

Н О М Е Р
ПРО
ПАРАНОЙЮ

26 АПРЕЛЯ 2024 НОМЕР 14

Коммерсантъ

WEEKEND



HENDERSON

**Думайте о главном,
а создание своего стиля
доверьте HENDERSON**



HENDERSON.RU





КИНО

- 5 **Все не так, однозначно**
«Разговор» Фрэнсиса Форда
Коппола, или Как 1970-е
стали десятилетием
конспирологии и паранойи
Василий Степанов

ПСИХОЛОГИЯ

- 12 **«Параноя структурирует
все отношения между людьми
через разделение их на своих
и чужих»**
Почему нам часто кажется,
что нас преследуют
Интервью *Игоря Гулина*
с *Глебом Напреенко*

ИСКУССТВО

- 14 **Мольберт в тылу врага**
Современное искусство
и теория заговора
Анна Толстова

ИСТОРИЯ

- 17 **Дело не в шляпах**
Как Павел I искал экстремизм
в заграничных книгах и модах
Сергей Ходнев

ТЕАТР

- 20 **«Кипит, волнует, бесит»**
«Горе от ума» как зеркало
русского нервного срыва
Ольга Федянина

КИНО

- 22 **Одинокий ужас человека**
Почему ни одна антиутопия
не обходится без параноика
Василий Корецкий

МУЗЫКА

- 26 **Страх в твоих ушах**
«Ад за углом» Трики:
как искусство подражает
еще не случившейся жизни
Юрий Сапрыкин

ТЕХНОЛОГИИ

- 28 **Погибшая приватность
и побежденная параноя**
Как современный человек
вернулся в XVI век,
но избавился от страха
остаться неизвестным
Иван Давыдов

СЕРИАЛЫ

- 30 **Толстый и Достоевский**
«Утопия»: как сериал
о теории заговора
породил теорию заговора
Ксения Рождественская

КИНО

- 33 **Обычные подозревающие**
10 главных параноиков
мирового кино
Станислав Ф. Росточкий

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

ЕЛЕНА НУСИНОВА
ШЕФ-РЕДАКТОР
ТАТЬЯНА ШИШКОВА
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

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 КИРИШИН
СВЕТЛАНА ЗАЙКИНА
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:
«РАЗГОВОР». ФРЭНСИС
ФОРД КОППОЛА, 1974.
ФОТО: AMERICAN ZOETROPE;
PARAMOUNT PICTURES;
THE COPPOLA COMPANY

Все не так, однозначно

«Разговор» Фрэнсиса Форда Coppola, или Как 1970-е стали десятилетием конспирологии и паранойи

В этом апреле исполняется полвека одному из важнейших фильмов 1970-х — «Разговору» Фрэнсиса Форда Coppola. Почти одновременно вышел в прокат другой знаковый конспирологический триллер, «Заговор „Параллакс“» Алана Пакулы. Две эти работы стали стержневыми для десятилетия, помешанного на паранойе. Василий Степанов рассказывает, как невозможность интерпретации внезапно открывшейся реальности заставляет человека заглянуть внутрь себя — и ужаснуться.



«Разговор».
Фрэнсис Форд
Коппола, 1974

ПОВОД ДЛЯ «РАЗГОВОРА»

7 апреля 1974 года Фрэнсис Форд Коппола отметил свое 35-летие голливудской премьерой фильма «Разговор», который, несмотря на солидные каннские награды и известную благосклонность критики, был обречен остаться в тени его куда более зрительских и масштабных шедевров — психоделического «Апокалипсиса сегодня», народного «Дракулы» и, конечно, эпической трилогии «Крестный отец», между первой и второй частью которой как раз и была сделана небольшая картина о запутавшемся одиноком шпице в исполнении Джина Хэкмена.

Хэкмен считал «Разговор» своей лучшей работой. И трудно понять, почему Гарри Кол, незаметный и неразговорчивый человек в сером, актеру милее прочих, даже самых харизматичных, его героев (вроде Полая из «Французского связного»). Специфическое место занимает «Разговор» и в режиссерской биографии Копполы. С сюжетом об одиноко сходящем с ума специалисте по прослушке режиссер носился с конца шестидесятых, когда они с Джорджем Лукасом только начинали строить совместный бизнес в Голливуде. Идею подкинул Ирвин Кершнер, позднее поставивший вторую часть «Звездных войн» «Империя наносит ответный удар»: он рассказал Копполе о направленных микрофонах, которые способны записать разговор в толпе с расстояния в несколько сотен метров. Разговор, очевидно, лег на благодатную почву — в 1967-м прогрессивная молодежь с восторгом смотрела «Фотоувеличение» Микеланджело Антониони, и Коппола сел за сценарий «хичкоковского», как ему тогда казалось, триллера. И хотя методичные попытки продать замысел инвесторам особого отклика не находили (продюсеров, очевидно, мало вдохновляли вяло разворачивающаяся история и анемичный главный герой), Коппола не унывал, так что через пять лет нашел-таки возможность для запуска давно вынашиваемого проекта.

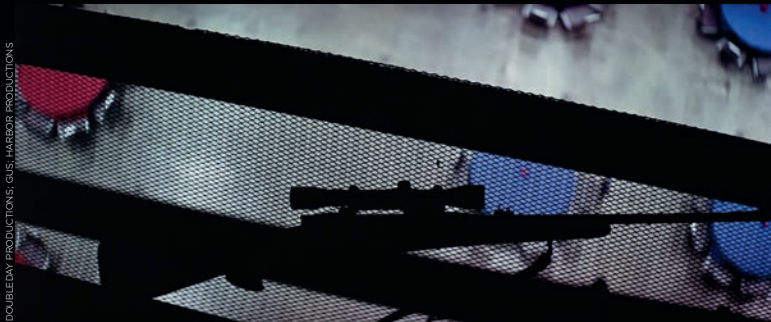
Помогли этому два события. Во-первых, конечно, грандиозный успех «Крестного отца» заставил руководство Paramount сделать все, чтобы получить от Копполы согласие на сиквел, а финансирование «Разговора» стало одним из поставленных режиссером условий. И во-вторых, параллельно работе над фильмом разгорался Уотергейтский скандал — само время благоприятствовало «Разговору».

ЗАГОВОР — ЭТО НОРМАЛЬНО

В 1972 году в штаб-квартире Демократической партии были обнаружены подслушивающие устройства. Журналистские и служебные расследования инцидента, а также последовавшие за ними судебные разбирательства привели к отставке президента Никсона. Не менее серьезными, чем политические, были последствия эмоциональные. После десятилетия тектонических социальных сдвигов и громких политических убийств (Джон и Роберт Кеннеди, Мартин Лютер Кинг, Малкольм Икс) страна вступила в десятилетие паранойи, когда верить нельзя никому, даже себе.

Или, по крайней мере, американский кинематограф указывал на это со всей очевидностью. Все вышло из-под контроля. От нас ничего не зависит. За миром реальности или наших представлений о ней маячит непостижимая, сводящая с ума, иррациональная и потому, конечно, ужасная тайна. Конспирология стала дежурным блюдом семидесятых. Да, как справедливо указывает в своей давней, написанной для «Сеанса» статье «Я параноик? Ну и пусть!» Михаил Трофименков, замешанные на ощущении кошмарной неадекватности, казалось бы, знакомой реальности триллеры можно пересчитать по пальцам одной руки, однако значение их переоценить трудно.

В 1973-м выходит «Привести в исполнение» Дэвида Миллера по сценарию Дальтона Трамбо, в этом фильме впервые на киноэкране выдвигается конспирологическая версия убийства Кеннеди — снайперов было несколько, а саму акцию планировали в высших кругах политического истеблишмента. Затем, в 1974-м, «Разговор» Копполы о запутавшемся в интерпретациях бытового как будто разговора («все не так однозначно» — своеобразный девиз той эпохи) специалисте по промышленному шпионажу и «Заговор „Параллакс“» Алана Пакулы про всемогущую корпорацию, которая устраняет свидетелей убийства президента. А в 1975-м состоится премьера «Трех дней Кондора» Сидни Поллака, который фактически закрывает тему.



«Заговор „Параллак“».
Алан Пакула, 1974

КОНЕЦ ПРИВАТНОСТИ

Если «Привести в исполнение» Миллера и Трамбо, несмотря на громкую тему, представляет собой относительно традиционную историю — в конце концов, можно успокаивать себя тем, что в политике заговоры были всегда и нынешние заговорщики, планирующие убийство Кеннеди, лишь слегка лицемернее и хитроумнее убийц Цезаря, — то «Разговор», «Заговор „Параллакс“» и «Три дня Кондора» рисуют другую картину. Здесь в мягкую топь кошмара затянуты уже не политические деятели, а самые обыкновенные люди. В каждом из трех фильмов много приватности: частных квартир, жизней, пространств, в которые камера погружается как в персональную, личную тайну.

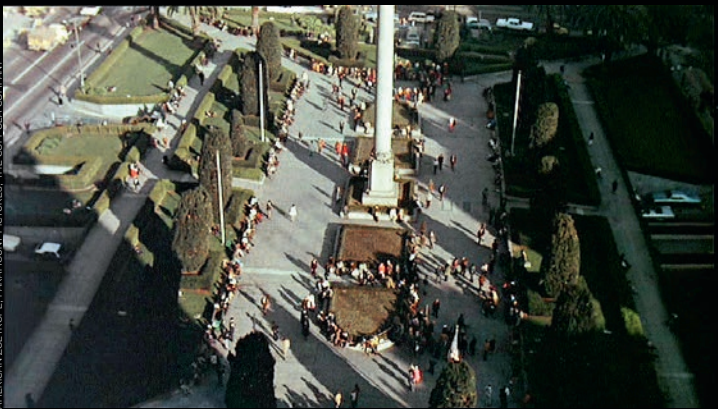
Достаточно сделать шаг в сторону от этого протоптанного бытового маршрута, и за чудесным пологом знакомого мира обнаружится нечто пугающе необъяснимое. Невозможность интерпретации вдруг открывшейся новой реальности тут главный сюжет. Ведь все, как в том самом эффекте «параллакс», зависит от точки зрения на объект — меняется угол, меняется ощущение. Нехотя расстается с вальяжным благоразумием герой Уоррена Битти в фильме Алана Пакулы. Неожиданно талантливым киллером и соблазнителем не хуже Джеймса Бонда оказывается неуклюжий книгочей Роберта Редфорда в «Трех днях Кондора». Ломает голову над содержанием записанного разговора двух любовников и постепенно теряет разум звуковик Гарри Кол в исполнении Джина Хэкмена.

Кол живет странной жизнью «степного волка» (в честь героя романа Гессе он и назван Гарри), строго охраняя свой отрегулированный мир пустых пространств, саксофона и работы. Здесь предельное значение имеют частности: например, явная религиозность Кола, живущего с Девой Марией на полке. Коппола делится с героем деталями собственной биографии — перенесенный в детстве полиомиелит превратил Гарри в сосредоточенного на своей внутренней жизни наблюдателя. Тайны приватной жизни выходят на первый план: ключевым элементом фабулы становится давнее дело Кола из 1968-го, когда из-за собранной с помощью его прослушки информации были убиты два свидетеля. Анализируя детали очередного дела, он идет не за услышанным в наушниках, а за собственной травмой и чувством вины, а они неизбежно искажают содержание записи, которую он раз за разом прослушивает. Чем чаще повторяется информация, тем надежнее теряется ее смысл в широком поле интерпретаций, а частная память самого Кола размывается в общей канве событий. Казалось бы, надежно изолированный наблюдатель становится главным действующий лицом и одновременно теряет право на самого себя. В знаменитой финальной сцене, когда Кол разносит свою квартиру в поисках подслушивающих жучков, зрителю может показаться, что это Коппола сносит «четвертую стену», делая сидящего в зале зрителя соучастником преступления.

Диффузия сред и взглядов, порождающая новую информационную среду догадок и неуверенности, где все неправда или хотя бы постправда, — одна из важных тем «Разговора», которая адекватно поддержана формой фильма. В известной степени Коппола в этой работе размывает саму фигуру автора, теряет себя в «Разговоре», как и его герой. Кол маниакально охраняет ключи от собственной квартиры, бережет свою частную жизнь. Но в финале окончательно теряет надежду на сохранение этой приватности. Коппола же намеренно потерял контроль над фильмом на стадии постпродакшена. Монтаж, выполненный Волтером Мёрчем, сделал «Разговор» той картиной, которую мы знаем. Пока Коппола занимался вторым «Крестным отцом», Мёрч кропотливо работал над шумовой симфонией наплывающих друг на друга мелодий Дэвида Шайра и записанных главным героем разговоров, он собрал монтаж воедино как джазовую импровизацию, полупрозрачную и все-таки непроницаемую, как технологичный серый дождевик Кола. Благодаря звуку холодный, изначально хичкоковский, чем-то отдаленно напоминающий об «Окне во двор», концепт героя, который видит (точнее, слышит) все и одновременно ничего не может понять, обрел душу. Сомневающуюся, сгорающую в чувстве вины душу истинного католика.



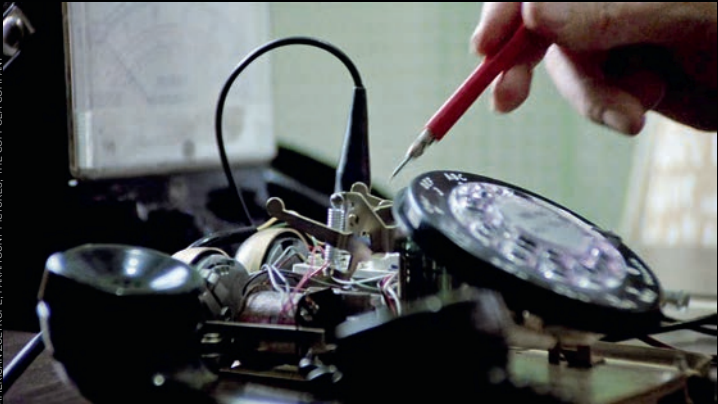
AMERICAN ZOETROPE, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY



AMERICAN ZOETROPE, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY



AMERICAN ZOETROPE, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY



AMERICAN ZOETROPE, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY



AMERICAN ZOETROPE, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY

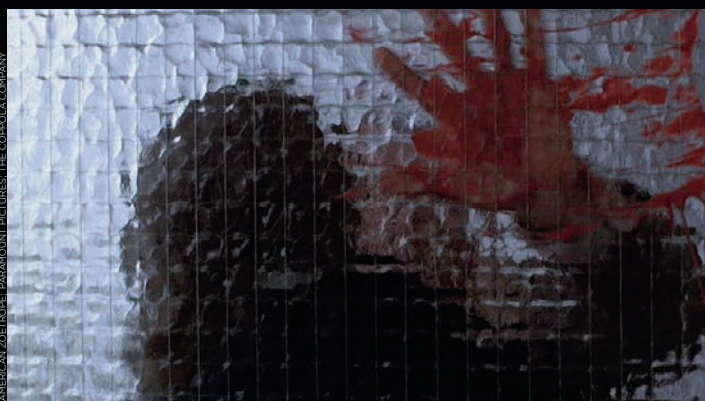


AMERICAN ZOETROPE, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY

«Разговор».
Фрэнсис Форд Coppola, 1974



AMERICAN ZOETROPE, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY



«Разговор».
Фрэнсис Форд Коппола, 1974

ПАРАНОЙЯ НА НОВОМ ВИТКЕ

Безусловно, семидесятые не изобретали паранойю и конспирологию. В тридцатые и сороковые в люди ее вывели на экран тот же Хичкок и Ланг, а на первых витках холодной войны о страхе хорошо позаботилась американская кинофантастика. Но прежде все это были понятные страхи: шпионы, тайные и явные нацисты, красная угроза, пришельцы, анархисты, в конце концов. Семидесятые же заставили человека заглянуть внутрь и ужаснуться от увиденного в самих себе. Заставили понять, что заговор — не частный сбой в системе, в котором виноват конкретный человек или группа людей, он не внутри или снаружи государства. Виновата сама человеческая природа, требующая видеть в простом сложное, изнемогающая от чувства вины и непоправимости уже сделанных когда-то ошибок, которое заставляет плодить все новые и новые ошибки.

Дело не в заговоре как таковом, а в том, что этот заговор уже давно состоялся, что его никто не заметил, и теперь он пронизывает каждого. Каждый — его орудие и соучастник, как бегущий куда-то по воле неведомых сил в «Параллаксе» журналист Фреди. Любая попытка рационализации ночного кошмара лишь глубже погружает в безумие. Разгоняя паранойю, спецслужбы в семидесятых были одержимы программами по контролю над человеческим разумом, контркультура — ЛСД и мистическими практиками, пресса — политическими интригами и их разоблачениями, а криминалистика — серийными убийствами. (Кстати, взявшись за историю знакового маньяка эпохи, Зодиака, Дэвид Финчер пришел за саундтреком к написавшему мелодию «Разговора» Дэвиду Шайру. Очень расчетливый выбор для истории, в которой нет и не может быть истины, а есть только версии.)

Подводя итоги расследования Уотергейтского дела, специальная трехсторонняя комиссия подчеркивала особую роль прессы, то есть наблюдателя, который сумел-таки установить и донести до общества правду. Как-то успокоить, восстановить в правах накренившееся радио пыталось и кино. В 1976-м Пакула выпустил своего рода антидот от безнадежности кафкианского вертиго в «Параллаксе» — интерпретацию журналистского расследования Уотергейта «Вся президентская рать», где светлая сила слова все-таки одержала победу над сгущающейся тьмой. Но избавиться от поселившейся в душе паранойи до конца не удалось. Она навсегда с нами.

Восьмидесятые помогли героям освоиться в кошмаре, превратив его в банальную семейную повседневность. Не так уж сложно узнать в комнате № 237 из «Сияния» Кубрика тот самый номер 773, фигурирующий в «Разговоре» (особенно в тот момент, когда ужас поднимается кровавой волной в унитазах). Затем аполитичные девяностые сделали кошмар игрой, которую герои воспринимали чуть ли не с иронией. Да, вы оказались в Матрице, но все еще можно выбрать таблетку — синюю или красную, — отдаться паранойе или, перевернувшись на другой бок, забыться крепким сном. Девяностые, часто оглядываясь на семидесятые в поисках стилистического вдохновения, отдали должное параноидальным триллерам. Это видно хотя бы по псевдосиквелам «Разговора» и «Трех дней Кондора», которые на рубеже тысячелетий выпустил Тони Скотт. Во второстепенных персонажах его «Врага государства» и «Шпионских игр» трудно не узнать старых добрых героев Джина Хэкмена и Роберта Редфорда, как если бы они научились жить со своей паранойей, одерживая победы на ее поле и по ее правилам.

1975

В мае 1974-го «Разговор» победил в Канне. На вопрос «почему?» критики отвечали по-разному. Кто-то видел в этой победе политическую логику момента, хотя сам автор настаивал, что скандал в Уотергейте не интересовал его в момент работы над картиной. Кто-то ссылаясь на общий уровень конкурса: дескать, под конец показали более или менее сносную, да к тому же актуальную работу, вот она и выиграла главный приз. Сегодня же можно констатировать, что «Разговор» опередил свое время: Коппола представил своего рода антикино, которое интереснее не смотреть, а слушать, представил героя, которому нельзя доверять, укрупнив в его персональной опустошенности похмельную опустошенность человечества, с грехом пополам пережившего шестидесятые. Вот он — антониониевский blow-up в попытке отыскать что-то важное и истинное, хичкоковский «наезд», который в новые времена уже не разгадывал тайн, а упирался в абстракцию неразборчивых шумов.

В самом начале следующего, 1975 года Коппола стал режиссером, которого впервые в истории выдвинули на «Оскар» за две картины сразу. У второго «Крестного отца» в целом было 11 номинаций, у «Разговора» — три. Конкурируя не только с самим собой, но еще с Романом Полански («Китайский квартал») и Бобом Фоссом («Ленни»), Коппола в итоге унес шесть статуэток; все они, конечно, достались «Крестному отцу — 2». Разговор, к которому приглашал Коппола в другом своем фильме, явно требовал тишины.

В ЦЕНТРЕ «ЗОТОВ» ПРОЙДЕТ ПРОГРАММА «САНАТОРИЙ», ЧЕРЕЗ КИНО ИССЛЕДУЮЩАЯ ОТДЫХ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О НЕМ

21 АПРЕЛЯ – 14 ИЮЛЯ

Программа «Санаторий» через кино предлагает посетителям узнать о кинематографическом воплощении санатория и почувствовать на себе эффект пребывания в таком пространстве. Куратор — киноархивист и киновед Алиса Насртдинова.

Концепция санатория как места для отдыха и оздоровления всерьез занимала конструктивистов. В новом функциональном санатории советского человека учат новому быту, гигиене, распорядку, лечат солнцем, воздухом и физикой. Но конструктивистский проект проходит через трансформацию. В позднем Советском Союзе поездка в санаторий доступна всем и в то же время не-

доступна каждому. Она становится привилегией обладателей профсоюзного билета.

Образом утопичного санатория грезит человек и сегодня. Жаждет места, напоминающего курорт или дом отдыха, где нет нужды в сверхусилии, где все подчинено ритуалам, после выполнения которых можно почувствовать себя лучше.

В программе помимо культовых советских лент, таких как «Веселые ребята» Григория Александрова и «Мальчик и девочка» Юлия Файта, будут представлены актуальные работы последних лет («Солнце мое» Шарлотты Уэллс, «Как заниматься сексом» Молли Мэннинг Уоккер) и экспериментальные картины Джеймса Беннинга, Джона Вудмана, Филиппа Кот о цветах, деревьях и облаках, которые включены в программу, чтобы вовлечь зрителей в процесс созерцательного отдыха.

В рамках «Санатория» также пройдут кинопоказы видеоработ участников курса экспериментального кинематографа Московской школы нового кино, перформативные практики и мастер-классы.



«Солнце мое», 2022, Шарлотта Уэллс



«Люди в воскресенье», 1930, Роберт Сьодмак, Эдгар Георг Ульмер

Москва, Ходынская ул., д. 2, стр. 1
centrezotov.ru

реклама

16+

«Паранойя структурирует все отношения между людьми через разделение их на своих и чужих»

Почему нам часто кажется, что нас преследуют

Часто кажется, что паранойя буквально пронизывает современный мир. Мы видим ее проявления в мировых новостях и склоках социальных сетей; обвинения в паранойе звучат постоянно и чаще всего оказываются взаимными. Понять в таких случаях, где это слово — риторический прием, а где — попытка серьезного анализа происходящего, часто очень трудно. Игорь Гулин поговорил с психоаналитиком Глебом Напреенко о том, что такое паранойя с точки зрения практикующего терапевта, как частный психоз становится массовым феноменом, как паранойя работает в публичной политике и что с ней делает искусство.

Паранойя — распространенное слово обиденного языка. Что это на самом деле такое с точки зрения психоанализа? Прежде всего, надо выделить в использовании этого термина два полюса. Первый полюс — психиатрический. Есть то, что называется «паранойяльный бред». Из всех типов бреда он — наиболее стройный: в нем есть определенный источник угрозы, а все остальное — вся система мира, все знаки, все отношения — определяется этим центром. Такая конструкция абсолютно все объясняет, и ее очень сложно поколебать. В этом парадокс паранойи: безумие обычно представляют как что-то, что разрушает логику, смысловые связи, но паранойя показывает, что безумие может обладать железной логикой и быть переполненным смыслом. Так бывает при шизофрении, когда человек с помощью бреда раз за разом пытается собрать свой мир, который склонен разваливаться на бессвязные куски. Один из способов упорядочить его — найти некий источник преследования, действия которого объяснят положение вещей. Правда, есть нюанс: в психиатрии различаются понятия «паранойяльный бред» и «параноидный бред». Параноидный не обладает стройностью и устойчивостью, здесь источник зла, его сосредоточение время от времени меняется. Это бесконечно возобновляемая попытка найти объяснения.

Автор второй полюс?

Есть такой радикальный афоризм психоаналитика Жака Лакана: «Личность — это паранойя». Ведь сама личность всегда предполагает своего рода сферичность. В той мере, в какой мы верим в целостность и связность своего «я», — в той мере мы все немножко паранойяльны: мы выстраиваем мир по принципу «это — я, это — не я»; это я принимаю, а это я отторгаю; это — зло, а это — добро; и на все у нас есть свой резон... Современный мир, где так важна идентичность, ошутимо располагает к паранойе.

То есть можно сказать, что бред доводит до радикального предела склонность, которая есть в каждом? Но откуда берется именно клиническая паранойя, на что это реакция?

Корень паранойи — отказ признать нечто, что разрушило бы твою целостность как «я». Мы все параноики в той мере, в которой мы изымаем нечто из себя, располагая это во внешнем мире. Можно тут вспомнить пример из Фрейда (подобных случаев, готов свидетельствовать, очень много и в современной практике). Он связан с сексуальной проблемой, но тут важна сама структура. Мужчина насильно сунул в руку девушке свой член. После этого у нее возник психоз. Важный момент: про сам этот эпизод она сказать ничего толком не может — то есть это событие не осознанное, не прошедшее через внутреннюю речь. Зато она подробно рассказывает Фрейду о том, как другие люди ее преследуют, упрекая в порочном поведении. Есть инстанция внутри человека, которая его за что-то укоряет; позже Фрейд назовет это «сверх-я». Но здесь «сверх-я» не сработало, укор оказался выброшен наружу — и вернулся оттуда как неблагоприятность других.

У Фрейда есть знаменитая фраза: то, что было упразднено внутри, возвращается извне. Или, по формулировке Лакана, что не было признано в символическом, возвращается в реальном. Это реальное — что-то, в чем невозможно сомневаться: я уверен, что меня преследуют, желают мне зла и так далее. Так же устроена и абсолютная реальность галлюцинации.

Паранойяльность — особенность психики человека. Почему и как она становится коллективной, начинает доминировать в социальном пространстве?

Есть феномен «бреда вдвоем». Его открыл французский психиатр XIX века Эрнест Шарль Ласег — один из первых, кто вообще писал про паранойю. Позже такие случаи много разбирал Лакан. Бред вдвоем — идеальная парная система, закрытый мир. Ласег обнаружил, что он лечится буквально изоляцией двух участников пары друг от друга — тогда бред у обоих угасает или ослабляется. В общем, бред заразителен, потому что он помогает систематизировать реальность. Паранойя структурирует все отношения между людьми через разделение их на своих и чужих. Именно в этом смысле мы говорим про паранойяльность многих политических систем: давайте построим стену на границе нашего государства, все объединимся под знаменем некоего блага, потому что снаружи — зло, от которого нам надо защититься.

Но как это происходит — люди массово заражаются друг от друга психозом?

Я не думаю, что все люди, которые разделяют такого рода идеологии, делают это по одинаковым причинам. Это всегда решение какой-то проблемы, с которой столкнулся человек. Но, в отличие от других, это решение может быть разделено. Потому что оно очень четко определяет источник проблемы. Паранойя еще связана со своеобразной гордыней: другой меня недостаточно ценит или, наоборот, жаждет причинить мне зло. Эта гордыня также может быть как частной, гордыней «я», так и коллективной — гордыней некоей идентичности, «мы».

Если взять политическую паранойю — что там является непризнанным, отторгнутым?

В разного рода режимах мы часто видим идеи очищения социального тела — как это было, например, в нацистской Германии: очищение от евреев, от людей с не теми сексуальными предпочтениями. Важный момент: всем им приписывается неправильный способ наслаждаться. Евреи — они богатые, гомосексуалы — порочные. У них есть особое наслаждение, которого не должно быть. Наслаждение этого другого ставит вопрос о наслаждении самого параноика — вопрос, которым он предпочел бы не задаваться.



из личного архива ГЛЕБА НАПРЕЕНКО

Можно ли сказать, что те, кто называет какое-то наслаждение запретным, на самом деле ему предаются или хотят предаться?

Не всегда, но часто паранойя действительно обретает карикатурно зеркальные формы: другому приписывается нечто, в чем ты сам повинен. Классический пример бреда ревности (который тоже паранойялен): муж изменяет жене и болезненно внимателен ко всем знакам внимания, которые она оказывает другим мужчинам. Он действительно подмечает очень тонкие вещи: она на кого-то посмотрела, кому-то подмигнула, с кем-то захотела провести побольше времени. При этом он абсолютно слеп к тому факту, что сам проводит время с любовницей. Опять же свидетельство того, что паранойя выглядит очень рационально. На это часто обращают внимание психиатры: развитие паранойяльного бреда происходит часто совсем незаметно, до тех пор пока он не приобретет экстраординарные формы или не приведет к преступлению. Человек выстраивает систему, которая кажется очень разумной, подмечает то, что на самом деле есть, а потом становится ясно, что все это время вызревало что-то, и иногда оказывается, что уже поздно: он, например, напал на кого-то и убил.

Кажется, что паранойя — очень густой материал для искусства — всякие конспирологические сюжеты, истории преследования, заговора, борьбы одинокого добра с вседесущим злом — все это очень питательно. Как работает это вдохновение?

Дело в том, что поместить паранойяльное сознание в рамку искусства — значит его немножко заковытить. Это совсем другое решение проблемы, чем действительно бредить. Хотя, скажем, свидетельства больных о своих галлюцинациях или навязчивых идеях часто выглядят очень артистично, они напоминают искусство. Но проблема с ними в том, что человек в психозе не способен посмотреть на свой бред со стороны. В этом смысле искусство может быть именно попыткой лечения паранойи — в том плане, что оно всегда вводит измерение кажимости, условности, неабсолютного взгляда.

Получается, что искусство и публичная политика тянут эту потенцию паранойи в противоположные стороны. Искусство помогает ее разрушительный драйв как-то остранисть, а публичная политика, наоборот, аккумулирует, так?

Еще одно важное слово, которое использует Фрейд, говоря о паранойе, — это «неверие». Параноик не верит в то, что социальные отношения действительно работают, — по той причине, что они тоже строятся на кажимости. Поэтому паранойяльные лидеры — это лидеры, которые разоблачают условность в политической жизни. В этом, конечно, тоже есть некоторая правда — за конвенциями всегда скрывается лицемерие, двойные стандарты и прочее. Однако таким образом происходит девальвация политики как системы сложных связей между странами, социальными группами, людьми — связей, которые выстраиваются по определенным правилам. Все это разоблачается как фикция в пользу некоей «правды». Кроме того, тут работает упомянутая уже зеркальность — собственные лицемерие и двойные стандарты паранойяльные лидеры как бы исключают из рассмотрения. И дальше мы видим то, что мы видим. В таком мире с искусством, конечно, возникают проблемы. Искусство, особенно современное, ведь постоянно играет с неоднозначностью высказывания, в нем есть загадка. Параноик — буквалист, он стремится упразднить двусмысленности: это значит это, и все тут. Все загадочное и неопределенное для него — опасно.



25–26 ИЮНЯ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА
БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ

benois de la danse 2024*

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
БАЛЕТНЫЙ ПРИЗ
И ФЕСТИВАЛЬ
МИРОВОГО БАЛЕТА



Художественный
руководитель Программы

Светлана Захарова

Президент Приза
«Бенуа де ла Данс»

Юрий Григорович

25 ИЮНЯ

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ГАЛА-КОНЦЕРТ
НОМИНАНТОВ 2024 ГОДА
И ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ

26 ИЮНЯ

ГАЛА-КОНЦЕРТ
«ЗВЕЗДЫ БЕНУА ДЕ ЛА ДАНС —
ЛАУРЕАТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ»

ПРОДАЖА БИЛЕТОВ:

Центр БЕНУА
www.benois.theatre.ru

РОО «Центр Бенуа», ОГРН 1137799013593, г. Москва, проспект Мира, 131, оф. 3

KASSIRORU

ООО «КАССИРРУ — Национальный билетный оператор», ОГРН 1187847189584,
РФ, 197136, г. Санкт-Петербург, Чкаловский пр-т, дом 50, литера А, ч. пом. 1Н, 38, 39, 51-53

* Бенуа де ла Данс

12+

Реклама



РОСАТОМ



Северсталь



МЕТРОПОЛ
SINCE 1905



NATURA
SIBERICA
СОВМЕЩАЕТ В СЕБЕ
ВСЕ СЕЗоны



nordgold
БОЛЬШЕ ЧЕМ ЗОЛОТО



ГАРМОНИЯ ФЛОРА
ОПЕРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ

Мольберт в тылу врага

Современное искусство
и теория заговора

В середине марта в восьми городах России прошли обыски у трех десятков современных художников и кураторов. «Дело художников», как заметила Анна Толстова, напоминает, что параноидальные представления о современном искусстве как о некоем антигосударственном заговоре возникли в эпоху холодной войны, причем по обе стороны фронта.

Сообщения об обысках у художников в разных городах России — Петербурге, Москве, Екатеринбурге, Перми, Нижнем Новгороде, Ульяновске, Воронеже, Самаре — появились в социальных сетях и средствах массовой информации 12 марта. Многих допрашивали на предмет знакомства с оппозиционером Петром Верзиловым (внесен в реестр иностранных агентов), в прошлом — участником группы «Война» и продюсером группы Pussy Riot, который уже лет пять как отошел от какой-либо творческой деятельности, да и во времена своего арт-активизма был мало связан с художественной средой. Художники и кураторы, подвергшиеся обыскам и допросам, представляли собой компанию крайне разношерстную: тут были и арт-активисты вроде Катрин Ненашевой или бывших участников Pussy Riot и «Партия мертвых»; и художники музейно-галерейного склада вроде воронежца Ивана Горшкова, далекие от политической повестки; и стрит-артисты самого разного толка, от гражданственных петербуржцев из группы «Явь» до романтических нижегородцев из студии «Тихая»; и директор Пермского музея современного искусства PERMM Наил Аллахвердиева; и живой классик акционизма 1990-х Анатолий Осмоловский, создатель образовательного проекта — институт «База». Ни один искусствовед или критик не сможет сказать,

что объединяет всех этих людей, кроме принадлежности к миру современного искусства. Однако идея, будто бы все современное искусство в целом представляет собой заговор против государства, хорошо знакома и восходит к началу холодной войны.

«Я не претендую на то, что мой пзорный список всеобъемлющ: дадаизм, футуризм, конструктивизм, супрематизм, кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм — все эти „измы“ имеют иностранное происхождение и не должны иметь места в американском искусстве. Пусть не все из них являются выразителями общественного или политического протеста, все они являются инструментами и оружием уничтожения», — речь сенатора-республиканца Джорджа Дондеро, произнесенная в Конгрессе 16 августа 1949 года, вошла в анналы как классический образец риторики маккартизма в области культуры. Кандинский — красный комиссар и друг Троцкого, Пикассо, Брак, Леже и Дюшан — кубисты, то есть коммунисты, Шагал — коммунист, потому что еврей, все мексиканцы тоже красные, особенно Сикейрос, да и французы хороши, кругом измена, трусость и обман, художники — солдаты коммунистической революции, их искусство — оружие массового уничтожения, и т. д. и т. п. Пересказывать речь сенатора Дондеро «Модернистское искусство в оковах коммунизма» — одно удовольствие, поскольку многие пассажи самым комическим образом напоминают пропагандистские клише из советских

книг, разоблачающих модернизм, надо лишь заменить «красное» на «буржуазное».

Впрочем, американским мастерам современного искусства было не до смеха. Жизнь только начинала налаживаться, цены росли, критики ликовали, что Нью-Йорк наконец-то затмил Париж, а успехи абстрактного экспрессионизма в послевоенной Европе были настолько очевидны, что в недрах ЦРУ возникла мысль использовать этот авангардный образ новейшего американского искусства как средство мягкой пропаганды. Пропагандировать прогрессивное творчество без коммунизма и советского идеологического влияния должны были организации вроде Конгресса за свободу культуры, созданного летом 1950 года в Западном Берлине и со временем обзаведшегося представительствами в тридцати с лишним странах, а также переформатированный Американский комитет за свободу культуры, способствовавший устройству выставок искусства США по всему миру. В комитет вошли видные представители нью-йоркской школы — Джексон Поллок, Роберт Мазервелл, Уильям Базитотис. Все они упоминались сенатором Дондеро как носители коммунистической заразы.

Американское художественное сообщество собиралось с мыслями добрых три года, прежде чем ответить на абсурдные обвинения, — лишь под конец 1952-го в The New York Times вышла статья «Является ли современное искусство



WASSILY KANDINSKY

- | | |
|---|---|
| | 2 |
| 1 | 3 |
- 1 Василий Кандинский. «Страшный суд», 1912
- 2 Пабло Пикассо. «Бюст женщины», 1938
- 3 Жорж Брак. «Натюрморт (с кларнетом)», 1927



коммунистическим?». В программном тексте, занявшем целую газетную полосу, Альфред Барр-младший, создатель и первый директор нью-йоркского МoМА, терпеливо объяснял, что сегодня модернистское искусство не имеет ничего общего с советской пропагандой и, напротив, преследуется в СССР, как еще недавно преследовалось в нацистской Германии.

Несмотря на вполне бредовый характер этой и других антимодернистских филиппик Дондеро, они идеально отвечали обывательским представлениям об авангарде: только всеобщим заговором можно объяснить, что такое — извращенное, уродливое, большое, противоречащее здравому смыслу — творчество признается искусством. Если заменить выражение «всеобщий заговор» на слово «конвенция», то получится общее место истории культуры: постоянно обновляющаяся система договоров внутри художественной среды и определяет, что такое искусство. Однако теория заговора — с целью подрыва государственных устоев, расшатывания духовных скреп и поломки национального культурного кода — выглядит куда убедительнее. Прямых антисемитских выпадов в выступлениях Дондеро не было, но рифма между еврейским и коммунистическим заговорами прочитывалась имплицитно — оппоненты не раз указывали на схожесть риторических приемов сенатора-маккартиста с теми, что использовались идеологами национал-социализма в борьбе с «дегенеративным искусством».

(Эхо антимодернистской риторики, связывающей конспирологию с антисемитизмом, неожиданно отозвалось в скандальной книге основоположника «новой журналистики» Тома Вулфа: автор одной из главных книг эпохи 1968 года, «Электропрохладительного кислотного теста», разразился памфлетом «Нарисованное слово» (1975), где объявлял новейшее искусство продуктом заговора критиков

«Культурбурга» — в названии этой критической твердыни обыгрывались еврейские фамилии ведущих нью-йоркских критиков, Клемента Гринберга, Гарольда Розенберга и Лео Стейнберга.)

И все же кампании против «дегенеративного искусства» в гитлеровской Германии и «формализма» в сталинском СССР были своего рода внутренними гражданскими войнами — в эпоху холодной войны речь зашла об иностранном вмешательстве и диверсиях.

«Сейчас американская печать без конца напоминает о незыблемом приоритете США в распространении „самых авангардистских“ течений. И это действительно так. Начиная с 1960-х годов американцы, используя психологическое и финансовое давление, планомерно и настойчиво превращают самые крупные постоянно действующие международные выставки в демонстрацию „достижений“ американского формализма. Сказанное в первую очередь относится к Венецианской и Парижской биеннале, к биеннале в Сан-Паулу (Бразилия) и к кассельской „Документе“. В результате такого активного вторжения заокеанских бизнесменов в художественную политику в Англии, Франции, Латинской Америке, Западной Германии, Японии появились подражатели американским образцам», — книга «Разрушение образа» киевского искусствоведа Елены Рославец, вышедшая в 1984 году, стала одним из последних в серии партийно-искусствоведческих трудов, изобличавших модернистское и современное искусство капиталистического Запада. Характерно, что и в книге Рославец, и в аналогичных сочинениях, издававшихся в СССР с конца 1950-х до середины 1980-х, ни слова не говорилось о «подражателях американским образцам» в Советском Союзе, даром что вся литература такого рода была направлена на то, чтобы пресечь вражеские происки в собственном тылу.

Первые вражеские происки были связаны с VI Всемирным фестивалем молодежи и студентов 1957 года в Москве. Хотя Госдеп официально не рекомендовал американцам участвовать в этом празднике коммунистической пропаганды, делегация США, приглашенная на фестиваль, приняла в нем участие. Международную художественную выставку, проходившую в ЦПКиО имени Горького, подвергли основательной цензуре, но сопроводительная программа отличалась большей свободой — именно в ее рамках и выступил некий Гарри Колмен, представившийся американским философом



и художником: он прочел лекцию о том, что такое живопись действия, и на практике показывал, как она делается. В Москве и Ленинграде началась эпидемия абстрактного экспрессионизма — даже газета «Советская культура» была вынуждена констатировать, что «абстракционизм и у нас одурманил кое-кому головы».

Брошюра ленинградского искусствоведа Валентина Бродского, разоблачавшая западную абстракцию как проявление «империалистической агрессии в идеологической области», к фестивалю опоздала — ее издали двумя годами позже. Зато она поспела к Американской выставке в Сокольниках 1959 года и стала первой в череде ругательных книг о модернизме — скупой и скверной, но все же проиллюстрированной, они сделались важным источником информации о запретном искусстве для нескольких поколений советских нонконформистов.

Американская художественная экспансия рассматривалась в таких книгах прежде всего в коммерческой плоскости — как продукт рыночной, капиталистической агрессии, глубоко чуждой социалистической системе искусства. Несмотря на то, что первые публикации о связи Конгресса за свободу культуры с ЦРУ появились в The New York Times еще в середине 1960-х, а в середине 1970-х в Artforum вышли расследования о том, как ЦРУ пыталось влиять на культурную политику, в частности — на зарубежную выставочную программу МоМА, культуртрегерская деятельность американских спецслужб, впрочем, довольно непродолжительная и сошедшая на нет к началу 1960-х, оставалась такой же фигурой умолчания в советской антимодернистской литературе, как и наличие «подражателей американским образцам» внутри СССР.

Самых отчаянных, демонстративно ведущих несоветский образ жизни «подражателей», таких как Оскар Рабин или Александр Арефьев, могли пропесочить в прессе, намекая на то, что они работают на потребу западному рынку или же подозрительно крепко дружат с дипломатами капстран, но для советской истории искусства их, конечно же, не существовало — и в монографии о кризисе буржуазной культуры их имена не попадали. Генерал Бобков, возглавлявший 5-е, идеологическое, управление КГБ СССР в 1969–1983 годах, утверждает в мемуарах, что и у советских

спецслужб имелась идея приручать художников андерграунда, используя их для создания более прогрессивного образа советской культуры, что стало особенно актуально после международного скандала с «Бульдозерной выставкой», но любые попытки компромисса с внутренним врагом вызывали яростное сопротивление партийных органов.

Интересно, что в советских фильмах про шпионов, где в качестве консультантов по традиции выступали сотрудники КГБ, роль авангардистского искусства как идеологического оружия противника подчеркивалась неизменно. «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «ТАСС уполномочен заявить» — интерьеры, в которых разворачивается деятельность западных разведок, обязательно украшают какие-нибудь образчики модернизма. Чаще всего образчики стилизованы под живопись Пикассо и Леже, тех самых «кубистов-коммунистов», что вызывали такую ярость сенатора Дондеро.

Это смешно, но нисколько не удивительно: члены Французской компартии, Пикассо и Леже беспрепятственно выставлялись в советских музеях с первых лет оттепели, раздобыть альбом

с репродукциями их работ не составляло никакого труда — с одной стороны, художникам-постановщикам не приходилось мучиться в поисках визуальных источников, с другой стороны, это был народный, узнаваемый образ современного искусства. («В отношении к изобразительному искусству ЦК КПСС проявлял поразительную двойственность. В СССР проходили выставки Леже, Пикассо и наряду с этим всячески замалчивалось творчество Кандинского, Фалька, Малевича и других», — сетует генерал Бобков на партийную однобокость.)

Заговор иностранных спецслужб зреет в обстановке новейшего искусства, как помидор в теплице, — этот советский кинематографический топос счастливо дожил до наших дней: в сериале «Спящие», показанном на «Первом канале» в 2017 году, завербованных западными разведками соотечественников, проникших во все сферы политической и экономической жизни страны, так и тянет на какую-нибудь выставку contemporary art. Съемки проходили в павильоне РОСИЗО на ВДНХ, работы современных российских художников были предоставлены галереей «Триумф».



2

1

1 Фернан Леже. «Три женщины за красным столом», 1921

2 Марк Шагал. «Силс-Мария и красное солнце», 1961–1964



Дело не в шляпах

Как Павел I искал экстремизм в заграничных книгах и модах

Отчаянно бояться за устои государственной власти и потому вводить разнообразные запреты и ограничения — для деспотов дело привычное. Император Павел I не был деспотом прямо-таки inferнальным, но зато в его случае эти охранительные меры приобретали немыслимый размах и немыслимую вздорность. В результате, как писал пушкинский лицейский однокашник Модест Корф, «в его царствование Россия обратилась почти в Турцию». И всеравно, напоминает Сергей Ходнев, не помогло.

Старенький Казанова доживал свои дни в богемской глуши, служа библиотекарем у графа фон Вальдштейна. Служба была безотрадная, как и сам замок Дукс, и собиравшееся там общество; умирающий авантюрист капризничал и злился — все-то сговорились ему, Казанове, напакостить. И эту мелочную старческую злость выражал в одних и тех же словах: вы все якобинцы!

Не то чтобы он всерьез полагал, что в графском замке его окружают переодетые агенты Робеспьера. Тут скорее была обида — на немощь, на уходящее время, на собственный закат, на горький хлеб и крутые ступени, а уж заодно и на «жакобенов», которые так гадко испортили своей революцией конец столь приятного столетия.

Казанова умер в 1798-м. Двумя годами ранее в России воцарился император Павел I. По странному совпадению бранился он точно так же: вы якобинцы! вы все — якобинцы! И здесь, наверно, за руганью тоже был длинный список накопившихся обид (на мать, на ее фаворитов, на англичан, на детей, на распустившееся дворянство, на непослушных подданных) — но был и страх.

Не трусость, конечно. Известия о том, что произошло в императорской спальне Михайловского замка в ночь на 12 марта 1801 года, несколько противоречивы, но ясно, что перед убийцами самодержец не оробел. Скорее генерализованные неврастенические опасения, смутные и тяжелые, насчет того, что действительность вывихнута, уродлива, что где угодно может скрываться злодейство и угроза. И искренняя потребность от этой угрозы импульсивно защищаться — не столько рациональными мерами, сколько действиями, подсказанными его собственной логикой, мягко говоря, очень индивидуальной.

Ритуалы масонские, ритуалы рыцарские, возвышенная, но безумная игра в гроссмейстера Мальтийского ордена (многолетний православный монарх возглавляет католическое братство безбрачных крестоносцев), донкихотство



Александр Бенуа.
«Парад при Павле I», 1907



внешней политики, грезы о соединении церковей и буквальная вера в собственное достоинство первосвященника. Замок опять же — с его башнями, рвами и сложным мистическо-сентиментальным флером.

Если бы Павел Петрович родился веком позже в какой-нибудь европейской конституционной монархии средней руки — был бы, наверно, еще один «сказочный король» вроде Людвига Баварского (их, кстати, сравнивал еще Толстой). Но он родился в России, и, претворенные в административно-полицейскую реальность, его фантазмагорические защитные меры приобретали характер откровенно

дикий: не деловитая мощь образцовой реакционной монархии вроде николаевской или меттерниховской, а агитация.

«Так как через ввозимые из-за границы разные книги наносится разврат веры, гражданского закона и благонравия, то отныне, впредь до указа, повелеваем запретить впуск из-за границы всякого рода книг, на каком бы языке оные ни были». Никаких исключений («без изъятия»): вы якобинцы, вы все якобинцы. Что там книги — уточнялось, что ввозить нельзя «равномерно и музыку», то есть ноты.

Такой указ вышел в апреле 1800 года, меньше чем за год до «апоплексического удара табакеркой». Через несколько месяцев, уже летом, было велено бороться с «развратом веры, гражданского закона и благонравия» внутри страны путем катастрофического ограничения издательской деятельности: «все типографии, кроме сенатской, академической и первого кадетского корпуса, запечатать, дабы в них ничего не печатать». Но буквально через несколько дней последовало приказание запечатанные типографии распечатать, только следить, чтобы в них не публиковали ничего противозаконного и запрещенного.

«Я перевел несколько речей из Демосфена, но цензоры говорят, что Демосфен был республиканец и что таких авторов переводить не должно, и Цицерона также, и Саллюстия также... Grand Dieu!» — жаловался Карамзин в письме к баснописцу Дмитриеву. И прибавлял: «у нас литература под лавкою», «я, как автор, могу исчезнуть заживо», «вероятно, что цензоры при новых изданиях захотят вымарывать и поправлять, а я лучше все брошу, нежели соглашусь на такую гнусную операцию».

В 1798 году Василий Капнист посвятил императору свою комедию «Ябеда», в которой обличались извечные отечественные кривосудие и взяточничество («Бери, большой тут нет науки; // Бери, что только можно взять. // На что ж привешены нам руки, // Как не на то, чтоб брать?» — так у Капниста пели нехорошие чиновники). Император милостиво принял посвящение, но тут какая-то добрая душа объяснила ему, что комедия, мол, сущий разврат гражданского закона и благонравия. Ага! Вы все якобинцы! — и Капниста незамедлительно отправили под стражей в Сибирь. Но комедию все-таки велено было сыграть перед самодержцем и цесаревичем Александром Павловичем. После того как дрожащие актеры доиграли первое действие,



последовал приказ экстренно догнать кибитку с несчастным драматургом и вернуть его в столицу. После второго действия новый курьер повез Капнисту высочайшее повеление о денежной награде и производстве в важный чин. Это могло бы быть симпатичным счастливым финалом — как раз-таки в духе комедий того времени, — но нет, финал был откровенно абсурдистский: вернуть Капниста вернули, а «Ябеду» на строго запретили.

Плохи были не только развратные литераторы и книгопродавцы. В опале оказались привычные слова, имевшие несчастье быть скомпрометированными французским революционным узусом: не следовало говорить «отечество» — только «государство», вместо подозрительного «гражданина» предписывалось говорить «мещанин» и так далее. Но гнусная, пугающая неправильность виделась Павлу еще и в новейших мужских модах — и с этой заразой он энергично боролся изрядную часть своего недолгого царствования.

В январе 1797 года были запрещены круглые мужские шляпы (при Екатерине их даже гвардейские офицеры позволяли себе носить — так то при Екатерине): только треуголки, как при Казанове, как при Фридрихе Великом, как при Петре III. Через год запретили новомодные фраки и жилеты. Еще через год — «тупей, на лоб опущенный», то есть введенную в моду в революционной Франции с легкой руки великого актера Тальма прическу «а-ля Титюс». Пудренные волосы, старомодные облегающие кафтаны без ворота и долгополые камзолы, башмаки с пряжками — это предписывалось подданным мужеска пола чуть ли не с детского возраста.

Не то чтобы прежде в XVIII столетии не было официальных предписаний о том, как населению надлежит одеваться. Было петровское насаждение брадобрития, париков и европейских кафтанов, была забавная регламентация ширины фижм в зависимости от социального статуса дам. Но петровскую войну с бородами приняли и пережили как неизбежность, как стихийное бедствие; в упорядочении фижм и позументов по Табели о рангах видели хотя бы нечто внятное, успокоительно-предсказуемое. Заполошная же павловская борьба с экстремистскими модами — полицейские отлавливали на улицах одетых не по уставу, сбивали с их голов круглые шляпы и отрывали воротники фраков — уже не столько пугала, сколько смешила. И, как тогда говорили, производила роптание.

И ведь все мимо. Репрессировать невинные прически и покрой одежды из идеологических опасений — дело, так уж повелось, проклятое: какими высокими соображениями его ни аргументируй, а выйдет все равно нелепица. Государь видел себя рыцарем, вооружившимся против вездесущего якобинства, — но на деле это в нем, в алогичной карусели его кар-милостей-угроз, современникам мерещилось что-то родственное разгулу революционного террора. И сгубили его отнюдь не якобинцы — «потешный полк Петра Титана, дружина старых усачей», екатерининские орлы, спевшиеся с новыми служаками, ну и собственный сын в придачу. Ни одна державная смерть в отечественной истории не вызвала такого ликования, какое разыгрывалось на петербургских улицах 12 марта 1801 года. Вот радость-то, умолк рев Норда сиповатый, закрылся грозный, страшный взгляд — теперь можно, наконец, надеть круглую шляпу.



1 | 3
2 | 4

- 1 Джеймс Гилрей. «Кульминация французской славы. Апофеоз свободы», 1793
- 2 Чарльз Уильямс. «Северных медведей учат танцевать», 1801
- 3 Джеймс Гилрей. «Павел I (Великодушный союзник)», 1799
- 4 Исаак Крукшенк. «Три приказа из Санкт-Петербурга», 1800

«Кипит, волнует, бесит»

«Горе от ума» как зеркало русского нервного срыва

«Горе от ума» Александра Грибоедова вот уже 200 лет входит не только в поговорки, как предсказал Пушкин, но и буквально в подсознание отечественной сцены — вместе со своей центральной коллизией: один против всех. Однако и весь комизм, и весь драматизм этой коллизии держится на том, что у Чацкого и фамусовской Москвы общего по крайней мере не меньше, чем различий. И более всего их объединяет состояние того самого пресловутого ума.

Текст: Ольга Федянина

В каноническом корпусе русского театра «Горе от ума» два столетия не сменяемо стоит на первом месте. Этой пьесой до сих пор негласно измеряется комплектация отечественной театральной труппы — если в театре можно распределить «Горе от ума», со всеми протагонистами, с соотношением женских и мужских ролей, со всеми второстепенными персонажами, болтливыми гостями и безмолвными лакеями, труппа считается полноценной.

Драматическая литература вообще имеет склонность к персонажам неуравновешенным; способность выходить из себя по самым разным поводам и во все без оных — условие существования жанра. А в «Горе от ума» психическая нестабильность — не только свойство характера, но и основа сюжета. Само название пьесы Грибоедова — диагноз, ответ на вопрос, от чего, собственно, горе, в чем проблема. Проблема в уме. То есть в голове.

В чьей? Сотни и тысячи «Горь» на русской и мировой сцене строились на том, что все дело в голове главного героя: ум делает его неудобным и нежеланным аутсайдером, косная фамусовская Москва отторгает от себя Чацкого как инородный элемент.

Однако герой с самого первого своего появления, кажется, практически не нуждается во внешних источниках для конфронтации. При такой голове, как у Чацкого, в принципе врагов не надо.

Чуть свет — уж на ногах! и я у ваших ног...

...это первые его слова и одна из тех фраз, которые вошли в поговорки. А вслед ей идет монолог, который в поговорки не вошел и который из этой фразы непосредственно рождается. Это монолог глубоко оскорбленного человека. И оскорблен он еще до того, как услышал от окружающих хотя бы одно слово:

Ну поцелуйте же, не ждали? говорите!

Что ж, рады? Нет? В лицо мне посмотрите.

Удивлены? и только? вот прием!

Он заранее переполнен упреками:

Ни на волос любви! куда как хороши!

Он предъявляет счет за перенесенное:

Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,

Верст больше семисот пронесся, ветер, буря;

И растерялся весь, и падал сколько раз —

И вот за подвиги награда!

И чувствует себя преданным:

Вы рады? в добрый час.

Однако искренно кто ж радуется эдак?

Мне кажется, так напоследок

Людей и лошадей знобя,

Я только тешил сам себя.

Еще раз — это все говорит человек, который не услышал пока что ни одного ответного слова, кроме реплики Софьи: *Ах, Чацкий, я вам очень рада.* Он с этим монологом оскорбленной любви заходит в дом, в котором не был три года — и в котором провел сейчас не больше нескольких минут.

Горе, в общем-то, в этом монологе уже обрисовывается довольно отчетливо. От какого ума? Это параноидальный ум, то есть сознание, которое само себе рисует самые страшные последствия каждого события, мысленно докручивая его до катастрофы. Тем эмоциям, которые в первой же сцене обуревают Чацкого, неоткуда взяться здесь и сейчас, их можно только принести с собой. Нет, нельзя сказать, что катастрофа лишь плод его воображения: тут есть своеобразная проницательность, она регистрирует холодность Софьи и чувствует «измену» — и она же эту холодность и провоцирует. Совершенно неочевидно, что Софья настолько влюблена в Молчалина, чтобы не поменять его на дружочка детства. Но упреждающая реакция Чацкого пугает и отталкивает ее. Голова героя рождает самосбывающееся пророчество.

Можно, конечно, списать всю эту бурю и натиск на нетерпение и разочарование того, который *бежал, летел, спешил обнять*. Но во всех следующих сценах и со всеми остальными персонажами в доме Фамусова Чацкий ведет себя точно так же. У него про каждого есть суждение — и рождаются эти суждения не от встречи с фамусовской Москвой, они живут своей жизнью у него в голове, все свои наблюдения и *bon mots* он приносит с собой. В диалогах эти суждения лишь разворачиваются в полноценный *fuog*. Горе этого ума не в том, что он как-то специально остер или крамолен, а в том, что он все время опережает ситуацию, сам себя заводит, сам себе рисует уродливые картины, всюду видит обман и подозревает недоброжелательность.

Позже обнаружится: в этом уме не только несчастье, но и счастье возможно только как следствие обмана. Обнаружив, каким ничтожеством выглядит Молчалин, Чацкий заканчивает диалог с ним репликой в сторону. *С такими чувствами, такой душой — любим? Обманщица смеялась надо мною!* — и это самая счастливая его секунда во всей пьесе, секунда ликования: меня действительно ввели в заблуждение!

С драматургической точки зрения парадоксальнее всего то, что у антагонистов протагониста примерно те же самые проблемы. Не в смысле взглядов, а в смысле устройства психики. Ума у них немного, но горе то же самое.

Еще до того, как Чацкий вваливается в дом со своими упреками, по дому уже ходит Фамусов в очень похожем состоянии тревожной подозрительности. Вместо мыслей о Софьиной неверности он изводит себя мыслями о Софьиной чести. Он тоже прислушивается только к своим внутренним страхам — и вынимает из домохадцев душу расспросами. Все начало пьесы — вариации на тему «что вы здесь делаете?» и «как вы здесь оказались?». В результате Софье и Лизе удается Фамусова более или менее уболтать, но отнюдь не успокоить — ум его продолжает лихорадочно работать в поисках беды. *Но ждал ли новых я хлопот? чтоб был обманут...* Как и Чацкий, он чувствует себя жертвой обмана, провокации. Как и у Чацкого, в голове Фамусова микроскопическое подозрение мгновенно вырастает в глобальную инвективу: *от Софья, что ты так рано поднялась! а? Для какой заботы?* до яростного пассажа про Кузнецкий Мост и вечных французов, от которых должен поскорее избавиться нас Творец, — буквально три строчки.

В общем и целом уровень параноидальности у Фамусова и Чацкого примерно одинаковый. Между финальными *Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок* Чацкого и *Ах, боже мой, что станет говорить княгиня Марья Алексевна!* Фамусова есть разница характеров и положения в обществе, но нет разницы душевных состояний. Оба — люди, чьи худшие опасения сбываются, — их «ум» только этого и ждал.

Но и прочие герои страдают тем же расстройством, только, если можно так выразиться, коллективным. Мы их видим лишь как стаю, внутри которой буквально курсирует вирус беспокойства и подозрительности. Фамусовская Москва — это совсем не уютное, пыльное место, и если Чацкому здесь что-то и грозит, то точно не отсутствие движения. Напротив, здесь всё и все в состоянии постоянной турбулентности, в безумном стремлении

ничего не упустить — не теряя при этом бдительности. Один из символов этой стаи и этой турбулентности — княгиня Тугоуховская, которая гонит мужа к Чацкому, решив, что он завидный жених для какой-нибудь из шести ее дочерей: *Князь, князь, сюда. — Живее! ... К нам на вечер, в четверг, проси скорее Натальи Дмитриевны знакомого: вон он!* Но, услышав, что потенциальный жених не богат, немедленно дает отбой (с авторской ремаркой «громко, что есть мочи»): *Князь, князь, назад!* — как будто бы в последнюю секунду предотвращает страшную катастрофу.

Из таких секундных реприз состоит весь фамусовский бал, где гости безостановочно прокручивают в голове перспективы и последствия каждой улыбки, каждого слова, каждой мимолетной встречи. Все переполнены страхом выпасть из стаи или оказаться внутри нее недооцененными.

В этой тревожной борьбе за первенство и причастность слышно эхо страхов самого Чацкого: *Когда подумаю, кого вы предпочли!* — это о том же самом, только в уже осмысленной ситуации проигрыша, уже случившейся фатальной недооценки. Только ему приходится самому себе, в голове, кричать что есть мочи: *Назад!* И поражение, которого он ждал с первой минуты, вываливается из него вполне уже фамусовской интонацией:

Глядел, и видел, и не верил!

А милый, для кого забыт

И прежний друг, и женский страх и стыд,

За двери прячется, боится быть в ответе.

Единственный человек, на которого в «Горе от ума» не распространяется всеобщая подозрительность, — это Софья (ну и, разумеется, еще лучезарное бревно Скалозуб, который в своих репликах, кстати, не менее остроумен, чем Чацкий, просто он сам об этом не догадывается). И логично, что именно Софья — вполне сознательно — произносит те несколько слов, которые немедленно превращают бал в бедлам.

То, как гости подхватывают и разносят новость о безумии Чацкого, — это и есть настоящий выплеск безумия из умов. Паранойя требует постоянного подтверждения того, что безумен кто-то, а мы в полном порядке. Это он, ему, его... — *Схватили, в желтый дом, и на цепь посадили — Он сумасшедший — Он сошел с ума — В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны — Сума сошел! Прошу покорно! Да невзначай! Да как проворно!*

Однако герой-изгой и в этой манифестации безумия неотличим от враждебного ему окружения — он реагирует точно так же:

...из огня тот выйдет невредим,

Кто с вами день пробыть успеет,

Подышит воздухом одним,

И в нем рассудок уцелеет.

Для Москвы безумен Чацкий. Для Чацкого безумна Москва. Их безумие общей природы, что неудивительно: какой там день пробыть — он же в этом фамусовском доме вырос.

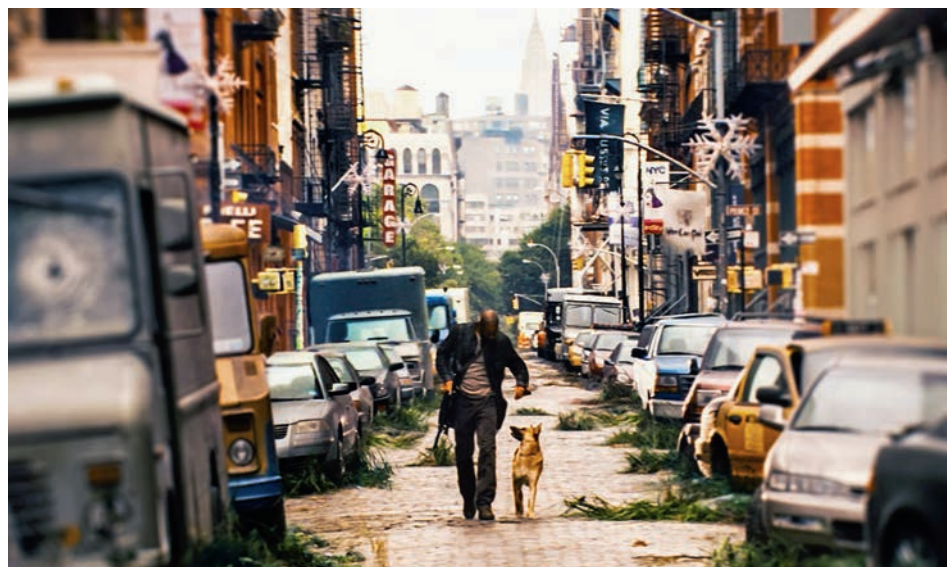
Впрочем, в Москве сумасшествие — не приговор, как можно понять из слов Фамусова о матушке Чацкого: *Покойница с ума сходила восемь раз.* Так что у героев, возможно, все еще впереди, а 200 лет триумфов для хорошо темперированного безумия — не предел.

Одинокий ужас человека

Почему ни одна антиутопия не обходится без параноика

Что такое антиутопия? Бездушная автоматизация жизни; граждане, превращенные в деревянных солдат с номерами вместо имен; закулисные кукловоды, транслирующие им прямо в мозг утешительное кино. Сопротивление оказывает лишь один, Избранный. Эта картина — последний человек среди симулякров, зомби и антропоморфных автоматов — буквальная экранизация бреда судьи Шребера, самого известного в истории параноика. Сценарии безрадостного будущего в кино разнятся, но ни один из них невозможен без мотива параноидального отчуждения героев — от близких, общества или реальности, тайно поменявшей свои законы.

Текст: Василий Корецкий



СЦЕНАРИИ ЗОМБИ-АПОКАЛИПСИСА

«Я — легенда». Фрэнсис Лоуренс, 2007

Мертвый мир, населенный подменными людьми, — это, как говорится, база параноидальной фантастики. Ее канонический троп «похитители тел из внешнего космоса» пережил аж три экранизации. А неумирающий с 1970-х зомби-вампирский жанр кристаллизовался в эталонную дистопию «Я — легенда» Фрэнсиса Лоуренса с Уиллом Смитом, гордо вышагивающим по пустым улицам постапокалиптического Манхэттена (предыдущая экранизация одноименного романа Ричарда Матесона пришлось на оттепельный 1964-й). Черный силуэт Смита наводит ужас на бледных жертв новой эпидемии, превратившей все человечество в каннибалов-альбиносов. По мере сил герой уничтожает бездушную и безмозглую нечисть, а некоторых особей ловит, чтобы ставить на них эксперименты по поиску спасительной сыворотки. Что ж, вскоре окажется, что в своем человеческом параноидальном супремизме он упускает главное: зомби-вампиры так же разумны, как и он.

В литературных первоисточниках 1950-х под стадными монстрами в людском обличье имелись в виду, конечно, коммунисты и граждане СССР. Но страх перед подозрительным Другим универсален, его легко упаковать в обстоятельства любого места и времени. Просто подставьте вместо космического стручка нужное. Например, племя молодое, незнакомое.

СЦЕНАРИИ ВОЙНЫ МЕЖДУ ПОКОЛЕНИЯМИ

«Деревня проклятых». Джон Карпентер, 1995

Американцы как минимум дважды за XX век приходили в ужас от своих детей. В ревушие 1920-е, когда с мировой войны вернулись ровесники века. Через 40 лет на общество потребления пошла войной беби-бумеры. Конфликт отцов и детей имел место даже в СССР: еще в 1960-х роман братьев Стругацких «Гадкие лебеди» описывал типично советский сеттинг (ссылка, диссиденты, режимный город, интернат для одаренных детей), но в совершенно американском духе (происки ВПК, вечный нуарный дождь, «прощай, оружие»). Дети города, взятые в оборот загадочными мутантами-мокрецами, отрицали все на свете и приближали трансгуманистическое будущее, в котором водка превращалась в родниковую воду. Экранизация педагогической фантазии Стругацких случилась только в 2006-м. К сожалению, темный, дождливый и снятый будто на сдачу от Тарковского фильм Константина Лопушанского оказался совсем неуместным в дивном новом мире потребительского бума нулевых.

А в Америке фигура ребенка-монстра, мессии нового страшного времени, стала каноном хоррора. В 1976 году маленький Антихрист явился в «Омене» Ричарда Доннера, а в 1995-м Джон Карпентер снял «Деревню проклятых». Репродуктивный десант инопланетян в идиллический городок Мидвич приводит к появлению у горожан целого выводка белокурых бестий с огненным взглядом, способных читать мысли и намеренных колонизировать Землю. Этот сюжет (взятый из книги Джона Уиндема «Кукушки Мидвича» (1957)) уже появлялся в кино — в британской «Деревне проклятых» Вольфа Риллы (1960). Но именно у Карпентера фантазия о зловещих детях, явившихся стереть с лица земли отстойную и беспомощную цивилизацию взрослых, приобретает интонации проповеди, так характерные для настоящей паранойи.

Впрочем, иногда страх геронтократии перед молодежью становился столь сильным, что рождал паранойю уже у последней.





СЦЕНАРИИ ТОТАЛЬНОЙ ГИПЕРРЕАЛЬНОСТИ, СОЗДАННОЙ МЕДИА

«Матрица». Лана и Лилли Вачовски,

1999

Уоткинс, хорошо понимавший, как работает телевидение, не зря так сильно фиксировался на роли «горячих» медиа в тоталитарном сценарии будущего. Но его фантазии кажутся всего лишь прагматичными прогнозами по сравнению с теми невероятными картинками плясок симулякров, что рисует настоящий футурологический сай-фай. Сериал «Мир Дикого Запада» описывает мир тотальной инсценировки, тематического парка развлечений, персонал которого не знает, что они — всего лишь андроиды, созданные для того, чтобы быть игрушками людей-клиентов. Но пробуждение угнетенных неизбежно!

В роли такого же ничего не ведающего актера реалити-шоу, окруженного статистами и режиссерами под прикрытием, может оказаться и обычный человек («Шоу Трумана»), и супергерой («Ванда/Вижен»). Но настоящая антиутопия начинается, когда внутри симулякра оказывается все человечество. «Матрица» Вачовски настолько идеально соединила в себе элементы киберпанка, французской философии и самой что ни на есть бытовой паранойи эпохи поп-эзотерики и киберпанка, что стала для многих зрителей идеальным описанием универсума с повсеместным интернет-покрытием. Тут умер не бог, не соседи — но сам мир. И лишь несчастный человек, присоединенный к оптоволокну, продолжает свое онейрическое существование посреди радиоактивной пустыни Реального.

СЦЕНАРИИ КОРИЧНЕВОГО ЗАВТРА

«Парк наказаний». Питер Уоткинс,

1971

Паранойя полностью охватывает западное кино в депрессивных 1970-х. Даже фантастика, точнее, кино в жанре «что, если...» в это время начинает тревожно оглядываться по сторонам в ожидании полицейской облавы. Сразу после краха цветочной революции 1968 года мокьюментарист Питер Уоткинс пугает зрителей убедительной фантазией о ближайшем будущем Америки, совершившей правый поворот. Самодовольные реднеки и полицейские массово арестовывают всевозможных активистов и борцов за права и свободы. Подозреваемых сгоняют в фильтрационные лагеря, где полевой суд предлагает им на выбор тюрьму или «Парк наказаний», жуткий медиапроект, в котором обвиняемым предлагается проделать марш-бросок по пустыне в сопровождении телеоператоров. Добравшихся до финиша якобы ждет амнистия. Но не спасется никто.

«Парк наказаний» — не первая фантазия Уоткинса о будущей смычке госнасилия и медиа. В 1969-м он предвосхитил «Голодные игры» своей антиутопией о Новом мировом порядке («Гладиаторы»), держащемся на перманентной контролируемой войне, которую ведут в прямом эфире реалити-шоу ограниченные контингенты трех супердержав (блок НАТО, СССР и Китай).

СЦЕНАРИИ ТОТАЛЬНОГО ЗАГОВОРА

сериал «Человек в высоком замке», 2015–2019

И все же предложенная Вачовски картина манихейского разделения мира на осязаемые руины Реального и красивую картинку виртуального Воображаемого — это конспирология для слабаков. А что, если нет никакого Мирового компьютера, сцены и закулисья, а мир состоит из миллиона мелких подлогов, подделок, имитаций и приписок, осуществляемых рутинно и без всякого хайтека — как в классической оруэлловской антиутопии? А что, если та версия истории, в которой ты живешь, — всего лишь случайная aberrация?

Именно такое допущение делают создатели сериала «Человек в высоком замке», ревизионистской экранизации Филипа Дика. Начинающийся как типичная дистопическая альтернативная история (Рузвельт был убит Джузеппе Дзангарой, войну выиграли страны «оси»), сериал радикально меняет одну из деталей первоисточника. У Дика фигурирует роман внутри романа, излагающий третью версию развития событий Второй мировой, близкую к реальной. Сериал же меняет книгу на распространяющуюся по нелегальным каналам кинохронику, кадры которой полностью подрывают конвенциональную (в мире сериала) картину послевоенной ойкумены, поделенной между императорской Японией и нацистской Германией. В финале, конечно, всему найдетсся снимающее панику «рациональное» объяснение (множественность Вселенных, порталы между измерениями). Но выражение лиц дезориентированных героев, впервые видящих кинохронику с живым в 1954 году Сталиным, — бесподобно.





СЦЕНАРИИ ЭКЗОТИЧЕСКОГО ЗАГОВОРА

«Зеленый сойлент». Ричард Флейшер, 1973

Перевернуть Вселенную с ног на голову под силу немногим фантазерам. Куда более распространен в сценарии антиутопий мотив одного, но замечательного в своей злокозненности заговора. В биополитическом нуаре Дэвида Кроненберга «Преступления будущего» нехорошее задумала сама природа: взбесившись, она производит в хаотическом порядке невиданные и непонятные образования, множащиеся в телах людей со скоростью агрессивных раковых опухолей. Новые внутренние органы требуют создания новых надзорных органов, а тут недалеко и до заурядного заговора. И точно: герой Вигго Мортенсена, мутант-перформансист, оказывается втянут в запутанную игру двух тайных сил — нового подвида людей, научившихся переваривать пластик, и охотящихся за ними спецагентов.

В британском сериале с говорящим названием «Утопия» само «прекрасное» будущее становится результатом кровавого политического заговора, длящегося почти четверть века: британское правительство, разведка, фарма — все инфильтрировано заговорщиками, мечтающими стерилизовать неимоверно размножившееся человечество, чтобы не вышло как в «Зеленом сойленте». Социальная дистопия Гарри Гаррисона, экранизированная в 1973-м Ричардом Флейшером, стала канонем сай-фай-конспирологии. Картина в ней — ужасно знакомая: перенаселение, парниковый эффект, дефицит продуктов, все, кроме начальства, едят норму — цветную брикетированную массу, «рацион». Всемогущая корпорация «Сойлент» выводит на рынок новый питательный рацион — зеленого цвета. Потребуется полноценный нуарный сюжет, чтобы герои догадались: зеленый сойлент делается из единственного оставшегося на Земле источника белка — трупов.



СЦЕНАРИИ РОЗОВОГО РЕЙХА

сериал «Два холма», 2022

Кто боится матриархата, культуры отмены, слова «гендер» и прочих идефиксов ужасной молодежи? Российские режиссеры, навязчиво рисуя зрелому зрителю мрачные картины торжества вокерских ценностей. Иногда на помощь им приходит классика русской антиутопии (экранизировать «Котлован» пока не решился никто, но адаптация «Мы», сделанная Гамлетом Дульяном с поправкой на дух времени, выглядит достойной апологией таких традиционных ценностей, как красное вино и «токсичные отношения созависимости»). Иногда наши кинематографисты ищут спасение в истерическом юморе — как в главном высказывании российской телеиндустрии на тему женской эмансипации, сериале «Два холма». Ужас перед вибратором, добровольно-принудительной сортировкой мусора и тотальной политической корректностью маскируется в нем кривой ухмылкой «примата» (как презрительно называют мужчин в мире будущего, пережившего андроид Третьей мировой войны), с которой создатели «Холмов» рассказывают историю о чистеньком экогороде сознательных женщин, размножающихся партеногенезом. Улыбка, впрочем, довольно скоро превращается в гримасу ужаса. Ведь идеальное общество освобожденных женщин на самом деле — тоталитарный ад и искусно созданная видимость, в которой нельзя даже наорать друг на друга!

С (не)возможностью открыто проявлять агрессию у российских сценаристов связаны особые переживания. Так, именно вокруг нервного срыва гражданина идеального государства, захватившего по носу какому-то скандалисту в кафе, строится интрига свежей антиутопии Ильи Шагалова «Аквариум», скрещивающей мотивы Замятина с культурой отмены.

СЦЕНАРИИ ТЕХНОАПОКАЛИПСИСА

«Видеодром». Дэвид Кроненберг, 1982

От биоморфной видеокассеты Дэвида Кроненберга («Видеодром») до обезумевшего искусственного интеллекта Кубрика («Космическая одиссея»), от трагедии (франшиза «Терминатор») до саркастической комедии (сай-фай Жан-Пьера Жёне про восстание роботов-пылесосов «Большой баг») — луддитский страх перед все более усложняющимися технологиями принимает на экране самые причудливые и парадоксальные формы. Раздражение гаджетами часто соединяется с подозрением к новым медиа: а что, если излучение всех этих вышек транслируется в голову (как в «Обитаемом острове»? В деле запугивания граждан всевозможными футуристическими приставками первое место наконец-таки достается Кроненбергу. Его «Видеодром» открывает портал в инферно пиратского телевидения. А оно не только обслуживает самые низменные и темные устремления аудитории — как в «Станных днях» Кэтрин Биглоу, где постапокалиптический триллер выстраивается вокруг порнографической технологии, способной записывать переживания, — но и вызывает телесные трансформации, опухли, которые уже сами начинают вести телепередачи прямо в мозг.

Для полноценной антиутопии эта история слишком частная, но если смотреть «Видеодром» глазами зрителя сериалов, в нем очевиден потенциал глобальной техногенной дистопии. Вместе с другими фильмами режиссера про слияние организма и гаджета в постгуманистический мицелий («Экзистенция», «Преступления будущего») «Видеодром» очерчивает границы новой апокалиптической вселенной, в которой нет границ между искусственным и естественным, природой и техникой, жизнью и сроком гарантии.



СЦЕНАРИИ КОРПОРАТИВНОГО ДИПСТЕЙТА

«Метрополис». Фриц Ланг, 1927

Фантазии о технологиях, превратившихся в подобие магии, — отличительная черта киберпанка. Другой троп этого жанра, отнюдь не фантастический, но предельно параноидальный, — корпоративное будущее. В мирах Уильяма Гибсона («Нейромант», «Отель „Новая роза“») все решают не парламенты или президенты — но триады, якудза, международные корпорации, ставшие субститутами государств. Гаджеты становятся синонимами не столько НТР, сколько промышленного шпионажа, и недалекое будущее уже мало отличимо от настоящего, каким его описывают сенсационные расследования об изнанке большого бизнеса и диванные разоблачители дипстейта.

Но фантазм о колоссе государства-корпорации совсем не нов и появился задолго до первого компьютера. Золотая классика дистопии и социальной фантастики, «Метрополис» Фрица Ланга, — он ведь как раз о том, как кошмар «идеального государства» может родиться не из левой мечты, а из правой прагматики развитого капитализма. Социальный апартеид государства-фабрики, номера вместо имен, кошмарное отчуждение рабочих от собственной жизни... Стоит ли добавлять, что, по легенде, «Метрополис» был любимым фильмом Геббельса?

СЦЕНАРИИ ОБЩЕСТВА ТОТАЛЬНОГО КОНТРОЛЯ

«Особое мнение». Стивен Спилберг, 2002

И в завершение — возвращаемся к истокам. Страх преследования, сыска, повсеместного надзора — именно так понимается слово «паранойя» в быту. И именно этого боятся авторы всех первых антиутопий об ужасах «идеального общества». Золотой стандарт тут снова задает Оруэлл, но автору «1984» и в голову не могло прийти, что полиция будущего будет отслеживать мыслепреступления в режиме реального времени. Именно такой сценарий реализуется в «Особом мнении» Спилберга (еще одна экранизация Филипа К. Дика): группа экстрасенсов-прогностеров сканирует возможные сценарии будущего и сообщает о времени и месте вероятного преступления. Наряд полиции из отдела «Прекрайм» пакует подозреваемого и отправляет его в вечный анабиоз. Разумеется, рано или поздно в несовершенно преступлении обвиняют полицейского из «Прекрайма» (параноидальный твист, сходный с «Бегущим по лезвию», где андроидом-репликантом оказывается сам охотник на репликантов). Интересно, что изначально фильм задумывался как сиквел другой экранизации Дика — «Вспомнить все» со Шварценеггером, герой которой оказывался внутри параноидальной схемы «все, что ты знаешь, — ложь»: самоидентификация обычного строителя Дугласа Куэйда оказывалась стопроцентным фейком, записанным поверх его истинной памяти, в которой Куэйд — марсианский повстанец по имени Карл Хаузер.



Страх в твоих ушах

«Ад за углом» Трики:
как искусство подражает
еще не случившейся жизни

Появившаяся в середине 1990-х музыка трип-хоп идеально вписалась в тогдашнее тревожное российское восприятие жизни, и главным мастером тут стал Трики — его первые альбомы звучали образцово параноидально. Юрий Сапрыкин, у которого есть опыт и личного взаимодействия с музыкантом, пытается понять, что в этом восприятии соответствовало его музыке и образу, а что было определено переживанием того времени — или даже предчувствием будущего.



Память — ненадежная штука. Учеными давно доказано: мы вспоминаем не то, что было на самом деле, а то, что было нашим сознанием отфильтровано, переписано, искажено или попросту придумано. Еще хуже, когда в дело вступает коллективная память: из 1990-х все помнят про бандитов, но что тут личный опыт вспоминающих, а что навеяно сериалом «Бригада» и фильмом «Жмурки», уже не разобрать. Какой была середина 1990-х, как она переживалась в реальное время в ощущениях — поди теперь узнай; осталось мутное тревожное облако с инсталлированными в него поп-культурными стереотипами: спирт «Рояль», Леня Голубков, братва, не стреляйте друг в друга. Культура и медиа действительно накладывают свои фильтры — но касается ли это только воспоминаний? Возможна ли чистота переживания в том самом «моменте»? Очевидно же, что люди, насмотревшиеся «Санта-Барбары», и люди, наслушавшиеся «Гражданской обороны», 1990-е воспринимали ну очень разными. Или вот, из той же эпохи: живешь себе, живешь, потом посмотришь «Криминальное чтиво», и оказывается, что и бандиты — интересные люди, и смерть можно отмотать назад, и вообще, если на все происходящее (включая спирт и Леню Голубкова) наложить трек Дика Дейла «Misirlou», оно приобретает какую-то бодрящую свежесть. Как будто тебе дали очки с другими диоптриями, и в них все видится в ином свете.

Была в середине 1990-х и другая оптика: например, тогда как раз появилась музыка трип-хоп. Это потом ее растащили на звуковые дорожки для ресторанов с «атмосферой комфорта и роскоши», приручили и приставили к делу, а тогда поверх всего звучала в ней некая сумеречная тревога — что-то дождливое, туманное, предутреннее, — и рифмовалось все это скорее с Линчем, чем с ланчем. Чемпионом по части тревожности был, конечно, музыкант по прозвищу Трики: от работ иных его коллег дурманом сладким веяло, но у этого в музыке просто черти лезли из углов; пожалуй, его первые альбомы «Maxinquaye» и «Nearly God» — одно из самых отчетливых проявлений паранойи в музыке. В программе «Кафе Обломов» показывали его клип «Hell Is Round The Corner», артист с осоловевшими глазами шептал что-то зловещее, вокруг него медленно кружились красные стены — как в Черном Вигваме у все того же Линча. И да, эта картинка и звук идеально окрашивали восприятие момента: возвращаясь домой за полночь по плохо освещенным переулкам, интересно было думать, что ты попал в сюрреалистический нуар и ад прямо за углом.

На исходе 1990-х я устроился работать в журнал «Афиша»; время быстро менялось, редакции интересно было думать, что мы делаем издание мирового уровня и можем разговаривать с Европой на равных. Как раз объявили сенсационную по тем временам новость — в Москву впервые с концертами приезжает Трики, — и меня отправили брать интервью у артиста в город Лион. Европа встретила дождем: я долго шел по плохо освещенным переулкам, в жуткой тревоге, что перепутаю адрес, с трудом объяснился с охранниками на служебном входе и был усажен в каморку за сценой, где ошивались перед концертом музыканты.

Наконец появился хедлайнер: прихватив бокальчик и канапе, он собрался было улизнуть обратно в гримерку, но тут завидел мокрого осоловевшего меня и пришел



в необъяснимую ярость: «Ты кто такой? Ты чё на меня смотришь? Нет, черта ты на меня уставился?» Охранники развели нас по разным углам, тут появился тур-менеджер и сообщил, что интервью, кажется, не состоится, и вообще, артист просит вывести меня из зала, иначе он отказывается начинать концерт. Разговора с Европой не случилось, на последовавшем московском концерте Трики простоял полтора часа к залу спиной. Паранойя, как и было сказано.

Молодое издательство Sougce только что выпустило на русском автобиографию Трики «Ад за углом», я решил ознакомиться с материалом, чтобы найти объяснение тому инциденту — впрочем, оно и так было известно: тяжелое детство, легкие наркотики, подростковые травмы, системный расизм. Музыкант транслирует через музыку накопившуюся сердечную боль, попутно отравляя жизнь окружающим, — сюжет знакомый. Не тут-то было. Да, говорит Трики, когда мне было четыре года, покончила с собой моя мама, та самая Максим Куэй, но я этого совершенно не помню и никогда по этому поводу особенно не переживал. Детство было безоблачное, родственники меня баловали, никаких проявлений расизма я не замечал — по крайней мере, пока не заработал миллион и не начал летать бизнес-классом. Да, не сложились отношения с женой (она же многолетняя основная вокалистка Мартина Топли-Бёрд), но зато нашу общую дочурку люблю без памяти и с ранних лет таскаю ее за собой по всем гастролям. Что стою спиной к залу, так это от робости, однажды должен был спеть дуэтом с самой Бейонсе, но вышел на сцену и забыл слова. И вообще, это я раньше злой был, а потом перестал есть хлеб, сахар и молоко и сразу стал покладистый и пушистый. А что вы находите в моей музыке каких-то жутких кривляющихся демонов — это ваши проблемы.

Автобиография перемежается интервью с родными и знакомыми Трики, и на фоне их голосов его история звучит уже не так идиллически. Заботливые родственники, по крайней мере их мужская половина, похожи скорее на персонажей из фильмов Гая Ритчи, будущий артист растет на улице,

водится с дурной компанией, однажды на пару месяцев попадает в тюрьму. Благостная картинка его взрослой жизни несколько омрачается фразами типа «и тут ему опять сломали ногу в драке перед клубом». Тот же номер, что случился у нас с музыкантом, — «Черта ты на меня уставился?» — Трики продвигает на страницах книги сестрой актера Бена Стиллера. Любимая дочка в какой-то момент из повествования исчезает, зато подробно рассказывается, как Трики едет погостить к фанату в Челябинск. Жизнь Трики открывается с несколько более сумбурной стороны — впрочем, к психически-травматическим отклонениям свести ее все равно не получается.

В моей истории образ Трики тоже в какой-то момент лишился своей однозначности. Однажды, году в 2010-м, мы с кинокритиком Станиславом Зельвенским уже за полночь зашли в петербургский бар Mod's на Конюшенной площади. «О, твой стоит», — меланхолично заметил Станислав. За барной стойкой на месте бармена действительно обнаружился Трики, он охотно — и кажется, уже бесплатно — наливал всем желающим, взял пару шотов и я. Старое не поминали. Дальше мы оказались за соседними столами, Трики небезуспешно очаровывал подвернувшихся под руку девиц, бегал к стойке и подливал всем окружающим, закончилось все едва ли не братанием. Могли и в Челябинск вместе улететь, время

было такое — рандеву с Европой происходило уже на короткой ноге и поверх всяческих барьеров.

Я даже начал ретроспективно подозревать, что в середине 1990-х все было совсем наоборот: не искусство накладывало на жизнь свои фильтры, а это мы раскрашивали искусство в свойственные нашему восприятию цвета. Может, Трики ничего такого не имел в виду (а к тому же впоследствии оказался неплохим малым) — это тусклые московские фонари отбрасывали на его музыку свою сюрреально-тревожную тень. В тех переулках было чего опасаться, и мы щедро выгружали наши страхи в любой подвернувшийся черный вигвам. Помню интервью Гребенщикова, еще из предыдущей эпохи, конца 1980-х, когда он только вернулся после неудачного покорения Америки: он говорил тогда, что в Штатах The Doors — это музыка для танцев, а в России от них тащатся тяжело, по-достоевски. Одним словом, паранойя — в ушах слушающего.

А теперь я вот что думаю. Вот были, например, в начале 1910-х немецкие или австрийские экспрессионисты. Отчего они вдруг увидели мир в таком мрачном деформированном виде? Это же не связано с общей для них жизненной травмой, и уж точно не публика спроецировала на них свои комплексы. Спустя 100 лет очевидно, что это было искусство, которое не отражало, а предвидело, на него падала тень от событий, которые еще не произошли. Возможно, через сколько-то лет так будут смотреть и на модные московские поветрия начала XXI века — когда на рубеже 2020-х все выстроились в очередь к терапевту, изучили путеводители по душевным болезням и обнаружили в себе неведомую ранее ранимость. Вдруг и это было не последствие, а предчувствие? Бывает же, что черти лезут — в жизнь или в музыку — прямиком из будущего, у них же там иначе работает время.

Вот и автобиография Трики завершается внезапным и трагическим постскриптом: жизнь моя разрушена, любимая дочь, которую я возил в детстве на гастроли, покончила с собой.

Погибшая приватность и побежденная паранойя

Как современный человек вернулся в XVI век, но избавился от страха остаться неизвестным

Да, за вами следят. Нет, это не бред преследования, это реальность. **Иван Давыдов** рассуждает о том, что это значит и что теперь делать.

Однажды великий скульптор Бенвенуто Челлини спешил на прием к флорентийскому герцогу Козимо Медичи. Герцог, как герцогу и положено, жил во дворце, и чтобы добраться до его кабинета, Челлини пришлось пройти сквозь бесконечную почти анфиладу покоев — включая и комнату, где великая герцогиня справляла нужду.

Этот анекдот вспоминает историк Люсьен Февр (тоже, кстати, великий) в одной из своих статей, демонстрируя читателям, что приватность — понятие относительно новое. Еще в XVI веке, то есть тогда, когда Челлини решил повидаться с Медичи, европейцы стесняться и скрываться не умели. Чтобы осознать, насколько важна неприкосновенность частной жизни, потребовалось еще лет сто.

Непонятно только, как предки сочетали эту жизнь напек с бредом преследования, который мы обычно называем паранойей, смущая специалистов-психиатров. Зачем за тобой следить, если ты ничего не прячешь? Загадка. Но как-то, видимо, сочетали. Возможность хоть что-то в жизни отгородить от других, право на пространства — внутри дома и внутри головы, — где ты сам по себе и никто не может в твои дела вмешаться, — это и есть свобода. В традиционных обществах и в маленьких коллективах свободы, получается, нет вообще. В деревне все знают друг друга, и всё друг про друга тоже знают. «Воздух города делает свободным», — говаривали в Средние века, и дело не только в том, что в городе до тебя не дотянется жадный сеньор, которому нужны и плоды трудов твоих, и вол, да и жена, если смазливая, тоже. Просто в городе много людей. Иногда — даже слишком много. Так много, что знать их всех невозможно просто физически. Так много, что никому до тебя нет особого дела.

Вот моя, к примеру, жизнь начиналась в небольшом поселке. Когда мне исполнилось девять, мы переехали в город. В огромный город. Сто тысяч населения. И несколько месяцев я ходил по нему ошалело и не мог поверить, что все это всерьез. Что такую прорву людей собрали зачем-то в одном месте. С ними со всеми точно не получится познакомиться, тем более — подружиться. Разве люди для чего-то еще нужны? Это скопище одинаковых, похожих на серые кубики пятиэтажек казалось декорацией. Иногда я начинал думать, что дома эти на самом деле плоские. Разрисованный картон и сзади подпорки. Возможно, только я тут — живой человек, да еще ушлые работники сцены, которые всегда успевают развернуть нарисованный дом так, чтобы мне он казался настоящим. Бывало, я даже стартовал с места, бежал, чтобы

их опередить и застать врасплох. Ни разу, впрочем, не получилось.

Это все, конечно, о психическом здоровье не свидетельствует, ну тем проще чувствовать себя экспертом.

Когда не можешь знать все и про всех, деревня, по слову Маклюэна, становится глобальной, появляется и глобальная сплетня. В этом — тайна и механизм феномена популярности: нужны такие специальные люди, то ли избранные, то ли отверженные, смысл существования которых в том и состоит, чтобы быть персонажами глобальных сплетен. На этом держатся медиа и шоу-биз, это создает пространство общей беседы. Я вот хоть и здороваюсь с соседом по лестничной клетке, но давно забыл, как его зовут. Или даже не знал никогда. Однако уверен — мы вполне можем обсудить, например, происхождения и беды девицы Ивлеевой, укрепившей меж изящных ягодич прекрасным изумруд. Собственно, это все, что мы о ней знаем, но этого достаточно для разговора.

Вот только это — суррогат, паллиатив, тот факт, что где-то в небесах сияют звезды, за которыми следят вообще все, не помогает надолго победить ни собственное одиночество, ни собственные страхи.

Да, все ведь очень хитро закрутилось в итоге, все запуталось — из городской свободы, замешанной на равнодушии, растет ощущение одиночества, оплаканное писателями и поэтами Запада, из ощущения одиночества — желание стать заметным, из желания стать заметным — горькая подозрительность: а вдруг я уже стал? Вдруг за мной следят? Вдруг я кому-то все-таки нужен, и отнюдь не ради нежной дружбы? Загнанный и одинокий, то есть свободный горожанин, сегодня — почти наверняка параноик.

Интернет и социальные сети — великое изобретение одиноких горожан (вспомним историю и городские легенды, согласно которым социальные сети придумали ботаники, которые просто не знали, как познакомиться девушкой). Весь мир теперь рядом, в кармане, в телефоне, ты можешь вмешаться в спор любых незнакомцев — хоть соседей в чате подъезда, а хоть и каких-нибудь профессоров университетских, чертовых умников, которых должен ведь кто-то ставить на место. Глобальная деревня — не метафора, а реальность, и если ты не хочешь быть незаметным — не будь им. Расскажи, что ты ел на завтрак, как пушист твой кот и как ловко ты разгромил унылого немца Канта, опровергнув основные постулаты его скучной «Критики чистого разума»! Обязательно найдутся люди, которые поставят лайк, восхитятся или, наоборот, затеют с тобой склоку. В одиночестве не останешься.

Но и со свободой простишься. Во-первых, за тобой теперь тянется цифровой след, и не только праздные бездельники идут по этому следу. Работодатель перед собеседованием

изучит, помимо резюме, аккаунты в социальных сетях, корпорации, проанализировав твоё поведение, отыщут способ впарить что-нибудь дорогое и ненужное, авторитарное государство с лёгкостью обнаружит в твоих речах экстремизм и крамолу, а тоталитарное общество в демократическом государстве — массу страшных преступлений против все-сильной богини политкорректности... И все это ты рассказывал про себя сам — не только выкладывая в сеть фото завтрака и бесценные свои мысли. Тебе ведь нравится, что в кармане вместо пачки денег — компактный кусок пластика (или вообще все твои деньги в том же смартфоне), нравится заказывать такси, пару раз ткнув пальцем в экран, нравится, что еду — да и вообще все, что только можно купить за деньги, которые в смартфоне, — привезет курьер? Ну, конечно, нравится, это удобно.

Получается, новый цифровой мир в некотором смысле спихивает своего обитателя куда-то в XVI век, где о приватности слухом не слыхивали. «Приватность, — говорят теперь, — новая роскошь», намекая, что нужно быть богатым, чтобы остаться незаметным. Но и это неправда: на самом деле богатый интереснее. Причём интереснее он тем, кто умеет профессионально искать информацию — налоговикам, журналистам-расследователям, папарацци. Мы вернулись

в эпоху полной прозрачности, но при этом не разучились ценить приватность, и это травмирует.

Как тут не стать параноиком? Вот я говорю, например, строгой своей супруге, что наш кот (зайдите, кстати, в мой аккаунт в соцсети, посмотрите, насколько пушист наш кот!) совсем уже до неприличия изодрал кресло и надо бы купить новое. Потом сажусь за компьютер — и буквально из всех цифровых щелей на меня обрушиваются предложения немедленно приобрести самое лучшее в мире кресло по самой доступной цене. Только у нас! Только сегодня! Небывалые скидки! «Нимфа», туды её в качель, разве товар даёт?!

Английский философ Иеремия Бентам в XVIII веке придумал идеальное узилище — Паноптикон, где преступники сидят внутри цилиндрического здания со стеклянными перегородками, а надзиратель, находящийся в центре, может следить сразу за всеми. Этот образ в XX веке заворожил Мишеля Фуко, с описания бентамовского Паноптикона начинается одна из его главных книг — «Надзирать и наказывать». Но великие думали, что рассуждают про тюрьму. А мы просто так живём.

Есть избитая шутка — «если вы параноик, то это ещё не значит, что за вами не следят». Так вот, да, за вами следят. И кажется, что для выживания внутри этой новой прозрачности нужны новые правила. Что нужно бояться, нужно быть предельно осторожным, нужно обдумывать каждый шаг и каждое слово.

Что ж, это возможный вариант, но от чего он защитит? Если в авторитарной стране какой-нибудь спецслужбист захочет вас посадить — он вас посадит, даже если в беседах и переписке вы обсуждали только разведение кактусов. Он сможет объяснить, что это сложный шифр для передачи врагу военных тайн и клеветы на высокое руководство, а вот вы защититься не сможете. Если в державах продвинутых, где царит новая этика, понадобится вас отменить, вас отменят, и неважно, что вы никогда никого без обоюдного согласия за мягкие части тела не хватали. Наверняка соприкоснулись с кем-нибудь рукавами слегка лет двадцать назад — и не заметили, и забыли. А человек до сих пор вздрагивает, вспоминая, как покраснел удушливой волной...

Столкновение новой прозрачности и старой приватности создаёт уникальную ситуацию: нет больше необходимости выдумывать слежку и впадать в бред преследования. Потому что слежка за вами совершенно точно есть. Это теперь неизбежная составляющая окружающей реальности. И, думается, лучший способ действий здесь — смириться и жить, как прежде. Но уже без страха. Боишься ведь не слежки, боишься неизвестности. А теперь с неизвестностью покончено.

Жить, по возможности не совершая особых гнусностей и преступлений, конечно. Но ведь гнусности и преступления не стоит совершать, даже если никто не следит за вами. Просто не стоит. Незачем.

Ну и правила напоследок, раз уж зашла речь про правила. Мои — такие. Не верь. Не верь, будто за тобой не следят. За тобой следят и будут следить, как бы ты против этого ни боролся и каких бы мер ни принимал. Не бойся. Бояться поздно, лучше надеяться, что ни жрецы политкорректности, ни сотрудники специальных служб просто не успеют тебя заметить. Жизнь коротка, это играет нам на руку. И не проси. Не проси других блюсти твои тайны. Все разболтают, да ещё и посмеются.

Толстый и Достоевский

«Утопия»: как сериал о теории заговора породил теорию заговора

Британский сериал «Утопия», вышедший в 2013 году, рассказывал о вакцине против «русского гриппа», которая должна покончить с человечеством. Яркая, наглая, кровавая — через два сезона «Утопия» прекратила свое существование на самом интересном месте. Ее американский ремейк продержался всего один сезон. Фанаты уверены, что создатели сериала предсказали будущее, за это их и закрыли.
Текст: Ксения Рождественская

В МАГАЗИНЕ комиксов появляются двое: один — толстый, одышливый увалень, в руках пистолет и коробочка изюма в шоколаде, второй — длинный, дерганный, в попугайски-желтом костюме — таскает с собой баллон с закисью азота. Их интересует комикс «Эксперимент „Утопия“», точнее, ее неопубликованная вторая часть. Автор комикса, безумный ученый-генетик, в 1980-е годы зашифровал в своих картинках то ли код ко всему сущему, то ли предсказание апокалиптического будущего. И уж точно — формулу биологического оружия. Но гики-продавцы из магазина комиксов толком ничего не знают, разрозненные листы графического романа они уже кому-то продали, и ответ на вопрос толстяка — «Где Джессика Хайд?» — им неведом. Кто, говорят, такая Джессика Хайд?

Что ж, их придется убить.

Начинаясь как история о фанатах комикса под названием «Эксперимент „Утопия“», сериал быстро сам превращается в комикс — с фонтанами крови, вырвиглазной палитрой, неожиданными ракурсами и героями-масками: безумный профессор, киллер, так и не сумевший повзрослеть, одноглазый параноик, девушка-воин, мальчишка-вор.

Создатели сериала — британский драматург и сценарист Деннис Келли и режиссеры Марк Манден, Алекс Гарсия Лопес и Уэйн Йип — решили, что герои должны быть не безумцами, повернутыми на теории заговоров, и не классическими комикс-фанатами (именно такого и убивают в первых кадрах сериала), а обычными людьми. Как говорит один из растерянных «обычных людей», айтишник-недотепа Йен (Нейтан Стюарт-Джарретт из «Misfits»), когда ему предлагают немедленно собрать новых знакомых и пойти спасать мир: «Остальные еще хуже, чем я. Мы не готовы». Но выхода нет, мир придется спасти.

Вообще-то Йен пришел на форум «Утопии» только потому, что ему понравились картинки. Беки (Александра Роуч) заинтересовалась «Утопией», потому что это комикс

о болезнях, генетике, вакцинах и вирусах: она боится, что ей досталась генетическая болезнь, от которой умер ее отец. В этой команде неудачников есть еще Уилсон Уилсон (Адилъ Ахтар, звезда «Четырех львов» и «Диктатора») — он главный параноик «Утопии», уверенный, что его невозможно вычислить. Его, конечно, вычисляют первым. Еще Грант, трудный ребенок, который во втором сезоне становится трудным подростком, и отличница Элис, движимая на уроках. Она пишет ночами сочинение по «Преступлению и наказанию» и приходит в ужас оттого, что не помнит, как звали убитую Раскольниковым старуху.

И конечно, нельзя забывать о Джессике Хайд (Фиона О’Шонесси). Где Джессика Хайд? Как она связана с мистером Кроликом?

У каждого члена этой команды — тяжелое посттравматическое расстройство, каждый из них потерял близких, все они — твари дрожащие, но к концу второго сезона оказывается, что каждая тварь рано или поздно перестает дрожать. Деннис Келли говорит, что насилие в жизни всегда шокирует и его задачей было показать насилие на экране так, чтобы у зрителя возник тот же шок. Кровавых сцен здесь больше, чем у Тарантино. В одной киллер ложкой вынимает у жертвы глаз, в другой разрезает клерку горло и, наблюдая, как тот, шатаясь, заливают кровью весь офис, говорит в телефон: «На самоубийство списать не получится». Здесь есть эксперименты над детьми и красное месиво из кролика на полу в детской. Из-за эпизода в школе на сериал даже поступали жалобы.

«Утопия» — это парад убийц всех возрастов, всех масштабов, всех профессий. Министры, ученые, философы, школьники, дети. Одышливый Арби

(Нил Мэскелл), толстяк, любитель изюма, — один из самых запоминающихся киллеров в истории кино. Он страшен не потому, что изощрен, наоборот, он страшен, потому что похож на мрачного ребенка, который убивает просто потому, что у него в руках пистолет, а на пути пули стоит какой-то человек, который не знает, где Джессика Хайд.

Но Арби может быть и хорошим, может, например, угостить изюмом мальчишку, прежде чем убить его. В этом, наверное, главная жестокость сериала: все герои находятся вне представлений о добре и зле, о плохом и хорошем. Они пользуются какой-то другой шкалой, и ее деления постоянно меняются. Герои не только обсуждают Раскольникова, который убивает человека «ради высшей цели», они сами, каждый, проходят его же путь. Просто у каждого высшая цель — своя. Кто-то готов убить ради спасения собственной шкуры, кто-то — ради своих детей, а кто-то готов убить своих детей ради счастливого будущего всего человечества. Другие считают, что «в мире лишь одна болезнь — человек». Третьи убивают, чтобы «быть в центре событий».

«Центр событий» — это на самом верху, там, где правительство, а может, еще выше — там, где сплела свои щупальца некая «сеть» во главе с мистером Кроликом. А может, еще выше: там, где проводил когда-то свои эксперименты великий ученый, которого его подруга называла не иначе как Бог. Именно он придумал биологическое оружие, которое выкосит, но не убьет весь мир. Для того чтобы вся эта система заработала, нужно для начала, чтобы Министерство здравоохранения закупило в промышленных количествах вакцину от «русского гриппа». А для этого нужно шантажировать одного клерка.

Все эти мелкие, рутинные злые дела, безобидная коррупция, вялые страсти понемногу слипаются в один ком, в один кошмар, и никакими яркими красками невозможно раскрасить ощущение надвигающейся тьмы. Визуально сериал так и устроен: дикие, но при этом чуть затемненные цвета, как будто в кислотном трипе выключили свет.

Келли придумал этот сериал, когда осознал, что на Земле уже 7 млрд человек и скоро ресурсов на всех не хватит. «Когда ресурсов становится меньше, мы делаем странные вещи. Когда нам становится тесно, мы становимся экстремальнее, жестче, страшнее. Чем дальше, тем нам будет теснее».

Келли давно рассказывал истории о людях, которым тесно. Действие его пьесы «После конца» происходит в бомбоубежище вроде бы после ядерного взрыва, хотя на самом деле герой просто затаскивает туда девушку, чтобы она навсегда



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ KUDOS FILM AND TELEVISION



осталась с ним. В фильме «Вместе», снятом Стивеном Долдри по сценарию Келли, герои вынуждены переосмысливать свой брак: во время локдауна все равно заняться больше нечем. В «Утопии» тесно всем, но авторы редко показывают толпы народу. Тихие улицы, пустой школьный коридор во время урока, поля, где не встретишь ни одного человека, бескрайние квартиры в богатых районах. Тем сильнее действует на зрителя вид перенаселенного школьного класса, теснота бункера, длинная очередь в фастфуд.

«Утопия» проверяет на прочность теорию мистера Кролика: людей нельзя не убивать. Что ж, признает один из персонажей, возможно, и не надо убивать все человечество целиком, такие огромные жертвы не могут быть приемлемыми. «Но жертвы поменьше — да».

«Утопия» вышла во времена «Шерлока», во времена, когда шел всего лишь второй сезон «Черного зеркала», в тихие времена, когда над «птичьим гриппом» и «коровьим бешенством» было так приятно смеяться, а до пандемии оставалась вечность. Сериал исследовал взаимоотношения добра и зла, «старых» и «новых» политических элит, отцов и детей, блага всего человечества — и слезинки ребенка. Особенно ребенка-киллера.

В создании могущественной сети, правящей миром, Келли обвинил 1970-е, стабильную эпоху, когда снимались

лучшие политические триллеры, когда паранойя расцветала причудливыми цветами, когда «происходило слишком много всего». В приквел-серии «Утопии», где рассказывалось о жизни безумного ученого в 1970-е годы, и цвета были попроще, и музыка, и сам формат экрана был изменен, чтобы у зрителя возникало ретроощущение. Это приятное чувство: Келли уверен, что «теория заговоров всегда появляется в довольно хорошем месте».

В сериале много отсылок к гик-классике — очевидны параллели с Чайной Мьевилем, чей Лондон тоже кажется порождением дикой и непредсказуемой тьмы, мистер Кролик не может не напомнить о «Донни Дарко», из «Утопии» торчат осколки всех параноидальных триллеров, в которых теории заговоров оказывались чистой правдой.

В финале первого сезона все сюжетные линии закруглялись так красиво, что второго сезона могло бы и не быть. «Тут я ошибся», — признавал Келли и во втором сезоне сделал такой финал, что без третьего обойтись нельзя было никак: умерли те, кто не должен был умереть, были схвачены те, кто обязан был остаться на свободе, мелкий параноик вырос во властелина мира, мертвый распахивал глаза. Британский канал Channel 4 закрыл сериал после второго сезона, заявив, что расстанется с этим «поразительно оригинальным» проектом «с грустью», но «вынужден освободить место для новых шоу».

Келли мечтал снять третий сезон. Да что там — хотя бы одну серию, в которой все можно было бы закончить, обобщить, объяснить. Спасти всех. К американскому ремейку подступался Дэвид Финчер, и в 2020-м ремейк вышел, его написала Джиллиан Флинн («Исчезнувшая»), но продержался он всего один сезон. Amazon ссылался на низкий рейтинг, хотя фанаты были уверены, что сериал получился «слишком антиваксерским» и мировая закулиса просто не выдержала правды.

Достоевский, Библия, философские размышления о государственном устройстве — все это выглядело настолько нагло, настолько красиво, настолько ярко, что «Утопии» хотелось верить. Должна же быть мировая закулиса. Должен

же существовать глобальный проект, цель которого нам, простым смертным, неясна. Должна же существовать вакцина-убийца. Иначе какой во всем этом смысл?

Но какой же неумной оказывается эта мировая закулиса, если судьба ее глобального проекта зависит от мальчишки, айтишника и дурочки.

«Утопия» — история о фальсификациях. О подделке ума, чести, совести, чувств, денег, семьи, частной собственности и государства. Здесь есть имитация самоубийства, подделка документов, подписей, имен. Имитация справедливости. Имитация правды. На место преступления можно подбросить чужую ДНК, можно подделать видео, на котором прекрасно виден «убийца», можно убедить кого угодно в чем угодно.

Есть лишь одна правда, по мнению создателей «Утопии», которую нельзя подделать. Это любовь. Генетика — лишь частный случай семейных уз. Мировая закулиса — лишь люди, которые пронесли свою любовь через всю жизнь или потеряли ее. Желание убивать — это просто отсутствие любви, и нет смысла оправдывать себя какими-то высшими целями.

«Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного».

Остальные еще хуже, чем я.

Обычные подозревающие

10 главных параноиков
мирового кино

Бред преследования — самый распространенный диагноз среди главных героев триллеров и хорроров. Эпидемия паранойи в кино пришлось, разумеется, на времена холодной войны, когда, по выражению Квентина Тарантино, даже самые попсовые фильмы опирались на определенную долю цинизма и паранойи среди поедателей попкорна. Но даже фальстарт «конца истории» не избавил человечество от страха того, что мир вокруг не настоящий и совы не то, чем кажутся. Станислав Ф. Ростоцкий вспоминает главных параноиков мирового кино.



Чарли Ньютон Тереза Райт

«ТЕНЬ СОМНЕНИЯ»

Альфред Хичкок, 1943

Восторженная юная девица («ясный овал, милое лицо, изящная походка», как описывал ее Франсуа Трюффо) начинает подозревать, что приехавший погостить в Санта-Росу обожаемый дядюшка Чарли (Джозеф Коттен), в честь которого ее когда-то и назвали, на самом деле является разыскиваемым по всей Америке убийцей вдов. Неразборчивая гравировка на подаренном кольце, пара некстати напетых тактов старого вальса, вырванная из газеты страница криминальной хроники — и вот уже тень сомнения сгущается до уровня штормового предупреждения. Сам Хичкок не считал этот филигранный триллер по сценарию Торнтона Уайлдера (но порою кажется, что Аркадия Гайдара) идеальным: «с одной стороны, я притязаю на небрежение правдоподобием, а с другой — сам вроде бы им озабочен». Но при этом с плохо скрываемым удовлетворением замечал, что «ни правдолюбцы, ни психологи не нашли бы здесь ни малейшего повода для недовольства». Полвека спустя основную идею Уайлдера и Хичкока запредельно уморительно подогнали под себя создатели второй части «Семейки Брейди».

Доктор Майлз Беннелл

Кевин Маккарти

«ВТОРЖЕНИЕ ПОХИТИТЕЛЕЙ ТЕЛ»

Дон Сигел, 1956

Поначалу врач из калифорнийского Милл-Вэлли думает, что жалобы его пациентов на то, что их близких, похоже, подменили пришельцами, связаны с коллективным помешательством. Но вскоре и сам он с изменившимся лицом будет стоять посреди автострады и истошно вопить проезжающим мимо: «Они уже здесь! А вы — следующие на очереди!» Экранизацию романа Джека Финнея сперва посчитали анти-маккартистской, но со временем увидели-таки в ней угрозу скорее красную. Ее перепридумывали в виде масштабной антиутопии («Вторжение похитителей тел» Филипа Кауфмана), боди-хоррора («Похитители тел» Абея Феррары), недоблокбастера со случайными звездами («Вторжение» Оливера Хиршбигеля) и бесчисленных оммажей и подражаний. По нашу сторону госграницы безупречным аналогом являются «Главный полдень» Александра Мирера и снятый по нему «Посредник» Владимира Потапова. Но, как утверждал большой поклонник оригинального «Вторжения» Стивен Кинг, «хотя тревожные сны массового подсознания могут от десятилетия к десятилетию меняться, шланг, опущенный в этот колодец, остается неизменным».





Розмари Вудхаус Миа Фэрроу

«РЕБЕНОК РОЗМАРИ»

Роман Полански, 1968

Молоденькую католичку, в смятенных чувствах ожидающую первенца под сводами тревожно-шикарных манхэттенских апартаментов, терзают все менее смутные сомнения в отцовстве будущего ребенка. Слишком многое свидетельствует о том, что родителем является не амбициозный супруг-киноактер (Джон Кассаветис), а ни много ни мало Князь мира. В своей классической теперь уже книге «Боги и дьяволы в зеркале экрана» Кирилл Разлогов (ему же принадлежит восхитительное определение Розмари как «чертоматери поневоле») на всякий случай приводит сразу несколько версий случившегося: «Это может быть и бред героини, постепенно в ходе беременности сходящей с ума (все клинические симптомы переданы, как свидетельствуют медики, точно и достоверно), и вполне рациональная история козней сектантов, и мистическая история рождения антипода Иисуса Христа». Но какую трактовку в конце концов ни выбери, забыть полный осознания и ужаса взгляд Розмари из-под сделанной по случаю беременности прически «сэссон» не получится уже, кажется, до самого конца света.



Семен Семеныч Горбунков

Юрий Никулин

«БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»

Леонид Гайдай, 1969

Отправившийся в интуристовский круиз старший экономист Гипрорыбы, фронтовик и примерный семьянин на экскурсии по очередному городу контрастов оказывается втянут в самую идиотскую многоходовку за всю историю мировой контрабанды. И теперь, пока ему не снимут гипс, вынужден шарахаться от каждой тени и врать, что участвует в самодеятельности. Он не трус — но он боится. Самый хичкоковский из фильмов Гайдая, его «К северу через северо-запад» (с заездом на Черные Камни) и «Разорванный занавес» (с перламутровыми пуговицами), не просто являет в симпатичном лице Семен Семеныча нашего идеального «не того человека», который при этом «слишком много знал». Но и в целом оказывается настоящей энциклопедией советской бытовой паранойи, расцветающей у всех персонажей в едва ли не круглосуточном режиме; от утренних аристократическо-дегенеративных похмельных метаний — через обреченное осознание того факта, что с усами ты вылитый Володька Трынкин, — до беспощадной управдомовской бдительности по отношению к тем, кто на ночь глядя ездит в булочную на такси.



Рей Тёрнер Роберт Редфорд

«ТРИ ДНЯ КОНДОРА»

Сидни Поллак, 1975

Вернувшись с обеденного перерыва, аналитик заштатной нью-йоркской фирмы обнаруживает сослуживцев расстрелянными в упор. Волей-неволей приходится вспомнить, что контора работала пусть и с открытыми источниками, но все-таки на ЦРУ, а у него самого есть кодовое имя. Плоть от плоти первой половины 1970-х, когда, по выражению Квентина Тарантино, «даже самые попсовые фильмы вроде „Трех дней Кондора“ опирались на определенную долю цинизма и паранойи среди поедателей попкорна», он и вправду смотрелся на фоне шедевров Копполы и Пакулы «фильмом в мягкой обложке». Но в СССР, где триллер Поллака вышел в дуближе «Союзмультфильма» на самом пике застоя, он оказался не только хитом проката, но и явлением стопроцентно культовым. И оказавшим влияние на самые неожиданные сферы тогдашней жизни — будь то блюзы Юрия Наумова («Я наде- ну свой бронежилет, но ты умней, ты будешь целиться в гор- ло...») или выкладки последователей соционики, на своих прибалтийских семинарах установивших, что именно в этом фильме максимально наглядно раскрыта милая их сердцу концепция типов личности.



Билл Уитни

Билли Уорлок

«ОБЩЕСТВО»

Брайан Юзна, 1989

Мажор из Беверли-Хиллз испытывает мильон терзаний в душе героев раннего Брета Истона Эллиса, не вылезает с кушетки психиатра и все болезненнее убеждается в том, что его родители (родители ли?), да и прочие представители высшего света, к которому он должен будет присоединиться сразу после выпускного, какие-то странные — и все меньше похожи на людей. В главном печатном органе британских коммунистов Morning Star фильм рекомендовали к обязательному просмотру в качестве хоррора «с четким классово-ориентированным общественным посылом». И вправду, дебют Юзны как режиссера социален настолько, что в глюках Билла, за семейным столом увидевшего червей в тарелке, трудно не увидеть отсылку к «Броненосцу „Потемкин“». Но вот уж к чему точно не получится подобрать аналог в революционной классике, да и во всей истории кино, так это к сцене финальной оргии с участием в самом прямом смысле слова всех слоев тамошнего общества. Ибо даже если представить, что Фрэнк Хененлоттер переснимает не то «Сало», не то «Повара, вора...» по эскизам Гигера, впечатление будет самое приблизительное.

Джиллиан Армакост

Шарлиз Терон

«ЖЕНА АСТРОНАВТА»

Рэнд Ревич, 1999

Красавице-жене красавца-астронавта Спенсера Армакоста (Джонни Депп), который в открытом космосе на две минуты потерял связь с ЦУПом, приходится признаться себе, что он вернулся на Землю не таким, каким улетел. И брошенная на ходу не по чину напуганным федералом фраза «Он больше не ваш муж!» уверенности в супруге не прибавляет. До «Жены астронавта» Шарлиз Терон уже успела сыграть — и абсолютно блистательно — похожую жену Киану Ривза в «Адвокате дьявола» Тейлора Хэкфорда. В фильме Рэнда Ревича ее измученная подозрениями, но готовая стоять до конца героиня выходит на самый что ни на есть первый план. И хотя по воле создателей этого ни с какой стороны не состоявшегося, несуразно дорогого и оглушительно провалившегося «блокбастера» ей приходится в итоге превратиться чуть ли не в лейтенанта Эллен Рипли, спалившую из огнемета царицу Чужих, она пугающе достойно наследует пресловутой «чертоматери поневоле». При всей воистину космической разнице двух фильмов, безнадежные круги под глазами Розмари Вудхаус и Джиллиан Армакост имеют, пожалуй, одну и ту же природу. И ухищрения гримеров тут совершенно ни при чем.





Майкл Фарадей Джефф Бриджес

«ДОРОГА НА АРЛИНГТОН»

Марк Пеллингтон, 1999

Профессор американской истории, читающий в Университете Джорджа Вашингтона спорный курс по современному терроризму, знакомится с поселившимся напротив семейством архитектора Лэнга (Тим Роббинс), проектирующего новый торговый центр. Вот только на чертежах, которые профессор мельком видит на столе соседа, похоже, не совсем торговый центр. Или совсем не. За частоколом ярмарочных рекламных слоганов, как будто из драйв-инов 1950-х («Хорошо ли вы знаете тех, кто живет рядом?», «Бойся соседа!», «Ваша паранойя реальна!»), притаился тем не менее фильм безусловно выдающийся. В полнометражном дебюте клипмейкера Пеллингтона (работавшего и с Леонардом Коэном, и с группой Anthrax, а для собственного саундтрека ангажировавшего ни много ни мало Анджело Бадаламенти) зло торжествует настолько неотвратно и безнаказанно, что неосторожный зритель, настроившийся было на увлекательный триллер вроде «Сметенных огнем» с тем же Бриджесом, к финалу обнаруживает у себя в голове кустарную бомбу с часовым механизмом. И даже после того, как пройдут финальные титры, механизм этот не перестанет тикать уже никогда.



Кёртис Лафорш

Майкл Шеннон

«УКРЫТИЕ»

Джефф Николс, 2011

Дорожному рабочему из Огайо не дают спать кошмары о скором конце света, в которых режут смерчи, птицы выписывают в воздухе панические коленца, а любимый пес нападает на ребенка. Рабочий сажает собаку на цепь, а последние деньги тратит на обустройство сарая от неминуемой катастрофы. В первое десятилетие миллениума идея о том, что паранойя и фанатизм могут оказаться единственно возможным путем к истинному спасению, отозвалась в целой серии таких выдающихся картин, как «Порок» Билла Пэкстона, «Знаки» М. Найта Шьямалана и в первую голову ослепительные «Сторонники» Дэниела Майрика. В «Укрытии», достойно замыкающем этот ряд, тревожная умозрительная метафизика «дезориентирующих пророчеств» не просто находит подтверждение в реальности, но в прямом смысле овеществляется (Шеннон говорил, что основной идеей фильма была «вера в то, что в мире существует чувство осязания»). А главный герой на глазах обретает черты мамлеевского шатуна, который «в подполе чувствовал себя чуть лучше, чем наверху» и «не умел давать названия тому, что видел как тайну...»



Джулия Майка Монро

«НАБЛЮДАЮЩИЙ»

Хлоя Окуно, 2022

Молодая американка переезжает к мужу в Бухарест и замечает, что из окна дома напротив за ней регулярно следит неприятный некто (Берн Горман). Потом начинает чувствовать его присутствие то в хозяйственном отделе универсама, то на дневном сеансе, где идет «Шарада» Стэнли Донена. А в новостях рассказывают о злодеяниях местного серийного убийцы по прозвищу Паук. Один из главных хитов позапрошлого «Сандэнса» и обладатель приза за лучший дебют журнала Fangoria вполне единодушно понравился хоррор-критикам (в The New York Times фильм назвали «одной из самых захватывающих историй этого столетия о женской тревоге»), и с ними сложно поспорить. Среди источников вдохновения Окуно упоминает не только хрестоматийную «трилогию о четырех стенах» Полански («Отвращение», «Ребенок Розмари», «Жилец»), но и куда менее очевидные «Трудности перевода», «Семь» и культовое аниме «Истинная грусть». При желании к ним можно добавить еще что-нибудь вроде джалло (а то и новой румынской волны), и удивительным образом в глазах наблюдающего за «Наблюдающим» это окажется абсолютно уместным.

Где взять Weekend

коммерсантъWEEKEND

название	адрес
РЕСТОРАНЫ	
«Абрамовъ»	Б. Полянка ул., 27
«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
«Графа»	Б. Спасоглинищевский пер., 8
ГРК «Мэриан-Холл»	МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36
Гусятникoff	Александра Солженицына ул., 2А, стр. 2
«Дарбази»	Николаямская ул., 16/2, стр. 7
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«Долма»	Сретенка ул., 12
«Инсам»	Пресненская наб., 2, 5-й этаж
«Кавказская пленница»	Мира просп., 36, стр. 1
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
[Ку:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Мадам Галифе»	Мира просп., 26, стр. 1.
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«Месопотамия»	Арбат ул., 4, стр. 1
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«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
«Подмосковные 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
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1

название	адрес
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
«Стейк-хаус Buffalero di Mare»	1-й Красногвардейский пр., 15
«Такеши»	Новодмитровская ул., 1, стр. 6
«Тамерлан»	Петровские Линии ул., 2/18
«ТЕНИЛИ»	Благовещенский пер., 1А
Теплоход-ресторан «Ласточка»	Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал
Теплоход-ресторан «Чайка»	Краснопресненская наб., 12
«Тесто»	МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
«Черное Море»	Кутузовский просп., 32
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
«Цветение сакуры»	Красина ул., 7, стр. 1
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
«Эль Гаучо»	Зацепский Вал ул., 6/13, стр. 1
Asia Hall	Кутузовский просп., 48
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
Cevicheria	Пречистенская наб., 15, стр. 1
China Club	Красина ул., 21
Hands neo-bistro	Погодинская ул., 2
Easy Brix Grill&Wine	Пятницкая ул., 71/5
El Idilio	Благовещенский пер., 3, стр. 1
Folk	Цветной б-р, 2
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
La Colline	МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
LARIONOV	Ленинградский просп., 36, стр. 31
LureMe	М. Бронная ул., 19
Mady Restaurant&Terrace	Ленинградский просп., 31А, стр. 1
Meat&Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2
MiMi	Новаторов ул., 1
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
P4 Pasta&Bar	Покровка ул., 4, стр. 1
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Rossa Presnya	Красная Пресня ул., 6/2, стр. 1

название	адрес
Sansa	Пречистенская наб., 5
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
Schwarzkaiser	Протопоповский пер., 40
Steak It Easy	Лесная ул., 9
«The Рыба»	Хорошевское ш., 27
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
Wine and Crab	Никольская ул., 19-21, стр. 1
	д. Барвиха, Рублево-Успенское ш., 114, стр. 2
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
«288 Сити»	1-й Красногвардейский пр-д, 22
КЛУБЫ И БАРЫ	
Billiards Pavlovo	МО, г. Истра, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье»
ГОСТИНИЦЫ	
«Балчуг Кемпински Москва»	Балчуг ул., 1
Бизнес-отель «Россо Рива»	Шлюзовая наб., 6, стр. 2
«Будапешт»	Петровские Линии ул., 2/18
	Б. Кисловский пер., 1, стр. 2
«Времена года»	В. Радищевская ул., 14/21, стр. 3
	МО, Люберецкий район, д. Часовня, стр. 1А
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 Москва Красносельская»	В. Красносельская ул, 11А, стр. 4
Отель «Новый Берег»	МО, Мытищинский р-н, д. Болтино, В. Прибрежная ул., 10
Отель Novotel Москва Киевская	Киевская ул., 2
Отель «Роял-Зенит»	1-я линия Хорошевского Серебряного Бора ул., 10, стр. 1
«Петр I»	Неглинная ул., 17, стр. 1
«Президент-отель»	Б. Якиманка ул., 24
«РАЙКИН Плаза»	Шереметьевская ул., 6, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
Санаторий «Валуево»	поселение Филимонковское, пос. Валуево

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Где взять Weekend

название	адрес
«Севастополь Классик»	Б. Юшуньская ул., 1А
«СтандАрт»	Страстной б-р, 2
Отель «Виноградово»	Дмитровское ш., 171
Отель «Селигерская»	Коровинское ш., 10
«Юность»	Хамовнический Вал ул., 34
«Ярославская»	Ярославская ул., 8, корп. 1
Azimut Moscow Olympic Hotel	Олимпийский просп., 18/1
Barvikha Hotel&Spa	МО, Одинцовский р-н, д. Барвиха, 114
Chez Michel Hotel	Красная Пресня ул., 13, 5-й этаж
Combo Ibis Budget Moscow Panfilovskaya and Ibis Moscow Oktyabrskoye Pole	Маршала Рыбалко ул., 2/5
Four Seasons Hotel Moscow	Охотный Ряд ул., 2
Hampton by Hilton Moscow Pogozhsky Val	Рогожский Вал ул., 10
Hotel Gentalion	1-я Брестская ул., 38, стр. 1
InterContinental Moscow Tverskaya	Тверская ул., 22
Mamaison All-Suites Spa Hotel Pokrovka	Покровка ул., 40, стр. 2
Movenpick Москва Таганская	Земляной Вал ул., 70
Novotel Moscow City	Пресненская наб., 2
Lesnoy Country House	МО, Одинцовский р-н, Лесной Городок, Школьная ул., 6А
Lotte Hotel Moscow	Новинский б-р, 8, стр. 2
Palmira Business Club	Новоданиловская наб., 6, корп. 2
Palmira Garden Hotel&SPA	МО, Ленинский р-н, г. Видное, Школьная ул., 92
Radisson Collection Hotel, Moscow	Кутузовский просп., 2/1, стр. 1
Satelinn Moscow – Khovrino	Левобережная ул., 12
Soluxe Hotel Moscow	Вильгельма Пика ул., 16
St. Regis Moscow Nikolskaya	Никольская ул., 12
SUNFLOWER 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
«Дом конопли»	Никитский б-р, 17
«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

название	адрес
«Пицца. Паста. Гриль»	МО, г. Королев, Космонавтов просп., 1Г
«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
Jek`Rail	Бутырская ул., 67, стр. 1
Local Kids	Андрея Тарковского б-р, 9
THE RAKI	МО, Одинцовский р-н, с. Дубки, Можайское ш., 38/1, 2-й этаж
Tempo	Хавская ул., 9
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
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
Коворкинг «Телеграф»	Образцова ул., 31, стр. 3
Медицинский центр GMT Clinic	Новинский б-р, 20А, стр. 9
«Московский городской Гольф Клуб»	Довженко ул., 1, стр. 1
Мужская цирюльня «Долгоруковъ»	МО, Истринский р-н, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье» Х.О.
Салон красоты «Альто Сенсо»	Остоженка ул., 5 Тверской б-р, 3
«Сандуновские бани»	Неглинная ул., 14, стр. 3–7
Спортивный клуб «Мультиспорт»	Лужники ул., 24, стр. 10
«ТЕЛЕГРАФ»	Дмитровское ш., 81
KELIA. BUSINESS CLUB	Воздвиженка ул., 7/6, стр. 1
Manhattan	Н. Красносельская ул., 35, стр. 48
АВТОСАЛОНЫ И АВТОСЕРВИС	
«Автомир»	Дмитровское ш., 98, стр. 1
на Дмитровском шоссе	

название	адрес
«Автомойка №1»	Севастопольский просп., 54Г
«АвтоСпаСтудия»	Нежинская ул., 5Б
Голд Стар Моторс	Мясищева ул., 2, стр. 1
Дилерский центр Lexus-Измайлово	Горьковское ш., 1-й км МКАД
Дилерский центр «Мерседес»	Волгоградский просп., 41, корп. 1
Дилерский центр «Мерседес-Бенц» – официальный дилер	Горьковское ш., 1-й км МКАД «ПАНАВТО» – 50-й км МКАД 1-й Магистральный пр-д, 9
«Мерседес-Бенц»	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, Кларты 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



Фитнес- трансформация



2 КЛУБА
ПО ЦЕНЕ 1



ПАКЕТ
ТРЕНИРОВОК



СОСТАВ
ТЕЛА



Фитнес-клубы World Class
Реклама

Подробности акции на сайте worldclass.ru
Не является публичной офертой



РЕСТОРАН ДЛЯ СВИДАНИЙ

ЗАВТРАКИ | СКИДКИ НА ОСНОВНОЕ МЕНЮ | ВЕРАНДА | ЖИВАЯ МУЗЫКА


Maison DELLOS
MOSCOW - PARIS

📍 Тверской бул., 26 ☎ +7 (495) 025 00 15 🌐 www.shanuar.ru