас как-то влияют?

Мы, конечно, хотим делать что-то свое. И наши сказки в этом смысле скорее не ломают стереотипы, а, может быть, наоборот, делают их более выпуклыми. Тут если говорить о работе с клише, то она у нас ближе к пародии, чем к слому. Вот, например, у нас есть герой в «По щучьему велению» — английский посол. Каждый прекрасно знает набор английских стереотипов: котелок, тросточка, английская клетка, которая перешла к англичанам от шотландцев, и что-нибудь королевское. Мы это все взяли за основу и прибавили некоторые современные клише — например, красный английский двухэтажный автобус. Но, поскольку в сказке автобуса быть не может, мы его превратили в двухэтажную карету. И у нашей принцессы, которая очень хочет понравиться этому англичанину, на широкой юбке напечатан английский пейзаж, каким она себе его представляет: с двухэтажной каретой, в которую запряжены охотничьи собаки.



ТЕЛЕКАНАЛ «РОССИЯ 1», КИНОКОМПАНИЯ СТВ



КИНОСТУДИЯ ИМ. М. ГОРЬКОГО; КИНОКОМПАНИЯ СТВ; РОСКОМКИНО

Меня, если честно, неприятно удивил этот образ, потому что кажется, что он формирует стереотип плохого иностранца — особенно на контрасте с хорошим русским царем. Притом что у Афанасьева царь-то был плохим.

Так мы же и к русскому царю с юмором подошли! Он у нас такой, с молотком, с лопатой, сам может и дворец построить, и огород вскопать. И у него простая мужицкая рубаха, даже корона у него — деревянная. Эту деревянную корону придумала, кстати, Ольга Михайлова, с которой мы давно работаем вместе, а сделал ее муж, оператор Сергей Астахов. Мы просто снимали сказку, над которой люди могли бы от души посмеяться. А если бы мы отталкивались от реальности, то доброты и юмора в такой сказке, к сожалению, не осталось бы.

Я помню, ты рассказывала, что в «Коньке-горбунке» в одежде главного героя ты использовала образ Данилы Багрова.

Да. Только на самом деле это матрешка. Потому что в «Брате» я использовала образ русского богатыря в кольчуге. Помнишь, у Данилы на стене висит ковер с картиной «Три богатыря»? Это, кстати, ковер, который моя бабушка вешала, чтобы ей не холодно было у стенки спать. Вот эти «Три богатыря» — это эмблема, стереотип. И свитер Данилы Багрова вышел из «Трех богатырей», это вязаная кольчуга. И так получилось, что в «Брате» богатырь перешел на Данилу, а в «Коньке-горбунке» уже Данила перешел на Ивана.

То есть — вернулся в сказку?

Да он оттуда, можно сказать, и не уходил. Потому что Данила Багров в «Брате» — персонаж сказочный, он идет бороться со Змеем Горынычем и отрубает ему головы.

1 | 2

1 «Конек-горбунок». Олег Погодин, 2021

2 «Брат». Алексей Балабанов, 1997



КИНОКОМПАНИЯ СТВ



ГЛОБУС-ФИЛЬМ, КИНОКОМПАНИЯ СТВ

Сейчас буквально вал фильмов про 90-е. Насколько фильмы Балабанова повлияли на образ 90-х, притом что Данила Багров в 1997-м скорее ломал стереотип о том, как выглядят бандиты?
Образ Данилы — безусловно. Но вся среда в первом «Брате» — документальная, например, та же сцена на рынке. В отличие от «Жмурок», первый «Брат» — это документ времени.
Меня скорее интересует история, когда образ побеждает документ и превращается в стереотип.
Смотри, в «Брате-2», придумывая героя Сухорукова, я отталкивалась от образа гангстера 1920-х годов в Америке. Буквально оттуда взяла и притащила к нам: у него белая обувь, белое кашне, длинный плащ, костюм темный в белую полоску. Это все и утрировано, и неправда: не было тогда таких бандитов. Но с тех пор я вижу, что в кино их так одевают. Или, к примеру, воротник Бодрова. Это классический воротник из 30-х, тогда свитера такие были, а в 90-е он не особенно часто встречался. Тогда скорее были воротники по шею — чтобы видна была цепочка. А после «Брата» все решили, что в 90-е годы так ходили.
А как создается пародия — там тоже обыгрываются клише?
А это уже «Жмурки», где работала не я, а Таня Патрахальцева. Там, как ты помнишь, тоже играет Никита Михалков. И когда Таня его одевала, она мне говорит: «Надь, как ты думаешь, я нашла ткань для его красного пиджака, но она не красная, а малиновая в розовый. Не слишком ли?» Да, конечно, слишком — и тут так и надо. Если бы у него был классический красный пиджак — эффект был бы не тот.

Тебе сейчас предлагают фильмы про 90-е?
Нет, потому что про нас с Ольгой Михайловой в индустрии есть мнение, что мы воротники отшиваем справа и слева. То есть что мы очень дорогие.
А тебе бы хотелось в это время вернуться и снова с ним поработать?
Нет. Нет.
Расскажи, как ты работала на фильме «Капитан Волконогов бежал»? Почему там историческое время, а костюмы — выдуманные?
Потому что настоящей ткани, из которой можно сшить форму НКВД, сейчас нету, а денег на фильме было мало. Поэтому в «Волконогове» мы ее заменили флисом и вязанием. А плащи вообще сделаны из тентового дерматина. Тогда же еще пандемия была, все закрыто было, кроме строительных магазинов, потому что все как безумные строили себе дачи. И мы там скупили эту тентовую черную ткань, а потом ее руками мяли, чтобы она превратилась во что-то носимое. Единственное, что у нас стоило дорого,— это обувь. Я даже написала большое письмо продюсерам о том, чем отличаются наши за две копейки берцы от американских прыжковых ботинок, которые стоят в 10 раз дороже. А они выше сантиметра на три-четыре, у них другой носок, и у них есть каблучок. И вот этот ботинок, который зашнурован туго,— там щиколотка получается тонкая. Он не бесформенный, как эти наши берцы дурацкие. И он делает из парней в спортивных костюмах очень страшную армию.
Что тут работает на страх? Почему тонкая щиколотка — это страшно?
А почему страшна форма фашистская, которую, как мы знаем, сделали прекрасные модельеры? Это строгость линии. И тут на страх играет строгость линии этого американского прыжкового ботинка, но не сама по себе, а в сочетании с вальяжностью спортивного костюма, который позволяет человеку вести себя так, как он хочет. Как в вагоне в электричке в позднее время ведет себя гопник. Потом, у энкавэдэшников не было же галстука с рубашкой, а у меня они еще и коричневого цвета — я взяла их из немецкой формы того времени. Получается, в «Волконогове» я использовала сразу несколько разных образных систем. И в результате мы имеем немецкий воротник с галстуком, американские ботинки и разгильдяйство сегодняшнего гопника. Вообще, форма — это, наверное, самая страшная вещь на свете. У меня скоро выйдет книга в издательстве «Сеанс», и я там привожу пример, который моя коллега Наташа Замахина рассказывает своим студентам про «Кабаре». Как там только с помощью костюмов решен образ наползающего на страну фашизма. В начале там все посетители — в белых манишках, в белых жилетах, в черных фраках, такие пингвины сидят. Потом в некоторых местах появляется коричневый цвет, а в конце — уже весь зал состоит из вот этой горчичной формы. И это по-настоящему страшно.

1
2

1 «Жмурки». Алексей Балабанов, 2005

2 «По щучьему велению». Александр Войтинский, 2023

И худые станут толстыми

Мемуары крестьянина Ивана Юрова и история фэтшейминга в России

Среди редких примеров настоящей крестьянской прозы есть совсем особая, удивительная книга — «История моей жизни» Ивана Юрова. Исповедь человека, который рвался к знаниям и хотел выстроить справедливый мир, но, разумеется, не смог. А еще это рассказ о том, как рухнула его мечта о торжестве худых трудящихся, на котором нет места ненавистным толстякам-эксплуататорам.

Текст: Иван Давыдов

«Написал я историю своей незадачливой жизни для сына своего Леонида. Кроме этого мне нечего тебе оставить» — так начинается автобиография Ивана Юрова из Вологодской губернии, редкая вещь: обычно крестьяне мемуаров не пишут. Родился наш автор в 1887-м, умер в 1954-м, книгу закончил писать в 1935-м. А в начале семидесятых годов XX века тот самый сын Леонид попытался познакомить с работой отца Вологодскую писательскую организацию. И, кажется, удивился, не совсем понял, почему профессиональные писатели из областного центра крестьянскими тетрадями не заинтересовались. Светлый и незамутненный советский человек.

«История моей жизни» Ивана Юрова все-таки была издана, но уже в России, в 2017-м, спустя много лет после крушения Союза. И теперь, проваливаясь в эту вязкую, ни на что не похожую прозу, в насыщенный деталями рассказ о бесконечной боли, о личном крахе талантливого самоучки, несложно догадаться, что смутило в свое время вологодских писателей.

Простая и бедная крестьянская жизнь. Отец-тиран, с малых лет — тяжелая работа, вплоть до увечья на лесозаготовках: Юров повредил ногу и остался хромым. Рано выучился читать, прочел все жития святых и религиозные брошюрки, которые только мог достать, сделался истово верующим. Потом ему случайно попалась в руки запрещенная книжка о несправедливости царского режима и борьбе народа за свои права. И подросток бога забыл, сделался неостановимым искателем нелегальной литературы, читал крамольные сочинения вслух мужикам… Интересно, кстати, что, если верить Юрову, полиции мужики боялись не особо: могли присланного из города чиновника не пустить в избу, а то и поколотить. В лесной глуши свои законы.

Юров охотно спорил с попами — невежественными, пьяными и жирными. Жирными. Это для нашей истории важно. Смущал умы односельчан, легко одерживая верх в диспутах.

В 17 лет убежал в город за лучшей жизнью, но лучшей жизни не нашел. Нашел нищету, голод, случайные и мизерные заработки. Возвращался в деревню, но и там не прижился. Вся его дальнейшая жизнь — история скитаний в поисках лучшей доли. Германский фронт, плен, возвращение на родину, революция и связанные с ней надежды: теперь-то бедные станут править, а богатые за все ответят. Коммуна, организованная в родном селе. Провал: соседи, как выяснилось, не прониклись идеалами коммунизма, оставшись заскорузлыми собственниками. Еще одна коммуна, уже не им организованная, и еще один провал — там только лень, воровство, безответственность, голод и вши. Из-за равнодушия коммунаров умирает маленькая дочь Юрова, которую он любил трогательно и нежно.

История неостановимого бегства в никуда: он меняет места, попадает даже иногда на хлебные должности, но не удерживается — клеймит начальство, ссорится с сильными мира. Личная жизнь — тоже запутанная, тоже источник страданий.



МЕЖДУРОСТ

Речь то платоновская почти, то почти лесковская, но это — речь разочарованного странника.

У него не получилось ничего. У страны, кажется, тоже — вожделенный рай на земле для всех трудящихся не наступил. А те, кому удалось вырваться из бедности, превращаются в скучных мещан. Из-за этого Юров поссорился с сыном (не Леонидом, другим) — тот после техникума получил хорошую работу, приютил отца, но у него в квартире — шторочки, рюшечки, фарфоровые чашечки и супруга, рассуждающая только о нарядах… Невыносимо.

Мог бы при иных вводных сделаться сектантом с огненным взглядом, а сделался сторожем, писал в газету разоблачительные письма, а из газеты получал отписки — надо больше обращать внимания на светлые моменты.

Но внимательный читатель, пожалуй, заметит в повествовании Юрова один навязчивый мотив: ненависть к толстым.

Толстые люди с детства возмущали его. Они — воплощение (живое и объемное воплощение) всего, что не любит наш мятущийся идеалист. Мир толстых противостоит миру несчастных и голодных, которые в поте лица пытаются заработать хлеб свой.

До революции у богатых мужиков — «ожиревшие от безделья жены». Да и сами эти богатые — жирные, уверенные в себе, презирающие таких, как Иван Юров. Революция должна стать победой тощих. Но не становится: жирные по-прежнему остаются хозяевами жизни.

Германия, революция, Юров — уже не пленный, рвется в Россию, попадает на демонстрацию местных большевиков. И — здесь смесь удивления с омерзением — видит, что в колоннах бодро и весело шагают, нацепив на дорогие костюмы красные бантики, жирные: «Брюхо — как у стельной коровы вымя». Россия, победившая революция, Юров беседует с ответственным работником, который должен вроде бы представлять власть крестьян и рабочих, защищать его, Юрова, от невзгод. А он не защищает, он множит беды, и у него — гнусный жирный загривок. Москва, столица пролетарского государства, и Юров, случайно там оказавшийся, не знает, где добыть денег на кусок хлеба и где найти ночлег, а жирные, которым по-прежнему принадлежит все, ведут в театр своих холеных любовниц. Тоже, разумеется, во вкусе века, не худых. И покупают билет за невообразимые 10 рублей. Это Юров всю жизнь рвался к культуре, он хочет увидеть театр, но не может. Театр — для отъевшихся.

Рай — это место, где правят худые. Но нет такого места. Идеал рушится. Стереотип, сложившийся еще в детстве, не выдерживает столкновения с реальностью.

Интересно, кстати, что бы он сказал про наш теперешний мир, где худые — это богачи, у которых есть время и деньги на правильное питание и на фитнес. А бедные — жирные, бедные на диване, у телевизора, с чипсами и пивом. Фэтшейминг победил, но бедные все равно проиграли.

Абсолют стереотипа

Искусственный интеллект как утопия современности

Утопии оперируют постоянно повторяющимся набором идей, сам этот тип мышления определяется по наличию утопических стереотипов, которые могут кочевать из философии в литературу, в искусство, в кино, в политику — вплоть до анализа сновидений. Герой заснул, проснулся в будущем, а там опять то же самое: ответ на вопрос, как достичь добровольного единства людей во имя высшего блага. Данные прежде ответы цели не достигли, единство не становилось добровольным, понимание общего блага упорно разнилось. Однако на наших глазах возникает новая модель идеального общества, которая выводит стереотипичность утопического мышления на новый уровень, чем резко повышает его шансы на реализацию. Как это может выглядеть, объясняет Григорий Ревзин.

Как известно, сегодняшнее состояние утопического сознания нельзя признать удовлетворительным. Те, кому положено, не только не выдвигают утопических проектов, но и вообще не имеют внятной картины будущего, а те, кому не положено, выдвигают, но на уровне розовых соплей — с гуманистическим или людоедским уклоном. Разумеется, это следует решительно осудить, но почему возникло такое утопическое нестроение?

Исторически утопии отвечают на важные вопросы — перечислю их для памяти. Главный вопрос уже назван: как достичь единства в стремлении к общему благу? Для этого необходимо прежде всего, чтобы люди стремились к этому единству. Поэтому важнейшей частью большинства утопий является воспитание. На сегодняшний день в России возлагаются большие надежды на возрождение пионерской организации, и это замечательно. Но все предшествующие проекты достижения единства пока провалились, и, больше того, в процессе эволюции во всех обществах развился самый прискорбный индивидуализм.

Для достижения единства утопии предлагали рецепты устранения противоречий между людьми, выделяя три главных их источника — собственность, секс и власть. В собственности предлагалось равенство, в сексе — внешний контроль для целей евгеники, во власти — правление тех, кто к этому предрасположен, во благо всех. Пока не получается.

Равенство собственности упирается в вопрос о том, хватит ли на всех того, что будем делить, чтобы этого стало достаточно и даже больше; как правило, предлагались проекты устранения конкуренции, но там, где ее устраняли, ничего не хватало ни для кого. О сексе говорить нечего, это дело интимное: контроль тут пока неэффективен и проблемы остаются. Пока никак не удается найти способ выделить тех, кто более всех предрасположен к правлению во благо. Больше того, традиционные способы, которыми люди решали эту проблему,— правление старых и мудрых, кому не нужны ни власть, ни секс, ни богатства,— совершенно утеряли свою эффективность: в результате программ сохранения здоровья развились старческие властолюбие, похотливость и жадность — и вместо мудрости мы получили старческую придурковатость. Утопии пытались решить проблемы предназначения человека и более широко, вычисляя и воспитывая тех, кто лучше приспособлен к научной, художественной, производственной, сельскохозяйственной или любой другой деятельности,— не вышло ничего. На вопрос о смысле человеческой жизни внятного ответа мы так и не имеем. Не ясно также, что такое высшее благо, ради которого существуют общество и государство (впрочем, важно заметить, что многие считают, что в последнее время в России они коренным образом приблизились к ответу на этот вопрос).

Утопии стереотипны, но вряд ли именно это их свойство привело к истощению утопического сознания. Вопросы-то остались.

«Представьте себе систему <…>, которая мониторит ваш банковский счет

и ваш пульс, ваш сахар и ваши сексуальные приключения. Разумеется, эта система будет знать вас гораздо лучше, чем вы сами знаете себя. Самообманы и самообольщения, удерживающие людей в плену дурных связей, нелюбимых профессий и вредных привычек, не введут Google в заблуждение <…> „Послушай, Google,— скажет молодая девушка,— за мной ухаживают Джон и Пол. Я люблю обоих, но по-разному, и мне так трудно определиться“. И Google ответит: „Я знаю тебя с момента твоего рождения. Я читал все твои имейлы, записывал все твои телефонные разговоры и знаю твои любимые фильмы, твою ДНК и полную биометрическую историю твоего сердца. <…> И конечно же, Пола и Джона я знаю так же хорошо, как тебя. Полагаясь на все эти данные, на мои совершенные алгоритмы и на статистический анализ сотен миллионов проверенных десятилетиями отношений, я советую тебе выбрать Джона — с 87-процентной вероятностью он составит тебе лучшую партию“».

Это фрагмент из бестселлера Ноя Харари «Homo Deus. Краткая история будущего». Харари самого некоторые из моих друзей считают философом стереотипов, для себя я не могу решить, то ли я с этим не согласен, то ли не вижу в этом ничего плохого. Так или иначе он рисует картину такого взаимодействия человека с сетью, при котором утопические вопросы получают внятные ответы.

Нет никаких проблем с тем, чтобы выбрать людей, с наибольшей вероятностью приспособленных для власти ради общего блага, вопрос только в том, как легализовать эту киберократию. Впрочем, что в рамках открытого демократического процесса, что в рамках битвы бульдогов под ковром сеть легко подберет людей, которые будут всей душой сочувствовать тому или иному кандидату, оценит эффективность правления каждого из кандидатов и выдаст сравнительно оптимальное решение для блага всех. Проблемы с сексом, как мы уже видели, решаются легко — Пол сейчас в пролете, но и для него ИИ кого-то найдет. При добавлении в алгоритм выбора критерия совместимости на уровне генов для производства правильного потомства вопросы евгеники также будут идеально разрешены. Равенство в собственности оказывается проблемой выяснения диапазона различия в доходах — сеть автоматически повысит или уменьшит ваши доходы в зависимости от выбранного ею же идеального для стабильности общества баланса. Больше того, это будет «равенство плюс», учитывающее ваши личные потребности в нем. Например, если вы захотите взять в кафе круассан с джемом, ваш банк откажется его оплачивать на том основании, что у вас диабет 2-го типа, и будет блокировать транзакцию до тех пор, пока вы не возьмете салат из руколы с киноа.

Различие между утопией и реальностью здесь будет заключаться в том, что в утопии он не станет платить за круассан, а в реальности будет нудеть, что вам это вредно, что врач вам запретил, что вы уже позавчера ели круассан, начнет жаловаться вашему врачу, опубликует круассан в фейсбуке и в итоге, сволочь, добьется своего. Особенность книги Харари в том, что он описывает будущее как настоящее, все процессы, о которых он говорит, вовсе не фантастика, они уже идут, вопрос только в масштабах внедрения. Искусственный интеллект уже есть, уже успешно действует и уже определяет массу наших решений и поступков.

То, что я скажу дальше, может быть воспринято как гуманитарная критика ИИ, и я бы очень хотел этого избежать. Искусственный интеллект — величайшее изобретение человечества, а моего собственного интеллекта совсем не хватает для того, чтобы понять, как его конструируют. Для массы областей — например, той же урбанистики, которой я занимаюсь сравнительно профессионально,— это прорывная технология.

Я думаю, можно сказать, что искусственный интеллект — это интеллект стереотипов. Он вычисляет стереотипный ответ на вопрос для некоторой группы людей, причем сейчас при общении с открытыми системами ИИ группа определяется по вопросу, который вы задали (хотя в принципе может быть любой). И если вопрос стереотипный (типа, в чем смысл жизни?), то ответ на него опирается на анализ огромной базы данных и соответственно окажется приемлемым для огромной группы людей.

Впрочем, ИИ совсем не создан для решения философских вопросов, и попытки его заставить на них ответить (достаточно многочисленные, надо сказать) больше напоминают сборник задачек по логическим играм. Тем не менее я все же побеседовал с ИИ на предмет уточнения собственных представлений о нем.

«ChatGPT (14:14:56): Привет! Я чат-бот с нейросетью ChatGPT, я работаю на модели gpt-3.5-turbo и вы можете общаться со мной <…>

Вы (14:15:33): Что такое стереотипы?

ChatGPT (14:16:01): Стереотипы — это устойчивые и обобщенные представления, которые мы имеем о людях, группах или ситуациях. Они могут быть основаны

на культурных, социальных или личных предубеждениях и зачастую не отражают реальности или индивидуальных различий. Стереотипы могут быть положительными, отрицательными или нейтральными, но они вносят искажения в наше восприятие и могут привести к несправедливому обращению или дискриминации. Важно осознавать наличие стереотипов и стремиться к их преодолению, чтобы видеть каждого человека как уникальную и индивидуальную личность.

Вы (14:16:54): Не мыслишь ли ты стереотипами?

ChatGPT (14:17:13): Как чат-бот, я не способен формировать собственные мысли или иметь собственные убеждения. Моя задача — оказывать справочную помощь и предоставлять информацию на основе предоставленных мне данных. Я работаю на основе модели и использую знания, накопленные в процессе обучения. Однако я не испытываю эмоции или имею стереотипы, так как я всего лишь программный алгоритм, предназначенный для общения.

Вы (14:18:06): Ты считаешь, что нет стереотипов без эмоций?

ChatGPT (14:18:37): Стереотипы не обязательно связаны с эмоциями, хотя часто они могут вызывать эмоциональные реакции или быть основаны на них. Стереотипы часто возникают из упрощенного мышления или предвзятости, которые основаны на нашем опыте, культуре или социальном окружении…»

Мы разговаривали в таком духе еще некоторое время. По его мнению, стереотипное мышление — это такое, в котором ты убежден в истинности стереотипного суждения и испытываешь с ним эмоциональную связь, а у него такого нет, поскольку он не личность. Но при этом стереотипы могут быть и не связаны с убеждениями и с эмоциями, а вот просто быть, и как тогда, он не отвечает.

Что ж, если ему так удобнее, пожалуйста. Но главное, что это не только ему удобнее. Это чрезвычайно удобно для утопии. Утопия беременна антиутопией, потому что люди не хотят жить, как им предписывают. Они не хотят, чтобы государство контролировало их доходы, секс, профессию, устанавливало им единство и вело их к благой цели, если это не их цель. Они хотят сохранять свою свободу. Но стереотипные ответы, которые дает ИИ, вообще не имеют отношения свободе или несвободе. Это алгоритмы, которые действуют в нужном направлении независимо от эмоций и убеждений. Люди не замечают, что они переходят в идеальное общество. Они решают конкретные бытовые проблемы — какой посмотреть фильм, куда отправиться в отпуск, что изучать в колледже, какое предложение работы принять, с кем закрутить роман и вступить в брак — и принимают стереотипные для своей группы ответы как стратегии собственного поведения.

Понятно, что автор утопии в этой конструкции оказывается совершенно излишним и даже вредным. У него может быть собственная воля, с которой можно не согласиться. А ИИ — не личность, он «не способен формировать собственные мысли или иметь собственные убеждения». Его задача — «оказывать справочную помощь и предоставлять информацию на основе предоставленных ему данных». С этим невозможно спорить, как невозможно спорить с утюгом, как ему гладить. Построение идеального общества перешло в разряд чисто инженерной проблемы и решается в автоматическом режиме.

Единственное, что остается до известной степени проблемой,— это общее благо, к которому устремлено это общество, но я подозреваю, что она решается ровно так же. Мне кажется, что интернет для людей сегодня является вполне эффективной формой существования бога. Он вездесущ. Он всеведущ. Он способен принести тебе любые блага, от хлеба насущного до любви земной и небесной. Он исцеляет и неопределенно (как и положено богам) намекает на перспективы бессмертия. Он соединяет всех людей вместе. Новое единство людей оказывается новой церковью, которая живет в этом боге, добровольно следует его указаниям. Иногда — как это свойственно всем религиям — борется с ним внутри него же. Это только утверждает его могущество.

Состояние утопического мышления нельзя признать удовлетворительным, потому что утопия больше не требует мышления. Субъект высшего блага больше не способен формировать собственные мысли и не нуждается в этом — ему достаточно готовых стереотипов. Утопии сочиняли философы, потом писатели, потом политики, потом художники, а потом за дело взялись инженеры. Они создали машинку, которая строит общество в автоматическом режиме.

27 октября
2023

Что русскому здорово

Откуда взялись стереотипы национальных характеров и нравов



THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

Итальянцы — темпераментные, крикливые, влюбчивые разгильдяи. Французы галантны, склонны к фривольности, но расчетливы. Англичане — чудаки, флегматики и скопидомы. Немцы — они добродушные, но у них орднунг превыше всего. Всерьез мы к таким стереотипам не относимся, потому что всякий, наверное, найдет немало итальянцев, французов или англичан, совершенно на эти ходячие типажи непохожих. Но в повседневности они продолжают жить хотя бы на уровне шуток и анекдотов — а когда-то проходили по ведомству серьезных размышлений об устройстве мироздания и человеческом общежитии.

Текст: Сергей Ходнев

Как-то мне случилось по журналистской надобности оказаться в интернациональной группе, которая была просто чудо как хороша в смысле «идеальных типов». Француз острил и флиртовал со всеми дамами по очереди. Англичанин, эксцентричного вида джентльмен средних лет, в моменты всеобщего оживления поднимал бровь и говорил «oh» (по-своему оживленно, надо полагать, и даже искренно). Чета молодых испанцев, из-за стеснительности или еще из-за чего, держалась с надменностью грандов. Китаянка кланялась, говорила немного и тоненько смеялась именно в те моменты, когда этого требовала учтивость. Эмансипированная арабка из умеренно шариатской ближневосточной страны томно глядела одалиской и чувственно улыбалась.

Не то чтобы шаблоны никогда не рвались — скажем, зашла светская беседа о любимых напитках, дошла очередь до испанцев, и все ждали, что сейчас они сверкнут очами и горячо затараторят: о, вино, конечно! темпранильо! олороссо! мансанилья! амонтильядо! Вместо этого они сказали: «Пиво. Ну а что? У нас жарко. И еда пряная и соленая». После того как и я вместо водки похвалил, кажется, шампанское, беседа как-то увяла. Но по большей части все были страшно друг другом довольны — и даже чувствовали себя обязанными немножко подыгрывать, что ли.

Это, знаете, как прустовский Сван, «влюбившись в какую-нибудь бретонку, был бы рад видеть ее в местном головном уборе и слышать от нее признание, что она боится привидений». Удовольствие не очень осознанное и стыдное (вроде как все взрослые, современные, образованные люди), но откуда оно? Стереотипы насчет национального характера могут нравиться главным образом из-за того, что они, как все стереотипы, удобны ситуационно и психологически. В разнообразие наций, помноженное на совсем уж астрономическое разнообразие личностей, они вносят хотя бы мнимую предсказуемость. А заодно придают приятные оттенки первобытной дихотомии — свой/чужой, родной/посторонний.

Думаю, с этого черно-белого разграничения все когда-то и начиналось. Жители соседнего поселения, ясное дело, совсем другие, не такие, как мы, но в чем их инаковость, чего от них ждать? Из случайно подобравшихся эмпирических данных складывается (тут как с «ошибкой выжившего») обобщение — все они хитрые, или, наоборот, все они простоватые, и дальше оно так и живет с присловием «ну что с них взять».

Но интересно, что дифференцирование этих психологических характеристик по разным народностям возникало довольно медленно. Для греков все варвары как-то чохом выходили и некультурными, и изнеженными, и безнравственными, хотя параллельно жило представление о том, что в разных областях самой Эллады и в ее колониях житейский этос бывает разным — но это уж из-за локальных обычаев. У римлян сперва было примерно то же самое — мы добродетельны и потому культурны, а в смешных оттенках чужой безнравственности нечего особенно разбираться; бывают отдельные шпильки насчет какого-нибудь там суеверия египтян, и лишь потом появляется, допустим, Тацит с его заметками о привычках отдельных германских племен.

На отечественной почве, мне кажется, первая ласточка таких соображений — это ремарка в «Повести временных лет»: «суть бо Греци льстиви (т. е. лживы) даже до сего дне». Но вообще в Европе подобные стереотипы более или менее уверенно заявляют о себе даже не в Средние века, а позже, когда, во-первых, появляется само представление о natio, о том, что объединяет ту или иную большую общность «урожденно», а не по месту обитания или подданства. Во-вторых, эти изначально простонародные поверья получили известное подкрепление в ренессансной учености: она верила в типичность как проявление упорядоченности мироздания, верила в гиппократово учение о темпераментах и в органически с ним слившуюся астрологию; если индивидуум по воле звезд оказывался сангвиником или флегматиком, то в случае наций это тоже могло работать — у народов были свои собственные звездные управители.

Другое дело, что в этом процессе было два слоя. На одном уровне пытались каталогизировать народы бесстрастно, на как бы научный лад пришпиливая к ним ярлыки, словно в кунсткамере,— эти удобопреклонны к любодейству, эти к тщеславию. На другом продолжали пользоваться стереотипами как

На иллюстрациях: игральные карты «Костюмы иноземных народов» и «Золотая колода», Франция, XVIII век













THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

обзывалками для чужаков, насыщая эти самые стереотипы самыми неприятными подробностями, которые намто, мол, совершенно чужды. Сифилис во всей Европе долго называли «галльской» или «французской болезнью» — но во Франции, естественно, говорили «неаполитанская болезнь». Гомосексуальность была то «итальянской (вариант: флорентийской) любовью», то «английским пороком», то «немецкой болезнью». И так далее.

Но чтобы все это имело серьезные государственные или художественные последствия — такого до поры до времени не было. К XVIII веку соображения о «качествах народов» превратились в побасенки, которыми скорее развлекались,— здесь в качестве аналогии можно вспомнить неисчислимые «международные» анекдоты более поздних времен. В конце концов, и в СССР ходили анекдоты не только о грузинах, эстонцах и чукчах, но и более широкого охвата — всякие там «встречаются француз, американец и русский». Так и в знаменитом когда-то «Письмовнике» Николая Курганова (1793), доморощенной энциклопедии полезных знаний на все случаи жизни, мы найдем табличку сведений о «знатнейших» нациях Европы (наверняка из какого-то европейского же альманаха перетащенную, тут к гадалке не ходи), из которой можно узнать, что француз в поведении учтив, немец прост, итальянец вежлив, испанец презрителен, а англичанин величав. Женщины же французские — «гордые», итальянские — «злые», английские — «своевольные», немецкие — «домовитые», а испанские «податливы». Зато в науке испанцы «глубоки», итальянцы «ученые», англичане «философы», немцы «знатоки» и только французы «посредственны». Там еще много характеристик — «в одежде», «в кушании» (испанцы скупы, англичане роскошны), «в законе», «в браке» и проч. Но характерно, что помещено это все не в том разделе, где содержатся действительно важные и релевантные по тем временам сведения о мире, а среди развлекательных баек, напоминающих «Гисторические материалы» Козьмы Пруткова.

Против таких наблюдений и побасенок даже «новая этика» толком не вооружается — в тех случаях, конечно, когда к ним не пристегивается колониальное прошлое. Хотя вроде бы очевидна их несостоятельность и прямая антинаучность. Сицилийцы и ломбардцы страшно разные — как можно их записывать в униформенные «итальянцы», которые на все должны реагировать одинаково? А берлинцы и мюнхенцы, которые, скорее всего, разобидятся, если сказать, что у них одинаковое мировоззрение и одинаковый менталитет? И потом, если все люди рождаются равными, то как будто бы неприлично считать, что национальная принадлежность обрекает кого-то на учтивость, кого-то на податливость, а кого-то на посредственность в науках.

И все же был у национальных стереотипов звездный час. Пришелся он на XIX век, когда, собственно, все национальное приобрело самое жгучее звучание. О национальном характере с упоением говорят в художественной литературе — и норовят сделать из вроде бы поверхностных ходячих обобщений грандиозные выводы. Вспомните хотя бы Гоголя: «Сердцеведением и мудрым познанием жизни отзовется слово британца; легким щеголем блеснет и разлетится недолговечное слово француза; затейливо придумает свое, не всякому доступное, умно-хитрощавое слово немец…» Но, отталкиваясь от ярлыков, пытаются конструировать и родной национальный характер — уже совершенно всерьез и с определенно массовым успехом: до сих пор найдется немало тех, кто о русской душе судит по романам Толстого и Достоевского, а о душе английской — по Диккенсу.

Громогласными сравнениями национальных характеров занимались, однако, не только в романах, но и в публицистике. И часто это была публицистика, мягко говоря, недобрая. Родом из XIX столетия не только обе мировых войны, но и идеи «крови и почвы» — а в умелых руках соображения о природных качествах разных народов, как оказалось, довольно часто приводят именно туда.

Кажется, что теперь какие-нибудь стереотипные французы или стереотипные итальянцы — персонажи незлобивых кинокомедий. Ну, наверное, еще маркетологи, вооружась вполне современными научными методами, потихоньку выстраивают что-то вроде очерков национальной психологии, планируя выход такого-то продукта на такой-то рынок (хотя они ни в какие памфлеты это знание не превращают). И все-таки оказывается, что, стоит возникнуть межнациональному противоречию, язык вражды скатывается к той самой стереотипности: они — убогие, тупые, зловредные, бездушные, мы — набожные, открытые, смелые и неизменно справедливые.

Пришитым сиськам дан зеленый свет

Как мода переварила и усвоила стереотип вульгарности

За последние 10 лет вульгарность не просто стала частью моды, но полноправно вошла в ее основной корпус. Теперь из него не только не исключено то, что раньше назвали бы вульгарным, само это определение больше не используется как противоположное «модному».
Текст: Елена Стафьева

Как мы все помним, Пушкин, введя термин «vulgar» в русскую словесность, определил его через отрицание — это то, чего не приемлет мода и чего вовсе нельзя найти в облике идеальной Татьяны. В XX веке под вульгарностью понимали всякую подчеркнутую избыточность, будь то декоративную или телесную. В первом случае это, скажем, пресловутые пайетки (помните, когда-то был такой практически мем), перья, все красивое сразу — мини с каблуками, чалма с огромными солнечными очками, красная помада со смоки-айз, кружевное белье с мюлями с меховыми помпонами и т. п.; во втором речь либо о специально подчеркнутой собственной телесности, либо об избыточности искусственной — «сделанных» ягодицах, груди, губах, волосах. Все это раньше презрительно выносилось за рамки не только моды, но и хорошего вкуса.

Однако еще с конца прошлого века мода, продолжая относиться к вульгарности настороженно, начала тем не менее использовать ее элементы для своих целей — это расширяло арсенал средств, давало возможность игры с акцентами, позволяло избежать гладкости и выхолощенности. Кто-то делал это легко и остроумно: Гальяно с его гротескными будуарностью и историзмом, Жан-Поль Готье с его стилем а-ля бордель — конусообразными атласными лифчиками Мадонны и нарядами стюардесс в «Пятом элементе» — и, конечно, Миучча Прада. Она была (и осталась) настоящим мастером обращения с вульгарностью, ее знатоком и ценителем: кружева, разноцветные лисьи хвосты, принты в виде бананов и черных танцовщиц, босоножки в виде цветов ар-нуво — мало кто еще умел так блестяще использовать клише дурного вкуса и превращать их в тотальный тренд. Казалось, она могла взять любую, самую басновословную, вещь из арсенала вульгарности, и та со стопроцентной гарантией становилась модным хитом.

С другой стороны, были те, использовал вульгарность почти без всякой иронии и с минимальной дистанцией: Версаче с его обильным золотом, дикими принтами, обтягиванием и прочей объективацией — ну и последовавшая за ним чреда прочих изготовителей бандажных платьев и туфель стриптизерш. Но и в артистичном, и в почти буквальном исполнении все это подавалось как специальная эстетика, постмодернистская, полная иронии и цитат, взятых в очень заметные (иногда подчеркнуто избыточные) кавычки.

Мода концептуальная, и прежде всего аналитическая, тоже работала со стереотипом декоративной вульгарности — у Марджелы был и барби-розовый, и пайетки, и кружева,— но к телесной относилась максимально сурово: практически отказываясь принимать традиционные представления о красоте, она особенно радикально обходилась со всем неестественным, нарощенным, увеличенным и пришитым. Открытая к максимальному приятию всяческой некрасивости и нескладности, она почти не замечала стандартных красоток — и уж тем более, перекроенных и всячески улучшенных красоток.

Ситуация начала решительно меняться только с победой инклюзивной моды — то есть моды последних примерно 10 лет, стремящейся к настоящему разнообразию, где есть место любому и каждому. Именно таким образом в основной корпус моды — то есть в моду массовых брендов, с одной стороны, и моду больших домов, с другой — вошел кэмп. Кэмп — специфическая эстетика многих субкультур и меньшинств, построенная на любви ко всему ненатуральному, преувеличенному, экстравагантному и театральному, и вульгарность всегда была его важной составляющей.

После знаменитой выставки 2019 года в Институте костюма MET «Кэмп, примечания к стилю» кэмп вошел в фэшн-язык и стал тем словом, которое объединило самые разные феномены от Эльзы Сьяпарелли до Алессандро Микеле. С кэмпом в моде оказалось все, что связано с телесными модификациями, от переодеваний до пластической хирургии — драг-квины, кроссдрессеры и пр. Эта вульгарность — выкрученная на максимальную мощность и доведенная до гротеска — всегда предполагала игру в разных смыслах, в том числе и театральном.

Вместе с кэмпом в моду вошла и вульгарность менее экзотического и более массового сорта. И вот уже на последнем показе Balenciaga вышагивает Ким Кардашьян, икона вульгарности, в черной коже рядом с настоящей драг-квин — и тут уже практически нет никакой иронии. Они обе идут в строю знаменитых немолодых интеллигентных (ни капельки не улучшенных) женщин, и Гвасалия таким образом как бы говорит своим фанаткам: «Вы можете быть любыми и выглядеть как хотите — наращивайте волосы, приклеивайте ресницы, пришивайте сиськи — мои платья все равно для вас, и они будут вас украшать, какой бы вы ни были».

То есть если аналитическая мода покончила с дискриминацией телесной «некрасивости», то инклюзивная расправилась и с дискриминацией преувеличенной «красивости». Стереотип вульгарности практически перестал существовать — в том смысле, что больше невозможно всерьез рассуждать о вульгарности как о чем-то исключенном из пространства модных и классных. Попадая на любое связанное с модой мероприятие — неделю моды, фестиваль моды, вечеринку в модном месте — непременно видишь людей с нарочито избыточными телами и нарочито вызывающей манерой одеваться, использующих все это как фэшн-стейтмент. Да, тут по-прежнему должна сохраняться некоторая ирония, но то, что мода приняла и легализовала вульгарность,— в этом больше нет никакого сомнения.


COURTESY OF BALENCIAGA

Ким Кардашьян на показе Balenciaga SS 2024

Что породишь, то и пародируешь

10 комедий, которые высмеивают киноклише


POLYGRAM FILMED ENTERTAINMENT, WORKING TITLE FILMS

История кино — это во многом история стереотипов. Да что там кино: еще в средневековой комедии дель арте действовали персонажи-маски, основанные на социальных типажах. Но интереснее всего случаи, когда стереотипы использованы не впрямую, а в виде пародии. Андрей Карташов рассказывает о десяти фильмах, чьи авторы использовали насмешку или иронию для рефлексии привычных клишированных образов.


POLAR ENTERTAINMENT CORPORATION, SAVOY PICTURES

домохозяйка

Беверли (Кэтлин Тёрнер)

«Серийная мама», Джон Уотерс, 1994

Идеальная картинка американской мечты — дом в зажиточном пригороде, жена-домохозяйка, ее ответственный муж с хорошей работой, их двое детей разного пола. Это мир глубоко нормальных людей с усредненными вкусами и привычками — то есть главных врагов режиссера Джона Уотерса. Один из главных в американском кино возмутителей спокойствия, автор культовых «Розовых фламинго» (где Уотерс поставил себе задачу сделать максимально отвратительный фильм), в «Серийной маме» режиссер доводит до жестокого абсурда идею буржуазных приличий. Домохозяйка в исполнении Кэтлин Тёрнер просто убивает всех тех, кто не вписывается в ее представления о порядочности: поводом для расправы может быть, например, парковка на чужом месте. То, что Тёрнер играет героиню в реалистичной, а не гротескно-преувеличенной манере (чего можно было бы ждать от такого сюжета и вообще от Уотерса), придает фильму дополнительной комической жути.

крутой детектив

Чувак (Джефф Бриджес)

«Большой Лебовски», братья Коэн, 1998

Частный сыщик в классическом Голливуде — циничный острослов с мужественной харизмой, например Хамфри Богарта: ему случилось сыграть обоих самых популярных героев детективного жанра, Сэма Спейда в «Мальтийском соколе» и Филипа Марлоу в «Глубоком сне». Сюжет последнего закручен настолько, что уследить за интригой зрителю практически невозможно. С таким же сложносочиненным заговором в фильме братьев Коэн сталкивается великовозрастный хиппи Джеффри Лебовски по прозвищу Чувак, который предпочитает пить пиво и играть в боулинг, но вместо этого вынужден расследовать исчезновение трофейной жены своего тезки-миллионера. Если герои Богарта не выпускали из зубов сигарету, то Чувак постоянно курит травку — и именно потому не очень понимает, что вокруг него происходит. На счастье Чувака, все участники криминальной интриги — идиоты, как обычно бывает у Коэнов. Еще одного детектива-травокура сыграл Хоакин Феникс в фильме «Врожденный порок» Пола Томаса Андерсона по роману Томаса Пинчона.



ASPEN FILM SOCIETY; UNIVERSAL PICTURES

роковая женщина

Джульет Форрест (Рейчел Уорд)

«Мертвецы не носят пледов»,

Карл Райнер, 1982

Обязательная участница фильмов нуар — коварная соблазнительница, ведущая двойную игру против мужчин,— есть и в «Большом Лебовски», и тем более без нее не мог обойтись комедиограф Карл Райнер, собравший все общие места жанра в пародии «Мертвецы не носят пледов». Сюжет здесь запускает дочь сырного магната, которая обращается к частному детективу с просьбой разыскать пропавшего отца. Как водится в нуарах, интрига окажется глубже, чем кажется на первый взгляд (сыр, впрочем, действительно играет в ней ключевую роль), а Джульет, как выяснится, многое скрывает от героя. Эротическое напряжение между femme fatale и главным героем у Райнера выражается в том, что героиня несколько раз высасывает у него из руки угодившие туда пули. Она не единственная роковая женщина в «Мертвецах»: в комедию вмонтированы кадры из 18 классических фильмов, в том числе участницами пародийного сюжета оказываются Ава Гарднер, Вероника Лейк и Бетт Дэвис.

суперагент

Семен Семеныч Горбунков (Юрий Никулин)

«Бриллиантовая рука»,

Леонид Гайдай, 1967

По следам первых фильмов о Джеймсе Бонде с Шоном Коннери (которые и сами были почти пародийными) французы в 1960-е сняли потешную версию «Фантомаса», сами британцы — «На помощь!» с The Beatles и капустник по мотивам «Казино „Рояль“», ну а в СССР с международной преступностью пришлось бороться экономисту Семену Семенычу Горбункову. Ирония, конечно, в том, что Бонд — абсолютно антисоветский персонаж и по самим сюжетам, и по образу жизни, но сознательный обыватель Горбунков против воли проходит через те же перипетии: попадает в экзотические пейзажи, знакомится со зловещим криминальным синдикатом и соблазнительной блондинкой. Разве что вместо водки с мартини Семен Семенычу приходится пить просто водку. Бонда, естественно, не показывали в советском прокате, но Гайдай где-то посмотрел «Живешь только дважды» и воспроизвел в кульминации «Бриллиантовой руки» трюк с прицепленным к вертолету автомобилем.



РИА НОВОСТИ



FEART / EL DESEO / PHOTO12 / AFP

мачо

Рики (Антонио Бандерас)

«Свяжи меня»,

Педро Альмодовар, 1989

Антонио Бандерас — последний из латинских героев-любовников мирового кино — никогда не играл этот расхожий образ всерьез. До того как оказаться в Голливуде, он прославился ролями у Педро Альмодовара — тогда еще не респектабельного классика, а панка-провокатора, который в ранних фильмах последовательно деконструировал мачизм (и прочие ценности, доставшиеся его поколению в наследство от фашистского режима Франко). Сюжет «Свяжи меня» так же дик, как и все сюжеты Альмодовара 1980-х о мадридских маргиналах: выписавшись из психиатрической больницы, главный герой Рики в исполнении Бандераса похищает порнозвезду-наркоманку, держит ее связанной в чужой квартире… и все это — не триллер и не фильм ужасов, а скорее романтическая комедия. Объект насмешки Альмодовара — и сам этот жанр, и патриархальная модель отношений, которая за ним стоит.



ANOUCHKA FILMS, FILMS DE LA GUEVILLE

революционеры

все главные герои фильма «Китаянка»

«Китаянка», Жан-Люк Годар, 1967

Покойный Жан-Люк Годар в свое время сделал довольно много для того, чтобы образ парижского левака-интеллектуала превратился в узнаваемое клише, особенно если говорить о его фильмах с актером-символом новой волны Жан-Пьером Лео. Одну из последних версий этого типажа — болтливого студента с растрепанной шевелюрой, который любит почесать языком на тему революции,— мы видели во «Французском связном» Уэса Андерсона, где такого героя сыграл Тимоти Шаламе. «Китаянка» же — одновременно и прообраз стереотипа, и насмешка над ним. Ясно, что Годар всерьез был увлечен левыми идеями, но его герои, которые общаются лозунгами и разыгрывают миниатюры на тему вьетнамской войны под рок-н-ролльную песню о Мао Цзэдуне, не могут не вызывать улыбки. Пятьдесят лет спустя пародийным киногероем-революционером оказался сам Годар: режиссер Мишель Хазанавичюс в 2017-м экранизировал мемуары актрисы Анн Вяземски. Ироничная картина, действие которой происходит во время работы над «Китаянкой», в России известна под названием «Молодой Годар».



20TH CENTURY FOX FILM CORPORATION; MICHAEL WHITE PRODUCTIONS

сумасшедший ученый

доктор Фрэнк-н-Фуртер (Тим Карри)

«Шоу ужасов Рокки Хоррора», Джим Шерман, 1975

Понятие «культовый фильм» придумали по поводу «Шоу ужасов Рокки Хоррора» — малобюджетного эксцентрического мюзикла времен сексуальной революции, где в одном последовательно нелепом сюжете смешаны все клише хорроров и научной фантастики категории B. Солирует герой-травести в исполнении Тима Карри (это его единственная по-настоящему известная роль): он одновременно владелец готического замка, как граф Дракула, инопланетянин и ученый, работающий над созданием идеального человека — собственно Рокки Хоррора. Почему при всем этом он ходит в макияже и чулках, остается непроясненным, но в этом абсурдистском кабаре ничего объяснять и не требуется.

блондинка

Лорелей (Мэрилин Монро)

«Джентльмены предпочитают блондинок», Говард Хоукс, 1953

Вся карьера Мэрилин Монро была построена на отыгрывании стереотипа о глупой блондинке. Фильм «Зуд седьмого года» Билли Уайлдера можно считать памятником сексизму той эпохи: весь фильм Монро хлопает глазами и в упор не догадывается, чего от нее нужно женатому соседу в исполнении Тома Юэлла. Но «Джентльмены» устроены сложнее: здесь Лорелей, героиня Монро, прямым текстом говорит, что изображать дурочку ей просто удобнее. Это один из редких для старого Голливуда фильмов о женской дружбе — Лорелей и ее подруга Дороти преданы друг другу и вместе придумывают хитроумные способы противостоять окружающим их «джентльменам». Нетрудно заметить параллели между Лорелей и сыгравшей ее актрисой — Монро тоже приходилось не выставлять напоказ свой интеллект, потому что это никого не интересовало; финал этой истории, в отличие от фильма Хоукса, был, как известно, несчастливым.



20TH CENTURY FOX FILM CORPORATION

убийца

покрышка Роберт

«Покрышка», Кантен Дюпьё, 2010

«Покрышка» начинается со вступительной речи одного из главных персонажей, шерифа: он объясняет публике, что «во всех великих фильмах» есть элемент необъяснимого, какие-то обстоятельства или повороты, которые происходят «просто так», без причины. Дальнейшее иллюстрирует этот тезис самым неожиданным образом. Режиссер Кантен Дюпьё берет за основу жанр ужасов о серийных убийцах — в подобных фильмах мотивы преступлений действительно, как правило, не объясняются. Но загадочным молчаливым злодеем в духе маньяков из «Техасской резни бензопилой» или «Хэллоуина» оказывается… ожившая шина, жестоко убивающая всех, кто попадается ей на пути. Мастер сюжетов, которые не придут в голову больше никому, Дюпьё во всех своих фильмах работает с жанровыми стереотипами, от которых оставляет только драматургическую функцию и наполняет ее абсурдным содержанием. Из последних примеров — его прошлогодний фильм «Курение вызывает кашель» о команде супергероев, которые отравляют врагов никотином и канцерогенными смолами.



ARTE

интеллигент

Борис (Вуди Аллен)

«Любовь и смерть», Вуди Аллен, 1975

Вуди Аллен — уже давно сам себе стереотип, и отталкиваться от существующих клише ему необязательно. Однако свой образ суетливого, малодушного умника он много раз использовал для пародии — на Бергмана, на Феллини, на те же фильмы нуар. Ну а для тех, кому в школе приходилось писать сочинения по Толстому и Тургеневу, отдельная радость — «Любовь и смерть», где Аллен оказывается в мире классической русской литературы. «Маленький человек»? «Лишний человек»? «Русский человек на рандеву»? Борис, постоянно рассуждающий о Боге и небытии со своей кузиной Соней, объединяет всех этих рефлексирующих, мятущихся героев. Что касается сочинений, то цитат из фильма хватило бы на десяток тем для контрольных работ: «Любовь — страдание, и нелюбовь — страдание; значит, страдание — это страдание».



JACK ROLLINS & CHARLES H. JOFFE PRODUCTIONS, UNITED ARTISTS

Где взять Weekend

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

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

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

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

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

КАФЕ, КОФЕЙНИ, ПИЦЦЕРИИ

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

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

ФИТНЕС-КЛУБЫ

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

УСЛУГИ

«Автомойка Ф1-11»	Феодосийская ул, 1, корп. 11
Банк «Ренессанс»	Пресненская наб., 10
Банный комплекс «Жар-Птица»	Н. Масловка ул., 15, стр. 3
Бизнес-парк «Орджоникидзе 11»	Орджоникидзе ул., 11, стр. 44
БЦ «Деловой Дом»	Воздвиженка ул., 4/7, стр. 2
Велнес-клуб «Чистые пруды»	Чистопрудный б-р, 12, стр. 1
Галерея «Артефакт»	Пречистенка ул., 30/2
«Даев Плаза»	Даев пер., 20
«Европейская Клиника»	Духовской пер., 22Б
Институт Базальной Имплантации	1-й Спасоналивковский пер., 17, корп. 1
Жилой комплекс Art Residence	3-я Ямского Поля ул., 9
Клиника «Медицина»	2-й Тверской-Ямской пер., 10
Медицинский центр GMT Clinic	Новинский б-р, 20А, стр. 9
«Московский городской Гольф Клуб»	Довженко ул., 1, стр. 1
Мужская цирюльня «Долгоруковъ»	МО, Истринский р-н, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье» Х.О.
Салон красоты «Альто Сенсо»	Остоженка ул., 5
	Тверской б-р, 3
«Сандуновские бани»	Неглинная ул., 14, стр. 3–7
Спортивный клуб «Мультиспорт»	Лужники ул., 24, стр. 10
Стоматологическая клиника «Лимко Дент»	Дубнинская ул., 3
KELIA. BUSINESS CLUB	Воздвиженка ул., 7/6, стр. 1
Manhattan	Н. Красносельская ул., 35, стр. 48

АВТОСАЛОНЫ И АВТОСЕРВИС

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

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

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

HENDERSON.RU

Реклама. ООО ТАМИ И КО, ОГРН 1037727018449, адрес местонахождения: 141402, Московская область, г. Химки, ул. Репина, д.34

HENDERSON

30 ЛЕТ
МУЖСКОГО СТИЛЯ