Коммерсантъ 25 ОКТЯБРЯ 2024 НОМЕР 36

# WEEKEND




## НОМЕР ПРО ОДНО И ТО ЖЕ

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




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

mvst.ru

## Содержание

НОМЕР ПРО ОДНО И ТО ЖЕ



CINEMA CENTER FILMS, SOLAR PRODUCTIONS

20


6 кино **Повторение сотворения**
Тавтология как главный прием Киры Муратовой
*Ксения Рождественская*

12 книги **«Вдох-выдох — тут уже есть повтор»**
*Мария Степанова* и *Игорь Гулин* о повторах в стихах, в памяти и в жизни

15 искусство **Тиражное, ставшее индивидуальным**
Как Владимир Куприянов отменил неповторимость «решающего момента»
*Анна Толстова*

18 театр **Траектория невозврата**
Как «Бег» Михаила Булгакова показал необратимость эмиграции
*Ольга Федянина*

20 кино **Побег на месте**
Как Стив Маккуин всегда играл только самого себя
*Зинаида Пронченко*

23 кино **«Гоголя почитайте, камон,— все то же самое»**
Алексей Ханютин о своем фильме «Вечно живой» и о том, что в России ничего не меняется
Интервью *Константина Шавловского*

26 история **Возвращение и наказание**
Две истории о том, как человек движется по кругу и упирается в себя
*Иван Давыдов*

28 музыка **Воспроизведение неслышанного**
Как музыканты-аутентисты возвращаются в прошлое, но оказываются в настоящем
*Сергей Ходнев*

30 музыка **Нескончаемая молодость**
Как русский рок стал зацикленным на самом себе
*Юрий Сапрыкин*

32 кино **Пересними это**
10 самых тиражируемых кинокадров
*Павел Пугачев*



**МИХАИЛ ЛУКИН** ШЕФ-РЕДАКТОР АО «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 КИРШИН** **СВЕТЛАНА ЗАИКИНА** ВЕРСТКА

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

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

**НА ОБЛОЖКЕ:** РЕНЕ МАГРИТТ. «ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗАПРЕЩЕНО», 1937. ФОТО: MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN

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


16+

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




Europa Plus

LIVE TOUR 2024

# ВЫИГРАЙ

## 10 ПУТЕШЕСТВИЙ НА КОНЦЕРТ

**ВСЕ ВКЛЮЧЕНО!**

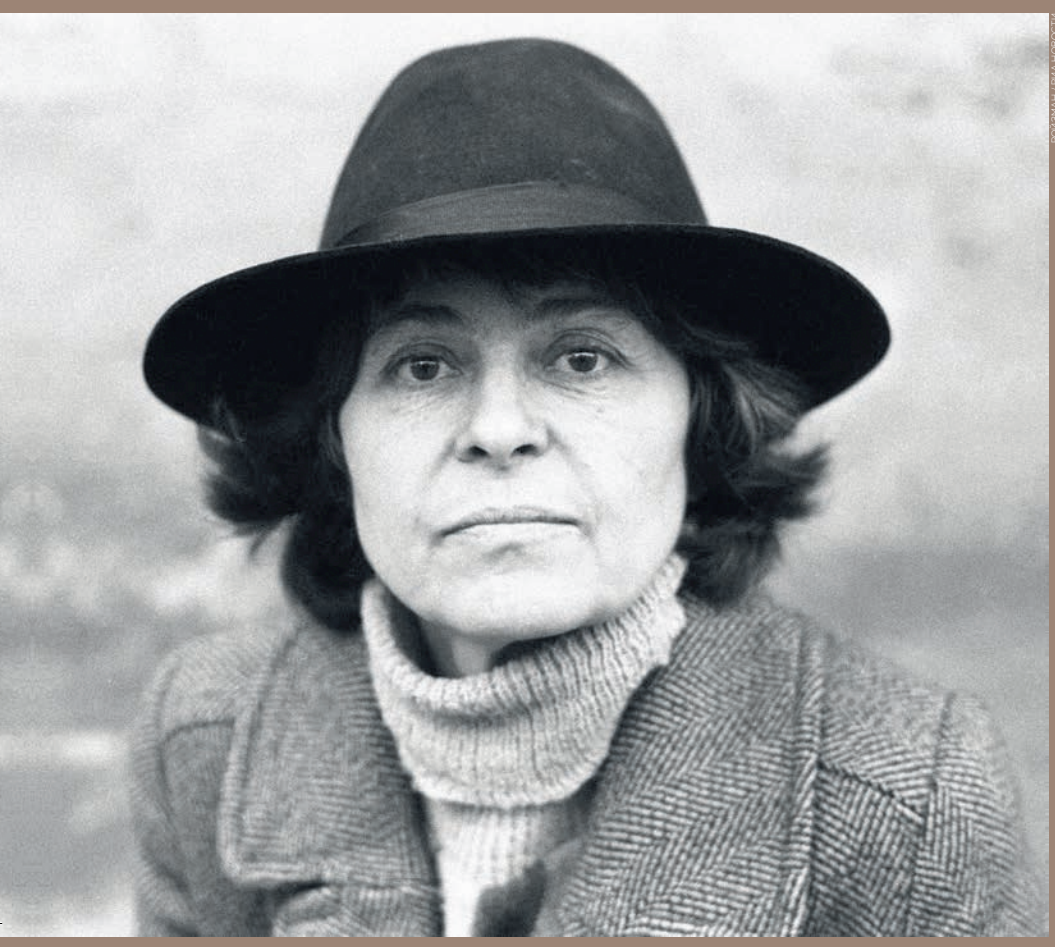
**ПОДРОБНОСТИ НА EUROPAPLUS.RU**

АО "МЕДИА ПЛЮС" ИЗОБРАЖЕНИЕ СГЕНЕРИРОВАНО НЕЙРОСЕТЬЮ MIDJOURNEY (МИДЖОРНИ) *ЭМИНЕМ. СРОКИ ПРОВЕДЕНИЯ АКЦИИ: С 28.10.2024 ПО 01.11.2024 Г.

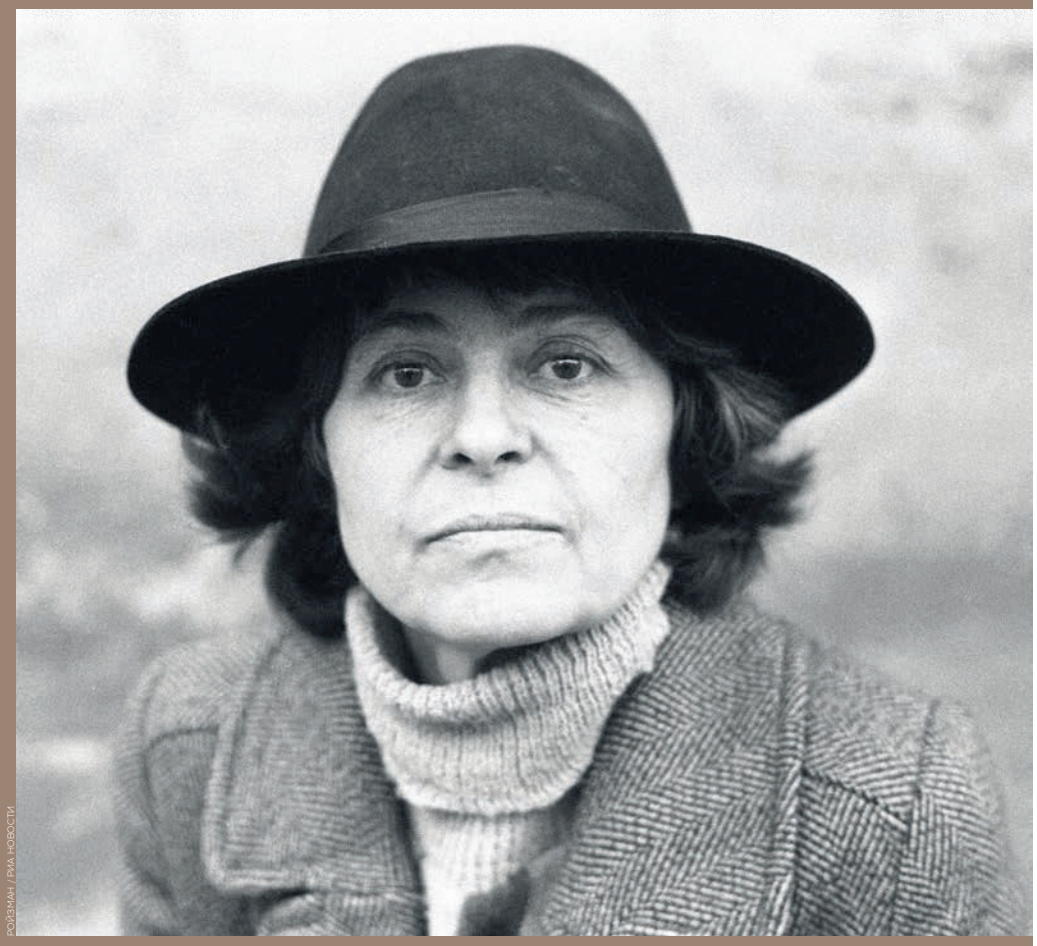
18+
РЕКЛАМА

# Повторение сотворения

## Тавтология как главный прием Киры Муратовой



РОИЗМАН / РИА НОВОСТИ



РОИЗМАН / РИА НОВОСТИ

**ТАВТОЛОГИЯ, НЕОБОСНОВАННОЕ ПОВТОРЕНИЕ ОДНОКОРЕННЫХ, А ТО И ОДНИХ И ТЕХ ЖЕ СЛОВ,— РИТОРИЧЕСКИЙ ПРИЕМ, КОТОРЫЙ В ФИЛЬМАХ ВЕЛИКОГО РЕЖИССЕРА КИРЫ МУРАТОВОЙ ОКАЗЫВАЕТСЯ НЕ ПРИЕМОМ, А ПРИЕМНЫМ ПОКОЕМ. СПОСОБОМ УТВЕРДИТЬСЯ В МИРЕ, ЗАЦЕПИТЬСЯ ЗА НЕГО, ПОДАТЬ ГОЛОС. В НОЯБРЕ КИРЕ МУРАТОВОЙ ИСПОЛНИЛОСЬ БЫ 90. МЫ ЖИВЕМ БЕЗ НЕЕ УЖЕ ШЕСТЬ ЛЕТ. СОЗДАННЫЙ ЕЮ МИР ОКАЗАЛСЯ ПОРАЗИТЕЛЬНО УСТОЙЧИВЫМ: МЫ ВСЕ ЕЩЕ ТУТ, ВОКРУГ НАС ВСЕ ВОТ ЭТО ПОВТОРЯЕТСЯ, ВОЗВРАЩАЕТСЯ, ПОВТОРЯЕТСЯ ВНОВЬ.**

**ТЕКСТ: КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ**


ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Короткие встречи», 1967


ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Долгие проводы», 1971

## В РАССКАЗЕ РАССКАЗЫВАЕТСЯ

Кира Муратова, снявшая за 83 года своей жизни два десятка фильмов — какие-то были положены «на полку», какие-то шокировали или развлекали публику, какие-то оскорбляли или развлекали критиков,— создала собственную внятную, какофоничную, хаотически-салонную вселенную, стопроцентно узнаваемую если не по первым кадрам, то по первым фразам. «...У меня часто повторяются одни и те же реплики... и сразу можно узнать — это кино мое». Можно рассматривать ее фильмы как длящийся сюжет: начиналось с такого-то периода, потом был такой-то, потом все упростилось... или усложнилось... барокко, маньеризм... Можно — как спор с самой собой, или как попытку бороться с миром, или как историю постепенного размывания границ между кино и театром, кино и перформансом.

Но все это — лишь попытка найти уникальные слова для того, что их не требует. Не работает, пробуксовывает почему-то. Кира Муратова — режиссер. Кира Муратова — режиссер. Она режиссер, это ведь понятно.

Когда-то она объясняла, что каждый режиссер накладывает некую конструкцию на мир, организует его. Муратова накладывает на мир своеобразные соты: в них и мед, и яд, и в каждой ячейке — какие-то существа, звери, дети, женщины, дамы с собачками. Тут и стройка, и больница, а то и психушка, и театр, а то и цирк, и кладбище, тут множатся и ломаются друг о друга предметы, персонажи, увлеченья, фразы, встречи.

Иногда она эти соты встряхивает, и там кто-то жужжит, злится, кричит. Иногда любуется тем, как замечательно все в них устроено. Вот женщины. Вот убийства. Вот лошади. Вот милиционеры. Вот полное равнодушие к жизни и смерти. Какие-то соты перенаселены, в некоторых почти никого не осталось — так или иначе их обитателям приходится пользоваться тем, что есть, одними и теми же людьми, словами и чувствами. От этого — повторы, тавтологичность мира, бесконечные зеркала вокруг, в чем-то да отразишься: не в зеркале, так в другом человеке, не в воде, так в протоколе.

Тавтологичность Муратовой становится единственным работающим для нее способом описать мир, заболтать его, уговорить, вслушаться в его жужжание. Она говорила, что для нее нет ничего интереснее вот этого разглядывания и анализирования. «В моем случае сочувствовать зрители должны течению мысли, размышлению автора — то есть фильму, режиссуре».

И мир отражается в ее фильмах, повторяет их, сам превращается в течение мысли. Требует сочувствия.


ГОСКИНО, ODESSA FILM STUDIO «SU120-FILM»

«Три истории», 1997


ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Астенический синдром», 1989

## СЛУЧИЛСЯ СЛУЧАЙ

Муратова всю жизнь снимала кино, то есть делала то, что ей доставляет удовольствие. «То, что я умею и люблю, составляет мой наркоз прелестный». Провела детство в Румынии, училась во ВГИКе у Сергея Герасимова, которого всю жизнь называла Учителем — так, с большой буквы; практику проходила у Александра Довженко, «всеобщими учителями» видела Чаплина и Феллини. Потом признавала: это три разные вещи — поступать во ВГИК, хорошо учиться во ВГИКе и применять потом эти умения. «Ну как у Ницше: готовиться к убийству, совершать убийство и что ты почувствуешь после убийства — это три разные жизни».

Ее ранние фильмы были построены на случайностях — в «Коротких встречах», где так и не пересекаются две любовные линии и две героини любят одного вечно отсутствующего персонажа, Муратова даже случайно сыграла главную роль.

Когда клали «на полку» ее следующую картину, «Долгие проводы», мучительный портрет матери (очень феллиниевской), которая не может отпустить сына (прямиком из французской новой волны), фильм обвинили в том, что он получился очень мрачным: «несоциалистический, мещанский реализм». Геннадий Шпаликов, посмотрев «Долгие проводы», написал Муратовой письмо, где признавался, что плакал после просмотра: «Ревел и Андрей Смирнов, я даже ушел, потому что неудобно реветь диалогом».

Да нет же, очень удобно, именно об этом — все фильмы Муратовой. В ее мире ревут диалогом, поют диалогом, диалогом открывают и закрывают глаза, диалогом обманывают и обманываются.

Иногда это невыносимо — театральность, даже оперная красота ее конструкций, крепко сколоченных, но таких очевидно случайных, вопиюще, восторженно неестественных. Кино, по Муратовой, зависит от сопротивления материала, от случайностей, от возникновения напряжения там, где его не ждали. Поэтому она сталкивает профессиональных и непрофессиональных актеров, поэтому в ее фильмах настоящие безумцы делятся своими настоящими открытиями, поэтому она может отвлечься от фильма и начать смотреть на лошадей, собак на живодерне, толпу, шевелящуюся в метро. Потом возвращается к своим растерянным женщинам, возвышенным старухам, чувствительным глупцам, мизантропам, сиротам.

Она всегда была режиссером, неудобным для зрителя. Но ведь «неудобный режиссер» — это плеоназм. Масло масляное.

## ОТРАЖЕНИЕ ОТРАЖАЕТСЯ

Муратова считала, что прямая функция искусства — отражать. «Вот я и получаю удовольствие, потому что мне кажется, что я создаю некую вещь, некое зеркало, которое отражает мир или мое мироощущение».

В этом ее мире все двоится, множится. Какие-то случайные близнецы — то одинаково одетые, то одинаково выглядящие, то принимающие одинаковые позы — бродят по пространствам «Чувствительного милиционера» или «Перемены участи». Одинаковые бабоньки повязывают одинаковые красные косынки, стоя лицом друг к другу, но глядя в разные стороны, потом, как в танце, поворачиваются и продолжают смотреть в разные стороны, но уже спиной друг к другу — в «Познавая белый свет». Ходят где-то в утробе «Трех историй» одинаковые медсестры в одинаковом белом.

Муратову в этой всей… ну, там, где мы все существуем, интересуют нарушения, отклонения,— а для этого она исследует правила, сталкивает их. Она не только сводит в кадре профессиональных и непрофессиональных актеров, не только повторяет обломки и осколки фраз, она заполняет пространство близнецами или двойниками, чтобы понять, в чем между ними разница. Если ей нравятся сразу две актрисы, она может и раздвоить персонаж, как сделала это в «Увлеченьях», разделив блондинку и брюнетку, манерность и нелепость.

В «Познавая белый свет» — фильме о том, как выстроить мир и как потом смотреть на этот мир открытыми глазами,— героиня, которую играет Нина Русланова, идет в темноте на свет в светлом платье, отворачивается, улыбается, пытается закрыться от света руками, сомнамбулически растворяется в этом луче — то ли фары грузовика, то ли любовь, мало ли,— идет не в фокусе и, кажется, слишком долго — или слишком издалека? — нет, просто это несколько дублей подряд.

Любой фильм Муратовой — фильм о зеркалах и двойниках. Двоящиеся, множащиеся куклы, пупсы и Ленины в «Астеническом синдроме», куклы с ямочками на подбородке и маски в «Среди серых камней». Зеркала посреди стройки, целые, разлетающиеся, расколотые — в «Познавая белый свет». Семейство похожих людей из «Чеховских мотивов». Круговороты, жужжание жизни, повторы. Зачем они. Зачем они. Зачем они.









ЛЕНФИЛЬМ

«Познавая белый свет», 1978









SOYA CINEMA GROUP

«Вечное возвращение», 2012

## ИГРАЕМ В ИГРУ

Тавтология для Муратовой — это как начало мира, как невинность, когда слов слишком мало. Или как конец света, когда слов и фраз уже так много, что их можно складывать штабелями, строить из них дом и жизнь.

Бесконечное количество раз повторенное, в кадре и за кадром: «Мама моя после 11 домой не пускает. Меня»,— в «Чувствительном милиционере». «Меня никто не слышит, не слышит, не слышит»,— в «Долгих проводах». «Витиеватая! Витиеватая!» — в «Увлеченьях». «Надежда умирает последней, но пасаран, если не мы, то кто же, отступать некуда, за нами Москва»,— в коротком метре «Письмо в Америку». Эти выражения означают одно и то же: я что-то говорю. Я говорю. Я говорю.

Жесты в ее фильмах тоже тавтологичны. В «Астеническом синдроме» все приходится делать несколько раз — закрыв дверь, тут же возвращаться домой, чтобы прорыдаться, приперев спиной эту самую дверь, и снова выйти; ходить по коридорам, пока они не кончатся,— а они не кончатся, пока не остановишься; засыпать, засыпать, засыпать; два-три раза приподнимать край простыни, чтобы посмотреть в лицо какому-то трупу,— кажется, каждый раз там можно увидеть что-то новое.

Вообще-то нельзя. Повторение — мать смирения. «Колю, Колю убили, понимаешь, Колю убили, убили». Или это: «Миша дома? Миша дома?» Как будто с первого раза Колю не убили. Как будто Миша может оказаться дома, если спросить еще раз. «Мы абсолютно здоровы. Мы абсолютно здоровы. Мы АБСОЛЮТНО здоровы»,— выносит свой вердикт врач, обследовав найденыша в «Чувствительном милиционере». Как будто можно стать еще здоровее, чем мы.

В последнем фильме Муратовой, «Вечном возвращении», этот прием, этот авторский жест возведен в степень: здесь снова и снова проигрывается один и тот же диалог. Разные актеры с разной степенью театрализованности играют одну и ту же сценку: это кинопробы, режиссер умер, и кого он хотел выбрать, что за кино должно было получиться, никто уже не узнает.

Когда-то Муратова говорила, что просто смеется над своими героями, «это зловещий и восторженный смех самоосознания — когда мы называем вещи своими именами, ласковыми или злыми».

Это смех и восторг режиссера, да, но это и восторг вещи, которую назвали именем, перед которой поставили зеркало. Вещь не различает, ласковым или злым именем ее назвали, соответствует ли оно ей. Она испытывает восторг от самого факта называния. Может быть, потом ее толкнут, или отправят на живодерню, или попросят у нее расческу, или зеркало это разобьется, но свершившееся свершилось. Ее увидели. Назвали. Много-много раз.

В ранних фильмах ее герои были — иногда буквально — фотографиями, проецировавшимися на стену, в поздних, более изощренных работах, люди начали сливаться с интерьером, становиться обоями с повторяющимся рисунком, становиться картинами, салонными изысками, коврами на стенах. Для ковров тавтология, повторение, паттерн — основа дизайна, они по-другому не умеют.




«Мелодия для шарманки», 2009

SOTA CINEMA GROUP



«Среди серых камней», 1983

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ



«Чеховские мотивы», 2002

INTERCINEMA ART AGENCY, НИКОЛА ФИЛЬМ



«Два в одном», 2007

SOTA CINEMA GROUP

## ИСКУССТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Искусственность ее фильмов — подчеркнутая, намеренная, там часто есть какая-то двойная экспозиция: то фильм в фильме («Астенический синдром»), то отражение театра в жизни в театре («Два в одном»), то равные и равно ненужные кинопробы («Вечное возвращение»).

Кажется, что в ее фильмах сдвинута ткань реальности, не до конца раскрыт (или закрыт?) театральный занавес, и в этих вот складках вся жизнь и собирается, как пыль. Какие-то вылезают второстепенные люди, а главные так и не появляются, или наоборот — появляются главные, но все время спят, или чего-то ждут, толкаются, умирают, обманывают — в общем, ведут себя так, как будто на них направлен чей-то взгляд, в этот луч они и пытаются влететь. Или хотя бы упасть.

Этот луч — детский, яростный интерес к миру. Она всегда говорила о необходимости «серьезного, наивного, детского прямолинейного взгляда», и это именно то, что определяет все ее кино. Она всегда находится на уровне своих героев, никогда не знает, что им делать, кто прав, как победить, дома ли Миша.

Людей она никогда не любила. Потому что любовь — это активное чувство, «любовь — это самое сильное лекарство от хаоса», как можно любить людей вообще? Конкретных — можно. Мир — можно. Близких — нельзя не любить. Как говорит герой «Чувствительного милиционера», пытаясь научить любимую дышать: «Все остальное на смерть похоже, все, что не любовь».

И животных, их тоже можно только любить. Животные — отдельный мир, они молчат, они равны себе, от них нельзя отворачиваться. После знаменито безжалостного эпизода в «Астеническом синдроме», где зритель смотрит на собак, ожидающих смерти, появляется титр: «Все это не должно иметь отношения к разговорам о добре и зле».

Все остальное — разговоры.

И музыка.

Муратова признавала, что ее персонажи разговаривают как в опере, не слушая друг друга, но «сливаясь в некую гармонию или какофонию». Это бесконечное повторение, репетиция, в том числе и смерти, концептуализация, в том числе и жизни.

Ее фильмы так и выстроены: как какофония, стремящаяся к гармонии, и музыка в ее фильмах — не саундтрек, не комментатор, а еще один герой, то надоедливый, то сварливый, то отсутствующий. Это музыка едет по городу в «Долгих проводах», меряет шагами больничные коридоры в «Астеническом синдроме», радуется на пляже «Увлечений», наблюдает, как прыгает по капустному полю чувствительный милиционер, «не бьет по клавишам, а тонет в них» в «Настройщике». Повторяет за героями. Повторяется.

Отворачиваясь от актуальности, Муратова смотрит сквозь время даже в «Астеническом синдроме», где хоронят недо-Сталина, пускаются в арт-разгул и пишут «коммунизм» с тремя «м» (да там и на самом деле три «м»), даже в «Настройщике», где деньги и сортиры девяностых превращаются в фарс или водевиль, даже в «Мелодии для шарманки», где дети-сироты идут по сытым нулевым, стыдясь просить милостыню. «Наверно, дело в том, что я не верю в прогресс, вообще. Какая разница — Пунические войны или сейчас? Какая разница — Нерон или сейчас? Да никакой»,— говорила она уже в этом веке, про здешних неронов.

И поэтому ее фильмы остаются актуальными даже сейчас. Ее герои проваливаются сквозь эпоху, оставаясь в ней, они существуют где их положили/поставили/повесили. В «Синдроме», после того как закончился фильм, толпа выходит из зала сразу, бестолково толкаясь. Потом, отмахиваясь от собственного стыда, сбегает со сцены актриса, «человек искусства». В зале останется лишь взвод солдат, пришедших на культурное мероприятие, и спящий — собственно, герой второй части. Потом по команде уйдет и взвод, на секунду разбудив спящего. Хотелось бы увидеть в этом метафору, предсказание того, как закончится мир, когда взвод солдат разбудит демиурга, которому все это снится,— но Муратова последовательно и внятно остается вне метафор.

И конечно, она не признает принципа умиления и сочувствия, считая, что он не созвучен конструкции всего мира. Поэтому ее легко считать мизантропом. Когда «Долгие проводы» уже назвали классикой, Муратова смеялась: после «Астенического синдрома» зрители ей пеняли, что раньше она снимала светлое кино, а с возрастом становилась все мрачнее.

Она не становилась мрачнее. Она просто следила, как менялись настройки света и тьмы, как мир играл с выключателем, бесконечно щелкал туда-сюда: мрачно, светло. Мрачно, светло. Урок, окно. Урок, окно. Это не актуальность, это нечто противоположное: существование в соседней комнате, куда от актуальности доносятся лишь отдельные звуки, какофония. Музыка.

## ЧУДО ЧУДНОЕ

И получается чудо чудное, диво дивное, абсолютно очевидное сейчас, когда вселенная Муратовой вся оказывается перед нами, когда мы все оказываемся внутри этих ее сот. Все, что казалось искусственным, стало искусством, все, что казалось сварливым, осталось сварливым, все, что разваливалось и распадалось, оказалось крепчайше сколоченным, все, что казалось,— оказалось.

В рассказе Муратовой «И птичку жалко, и кошку жалко» мать уговорами заставляет ребенка есть: «Жуй-глотай!» Но ребенок не хочет жевать и глотать, если елочку в песне срубят под самый корешок. Мать должна перейти от лошадки мохноногой сразу к «она нарядная на праздник к нам пришла». Мать так не может. Это неправильно. Елочку же правда срубили.

Рассказ выстроен как диалог, так могла бы говорить мать с ребенком, но точно так же говорит режиссер с публикой, поэт с властью, культура с цивилизацией. Кошка с птичкой. Жуй-глотай.

Мир муратовских фильмов устроен причудливо и просто, в нем вечно текут трубы, что-то бьется, что-то строится, скрипит, кричит, щебечет, раздевается, играет на трубе, толкается, шуршит, говорит, убивает, умирает, говорит, говорит, говорит. Молчит.

Тавтологично ли молчание? Тавтологичен ли разговор с самим собой? Почему в песне можно припев два раза, а в кино это сразу назовут театральностью? Демон у Ницше соблазняет вечным возвращением: «Жизнь, которой ты сейчас живешь, будет повторяться снова и снова бесчисленное множество раз; в ней не будет ничего нового… овладей тобой эта мысль, она бы преобразила тебя и, возможно, стерла бы в порошок».

Герои Муратовой сами — порошок. Пыль. Жужжание в соседней комнате. Поэтому эта мысль не может ни преобразить их, ни стереть.

И нас не должна.

# «Вдох-выдох — тут уже есть повтор»

## Мария Степанова и Игорь Гулин о повторах в стихах, в памяти и в жизни

**Для специального номера про одно и то же Игорь Гулин поговорил с поэтом, автором романов «Памяти памяти» и «Фокус» Марией Степановой о том, как из повторов рождаются стихи, что с ними делают разные авторы, почему в поэзии повторы нам нужны — а в жизни нет.**

**Игорь Гулин: Любимые стихи — это те, что мы повторяем сами себе, постоянно воспроизводим. Как ты думаешь, это действительно тип текстов, которые соотносятся с памятью как-то иначе, чем проза?**

**Мария Степанова:** Про это есть великая книжка у Энн Карсон — «Economy of the Unlost». Она там пишет про древнегреческого автора Симонида Кеосского. По легенде, его как-то позвали на свадьбу. По ходу пира случился неприятный спор о местах — где кому положено возлежать,— его вроде как разместили ниже, чем следовало бы. Симонид, обидевшись, вышел, предположим, покурить во двор. И вот пока он там стоял, кровля обрушилась, все погибли. И он был единственным, кто смог помочь опознать тела, потому что память у него как у поэта, и он прекрасно запомнил, кто где лежал. Поэзия — это вещь, связанная с размещением чего-то в пространстве и повторением этого в уме. При этом Карсон разделяет, с одной стороны, устную, мелическую поэзию, которая написана для голоса, для исполнения, а с другой — поэзию письменную. Она утверждает, что первые стихотворные тексты, которые написаны для чтения глазами,— это эпитафии. Там инициируется своего рода разговор: странник, остановись, я такой-то, лежу здесь.

**Это же тоже повторение, но по-другому устроенное. Если стихотворение, которое ты держишь в памяти, ты сам раз за разом повторяешь, то в случае надгробия человек приходит и стихотворение заставляет его заново разыгрывать ту же ситуацию встречи, что была с другим человеком.**

Да, это своего рода пьеса, в которой все входят и выходят, а постоянно на сцене остается только камень, на котором что-то написано. Но, знаешь, я недавно была на чтении Элис Освальд, она автор великой поэмы «Memorial». Она там берет все имена, названные впроброс в «Илиаде» (то есть в самые первые, прапоэтические времена): этот пал первым, а вместе с ним погибли такой, такой, такой, такой… Кроме имен мы ничего об этих людях не знаем. А Освальд пишет огромный поэтический текст, где находит, что сказать о каждом. Я очень люблю эту книгу, но, конечно, ничего из нее не ношу в голове, не смогу тебе сейчас прочитать, например. Мне казалось, что это как раз текст, устроенный как эпитафия: она остается на камне, а ты подходишь раз за разом и ее читаешь. Так вот Освальд знает эту огромную поэму наизусть и читала ее, не заглядывая в текст. Я после чтения к ней подошла и спросила, как это вообще возможно. Она говорит: очень просто, я помню имена и если что-то забуду, то могу несколько строчек досочинить в процессе. Это совершенно гомеровский подход, конечно. И это тоже о поэте как помнящем.

**Давай вернемся к корням. Если принять теорию, что поэзия возникает из священных текстов, то получается, что повторение стиха — это ритуал. Как повторяются гимн или молитва или как раз поминальный плач.**



ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА

Я думаю, что гимн не старше дыхания: вдох-выдох — тут уже есть повтор. В моем советском детстве, например, литературная теория утверждала, что начинается все вовсе не с гимнов, а с обрядово-трудовой песни. Вот мы дружно копаем или налегаем на весла, произносим что-то, и в силу ритмического характера процесса речь закольцовывается: палка-копалка, эх, дубинушка, ухнем. Сама собой получается песня. Можно еще подумать и о колыбельных. Это та вещь, которую человек слышит первой и которая повторяется еще и еще раз, пока младенец не заснет. Так или иначе повтор — это то, что мы воспроизводим интуитивно. Эта склонность нам свойственна, человек ведь такая машина самоповтора. Вот как раз выпадения из ритма, какие-то зазоры, неправильности — это уже вольность. А так это просто страшно естественная вещь…

**Получается, есть марксистская версия рождения поэзии: она появляется, чтобы помогать работе, субъективации человека в труде. А есть ритуальная: поэзия возникает, чтобы помогать человеку взаимодействовать с чем-то иным, сакральным — тоже находить свое место в мироздании. Как думаешь, что сейчас от этого остается?**

У Григория Дашевского в одной статье есть такая мысль: когда возникают ситуации, на которые мы не понимаем, как реагировать, но понимаем, что здесь начинается тревожащая зона незнакомого-возвышенного, чего-то неясного, но требующего от нас реакции, то поэзия работает как заменитель ритуала. То есть она занимает пустующее в секулярной традиции место, где мог бы быть гимн или обряд. Я когда-то читала лагерные мемуары, не могу вспомнить чьи, но это повторяющийся сюжет. Так вот, автор говорит: когда рядом нету священника, любой христианин может крестить или отпеть другого. Если нету воды — то годится и песок, если нету песка — то землей, чем придется. С поэзией так же: это нечто, возникающее на месте священного, когда у нас есть какое-то зияние, но нет знания, как с ним себя вести.

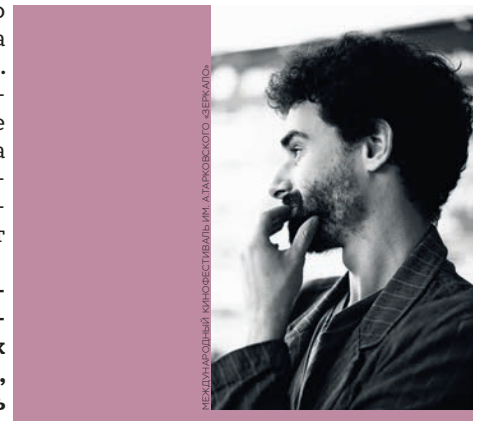
**Выходит, это ритуал, но совсем индивидуальный. Хотя иногда случается коллективный экстатический опыт переживания чьего-то чтения стихов. Часто слегка комичный.**

Комичный он, мне кажется, в вегетарианские времена — общая беда его делает значительным, даже необходимым. В тех же лагерных мемуарах — и советских, и немецких — описываются случаи, когда знание стихов наизусть спасало. Ты носишь стихотворение в голове, можешь

раскинуть его как палатку и в нем сидеть. Но ты можешь в эту палатку еще пустить других, как в теремок, разделить стихотворение с ними. То есть это такое безразмерное помещение. От человека, который к тебе просится под крышу, требуется только какой-то уровень внимания, готовности принять. Или иначе: человек приносит другому строчки буквально внутри своего рта. Что называется, из уст в уста.

**А что ты думаешь про теорию Михаила Гронаса о том, что относительно традиционная поэзия устроена так, чтобы она лежала в памяти и ее можно было себе повторять? Поэтому в ней есть структуры вроде ритма и рифмы. Как только функция удержания в памяти по той или иной причине теряет актуальность, поэзия эту структуру утрачивает.**

Я думаю, так и есть. Композитор Владимир Мартынов говорит о чем-то похожем в «Конце времени композиторов». Когда уже не пишут перьевой ручкой, которую надо держать так, чтобы чернила не брызгали, укладывать то влево, то вправо, лавировать нажим и наклон, то пропадает ритм — и в стихе, и в музыке. Уже никто не воспринимает формальные свойства произведения как что-то необходимое. Даже наоборот. В современной европейской поэзии как раз в формальном стихе есть теперь элемент фрондерства. Тогда интересно подумать, как работает необходимость запоминания стихов в усложнившейся ситуации, что там заменяет нам метр, рифму. Что повторяется?


МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ИМ. АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «ЗЕРКАЛО»

**В принципе все стихи, если это не Кручёных, устроены как повторение известных слов в не совсем привычных ситуациях. Или как раз в привычных, и тогда это обыгрывается («Читатель ждет уж рифмы розы»). Для меня важная фигура тут Всеволод Некрасов, который эту логику доводит до предела, делает приемом тавтологическое повторение. Как в его «свобода есть свобода есть свобода есть свобода есть свобода есть свобода есть свобода есть свобода». Там есть динамика: с одной стороны, в повторении слово выхолащивается, а с другой — наоборот, оно как бы проверяется, постанавливается, что да, это слово действительно ценно: свобода есть свобода. В этом смысле механизмы повторения могут действовать как способ удостоверения реальности.**

Да, Некрасов — наша Гертруда Стайн. Но я бы не переоценивала возможности повтора. У Некрасова «свобода есть свобода» работает потому, что он в какой-то момент останавливается. Если бы последовало дальнейшее наворачивание повтора — как если без конца повторять «я тебя люблю я тебя люблю я тебя люблю я тебя люблю»,— то оно бы постепенно перемололось, превратилось в звуковое мясо, в фарш. Распасться значениям в некрасовском тексте не дает не магия повтора, а ограничивающая сила ритма. То есть он останавливается, делает пуант там, где нужно закончить, как в считалке. Это как конец строфы, конец куплета в песне.

**Кстати, раз ты упомянула Стайн: ее «роза есть роза есть роза есть роза» — это что за повторение? Чем оно от некрасовского отличается?**

У Стайн вообще все так или иначе на повторах и возвращениях строится. Но у нее антинекрасовская логика. У Некрасова она центростремительная: текст раскачивается, пока мы не приходим к кульминации, к выдоху, капслоку. Один повтор встает другому на плечи, пока не происходит финальное, разрешительное — последняя свобода. Мы вышли из механического и пришли к онтологическому. А у Стайн логика центробежная. Она за счет повторов упраздняет перцептивные сетки, которые заставляют нас видеть смысл в грамматике: это следует из этого, это является вот этим... Это деавтоматизация за счет автоматизации. Там как раз попытка смысла разжевывается в пыль, но движение повторов само из себя лепит форму, создает новые связи.

**Рифма и вообще созвучия в поэзии (то есть полуповторы) — это ведь в принципе тоже механизм образования новых связей?**

Кажется, это Бродский говорил, что рифма — средство передвижения? За счет рифмы ты находишь способ думать, который позволяет проглотить, убрать расстояние между «далековатыми идеями», то есть это такой шорткат, телепортация. Но при этом тут есть и предсказуемость. И рифма, и вся система классического стихотворения живут идеей симметрии, гармонического равновесия. Мы примерно понимаем, куда будет развиваться текст. Если автор вдруг меняет рифмовку, делает АББА вместо ожидаемого АБАБ, это немного нарушает наши ожидания. Но в целом, если мы, допустим, читатели XIX века, мы знаем, что такое стихотворение, чего в принципе от него можно ожидать — границы допустимого, недопустимого и меру желанной трансгрессии. Поэзия так или иначе работает с воспроизведением чего-то уже устоявшегося и медленной, постепенной его подвижкой, раздвиганием границ. «Дыр бул щыл» по сравнении с этим — невероятное обновление, но с оттенком катастрофического: все конвенции отменены, все постройки снесены, начинай сначала.

**А знаешь, у Агамбена есть забавная идея про рифму. Он говорит, что стихотворение — это такой механизм, в котором за счет повторов, ожиданий, возвращений есть некая темпоральная структура, что у него есть время. Агамбен связывает это со своими идеями мессианского времени. Стихотворения (в первую очередь — твердые формы: секстины, сонеты) длятся столько, сколько им нужно, чтобы кончиться. То есть время стихотворения — это время заканчивающееся, имеющее высший композиционный смысл. А свободный стих появляется в европейской поэзии, когда историческое время теряет теологическое наполнение, теряет смысл, боги уходят и так далее (он там пишет про Гёльдерлина). Это тоже к вопросу о ритме и священном.**

Это очень красиво, но я не согласна, кажется. Если посмотреть хотя бы на Гёльдерлина и его немецких современников, то понятно, где там боги ночевали, а где нет. Свободный стих, особенно гёльдерлиновский,— это же очень стройное пространство, просто у него другая архитектура. Но про время у меня есть одна давняя идея. Я думаю, что стихотворение — это гифка. То есть такая петля, внутри которой есть темпоральность и пространственность. Но, в отличие от гифки, стихотворение можно замедлить или ускорить. Его можно иметь в голове или во рту, как таблетку или облатку, как что-то предельно сжатое. И при этом в него можно войти, как в дом, и в нем остаться. То есть время стихотворения — это время выпадающее, не включенное в бытовое время,— зерно другого, параллельного бытия, в которое можно выпасть из собственной реальности. В этом смысле

у стихотворения нет конца. Вот мы ходим все время и бормочем что-нибудь, необязательно прекрасное или даже любимое. Я, например, вчера полдня пела себе Ларису Черникову — трек из девяностых, сама не знала, что я его помню.

**А я, к сожалению, теперь все время повторяю себе стихи Бориса Рыжего.**

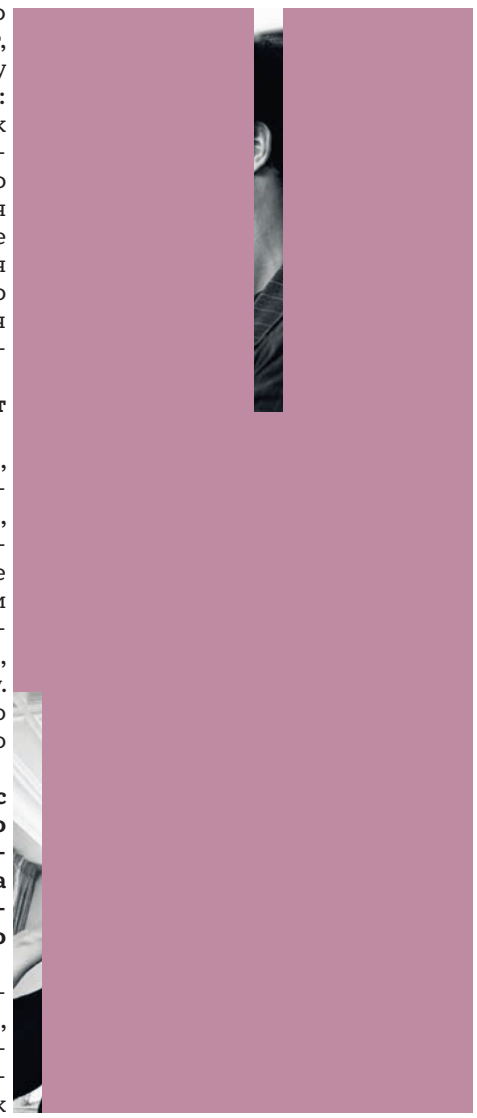
Вот именно! Ты по своей воле не можешь прервать стихотворение или строчку, поставленные в голове на самовоспроизведение. Я думаю, так вообще устроено с воспроизведением стихов. В том числе и в большом историческом времени. Идея последних пары сотен лет о том, что в искусстве постоянно необходимо что-то новое, идет рука об руку с тем, что все новое — это неточное воспроизведение, повторение-изменение чего-то уже звучавшего. Как у Мандельштама: «Новый скальд чужую песню сложит и как свою ее произнесет». Все эти повторяющиеся слова — часть большого коллективного процесса. Та же Энн Карсон пишет, что переводить греческую мелику сложно, потому что там грамматически не всегда можно понять: это я хожу, пою, люблю, танцую, срываю цветок или это мы ходим, поем и так далее. В древнегреческом, насколько я понимаю, это обусловлено грамматически. Но вот есть русская или немецкая народная песня, записанная в XIX веке, она же все равно исполняется хором, и «я» текста становится «мы» исполнителей. Со стихами то же самое. Это индивидуальное переживание, которое делается коллективным именно за счет повтора, воспроизведения, возвращения.

**А как ты думаешь, эта привычка к поэзии влияет на то, как мы воспринимаем повторы в жизни?**

Тут странная штука. Вот мы так любим повторы, нам нравятся рифмы, радость узнавания и так далее. Но почему тогда повторение событийного, политического приводит в такую ярость, такое глубокое отчаяние? Почему это ницшеанское вечное возвращение внушает мне такое отвращение, если я люблю ритмический колеблющийся характер мироустройства с его сезонами, литургическим годом, традициями, приветствующими движение по кругу. Почему так оскорбляет отступление от линейного прогресса? Не могли же мы действительно в него так уж верить. Есть у тебя такое ощущение?

**Ну, я апокалиптический человек, в прогресс я не очень верю. Я думаю, что все давно должно было закончиться. Не закончилось — вот оно и вихрится. Когда у истории не случается развязки, она превращается в утомительную спираль. Но повторы, конечно, унылые, и еще они отчетливо пародийные.**

Именно. При этом я иногда думаю, что мы не понимаем, до какой степени было смешно во времена, когда было страшно. Существует приличный способ говорить о катастрофах, и он подразумевает некоторую торжественность. Но состоят-то они, как мы теперь можем догадаться, из быта и абсурда. Вот тут уводят мужа на рассвете, а тут стоит яичница-глазунья и занавески хлопают. Но больше всего в повторах сегодняшнего дня раздражает, что мы встречаемся с той же слегка подгнившей риторикой. С теми же приемами, с тем же набором слов. И похоронить еще не успели, а оно снова на пороге и говорит «здрасте». Но это любопытно: вот оно возвращается, а мы знаем, что все это уже было — и как себя положено вести. И видно, как это почти механически происходит: вот эмиграция против собственной воли начинает существовать так, как положено эмиграции, а оставшаяся интеллигенция — так, как положено оставшейся интеллигенции. Как у Цветаевой: «вредители — точут, писатели — строчут». Но у меня от этого ощущение кражи — что нам не досталось даже собственной катастрофы. С нами происходит что-то, что уже было, было, было. Как будто какую-то агентность, она же субъектность, отняли, и надо кротко лечь на место и делать то, что делали дедушки и прадедушки, примеряться к обстоятельствам, которые мы уже знаем. Потому что мы все ничего больше и не заслужили.



**Да, потому что в пародии нет маневра, есть только логика жанра, который нам назначили.**

Я с кем-то на днях говорила и опять вспоминала статью Мандельштама «Конец романа» про то, что психологический роман себя исчерпал, потому что психологические мотивировки — мысль, воля, частный выбор частного человека — больше на жизнь этого частного человека не влияют. А влияют физические законы — притяжение, отталкивание, тяжесть. Прекрасно, что Мандельштам, как универсальная отмычка, применим всегда и ко всему, но то, что по нему и по Кафке можно по-прежнему сверять часы, это не очень хорошо. Такое ощущение, что мы не сделали чего-то, что нужно было, чтобы вытолкнуть себя из XX века и родиться в XXI.

**На самом деле примерно так кажется все время. Мандельштаму кажется, что это новая ситуация: психология себя исчерпала, всем руководит отчужденная механика. Нам кажется, что мы сейчас в такой уникальной ситуации, когда у нас отняли нашу жизнь. Но ведь и европейский роман, о конце которого говорит Мандельштам, возникает ровно в такой момент, когда кажется, что отдельный человек над своей жизнью не очень властен,— вот общественная механика, большие числа, отчужденные процессы и так далее.**

Да-да, ведь он тоже расцветает после катастрофы: революция, наполеоновские войны.

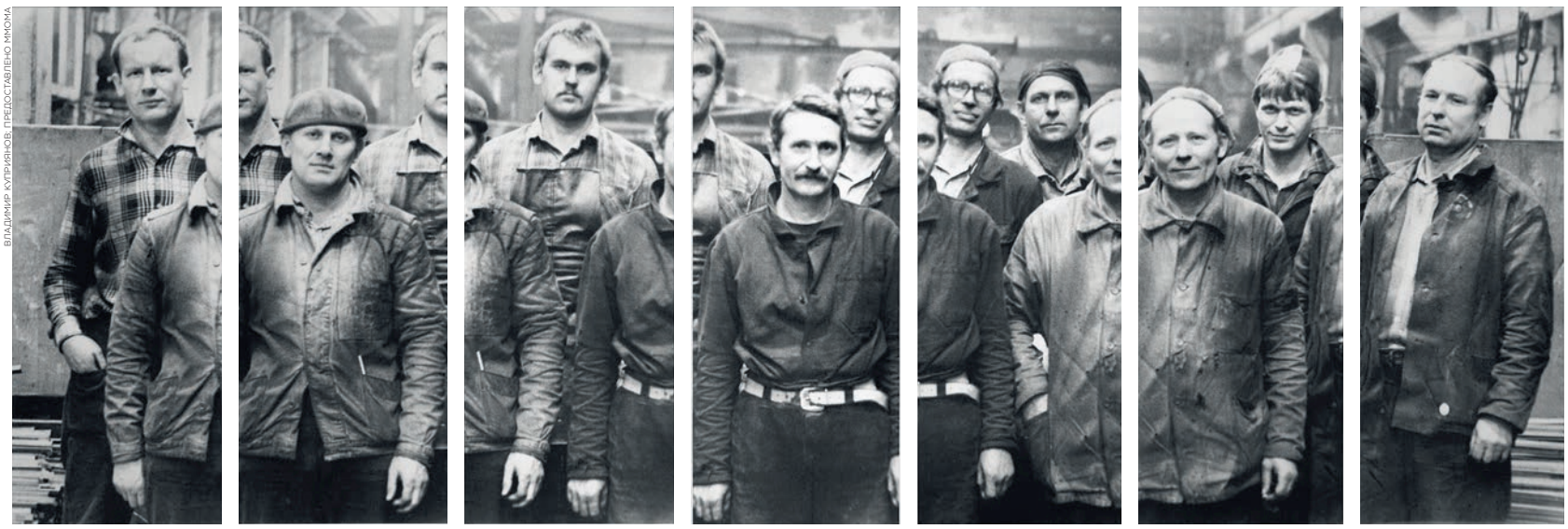
**То есть это просто перманентная катастрофа модерности, которая принимает разные формы. Это даже немного отрезвляет. Никакого конца истории.**

Это печальное знание — потому что оно позволяет представить себе какое-то количество возможных сценариев, и все они неутешительные. Последние 30–40 лет были годами интенсивной работы с прошлым, и она окрашивает, может быть, наш способ видеть настоящее. Мы отлично знаем, что ничего уникального в нашем положении нет. И, может быть, мы даже слишком склонны находить черты тавтологии и пародии там, где есть просто длящаяся катастрофа, которая не кончается и не начинается, а просто дышит себе: вдох-выдох, выдох-вдох.

# Тиражное, ставшее индивидуальным

## Как Владимир Куприянов отменил неповторимость «решающего момента»

ВЛАДИМИР КУПРИЯНОВ. ПРЕДОСТАВЛЕНО ММОМА






«Не отвержи мене отъ лица Твоего», 1990

**В Московском музее современного искусства проходит ретроспектива к 70-летию Владимира Куприянова (1954–2011) под названием «Возвращение времени», сделанная Виктором Мизиано. Фотограф-концептуалист, Куприянов показывает, что смысл фотографии не в том, чтобы ловить уникальное и неповторимое, а в том, чтобы фиксировать повторяющееся, типическое, всеобщее, всечеловеческое, и что из этого можно составить подлинную фотографическую поэзию.**
**Текст:** Анна Толстова

Владимир Куприянов взял в руки камеру сравнительно поздно, в двадцать три года, то есть опыта советского подросткового фотолюбительства у него не было, но зато был ранний опыт столкновения с неофициальной культурой. Старшеклассником он попал в изостудию при Дворце пионеров на Ленинских горах, где преподавали Ростислав Лебедев и Борис Орлов — термин «соц-арт» появится позднее, но художники уже занимались соц-артом, искусством иронической языковой игры с советскими идеологическими клише, и куприяновские учителя были одними из первопроходцев в этой партизанской области. После такой школы ему нечего было делать в худвузе — он поступил в Институт культуры, получил диплом режиссера самодеятельного театра и начинал работать по специальности. Фотоаппарат изменил его жизнь.

Он стал ходить по мастерским, запечатлевая всех будущих классиков московского концептуализма за работой, бывал на акциях «Коллективных действий», сделал несколько концептуальных серий о московском метро и московской улице — мог бы остаться в истории летописцем и фотоэкспериментатором андерграунда. К тому же фотография кормила, что для молодого отца семейства было существенно: он подвизался в книжной фотоиллюстрации, сотрудничал с разными издательствами и журналами (книгу стихов Твардовского в его фотооформлении даже выдвинули на Госпремию), преподавал издательскую фотографию в Полиграфе, снимал для «Строительной газеты», брал любые заказы — вплоть до портретов передовиков для досок почета. Все это напоминает ту социальную модель, какой придерживалась большая часть московской художественной фронды, начиная с Ильи Кабакова: альбомы про персонажей — для искусства, детские книжки — для заработка. (Куприянов, кстати, снимал Кабакова в мастерской на Сретенском — и вышло весьма оригинально и забавно: все холсты там повернуты лицом к стене, как будто бы Кабаков, прямо как Малевич, боится, что кто-то из коллег-конкурентов подсмотрит и украдет.) Логично, если бы Куприянов, обреченный на такое же двойное существование, принялся делать искусство из подполья, искусство из чувства трагического раздвоения и отверженности. Ничуть не бывало — он нашел свою тему и материал на официальной стороне этого двойственного мира.

Казалось бы, жизнь преподносит фотографу на блюдечке реальность абсолютно уникальную, эксклюзивную: он вхож во все мастерские любимых героев журнала «А-Я», таких не сливающихся с советским коллективным телом, таких вдвойне отдельно стоящих — и как художники, и как художники в оппозиции к советской художественной системе. Казалось бы, кто, как не труженик советской полиграфии, которому приходится иметь дело со снимками дважды клишированными — и на уровне самого канона репрезентации пионеров и школьников, рабочих и колхозников, физиков и лириков, что был встроен в глаз каждого советского фотографа, и на уровне

последующей фоторедактуры,— мог оценить такой подарок судьбы. Но Куприянов сознательно делает выбор в пользу фотографии клишированной, банальной, халтурной, нередко бракованной, без какой-либо претензии на чудо «решающего момента» в картье-брессоновском духе, когда единственный и неповторимый миг в движении материи складывается в единственную и неповторимую композицию из плоскостей, линий, пятен, контрастов и динамических диагоналей.

С середины 1980-х Куприянов работал с советской фотографией, сугубо утилитарной по своим функциям: семейные альбомы, школьные фото, портреты на доску почета, репортажи для заводской многотиражки. Семья, учеба, работа, досуг. Большей частью это была найденная фотография, в том числе — найденная и в своем домашнем архиве. Большей частью это была продукция анонимная, фотолюбительская или ремесленная — заурядные фотоателье, пляжные фотографы, внештатники, специализирующиеся на съемке трудовых коллективов, но порой в ход шли и собственные куприяновские фото для досок почета или производственные репортажи, снятые, впрочем, в строгом соответствии со сложившимися визуальными кодами — ни шагу в сторону какой бы то ни было художественности. Вместо того чтобы выбирать из реальности «решающие моменты», фотограф принялся выбирать карточки из коллективного фотоархива («Среднерусский пейзаж», 1985–1992; «Виктория», 2004). И хотя все они запечатлевают каких-то конкретных людей и сделаны по какому-то особенному случаю — торжественный ужин, свадьба, поминки, выпускной, отпуск «на югах» или перевыполнение цехом квартального плана,— они поражают своей типичностью или архетипичностью, которые нельзя списать на одни лишь каноны, предписывающие, как следует фотографировать выпускников и передовиков или как принято фотографироваться в семейном кругу.

Единственное, что по-настоящему уникально в такой «никакой» карточке, это не то, что она изображает, а то, что она представляет собой как материальный объект: ее потертости, помятости, заломы, пятна, выцветание и прочие дефекты. И Куприянов педалирует материальный аспект фотографии, превращая снимки в фотообъекты или фотоинсталляции, которые выстраиваются в пространстве выставки, словно театральные мизансцены. Разгоняет кадры до монументальных масштабов, составляя в панорамы, полиптихи и иконостасы; прячет в сложных конструкциях из стекла и плексигласа, так что картинки двоятся, наслаиваются друг на друга или отражаются одна в другой; покрывает папиросной бумагой или печатает на прозрачной полиэфирной пленке, так что изображение почти что исчезает.

Словом, мы наблюдаем спектакль материализации, овеществления образа, преобразования тиража в уник, и это настоящий поэтический театр, театр прозрачности, неуловимости, магии света. Однако фотодокумент, лежащий в основе куприяновского поэтического театра, как правило, вполне прозаичен. Таковы, например, «Родионовы» (1991): два самых обыкновенных домашних снимка сделались двумя монументальными фотоскульптурами, как только их увеличили настолько, что фигуры стали выше человеческого роста, и заточили в стеклянных футлярах-трехгранниках, отчего плоские картинки приобрели объем.

«Родионовы» — какие-то родственницы Куприянова, и фотографии взяты из каких-то семейных альбомов, но кто такие эти женщины и кем они приходятся друг другу — сказать невозможно, этикетка с названием-фамилией не поможет. В этом как раз и состоит парадокс семейного альбома, парадной фотографии выпускников, доски почета и вообще любого утилитарного «фото на память», неважно, для какой ячейки общества — семьи или трудового коллектива — оно предназначалось: по мере того как увеличивается социальная дистанция между зрителем и снимком, воспоминания, проецирующиеся в снимок, истончаются, объект съемки утрачивает индивидуальность. Конечно, родные и близкие Родионовых, рассматривая карточки в альбоме, сразу найдут фамильное сходство между двумя женщинами, но посетитель музея увидит не родственные черты, а нечто другое. Обе Родионовы сняты в импровизированном домашнем фотоателье, то есть на фоне цветастой занавески у окна, обе одеты по-домашнему, в цветастых халатиках и тапочках, только фасоны халатиков неуловимо разнятся. У той, что раздобрела и расплылась, с прилизанными волосами, забранными в пучок, халатик тоже как будто бы расползся и утратил форму — в таком и на огороде работать удобно. У той, что подтянута и с модной стрижкой, халатик скорее похож на платье-сафари. С виду обе — ровесницы, раздобревшая, кажется, чуть старше, но, поскольку снимки, похоже, сделаны в один и тот же вечер, вряд ли это мать, оставшаяся в деревне или крохотном райцентре, и дочь, уехавшая в большой город,— скорее всего, перед нами сестры, деревенская и городская, но, может быть, наш дедуктивный метод нас подводит. В случае фотографии, технического и массового способа производства изображений, на расстоянии видится не большое, а коллективное — единообразное, повторяющееся, типическое.

У Куприянова были разные способы акцентировать дистанцию, превращающую частное во всеобщее. В серии «Свадьба» (1984) использованы снимки с бракосочетания двоюродной сестры Куприянова — он сам и выступил в роли свадебного фотографа: типичные для своего времени свадебные фотокарточки — четкие и шаблонные в постановочных портретах, неловкие и смазанные там, где движение и танец невесты,— подписаны китайскими иероглифами с названиями цветов и насекомых: иероглифы сообщают зрителю, что фотография без подписи есть послание на мертвом, недешифрованном языке, послание с Земли в космос.

В серии «Семейный альбом» (1989) любительские групповые снимки укрыты мятой папиросной бумагой, проступают лишь смутные, как во сне, очертания фигур — универсальные схемы семейного счастья, в которых любой узнает фотографии своих домашних. В «Наших» (1991) и «Любви неземной» (1991–1994) найденные фотографии спрятаны за цветной калькой, остается только узенькая щелочка, куда можно подглядеть и увидеть то, что вы и так видели у себя дома.

Коллективный образ советского человека составляется не только из корпуса анонимных домашних архивов — в серии «Шостаковичу» (1992) Куприянов работал с фотоархивом композитора, выбирая не самые известные снимки и препарируя их с помощью своих фирменных приемов — печати на прозрачной пленке и цветных подложек для расстановки акцентов, чтобы прийти к неортодоксальному выводу о том, что советская творческая интеллигенция страшно близка к народу. Но, пожалуй, самое странное впечатление оставляют серии «Киевская» (1990), «Таганская» (1994) и «Краснопресненская» (1990-е), снятые Куприяновым в московском метро: оптика фотографа настроена таким образом, что

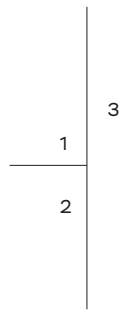


ВЛАДИМИР КУПРИЯНОВ, ПРЕДОСТАВЛЕНО ММОМА



ВЛАДИМИР КУПРИЯНОВ, ПРЕДОСТАВЛЕНО ММОМА

**1** «Памяти Пушкина», 1984
**2** «Фауст», 1996
**3** «Поминки», 1991





ВЛАДИМИР КУПРИЯНОВ; ПРЕДОСТАВЛЕНО ММСИМА

героизированный и обобщенный советский человек с мозаик и рельефов в триумфально-сталинском стиле кажется похожим на того частного и безвестного с частных, бесхитростных карточек, как платоновская идея на свои чувственные подобия. Эта схожесть особенно разительна в военных сериях («Памяти Ницше», 1993; «Жизнь солдата», 1993–1995; «Военные учения», 1995–2008), что нетрудно списать на унифицирующую роль мундира, но проявляется не только в них. Так что зритель остается с дилеммой курицы и яйца: то ли пропаганда формирует образ человека, то ли реальность — образ пропаганды.

Под конец перестройки, когда Куприянов стал выставляться за границей, его с его интересом к советскому человеку воспринимали чуть ли не как соц-артиста, благо ранние серии давали некоторые основания к таким интерпретациям. Например, «Памяти Пушкина» (1984), где стандартизированные, лишенные всяких эмоций портреты телефонисток с доски почета были подписаны самыми чувственными строками из пушкинского «Погасло дневное светило…», или «Цао Чжи» (1984), где кадры из репортажа с завода «Серп и молот» шли с подписями из китайского классика (и телефонистки, и рабочие были сняты самим Куприяновым). Однако никакой иронии в отношении «гомо советикус» у Куприянова нет и в помине. Групповой снимок рабочих из того же репортажа с «Серпа и молота» кладется в основу колоссального фотомонтажного полиптиха «Не отвержи мене отъ лица Твоего» (1989): исходная фотография увеличивается и фрагментируется так, что каждый человек из группы попадает в центр одной из частей полиптиха, отчего полиптих в целом выглядит этаким деисусным чином без фигуры Христа, как будто бы люди прошедшей эпохи молят о жизни вечной.

Позднее о Куприянове заговорили как об антропологе советского. Однако антропологический подход, пусть даже и при включенном наблюдении, предполагает исследовательскую дистанцию, тогда как Куприянов, работавший с фотографиями своих ближайших родственников, матери («Юлия», 2008), бабушки («Сергиевское», 2006–2009), родной деревни родителей («Пасха в Сергиевском», 1993), себя самого от объекта исследования никоим образом не отделял. К тому же он вовсе не был зациклен на советском фотоматериале: называние ретроспективе дал проект «Возвращение времени» (1998), сделанный в Нижнем Новгороде на основе дореволюционной фотографии нижегородских пионеров светописи Андрея Карелина и Максима Дмитриева; помимо мозаик и рельефов московского метро его привлекала и парковая скульптура классицизма («Кусково», 1995–2003; «Легкость», 2001), и древнерусская фреска («Среднерусская античность», 2004–2005). И, глядя на весь корпус его работ, мы с удивлением замечаем, что между людьми дореволюционными и советскими, между господами и товарищами, при всех различиях есть сходство, как есть оно между сталинскими мозаиками и ростовскими фресками, поскольку и те и другие созданы по образу и подобию человека. И что чем дальше историческая дистанция, тем это универсальное сходство сильнее.

**«Владимир Куприянов. Возвращение времени».**
**ММСИ на Гоголевском, до 24 ноября**

# Траектория невозврата

## Как «Бег» Михаила Булгакова показал необратимость эмиграции

**«Бег» — главная русская пьеса о безвозвратности истории, пьеса, в которой между возвращением и смертью поставлен знак полного равенства. Вернее, вся пьеса целиком, объясняет Ольга Федянина, этим знаком равенства и является.**

«Бег» имеет подзаголовок «Восемь снов» — и в том, как эта пьеса является читателю или зрителю, тоже всегда есть что-то от сна. Все пронзительно и неточно: вроде бы видно и героев, и лейтмотивы, а что-то важное все равно выпадает из поля зрения. Оно, важное, из поля зрения убрано автором — главным образом в силу политической необходимости. Отчего, как это часто бывает, в тексте, и в литературном, и в сценическом, возникает метафизическая дыра.

Самый влиятельный театральный критик всех времени и народов товарищ Сталин, напомним, к пьесе Михаила Афанасьевича Булгакова «Бег» относился очень критично. И в своем неприятии даже противопоставлял ее другой пьесе того же автора, «Дни Турбиных», к которой относился более благосклонно. Соответственно, «Дни Турбиных» еще при его жизни в МХТ были сыграны более 1000 раз с неизменным успехом, а пьеса «Бег» была к постановке запрещена и впервые сыграна по иронии судьбы в Сталинградском драматическом театре в 1957 году, 30 лет спустя после своего написания.

Свое неприятие вождь подробно сформулировал в письме Владимиру Биллю-Белоцерковскому от 2 февраля 1929 года. Это довольно поразительное письмо, наводящее на самые разнообразные размышления и ассоциации и вызывающее невольное уважение перед уровнем преподавания демагогии в Тифлисской духовной семинарии. Оно хорошо известно, поэтому ограничимся ключевыми положениями.

«Бег», говорит Сталин, *есть проявление попытки вызвать жалость, если не симпатию, к некоторым слоям антисоветской эмигрантщины,— стало быть, попытка оправдать или полуоправдать белогвардейское дело.*

А вот о «Днях Турбиных»: *основное впечатление, остающееся у зрителя от этой пьесы, есть впечатление, благоприятное для большевиков: «если даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, признав свое дело окончательно проигранным,— значит, большевики непобедимы».*

То, что эффективный цензор отождествляет жалость к людям с симпатией к «делу», сегодня уже вряд ли кого-то удивит, но интересно другое. Проигрыш «белого дела» как раз в «Беге» признается совершенно безоговорочно.

Причем, если можно так сказать, на всех уровнях и линиях сюжета. И на историко-стратегической линии — когда Хлудов лихорадочно командует находящимся у него в подчинении частям *рысью в Ялту и грузиться на суда!* и потом объясняется в ненависти Верховному главнокомандующему (то есть, условно говоря, Петру Врангелю): *Как могли вы вступить в борьбу с ними, когда вы бессильны?*

Но и на уровне человеческом — все герои пьесы, кроме Люськи и Корзухина, то есть продажной шалавы и вора-подлеца, буквально это поражение выговаривают как свое личное. *Сегодня ночью я решила, вот казаков пустили домой, и я попрошусь, вернусь вместе с ними <...> Я не могу здесь больше жить! Зачем я, сумасшедшая, поехала?* Это говорит Серафима Корзухина, но похожие реплики есть у всех ее товарищей по изгнанию. То, что это тоска по стране, а не готовность согласиться с победившим режимом, дело не очень сильно меняет — едва доехав до Константинополя, они уже знают, что проиграли.

Все они здесь проигравшие, лузеры, и это лузерство Булгаков расписывает безжалостно. Их суету и ухищрения: *Вот фальшивые документы, а вот настоящий паспорт. Моя фамилия Корзухина.— Я сын знаменитого профессора-идеалиста Голубкова и сам приват-доцент.* Их готовность предать самых близких — не нужно забывать, что Серафиму предает не только подлец-муж, но и обожатель Голубков. И продать самое личное — от семейного медальона до серебряных газырей и собственного тела. Казачья лихость Чарноты здесь не должна никого обманывать — она для красочного контраста. Сравнение с ведром тараканов, которое автор вкладывает в безумную голову Хлудова, может быть, и трагичное, но физически, осязаемо неприятное. Бр-р.

Булгаков не упускает ни одного оттенка их потерянности, обреченности — и их ничтожности. Ну а как это могло быть по-другому, если автор жил в СССР и писал пьесу, которую твердо рассчитывал увидеть сыгранной на сцене Художественного театра? Какие у него могли еще быть белые эмигранты?

И вот это все тем не менее через личную цензуру вождя не прошло — и вообще вызвало большую волну негодования, не только с очевидной стороны (РАПП), но и с далеко не такой очевидной (Луначарский). Очевидно, что-то в этом «Беге» было недопустимо и неприемлемо с политической точки зрения. Или не совсем с политической.



КИНОКОНЦЕРН «МОСФИЛЬМ»

«Бег». Александр Алов и Владимир Наумов, 1970

Небольшое отступление.
В «Беге» Булгаков высмеивает, жалеет и в конце концов хоронит не свой мир. А мир петербургский — мир Невского проспекта и Марсова поля, Дворцовой площади и Генерального штаба, мир вымуштрованный и выморочный, казенный и изощренный, призрачный и угнетающий. Именно оттуда бегут главные герои пьесы. Во всех их стенаниях и страданиях неотвязно присутствует одна-единственная родина (Голубков. *Я заскучал по Петербургу, ей-богу!* — Чарнота. *Здесь не Петербург, а Таврия, коварная страна!* — Серафима. *Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег!* — Хлудов. *Это не шахматы и не Царское незабвенное Село).*

Но, повторим, Петербург — не булгаковская Россия и даже, если угодно, не булгаковская Российская империя.

Он сам забавно проговаривается в одной из ремарок: *Голубков, петербургского вида молодой человек в черном пальто и в перчатках.* «Петербургского вида» — это обозначение дистанции, с которой не видны подробности, без близости и внимания. Можно ли себе представить у Булгакова ремарку «московского вида молодой человек» или «киевского вида»? Разумеется, нет, для такой степени обобщения он был слишком москвичом и киевлянином. *Свое, своих* он отпел и воспел в «Днях Турбиных». Вот там у автора есть и живое чувство, и живая боль. Здесь — заведомо выбрано не живое, а образ страны, родина как фантазия.

Фантазия — потому что ее больше не существует. И люди, бредящие возвращением в несуществующее.

Есть большой соблазн сказать, что герои «Бега» бежали с родины в никуда, но это неправда. Перед нами постоянно меняющаяся, расцвеченная все новыми и новыми оттенками булгаковского сарказма картина очень разнообразной и деятельной жизни. Нас могут огорчать свойства и результаты этого движения и этой деятельности, но когда человек из боевого генерала превращается в константинопольского жулика — это не значит, что он бежал «в никуда».

Другое дело, что они бегут не с родины, а «из ниоткуда». Из этого вот тотального Петербурга, всеобъемлющей пустоты, из уничтоженной страны.

Потому и хлудовская, такая живописно готичная, решимость вернуться на смерть (Серафима. *Безумный человек! Вы подумали о том, что вас сейчас же расстреляют!* Хлудов. *Моментально! Мгновенно! А? Ситцевая рубашка, подвал, снег, готово*!) заканчивается просто-напросто выстрелом в висок. Некуда возвращаться, незачем искать тот подвал. Когда бы Хлудов ни умер и как бы он ни умер — страна умерла раньше. И те, кому, в отличие от генерала-вешателя, бояться как бы нечего, возвращение видят как переход в мир иной: Голубков. <…> *мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег, и наши следы заметет.*

Что бы ни было у всех героев «Бега» впереди, за спиной у них — ничего. И вот это самое «ничего» должно было — сознательно или бессознательно — встревожить и обидеть советскую власть гораздо больше пресловутой «жалости к некоторым слоям антисоветской эмигрантщины». Репутация властителя метафизической черной дыры товарищу Сталину в 1928 году была еще — или уже — совершенно ни к чему. Хотя бы и всего-навсего в одном отдельно взятом театре.

# Побег на месте

## Как Стив Маккуин всегда играл только самого себя

**Стив Маккуин, как и обожаемый им Хамфри Богарт или Джон Уэйн, с трудом запоминал имена своих героев, небезосновательно полагая, что и зритель не придает этим условностям никакого значения, желая видеть на экране только его одного, занятого одним и тем же — то есть собой. Пока Стив Маккуин все тот же — мир стоит и будет стоять. И даже если все изменилось, Маккуин должен оставаться прежним, как солнце или луна, как день или ночь. В сутках всегда 24 часа, а в биографии Маккуина — 28 фильмов, будто бы снятых одним планом. Жизнь на стоп-кадре, глубина резкости — вечность.**
**Текст:** Зинаида Пронченко

За 100 с лишним лет, прошедших с прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота, представление о задачах актерской профессии порядком эволюционировало. Однако во все времена рождались и становились всемирными идолами артисты, упорно сохранявшие status quo, отказывавшиеся следовать модным веяниям, только личному видению. Часто это были не дипломированные комедианты, а случайно попавшие в кадр харизматики, цельные характеры, менявшие под себя любые предложенные обстоятельства. Их настоящая жизнь, их низкие истины становились сутью и предметом кино. Впрочем, даже годы, проведенные в консерваториях или актерских студиях, куда они отправлялись за ненужными им знаниями, в итоге ничего не добавляли к изначальной комплектации их таланта. Отправная точка в их случае и являлась пунктом назначения.

В самой первой кинорецензии, в которой упоминалось его имя, Стив Маккуин прочел о себе пренебрежительное соображение, моментально вызвавшее бурю ярости: «что касается исполнителя роли Мартина Кейбелла, то он выглядит так, как будто ангела Боттичелли скрестили с питекантропом». Речь шла об экранизации скандального бестселлера «Никогда не влюбляйся в незнакомцев» Гарольда Роббинса; Маккуин с огромным трудом устроился на этот проект, но доставшийся дебютанту персонаж, к сожалению, являлся его полной противоположностью — белый воротничок, юрист еврейских кровей, благородно планирующий расправиться с мафией и восстановить покой в большом городе. Не сказать чтоб Маккуин не умел перевоплощаться и находить себя даже в непредставимых обстоятельствах. Он внимательно слушал Ли Страсберга, соотнося теорию с обширной практикой. К 28 годам засидевшийся на скамье запасных Стив успел побыть участником бродячего цирка, матросом рыболовецкого траулера, уборщиком в борделе, автомехаником, морским пехотинцем, вором и, соответственно, заключенным исправительной колонии для несовершеннолетних. Эти красочные перипетии спровоцировало отсутствие воспитания. Стив рос безотцовщиной, да и мать видел изредка и чаще всего нетрезвой. В детстве о нем заботился двоюродный дедушка. От родителей он получил имя Стивен — в честь их собутыльника, подпольного букмекера, а также гены и страсть к острым ощущениям, ибо Уильям Маккуин среди прочего подрабатывал дублером на фильмах, в которых сцены автогонок занимали большую часть экранного времени. В остальном практически беспризорный ребенок познавал азы бытия, посещая единственный в провинциальном городишке Слейтер кинотеатр. Хамфри Богарт и Джеймс Кэгни стали его менторами, научив главному: в любой, даже абсолютно плачевной ситуации выглядеть максимально круто. То есть не выдавать свой страх и постоянные сомнения,


SOLAR PRODUCTIONS

1

напротив — брать соперника на понт и побеждать морально. Вряд ли Страсберг с его интеллектуальными камланиями мог его на этот экзистенциальный счет переубедить — потому и странно было бы Маккуину пытаться примерить амплуа тонкого и ранимого или рассудительного и положительного героя. Герой — это ипостась, не предполагающая психологических нюансов. Герой — это герой, ему положено курить, пить, гнать машину, лениво соблазнять красоток, согласных на место безмолвных пассажирок его стремительной жизни.

За «Никогда не влюбляйся в незнакомцев» последовало еще несколько провалов: фантастический хоррор «Капля», ненавидимый Маккуином фильм категории B, вопреки здравому смыслу получивший среди синефилов статус культового (каждый раз, когда актеру протягивали за автографом афишу «Капли», он разрывал постер и обрушивал на несчастного фаната ужасные ругательства). Собственно, именно после «Капли» он настоял на том, чтобы в титрах его величали Стивом, а не Стивеном, желая навсегда откреститься от позорного прошлого. А также «Большое ограбление банка в Сент-Луисе», названный критиками проходным нуаром, поскольку полудокументальная манера съемки долгих приготовлений к налету показалась им неуместной и претенциозной. Впрочем, уже в этом фильме Маккуин предстает как ready-made-субъект, готовая икона невозмутимой и вместе с тем проклятой маскулинности. Единственное отличие от классических явлений миру Desperado (так Маккуина дразнили еще в юности, в барах Гринвич-Виллиджа) — гардероб. Нил Адамс, с которой они женаты лишь пару лет, еще не успела взять под строгий контроль карьеру мужа, полагая, что ее путь в искусстве не менее важен. Поэтому эксплуатируемые модными брендами и по сей день образы — костюм-тройка, или голубой пуловер, или укороченный плащ и, конечно, темные очки — появятся позже, когда станет ясно, кто в семье главный и ради кого Джек Уорнер готов расстаться с миллионами долларов. Но пока злые языки на голливудских студиях продолжают утверждать, что Маккуин узаконил свои отношения с Нил исключительно из корыстных целей — невеста богата и знаменита, а жениха путают с Полом Ньюменом.

Важнейшая веха в биографии Маккуина — встреча с ветераном индустрии Джоном Стёрджесом. На «Так мало никогда», военную драму с международным кастом, повествующую о буднях американских и британских офицеров на восточноазиатском фронте, его позвал Фрэнк Синатра, столкнувшийся с ним в одном из радиоэфиров. Роль капрала Рунга не представляет ни малейшего интереса, Синатре просто требовалось заменить кем-то запросившего слишком большой гонорар Сэмми Дэвиса-младшего. Однако на площадке он проникнется обаянием строптивого ноунейма и потребует у режиссера, чтобы Маккуину написали больше сцен: в результате Фрэнк со Стивом будут смотреться как родные братья, понимающе подмигивающие друг другу. У обоих, к слову, почти идентичный взгляд, пронзительная синева которого действует гипнотически и на Джину Лоллобриджиду, и на массовку, и на Стёрджеса, чувствующего, что на его глазах рождается звезда.

Неудивительно, что уже ради следующего проекта Стёрджеса — «Великолепной семерки», вольного ремейка «Семи самураев» Куросавы,— Маккуин забросит свой единственный на тот момент зрительский хит, сериал «Разыскивается: живой или мертвый», много лет спустя вдохновивший Квентина Тарантино на «Однажды в Голливуде» (персонаж Ди Каприо Рик Далтон снимается в пародийной версии — «Закон графства Баунти»). Согласно изначальной задумке, Вин Таннер (Маккуин) должен был оттенять главного злодея Кальверу (Илай Уоллак) и его соперника Криса Адамса (Юл Бриннер). Разумеется, Маккуин не собирался уступать пальму первенства какому-то европейцу, не способному самостоятельно выполнять многочисленные трюки. Уже в первой сцене, несмотря на все усилия Бриннера, картинно зажигающего спичку на крупном плане, заполонить собой экран, в кадре царит Маккуин, буднично перебирающий патроны и разглядывающий ружье. Выражение его лица остается неизменным на протяжении двух часов, а может, и следующих 20 лет — не то чтобы ему все равно или он ничего не чувствует. Дело в другом: Маккуина нельзя сбить с толку, сдвинуть с места, он запрограммирован лишь на движение вперед, у него своя траектория, с которой можно совпасть — будь то человеку или целому миру,— а поравнявшись на секунду, все же отстать или попросту вылететь в кювет после слишком сильного столкновения.

В «Большом побеге» (еще одна совместная работа со Стёрджесом) его Вёрджел «Король карцера» Хильц, кажется, совершенно естественным образом полностью игнорирует попытки сокамерников вырваться на волю: бейсбольная перчатка ему интереснее рассуждений товарищей по плену, а устройство двигателя мотоцикла — важнее любой системы ценностей. Да и какие тут могут быть разговоры, какие ценности — он просто не догадывается, как в принципе можно сосуществовать с другими людьми или принимать во внимание их мысли и желания. Принадлежность к одному виду живых созданий не обязывает его тем не менее связывать себя с остальными — достаточно того, что они просто делят планету. И потом, разве камень берет в расчет дерево, а земля — небо, а огонь — воду?

Маккуин, конечно, чужд набирающего популярность среди коллег буддизма и прочих примет эпохи (кожаные блузоны вокруг постепенно уступают место клешам и фенечкам), зато ощущение мира как клубка стихий — с поправкой на то, что важнейшей из них является он сам,— ему чертовски близко. Успех «Великолепной семерки» и «Большого побега» в мировом прокате подтверждает данный тезис.


CARYN 2


FAIRVIEW PRODUCTIONS. TONYLYN PRODUCTIONS INC 3


MARY EVANS / RONALD GRANT / DIOMEDIA 4


COLUMBIA BRITISH PRODUCTIONS, LTD. CO LUMBIA PICTURES CORPORATION 5


CINEMA CENTER FILMS. SOLAR PRODUCTIONS 6


FIRST ARTISTS. FOSTER BROWER PRODUCTIONS 7

**1** «Детектив Буллитт». Питер Йетс, 1968

**2** «Никогда не влюбляйся в незнакомцев». Роберт Стивенс, 1958

**3** «Капля». Ирвин С. Йоворт-мл., Расселл С. Доутен-мл., 1958

**4** «Большое ограбление банка в Сент-Луисе». Чарльз Гуггенхайм, Джон Стикс, 1959

**5** «Любовник войны». Филип Ликок, 1962

**6** «Ле-Ман». Ли Х. Кацин, Джон Стёрджес, 1971

**7** «Побег». Сэм Пекинпа, 1972

И пусть в промежутке он принял участие в нескольких неудачных проектах — глупой комедии с Кэри Грантом «Машина медового месяца» или военной эпопее «Любовник войны», где сыграл одержимого суицидальным героизмом летчика,— главное, он теперь вправе двигаться вперед в своем ритме и по своим законам. «Большой побег» по сборам обошел и «Лоуренса Аравийского», и очередного «Бонда». На гонорар построен замок на калифорнийских холмах, в гараже — линейка гоночных болидов, кино интересует его все меньше, он пробует силы на треке, участвуя под британским флагом в «12 часах Себринга».

Во второй половине 1960-х Маккуин — воплощение американской мечты, желающих к ней причаститься — миллионы. Он блистает в однотипных ролях, освещая своим фирменным эгоцентризмом путь в сказку, хотя вокруг разворачиваются совсем не сказочные события. Пока он играет с судьбой на вылет в «Цинциннати Кид», на Тонкинский залив падают бомбы; когда он выгуливает модные костюмы в «Афере Томаса Крауна» под «Мельницы моего сердца» Мишеля Леграна, в Сайгоне война тысячами перемалывает его соотечественников. Маккуин время от времени дает острые интервью, противореча сам себе: то призывает слиться в патриотическом экстазе, то жалеет молодое поколение, вспоминая, как сам 15 лет назад гнул спину на борту эсминца. В целом политика занимает его только с одного ракурса — не повлияет ли она на культуру, не скинут ли его вернувшиеся из Вьетнама с трона, предпочтя новых героев, несущих более актуальные смыслы.

Закончится же золотой век Маккуина совсем не из-за решений, принятых в Белом доме. 7 августа 1969 года от рук членов банды Мэнсона погибнет бывшая возлюбленная Стива, а ныне жена Романа Полански Шерон Тейт. Вместе с ней будет убит близкий друг Маккуина парикмахер Джей Себринг, еще утром этого дня, завершив стрижку, приглашавший его провести вечер вместе. Маккуин не доберется до ставшей последним адресом «лета любви» Сьело-драйв лишь потому, что предпочтет обществу друзей интрижку на стороне. Отчеты в прессе (несмотря на старания адвокатов Полански, в газеты просочатся свидетельства подсудимых, рассказавших, как беременная Тейт умоляла их не убивать ее прямо сейчас, дать родиться сперва ее сыну) произведут на Маккуина такое впечатление, что до самой смерти он будет считать себя выжившим по ошибке предателем. Сомнения и страхи настигнут «героя» и вкупе с регулярной дозой наркотиков заставят сбавить скорость.

После «Буллита», ставшего прощальным реверансом 1960-м (редкая в карьере Маккуина роль полицейского детектива, увлеченного, впрочем, не расследованием, а прелестями Жаклин Биссет и коробкой передач Ford Mustang), от него уйдет наконец Нил. Но именно она, годами читавшая за него все сценарии, посоветовала ему взяться за роль, обеспечившую ему место в сонме небожителей. Гонки на холмах Сан-Франциско станут частью большой истории — не только кино, бери шире: поп-культура навсегда апроприирует Маккуина, превратив его в слоган, лейбл, «вещь месяца», затем года, а потом уже и столетия. Застывший в дверях Стив с кобурой поверх водолазки — неустаревающая реклама любого продукта, так или иначе связанного с мужественностью, новой или старой — уже не суть.

В 1970-е Маккуин встретит новую любовь в лице Эли Макгроу, жены киномагната Роберта Эванса. Пока тот будет курировать постпродакшен «Крестного отца», Стив соблазнит его супругу на съемках «Побега» Пекинпа. Как позднее признается Макгроу, еще на премьере «Буллита» она знала, что ее семейное счастье обречено. Эванс сперва поверит Алену Делону, занятому на «Чинечитте» в «Тони Ардзенте», что не стоит переоценивать типичную для киноплощадок интрижку между партнерами. Но, прибыв в Техас, поймет с полуслова, что «Побег» — это не только название фильма, но и реальность. Док Маккой — первая и последняя роль Маккуина, в рамках которой он отваживается проявить на экране слабость. Прежде всего ревность, выливающуюся в знаменитую пощечину на обочине. Но и нежность тоже, чуть ли не детскую привязанность к женщине, чью руку страшно отпустить. Пекинпа сильно пьет, воспринимает проект как поденщину, однако на выходе получается истинный шедевр. Это не история ограбления, или предательства, или мести, это история большой любви, что вырастает до вселенских масштабов на фоне грязи и насилия.

Брак с Макгроу не принесет Маккуину счастья. Они удалятся от мира в горы в районе Санта-Моники. Стив не хочет больше сниматься в кино, заставляет держать паузу и Эли. Эта аскеза закончится серией чудовищных ссор, однажды Маккуин выкинет возлюбленную в окно, та приземлится в бассейн. Нежелание продолжать карьеру связано и с профессиональными разочарованиями — катастрофой обернулся дорогой его сердцу Ле-Ман, стоивший здоровья и жизни нескольким профессиональным гонщикам; изменился и кинематограф, не нуждающийся больше в «одном и том же» непоколебимом герое: новое поколение в самом деле жаждет сложносочиненных переживаний, ведь и жизнь стала гораздо сложнее. Сочинить образ крутого парня, не обращающего на нее внимания, и убедить в своей имманентной, бездумной крутизне зрителя уже невозможно. Стив даже возьмется за Ибсена во «Враге общества» — напрасно. Публика вроде бы хочет прежнего Маккуина, хоть и сама понимает, что прежнее уже не вернуть.

Еще пара фильмов о преследованиях и побегах («Мотылек» и «Охотник»), еще один брак — с фотомоделью, когда вдруг рутинный медосмотр выявляет запущенную редкую онкологию. Военная служба дает о себе знать 30 лет спустя, отравление аммиаком, случившееся по недосмотру старших по званию, обрекло его на мезотелиому. Диагноз страшный, врачи дают несколько месяцев, Маккуин в отчаянии попробует прибегнуть и к нетрадиционной терапии — на базе кофейных зерен,— и к духовному утешению, на пороге 50 став истовым христианином.

6 ноября 1980 года он ляжет на операцию по удалению опухоли весом в 2,5 килограмма, развившейся в желудке и делавшей его похожим на беременную женщину. Операция пройдет хорошо, но утром 7 ноября его не станет. В газетах примутся писать, что Маккуин совершил свой финальный побег. И наверное, несмотря на очевидность метафоры, будут абсолютно правы. Он никогда не хотел перевоплощаться, но быть собой, все тем же Маккуином, пусть и в непредставимых обстоятельствах — вечности,— умел, любил, всю жизнь стремился.



1



2



3



4



5



6

1 «Охотник». Базз Кьюлик, 1980
2 «Великолепная семерка». Джон Стёрджес, 1960
3 «Большой побег». Джон Стёрджес, 1963
4 «Афера Томаса Крауна». Норман Джуисон, 1968
5 «Никогда не было так мало». Джон Стёрджес, 1959
6 «Цинциннати Кид». Норман Джуисон, Сэм Пекинпа, 1965

# «Гоголя почитайте, камон,— все то же самое»

## Алексей Ханютин о своем фильме «Вечно живой» и о том, что в России ничего не меняется

**На фестивале «Послание к человеку» прошла премьера нового фильма Алексея Ханютина «Вечно живой» — исследование современного состояния монументальной ленинианы. Ханютин выбрал несколько памятников Ленину из тысяч, установленных по всей России, и снял то, что происходит вокруг них: в Улан-Удэ это место для свадебных фотографий, в Волгограде мимо него проходит крестный ход, в Кургане рядом с Лениным принимают парад в День победы, а в Астрахани — празднуют День воссоединения России с Крымом. О том, куда смотрит Ленин спустя 100 лет после своей смерти, Алексей Ханютин рассказал Константину Шавловскому.**

**В 1995 году вы снимали фильм «Мавзолей», а спустя 30 лет выпускаете фильм про памятники Ленину. Чем вас привлекает тема культа личности, воплощенная в монументальной форме?**

Вот как раз «Мавзолей» я сейчас доделываю в полнометражном варианте, потому что в 1995-м вышел только 10-минутный эскиз фильма. А все началось с того, что мы вместе с историком Борисом Равдиным в 1991 году написали сценарий игрового фильма «Горки Ленинские», потратив около года на изучение архивных материалов о болезни и смерти Ленина. Мы очень глубоко копали, изучали все, что было доступно, начиная с записок санитаров и охранников и кончая протоколами заседаний комиссии ЦИК по похоронам Ленина. Отсюда, собственно, и выросла идея фильма про создание Мавзолея. Мне вообще кажется, что это была одна из важнейших развилок нашей истории, притом не очень заметных. Казалось бы, ну похоронили бы так или сяк, какая разница? Но вот то, что был выбран именно этот, очень архаический способ погребения Ленина в Мавзолее, который отсылает к Древнему Востоку, зиккуратам и пирамидам, это, по-моему, оказало решающее влияние на траекторию развития большевизма. Марксизм в его российском изводе и так был слишком похож на религиозное течение, но поначалу еще апеллировал к чему-то рациональному. А вместе с Мавзолеем все это свалилось уже в чистую мифологию. Ну а там, где создается мифология, начинаются и мифологические отношения с реальностью. Когда, например, недостаточно просто сместить политического конкурента с должности, а нужно еще истребить его и всю его семью до 12-го колена. То есть логика отношений с действительностью уже совершенно другая.

Что касается фильма «Вечно живой», то его идея была напрямую связана с Мавзолеем. Потому что памятники Ленину были своеобразными филиалами главного капища ленинского культа на Красной площади. Неслучайно в Москве долгое время не было главного памятника Ленину. Он появился на Калужской площади лишь на излете советской власти. А в других городах функцию мавзолея выполнял главный памятник, который стоял на центральной площади, как правило, имени того же Ленина, и был оборудован трибуной для городских или региональных вождей.

**Почему памятники Ленину это вообще важно и интересно сегодня?**

Мне кажется, что проблема, связанная с мифологическим сознанием, никуда не делась. Меняется содержание, но сам тип мышления по-прежнему актуален для нашей страны. Я просто пытаюсь понять, как устроены эти механизмы, как все это у людей в головах укладывается. В общем, пытаюсь что-то такое в этом монументальном дискурсе расковырять.

**То, что ваш отец вместе с Майей Туровской был соавтором фильма «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, повлияло на ваш интерес к монументальной пропаганде?**

Впрямую, наверное, нет. Но был определенный конфликт домашнего и школьного воспитания, который отразился на мне и на моих интересах. Я жил практически в центре Москвы, в Южинском переулке, недалеко от Патриарших Прудов, поэтому в пионеры меня принимали на Красной площади и водили в Мавзолей. И я помню эту маленькую фигурку в стеклянном саркофаге — тогда Владимир Ильич лежал в зеленом френче, а не в черном пиджаке, в который его переодели к столетию. Помню тот восторг, который испытывал, когда мне повязали красный галстук. А домашняя среда была, конечно, совершенно другая, восторгов по поводу Ленина там никто не испытывал. Все друзья отца уже ушли, к сожалению, но в его компанию входили историк Натан Эйдельман, хирург и писатель Юлий Крелин, физик и популяризатор науки Вольдемар Смилга, актер Владимир Левертов, который стал одним из лучших преподавателей ГИТИСа, и, конечно, Майя Туровская. В этой среде формировалось мое сознание. При всем том благодаря советской школе Ленин оставался для меня очень важной фигурой. И лет в 11–12 я, помню, с ним мысленно разговаривал, пытаясь ему как-то объяснить, что он ошибся и повел страну неправильным курсом.

**Такой, получается, советский вариант «Кролика Джоджо»: Ленин как воображаемый друг.**

Похоже. Только Ленин мне ничего не отвечал.

**Когда вам пришла идея снимать памятники Ленину по всей стране, вы сразу решили, что у фильма будет календарный цикл, такой бесконечный хоровод, похожий на данс макабр?**

Два раза в год по красным дням календаря возле главного в городе памятника Ленину проходил важнейший для советской политической системы ритуал самопрезентации власти, призванный подтвердить ее легитимность. Начальство, стоявшее на трибуне, и народные массы, проходившие мимо с флагами и транспарантами, демонстрировали единство, скрепленное авторитетом основателя советского государства. Но помимо главного, «кафедрального» памятника были памятники и «местночтимые», которые были покровителями конкретных учреждений — завода, школы, детского сада. У каждого был свой Ленин, возле которого также проводились обряды, только более скромные: пионерская линейка, собрание коллектива, заводской митинг. И обязательно в апреле, перед днем рождения Ленина, по всей стране проходил ленинский субботник — памятники мыли, красили, убирали собравшийся за зиму мусор. У монументальной ленинианы был свой круглогодичный цикл, элементы которого можно застать и сейчас. Что, собственно, мы и сделали.

**Большим ли был ресерч и много ли памятников и праздников не вошли в финальный монтаж?**

Настолько большим, что в какой-то момент я понял: в одну картину все, что мы насняли, не впихнешь. В следующем году я хочу выпустить второй фильм про памятники Ленину под названием «Лениниана». Но если «Вечно живой» — это документальная лента, снятая репортажной камерой, то «Лениниана» будет научно-популярной. В ней будет подробно исследоваться типология памятников, их социальные и идеологические функции, объясняться, как и почему они появились. Потому что корни-то у всего этого дела дореволюционные, как, впрочем, и во многих других мероприятиях советской власти. Массовое строительство памятников в России началось в 1911-м, в канун празднования 50-летия освобождения крестьян. Литейные фабрики, производившие памятники, разработали несколько версий типового тиражного монумента Царя-освободителя. Самый дорогой типовой памятник из бронзы на гранитном постаменте стоил 12 000 рублей, а самый дешевый, отделанный под бронзу цинковый бюст на цинковом постаменте — 150. Деньги доступные для самых бедных земств и крестьянских общин. Таким образом изваяния Александра II появились даже в самых глухих губерниях, где отродясь никаких памятников не было. Все это подготовило почву для реализации ленинского плана монументальной пропаганды. Но, конечно,



ПРЕДОСТАВЛЕНО ИКФ «ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ»




ПАРАПАРАКС ПИКЧЕРЗ

большевицкая пропаганда пошла намного дальше царской. И по количеству памятников, и по плотности работы с общественным сознанием. Каждый значимый памятник Ленину обрастал огромным количеством копий: выпускались значки, медали, открытки, марки, календарики, сувенирка и просто маленькие скульптурные копии. Тиражи этого «мерча» зачастую исчислялись миллионами! И вся эта «настольная ленинана» было глубоко укоренена в быт. К примеру, настольные скульптурки Ленина считались лучшим подарком в официальных взаимоотношениях. Коммунисты Львовской области дарили такую фигурку коммунистам Ростовской. Труженицы Ингодинского района — женщинам Агинского округа. Лекторы Сумской области — лекторам Курщины. Рабочие завода Ильича — делегации колхозников Горьковской области. Бюст Ленина вручался победителю соцсоревнования, ветерану, уходящему на заслуженный отдых, любимому учителю. Самое поразительное — эти подарки были не только официальными, но и личными, семейными. Вот фарфоровая фигурка маленького Ленина из моей небольшой коллекции, собранной во время съемок. На книжке, которую читает Ленин, надпись: «Дорогому Роме от мамочки». Вот бюстик Ленина из силумина с родительским пожеланием: «Живи идеями Его и папы с мамой будь достойна!» Бюст, между прочим, подарен не в 1924-м, а в 1974 году! Еще одна дарственная надпись из 1970-х: «Ване в день рождения от жены». Я иногда пытаюсь представить себе этого Ваню и его реакцию на такой подарок. «Ой, спасибо, дорогая Зина, я всю жизнь об этом мечтал!» Или: «Дура! Ты бы мне лучше лишнюю пару носков купила». Советский человек — великая загадка, которую давно изучают, но дна до сих пор не видно, это что-то уходящее в бездну. И одновременно присутствующее здесь среди нас.

**Как связаны памятники Ленину с тем, что происходит вокруг них сейчас? Формируют ли они окружающее пространство до сих пор, возвращая нас все туда же, и туда же, и туда же?**

В советское время они, безусловно, формировали пространство вокруг себя. Уже в 1924-м была издана брошюра, в которой были даны четкие рекомендации о том, где следует устанавливать памятники. Согласно этой методичке, Ленина нужно ставить в местах, «наименее противоречащих своим видом идеям ленинизма». Таковыми считались фабричные постройки, а также «новые, величавые по архитектуре здания коммунальных учреждений». Если «величавых зданий» и фабрик в городе не было, фоном для памятника Ленину мог служить сад. Но не старый, дореволюционный, а непременно заново разбитый, пролетарский. Взору каменного Ильича необходимо было предъявить то, как выполняются его заветы: улучшается быт рабочих, ведется коммунистическое воспитание подрастающего поколения, разворачивается социалистическое соревнование. В свою очередь, Ленин самим фактом своего присутствия свидетельствовал о том, что данное место более, чем все прочие, приближается к светлому будущему. Памятник Ленину существовал в тесном симбиозе с окружающим его пространством. По мере сил власти это пространство украшали. Вокруг памятников разбивали цветники и клумбы, расставляли флаги и высаживали голубые ели. В лучшие годы территории, прилегающие к памятникам Ленину, отличались особой ухоженностью и благолепием. По сути дела, это были своего рода временные порталы, которые вели людей в коммунистическое завтра. Рядом могла быть какая-то дикая грязь, разруха, бараки, а вокруг памятника вождю создавался такой островок светлого будущего. Идея фильма «Вечно живой» как раз и была в том, чтобы посмотреть, что с этими островками стало сейчас. И что Ленин видит, когда обозревает текущую вокруг него жизнь.

**И что же он видит?**

Глобально — ничего нового. Понятно, что, с одной стороны, наша жизнь за столетие, которое прошло со дня его смерти, невероятным образом поменялась. А с другой стороны, очень многое осталось точно таким же. Тут, наверное, уместно будет повторить избитую фразу Столыпина о том, что в России за 10 лет может поменяться все, а за 200 лет — ничего.

**В вашем фильме звучит вопрос: «Надо ли сносить памятники Ленину?» Как вы сами считаете — надо ли?**

Это сложный вопрос. Существует искусствоведческая точка зрения: лучшие образцы ленинианы нужно сохранить — это памятники культуры и искусства, а тиражную, массовую продукцию — убрать. Но вот конкретный пример: в Московской области сохранилось 10 копий памятника Ленину работы Дмитрия Шварца. Одна в Красногорске, другая в Ивантеевке, третья копия в Королеве, четвертая в Москве, на заводе «Борец», и т. д. Какие из них следует снести, какие оставить? На мой взгляд, ответ очевиден: полноценным памятником культуры может считаться памятник в адекватном культурно-историческом ландшафте. К сожалению, эти ландшафты исчезают быстрее, чем сами памятники. Ленин на территории Московского компрессорного завода «Борец» был установлен еще до войны. Он «видел», как завод рос, модернизировался — и вот теперь стал свидетелем его бесславного конца. Сейчас здесь ведется строительство элитного жилого комплекса. Даже если строители пощадят Ленина, участь его незавидна. До конца отпущенных ему дней Ильичу придется любоваться буржуазными апартаментами, выросшими на месте старой пролетарской цитадели. Так постепенно современный город Ленина съедает. А вместе с монументальной ленинианой уходит целый пласт национальной культуры. Или, если угодно, национального варварства. Форсировать этот процесс, мне кажется, было бы неверным с точки зрения нашей исторической памяти. Было же? — Было. Это не вычеркнешь.

**Почему-то кажется, что, когда вы задумывали и снимали «Вечно живой», тема сноса памятников не была такой острой, как сейчас.**

Дело в том, что к памятникам Ленину в России и в мире относятся очень по-разному. В России отношение к фигуре Ленина достаточно амбивалентное, потому что с точки зрения современной идеологии у него двойственная роль. С одной стороны, Ленин — революционер и разрушитель Российской империи, что, конечно, очень-очень плохо. А с другой стороны, он основатель Советского Союза, а значит, и современной России. Поэтому приходится отдавать дань его памяти. То и дело возникают дискуссии о выносе его тела из Мавзолея, но дальше разговоров дело не заходит. Ленина не трогают. При этом происходит естественная убыль памятников. Где-то люди позарились на бронзу, ночью свинтили и утилизировали памятник вождю. Где-то городские власти сочли, что у них есть более актуальные кандидаты и вместо Ленина поставили на центральной площади, например, князя Владимира или еще какого-нибудь князя, а самого Ленина переместили куда-то подальше, в кусты. Но, несмотря на эти потери и переносы, Ленин в России сохранился. А если мы посмотрим на бывшие союзные республики, то, например, в Украине он снесен под корень, как и в Грузии, и в Армении. В Латвии, Литве и Эстонии открыли «парки тоталитарного



ПАРАЛЛАКС | ПИКЧЕРЗ

периода», куда свезли часть памятников, тем самым их музеефицировав, но из городского пространства убрали. А в Кыргызстане и Беларуси все стоит на своих местах. За границей Ленин парадоксальным образом до сих пор является символом российского влияния и советского колониализма.

**Кажется, что за время производства фильма «Вечно живой» можно было придумать и снять сиквел — только о вновь установленных памятниках Сталину, которых в России уже больше ста.**

Честно говоря, мне кажется, на эту тему много чего снято еще в годы перестройки. А с точки зрения монументальной пропаганды лениниана интереснее хотя бы потому, что охватывает семь десятилетий, в ходе которых образ Ленина определенным образом эволюционировал, все более отдаляясь от эталона, лежащего в Мавзолее. На первых памятниках, которые делались по свежим следам, он низкорослый, с большой головой, и некоторые работы Матвея Харламова сегодня кажутся злой карикатурой. Зато к концу 1960-х Ленин заметно подрос и физически окреп. Лев Кербель, к примеру, изваял Ленина-богатыря с могучим торсом и шеей тяжеловеса, а Михаил Аникушин — тонконогого попрыгунчика, который мог бы выступать в балете Кировского театра. Этот пританцовывающий Ленин до сих пор стоит на Московской площади в Петербурге.

**Одну из центральных идей «Вечно живого» формулирует скульптор Анатолий Бичуков, в чьей мастерской начинается и заканчивается фильм. На вопрос о том, когда легче было работать — сейчас или в советское время, он удивленно спрашивает: «А сейчас что, не советское время?» Что это такое — «советское время» и действительно ли мы на него обречены?**

Сейчас, конечно, не в буквальном смысле советское время, и те, кто в советское время жил, это различие очень даже чувствуют. Но, действительно, многие черты, характерные для советской эпохи, сегодня оживают. Была такая песня: «Не расстанусь с комсомолом, буду вечно молодым». Вот и сегодня я чувствую сгустившуюся в обществе атмосферу комсомольских собраний и очень живо вспоминаю коллизии, которые со мной приключались в 70-е — начале 80-х годов. Вижу, как они воспроизводятся в современности — может быть, не дословно, но, что называется, близко к тексту. Впрочем, если всерьез углубиться в этот вопрос, то мы обнаружим, что в основе нынешнего ренессанса «советскости» лежит определенный тип консервативного мышления, который выходит далеко за рамки советского периода нашей истории. Гоголя почитайте, камон,— все то же самое.

**Судя по вашей фильмографии, вас интересуют «вечные темы», но я бы особенно выделил три топика — армия, водка и Ленин. Такое ощущение, что вы все время разбираетесь с пространством, в котором ничего не меняется.**

Пространство для меня — очень важная категория. Я часто представляю пространство фильма как череду локаций, границы между которыми пересекает герой. В общем, здесь ничего оригинального, все по Лотману, но для меня это стало рабочим инструментом: придумывая фильм, я беру бумажку и начинаю рисовать какие-то круги, соседствующие друг с другом, иногда вставленные один в другой. Если говорить, например, про фильм «ДМБ-91», то там важное значение имеет граница между гражданкой и армией, и мы подробно показали, как гражданский человек, пересекая эту границу, проходит ряд ритуалов, превращающих его в военного. Вообще, пространство для нашей страны — очень важная категория. Внешне оно постоянно трансформируется, но в своей глубинной сути остается неизменным.

**Насколько труднее сегодня работать молодым людям в документальном кино, в условиях негласного запрета на реальность, когда слишком многое нельзя не только показывать, но даже и снимать?**

Да, это непросто. Но сегодня для того, чтобы быть режиссером, не обязательно работать на государственной киностудии. Можно просто взять фотоаппарат и снять свое кино. Возможно, его нельзя будет показать в кинотеатре. Но и у кинотеатра сегодня есть всем известная альтернатива. Я вспоминаю ВГИК, когда у меня была, конечно, дикая эйфория от того, что можно получить на учебной киностудии камеру, пленку и что-то снять. И, хотя я постоянно общаюсь со студентами, я не очень понимаю, испытывают ли такой же кайф сегодняшние молодые люди. Вообще, это какое-то другое поколение, и тот же фильм про памятники Ленину они явно понимают как-то по-своему, иначе.

**При этом они живут в пространстве, сформированном этими самыми памятниками.**

Но они этого не замечают и не осознают. Ну стоит памятник и стоит. Они же не прошли через ленинские уроки, не учили стишок «Когда был Ленин маленький», не читали в младших классах рассказы о Ленине.

**Но если ты не понимаешь кодов, это же не значит, что они не работают?**

Если не понимаешь код, то он и не работает. Мы же не случайно закончили фильм на этом мальчике из хутора Беляев, который пытается рассказать нам о Ленине. Он каждый день мимо Ленина проходит, так как памятник установлен в школьном дворе, и он специально готовился, чтобы сняться в фильме, но совершенно понятно, что все, что он зазубрил, мгновенно вылетит из его головы. Потому что для него Ленин уже не является хоть сколько-нибудь значимой фигурой. Он больше не входит в систему социальных ритуалов. Ленин — это пустое место вместо живого мифа. Это зияние.

**Но если посмотреть, к примеру, фильм «Живой» Константина Селина — там есть эпизод экскурсии по экспозиции, посвященной Второй мировой войне, где младшеклассники жадно впитывают то, что им говорит экскурсовод, и эмоции у них наверняка сравнимы с теми, которые были у вас, когда вам повязали галстук на Красной площади.**

Да, поскольку там речь идет о центральном и активно действующем мифе, на котором основаны идеология и, как любят сейчас говорить рекламщики, айдентика современного российского государства. Ленин в эту айдентику не входит. Он где-то очень сбоку, и в канун нашего главного праздника Мавзолей закрывается фанерными щитами, на которых написано «День Победы». Все, что связано с Великой Отечественной войной, с первого класса вкладывается в голову, и поэтому — да, это сильно воздействует на детей. Ленин же просто выпал из этой обоймы — и в этом вся разница.

# Возвращение и наказание

## Две истории о том, как человек движется по кругу и упирается в себя

**Сюжет «вечного возвращения» Фридриха Ницше особенно благодатно ложится на почву русской истории, опровергая тем самым известную максиму о том, что русскому хорошо, то немцу смерть. Вот почему в паттернах двух маргинальных, но по-своему выдающихся судеб — тамбовского дьяка Семена Выморкова, раз от разу бросавшего вызов русским царям, и негодяя-выживальщика Ивана Анозова, всю жизнь переписывавшего биографию под внешние обстоятельства,— просматривается общий знаменатель.**
**Текст:** Иван Давыдов

Однажды философ Ницше, прогуливаясь, устал и присел отдохнуть возле пирамидальной скалы. И стал, конечно, размышлять — он ведь философ, чем ему еще-то заняться? — и понял, что этот момент он уже проживал. Несчетное множество раз. Не такой же, а именно этот. И еще раз переживет. И еще. Что жизнь — это вечное возвращение, бесконечный самоповтор. Когда эта жизнь кончится, начнется, вопреки учениям восточных мудрецов, не следующая, а точно такая же. Философ Ницше потрясен был мощью своего открытия и решил, что оно напугает жалких людишек. И что вечному возвращению обрадуется только подлинный сверхчеловек, который каждый свой миг проживает так, что вернуть его не жалко. Наоборот, хотелось бы вернуть. Впрочем, деваться некуда, он все равно вернется. От желаний наших ничего тут не зависит.

Обычному человеку, впрочем, даже и у пирамидальной скалы сидеть не надо (да и где найдешь ее, такую скалу, в нашу эпоху и в наших широтах?), чтобы почувствовать бездны, которые за откровением философа Ницше раскрываются и в нас, возможно, вглядываются. Потому что завтра будет тот же офис. Та же дорога до офиса. Те же пробки. Аптека, улица, фонарь. Тот же лес, тот же воздух и та же вода. И так далее. И так без выхода.

А если вспомнить о специфике места, сообразишь, что у нас тут внешний мир всегда примерно равен государству. Не важно, задумываешься ли ты об этом, но твоя жизненная стратегия — это стратегия взаимоотношений с Левиафаном (упаси господь, я не обидеть государство пытаюсь, я в том возвышенном и даже немного восторженном смысле, в каком имя это использовал философ Гоббс). Оно — стихия, часто — так и просто стихийное бедствие, сметет и не заметит. Зато ты заметишь, если успеешь.

Между героями сегодняшнего рассказа — 200 лет и ничего на первый взгляд общего. Один — бескомпромиссный правдоискатель, второй — беспринципный приспособленец и даже, пожалуй, подлец. Встретились они только благодаря моей привычке к хаотичному и бессистемному чтению, но в судьбах их мне все-таки мерещится какая-то вывернутая наизнанку ассонансная рифма.

Одного волновали судьбы мира, второй просто хотел вкусно есть и сладко спать. И оба с разной степенью осознанности придумывали схемы сосуществования с государством. Вернее, воспроизводили, оказываясь в новых обстоятельствах, одну и ту же схему. Оба, случалось, страдали. Одному везло. Второму — не особенно. Легко догадаться, что не везло правдоискателю.

Правдоискатель — тамбовский дьячок Семен Выморков, подданный Петра Великого, чей ум смутили обрушившиеся на родину перемены. Человек, судя по всему, талантливый, грамотей и начетчик, он пытался найти ответ на вопрос, к добру эти перемены или к худу. Засилье иностранцев, притесняемые монахи, отмена патриаршества, чудовищное слово «император» вместо родного слова «царь» — все это подводило к мысли, что описанные в Откровении последние времена наступили, а Петр — Антихрист. Выморков ушел в монастырь и там среди братии начал проповедь открывшейся ему истины. Рискуя всем: за хулу в адрес государя тогда карали без жалости. Нашел единомышленников, из монастыря сбежал, скитался, встречал людей, готовых слушать его рассказы о скором конце света. И встретил другого начетчика, который внятно, с книгами в руках доказал, что Петр Антихристом никак быть не может.

Выморков на свою беду был человеком честным. Признав собственную ошибку, вернулся в монастырь, где его сначала

выпороли, а потом отправили в Москву — туда собирали из монастырей молодых, способных и грамотных для обучения в новых школах и употребления к разным полезным государственным делам. Печальный опыт не научил его приспособленчеству, да и петровская Москва, вопреки надеждам, оказалась не сердцем русской святости, а вторым Вавилоном. В общем, он снова решил, что последние времена рядом, вот только Петр не Антихрист, а предтеча Антихриста (поскольку Петр к тому времени уже умер). Решил изложить свое учение на бумаге и отправить Екатерине I. Чтобы вдова хоть как-то вразумилась и попыталась исправить то, что покойный ее муж наворотил. Отправить не успел — соученик, Ерофей Оглобля, рассчитывая на вознаграждение, донес на вольнодумца.

Такая вот нехитрая схема, раз за разом воспроизводимая,— нужно не просто найти истину, нужно ее проповедать. Донести до мира. До всех людей государства и до самой государыни, которая государство воплощает. Итог предсказуемый — дознание, пытки (а прежде — расстрижение, потому что монахов пытать не полагалось), казнь. Отрубленную голову Выморкова «опустили в спирт», отвезли в родной Тамбов и там надели «на спицу железную» ради вразумления жителей. Тут же прикрепили бумагу с описанием всех его деяний.

Негодяй-выживальщик — Иван Анозов, человек, умудрившийся неплохо устроиться и в сталинском СССР, и при нацистах, и в СССР послевоенном. Хотя лагеря повидал даже дважды. История просто умопомрачительная. До 1936 года Анозов — образцовый герой с идеальной советской биографией. Мальчик из крестьянской семьи, уехавший в Питер на завод и постигший в подпольных кружках марксистскую мудрость. Участник стачек, член РСДРП(б) с 1910-го, Анозов лично руководил арестом Николая II, встречал Ленина на станции Териоки после возвращения вождя из Финляндии, штурмовал Зимний и бился с белыми под Мурманском.

Героя чтили. На родине, под Петрозаводском, в честь него назвали колхоз, в музеях Петрозаводска и Новгорода появились экспозиции, посвященные Анозову. В 1934-м он — прокурор спецотдела Прокуратуры СССР, заместитель начальника политотдела московской милиции. В 1935-м — член спецколлегии Ленинградского городского суда.

У него было все, но он хотел больше и решил добиваться должности начальника политотдела милиции в Ленинграде. Однако тамошних въедливых кадровиков смутили некоторые детали героической биографии. Арест царя, встреча вождя… Стали копать — и ахнули. Выяснилось, что историю свою Анозов просто выдумал. До революции — монастырский приживальщик, в разгар революции — пьяница и дебошир, которого арестовывали не за борьбу с царизмом, а за драки. Пять лет лагерей за мошенничество.

Выжил, вышел — как раз к началу войны и попал, пробираясь в Ленинград, на оккупированные территории. И в точности воспроизвел схему взаимоотношений с тоталитарным государством, однажды уже сработавшую. Правда, из героя-большевика превратился в священника, жертву советских репрессий. Немцы поверили, в пределах Псковской миссии самозваный священник Анозов дослужился до благочинного. И получил в 1944-м законные 20 лет лагерей за сотрудничество с нацистами.

Срок на этот раз не досидел — в 1956-м, поймав оттепельную волну, сумел добиться реабилитации, что при его статье было совсем не тривиальной задачей. Да еще и получил документы ветерана Великой Отечественной. Так и отмечено в записи о смерти Ивана Васильевича Анозова в ЗАГСе Московского района Ленинграда от 21.10.1978 — «пенсионер, ветеран войны». Схема выстраивания отношений с государством была повторена еще раз и снова сработала.

И вы, наверное, думаете, что вывод будет пессимистичным: искренний правдоискатель кончит плохо, а подлец всегда устроится. Да, пожалуй, но нет, не только: не эта банальность завораживает в сопоставлении двух непохожих судеб, завораживает обреченность, с которой человек, чем бы он там ни руководствовался, раз за разом отыгрывает один и тот же сценарий. Ходит по кругу. Возвращается. К себе, видимо. К тому, какой он на самом деле. Даже если выдумывает себе новую биографию. Некуда человеку от себя деться. Не угадал философ Ницше, незачем следующей жизни ждать, чтобы убедиться, что земля поката и все на ней повторяется.

Документы о жизни и гибели Семена Выморкова раскопал еще в XIX веке в розыскных делах Тайной канцелярии историк Михаил Семевский. Историю Ивана Анозова рассказал в своей книге «Родословные детективы» специалист по генеалогическим исследованиям Даниил Петров. Ну а уж рифмовка — на моей совести. Ах да, еще важное упустил, не лишнее для рассуждений о стратегиях взаимоотношений человека и Левиафана: за свой донос Ерофей Оглобля получил 50 рублей. Большие по тем временам деньги, хорошие деньги.

# Воспроизведение неслышанного

## Как музыканты-аутентисты возвращаются в прошлое, но оказываются в настоящем

**Полвека назад такое было бы невозможно, но теперь даже большие звезды и суперзвезды мира классической музыки (можно вспомнить хотя бы Теодора Курентзиса или Владимира Юровского) отдают должное аутентизму — или, говоря аккуратнее, «исторически информированному исполнительству» (historically informed performance, HIP). Это исполнительское направление, расцветшее в послевоенные десятилетия, как будто бы обращает историю музыкальной индустрии вспять: старинные произведения, старинные инструменты, старинная манера игры. Но на самом деле это возвращение, считает Сергей Ходнев, оказывается возвращением в современность.**

Строго говоря, принципиальных возвращений, которыми мы обязаны аутентистской революции второй половины прошлого века, несколько. Первое — самое очевидное, его легче всего «пощупать» и измерить. Это возвращение современному слушателю огромного, просто-таки бескрайнего количества музыки, как правило, совершенно ему незнакомой: от Средневековья до предмоцартовского XVIII века. Живет в современных условиях эта возвращенная и возвращаемая музыка по-разному; средневековый и ренессансный репертуар по-прежнему проще услышать на специализированных фестивалях старинной музыки (тоже явление, порожденное всплеском исторически информированного исполнительства), но вот барочная опера — по крайней мере, в своих вершинах — вполне успешно освоила сцены обычных оперных театров.

Что далеко ходить, у нас в Большом театре шли «Роделинда», «Альцина» и «Ариодант» Генделя. Теперь, увы, не идут. Но только что, например, впервые поставили генделевского же «Тамерлана» в Ташкенте — правда, в курьезно препарированном виде, с добавлением к Генделю узбекского фольклора и вообще в видах, так сказать, апроприации (все-таки Тимур-Тамерлан царствовал в Самарканде), но все равно с некоторой толикой исполнительского аутентизма и с западными певцами-барочниками.

Но предполагалось, что старинную музыку — даже если она не раритетная, а вполне известная, вроде баховских пассионов,— надо еще возвратить в ее «родной» контекст, контекст стиля, эстетики, звуковой и художественной культуры. Начиная с самых что ни на есть материальных параметров. Монтеверди, Гендель, Вивальди, Бах, да даже Моцарт, Гайдн и Бетховен писали не для тех усовершенствованных техническим прогрессом инструментов, которые мы знаем сегодня,— значит, надо брать инструменты «аутентичные» (отсюда, собственно, само первоначальное название этого движения), то есть либо действительно изготовленные во времена соответствующих композиторов, либо точные их копии; никаких стальных струн, никаких валторн и труб с вентилями, никаких металлических флейт и гобоев. Установлено, что инструменты настраивались иначе и частота ля первой октавы была не 440 герц, как теперь, а ниже — значит, будем играть (и петь!) в более низком строе, 415 герц, например. Церковные хоры XVI–XVIII веков почти не знали огромных, массивных составов калибра хора Свешникова — значит, будем петь духовную музыку того времени небольшими составами, так яснее, легче, отчетливее.

Все это — другой звук, другие тембры, другие приемы. Принципиально другая манера, не та, что была унаследована от музицирования позднеромантической эпохи, а воспроизводящая исполнительские стандарты далекого прошлого. Совершенно другое, гораздо более основательное понимание образного строя старой музыки, ее риторического, жанрового, формального языка. Часто — другие темпы (как правило, более оживленные), это обыкновенному слушателю заметить проще всего.

Тогда может показаться, что идеальной целью — и для исполнителя, и для слушателя — становится тотальное возвращение в ту историческую точку, когда произведение было создано и впервые прозвучало. С этим принципом противники аутентизма чаще всего и спорят. Хорошая, «настоящая», гениально написанная музыка — музыка на века, для любых обстоятельств; если она проигрывает от того, что ее исполняют не на клавесине, а на современном «стейнвее»,— значит, с ней что-то не так. И потом (тоже частый полемический аргумент), чего же ограничиваться старинными инструментами? Надевайте уж тогда блохастые парики и играйте при свечах по нотам, переписанным от руки.

Ноты не ноты, а театральные представления барочных опер, где действительно используется или имитируется свечное освещение,— такое вполне бывает. В париках и кафтанах обычно играют не серьезные исполнители, а лабухи, развлекающие туристов, но вообще без отчетливого понимания некоторых бытовых практик XVII–XVIII веков «исторически информированное» исполнительство и невозможно. Например, танцы (не только балетные, танцы как обычное социальное развлечение): не осознав телесную логику танцевальных движений, трудно адекватно почувствовать ритм и строение фразы в барочной музыке, которая танцевальными формулами пользуется крайне щедро.

Но в целом все действительно не совсем прямолинейно. И неслучайно первоначальное самоназвание «аутентичное исполнительство», слишком определенное, со временем уступило место более обтекаемому. Скажем, есть признанные специалисты по Баху, которые полагают, что в его кантатно-ораториальном репертуаре хор должен быть, строго говоря, не хором, а ансамблем, по одному певцу на голос. Есть те, кто с этим не согласен — тоже не по отвлеченным соображениям, а по научно-исследовательским. Чье исполнение очередной баховской кантаты вернет нас в конкретное воскресенье какого-нибудь там 1724 года, в лейпцигскую церковь Св. Фомы? Ответить невозможно.

Был в исполнительском историзме тренд на совершенно буквальную и всестороннюю реконструкцию музыкальных событий — или исторических событий «с музыкой». Реквием по королю Филиппу II в севильском кафедральном соборе, например. Или коронация Георга II в Вестминстерском аббатстве с антемами Генделя. Там звучало все, процессии, богослужебный обиход, ритуальные фразы, даже бряцание кадила и артиллерийский салют, если нужно. Однако, во-первых, все равно не без допущений. Во-вторых, такие проекты делались прежде всего с расчетом на звукозапись. И это прекрасные, увлекательные записи, записи-диссертации и одновременно записи-приключения. Но нет ли натянутости в самой этой ситуации: возвращаться в давнее музыкальное прошлое при помощи «радиоспектакля», созданного по новейшим технологиям?

Технологии — вообще вопрос трудный; ладно звукозапись, но, допустим, акустика современных больших театров все-таки не похожа на условия театриков эпохи барокко, и поэтому хотя бы инструменты basso continuo (клавесин, лютня) приходится подзвучивать микрофонами. И это при той трепетности в отношении живого, органичного, подлинного инструментального звука, который аутентизму в целом так свойствен, может показаться лукавством.

Если уж речь зашла об операх, то надо еще вспомнить, что многие оперные партитуры XVII века (включая не только оперы Франческо Кавалли, но даже и «Коронацию Поппеи» Монтеверди) в том виде, в каком они дошли до нас,— на самом деле и не партитуры вовсе, а только «конспекты»: в основном вокальные партии да basso continuo, записанный цифрами аккордовый аккомпанемент. Тут огромный простор для импровизации, и так оно, собственно, и было задумано. Но импровизировать можно маленьким ансамблем (клавесин, лютня, виолы). А можно — как часто делают при современных постановках — реконструировать на основе цифрованных аккордов добавочные партии для роскошного, щедрого, объемистого состава. И то и другое можно сделать с большим вкусом и совершенно в духе, так сказать, XVII века вообще, но вот будет ли это именно что гарантированным возвращением в точку премьеры? Кто ж знает.

А ведь бывают и еще более смелые ситуации. Например, эксперименты с этническим инструментарием, которого барочная Европа и не знала (узбекский «Тамерлан» тут оказывается в хорошей компании). Concerto Koeln, знаменитейший и правоверный аутентистский оркестр, еще в конце нулевых записывал произведения времен европейской моды на «тюркери» (моцартовское «Похищение из сераля» и тому подобное) совместно с ансамблем Sarband, специализирующимся на старинной восточной музыке. В более недавнее время известный дирижер-барочник Леонардо Гарсия Аларкон записывал библейские оратории неаполитанца Микеланджело Фальветти (XVII век) с аккуратным включением ближневосточных и североафриканских инструментов, чтобы подчеркнуть ветхозаветный колорит сюжетов. Результаты-то во всех случаях изумительные, но опять же никакого математически выверенного совпадения с первоначальным исполнением здесь нет.

Но я бы сказал, что художественная притягательность аутентизма во всем этом как раз и состоит. Будучи, с одной стороны, движением академическим в самом строгом смысле, тесно связанным со вполне позитивистской исследовательской наукой, с музейной культурой и с глубоким чувством истории, он всегда выгораживает себе пространство для интуиции. Ну почти всегда; но, поистине, сухарь-аутентист без вдохновения — художественная единица куда более скучная, чем мейнстримный исполнитель-педант. Никаких единственно возможных, раз и навсегда канонизированных, забронзовевших интерпретаций в этой оптике просто не может быть. А возвращение в прошлое — да, декларируется как цель, но следование этой цели обречено превращаться в умную игру, в путешествие по куда более причудливому маршруту, чем линия из точки А в точку В.

# Нескончаемая молодость

## Как русский рок стал зацикленным на самом себе

**Повторение, редупликация, бесконечное воспроизведение одного и того же — Юрий Сапрыкин рассказывает, как все это стало лицом русского рока.**

Александр Кушнир — в 1980-е журналист рок-самиздата, в 2000-е организатор шумного музыкального пиар-агентства — забронировал место в вечности прежде всего как неутомимый летописец русского рока. Еще в 1990-е, по горячим следам, он сделал антологию независимой рок-журналистики «Золотое подполье», написал крупноформатные биографии Курёхина, Кормильцева, Майка и Гребенщикова (Минюстом РФ включен в «реестр иноагентов»), но главная, прежде и поверх всего, его работа — «Сто магнитоальбомов советского рока». Вышедшая четверть века назад (и переизданная в этом году) книжища — без преувеличения, этапный труд: Кушнир нанес на карту уходящий под воду континент, представил отечественный подпольный рок не как набор отдельно стоящих выдающихся имен, но как исполинскую децентрализованную сеть, которую скрепляла инфраструктура подпольной звукозаписи.

Это динамичная пульсирующая галактика, состоящая из одиночек-самородков, самобытных региональных очагов, странных маргиналий, автономных, развивающихся по своей логике линий, некогда перспективных, но оказавшихся тупиковыми ветвей. То есть скорее ризома или грибница, чем доска почета или пьедестал; будущие «легенды русского рока» тут тоже присутствуют, но на равных с остальными, на каждый «Чайф» приходится три «Казмы-Казмы».

Стоит заметить, что любой героизации и увековечиванию противостоит сама манера Кушнира: даже студийная запись музыки (для постороннего — самое монотонное занятие на свете) предстает у него остап-бендеровским или джеймс-бондовским приключением: бесконечной прохиндиадой с погонями, переодеваниями и комическими гэгами (при этом автор, спрятавшийся где-то за колонкой, наблюдает за этой неразберихой своими глазами и записывает все в блокнотик). Но даже если сделать скидку на авторский темперамент, все это максимально непохоже на тот образ русского рока, который сложился сегодня.

Первая ассоциация при этих словах — хорошо узнаваемый типаж: вечный подросток в футболке «Короля и Шута». Помимо футболки, его отличают устойчивые представления о предмете своей любви, они примерно таковы. У нас была великая эпоха, когда на земле жили титаны («Кино», «Аквариум», «Алиса», ДДТ и так далее, потом к ним добавились еще «Сплин», «Гражданская оборона» и собственно «КиШ»). Их музыка была «честной» и «настоящей», она сообщала «правду» — и задала недосягаемый образец, на который нужно ориентироваться, или вернее даже просто воспроизводить по кругу, нажав на кнопку «Play». Как и в любом дискурсе «чистоты» и «аутентичности», здесь важно не уклоняться от идеального первообраза: любое авторское или слушательское своеволие уводит в сторону «попсы», а это сразу гибель.

На эту картину мира работает целая индустрия: юбилейные шоу и туры, переиздания сборников «легенд», фестивали, на которых десятки тысяч фанатов хором поют «давно полюбившиеся хиты», теперь к этому добавились еще выставки-блокбастеры. Эту схему не смогло поколебать даже вынужденное разделение ареопага титанов

Эмин Джафаров



Фестиваль «Нашествие», 2018

на «уехавших» и «оставшихся» — или тот факт, что многие из легенд до сих пор сочиняют и записывают новое (главное, чтоб было похоже на старое). Все это типичные черты феномена, который на Западе называют «рокизмом», а в России — «говнарством».

Во всех бедах русского рока (и это тоже традиция) принято обвинять «Наше радио» — дескать, это оно навязало «формат» и выкинуло на обочину всех, кто ему не соответствует. Проверить эту гипотезу позволяет еще одна юбилейная дата: 25 лет назад в ДК Горбунова прошел первый фестиваль «Нашествие». Сегодня это название прочно ассоциируется с понятным забронзовевшим набором имен, но вот что мы видим в афише за декабрь 1999 года: Pep-See, «Михей и Джуманджи», Дельфин, «Иван Купала» — это рок-фестиваль, серьезно? Хедлайнеры — певица Линда (!) и одна начинающая артистка, про которую еще идут тогда споры, рок это или не рок: пожалуй, именно она, Земфира (Минюстом РФ включена в «реестр иноагентов»), да еще «Би-2» — единственные из участников, кто войдет потом в общеобязательный набор «легенд».

Старожилы могут припомнить, что сама радиостанция первое время замешивала в эфире Цоя, Агутина, Мамонова и какие-нибудь веселые ремиксы, это потом выяснилось, что аудитории не интересна эта веселая неразбериха, зато интересны «Ария» и «КиШ», и постепенно что-то подобное заполнило собою все эфирное пространство. Положим, станция скорее следовала за «разворачивающимися процессами», чем направляла их, но вопрос остается: как так вышло, что живое и разное превратилось в застывшее и вечно повторяющееся?

Наверное, это универсальная закономерность: для каждой культуры есть период бурного роста и развития — и время стагнации. Первоначальный импульс, из которого появились БГ, Майк, Цой и остальные, потерял свою силу, нам остались только затухающие колебания (и от этого особенно хочется, так сказать, припасть к истокам, где все еще цвело и пело). Возможно, это общемировая тенденция: сегодня даже школьнику известно, что музыкальная индустрия паразитирует на прошлых достижениях и разгоняет волны ностальгии, и рассуждения об этом с непременной ссылкой на книгу Саймона Рейнольдса «Ретромания» сами по себе звучат уже как заезженная пластинка.

Наверняка есть специфически российское преломление ностальгии — которую принято связывать с травмами постсоветского периода: понятно, что перепевками старых хитов занимаются сейчас не только участники фестиваля «Нашествие», но кто угодно, и не только в музыке. Определенно к такому эффекту приводит любая последовательно проведенная борьба с «чуждыми влияниями» и кампании по «очищению рядов» — если поставить заслон на пути всякого рода «попсы» и ее агентов влияния, в результате останешься с дюжиной классиков, безопасных хотя бы с той точки зрения, что ничего нового они уже не напишут. Все это понятно, но хотелось бы зафиксировать для памяти еще два момента.

Книга Кушнира интересна не только рассказами о том, «как начинались легенды»: самое ценное в ней — последние главы, где запечатлен неповторимый и недооцененный момент культурного взрыва конца 1980-х. Момент, когда рядом с уже признанными величинами возникают десятки интереснейших новых имен — разбросанных географически, разнородных по стилю, но всегда неожиданных и двигающих музыку куда-то вперед. Все они прекрасно осведомлены о тогдашнем мировом контексте и совершенно не хотят быть похожими на соотечественников, которые уже «выбились в люди». «Неоретро», «Восточный синдром», «Стук бамбука в XI часов», та же «Казма-Казма» и еще десятки названий — они живут в Северодвинске, в Магадане, где угодно, быстро получают доступ к большим площадкам и центральным медиа, все они в 1990-е разбегутся кто куда и будут основательно забыты (сюда же типологически относится Летов и весь сибирский панк, срок жизни и влияние которых оказались более долгосрочными — и Лагутенко, который затаится на время и выйдет под софиты спустя десятилетие).

Как будто в конце 1980-х открылся сразу миллион новых возможностей, и тут же большинство из них было отсечено; почему так произошло — отдельный разговор. Важно здесь то, что большая, растущая, влиятельная культура — каким был советский рок этого периода — не боится быть разной и сложной, она сама себя подталкивает к тому, чтобы двигаться в неожиданные стороны; если же она «торчит на одном и том же» — то перестает быть большой и влиятельной.

И второе: в культуре ничто не умирает и никакой канон не зафиксирован окончательно — уже не первое поколение заново открывает для себя полузабытых «маргиналов» из последних глав кушнировской книжки. В ютьюб-каналах про русскую музыку рассказы про «Стук бамбука в XI часов» можно услышать сегодня гораздо чаще, чем про группу «Пилот» или «Кукрыниксы». Из этого, казалось бы, не реализовавшего свои возможности пласта до сих пор прорастает множество новой интересной музыки — далеко ушедшей за рок-н-ролльный периметр. Погасший было огонь немыслимым образом прошел сквозь время — и снова горит, и роль книги Кушнира в этой эстафете невозможно переоценить.



# Пересними это

## 10 самых тиражируемых кинокадров

**Кажется — и небезосновательно,— что в кино уже изобретено все, меняются только технические средства и политические векторы. Все цитируют фильмы прошлого, причем не только на уровне сюжетов, но и режиссерских приемов, изобразительных решений, построений мизансцены. Представляем десятку иконических кадров и сцен, которые бесконечно повторяются из фильма в фильм и без которых современное кино невозможно представить.**

**Текст:** Павел Пугачев




### летящие на камеру газеты

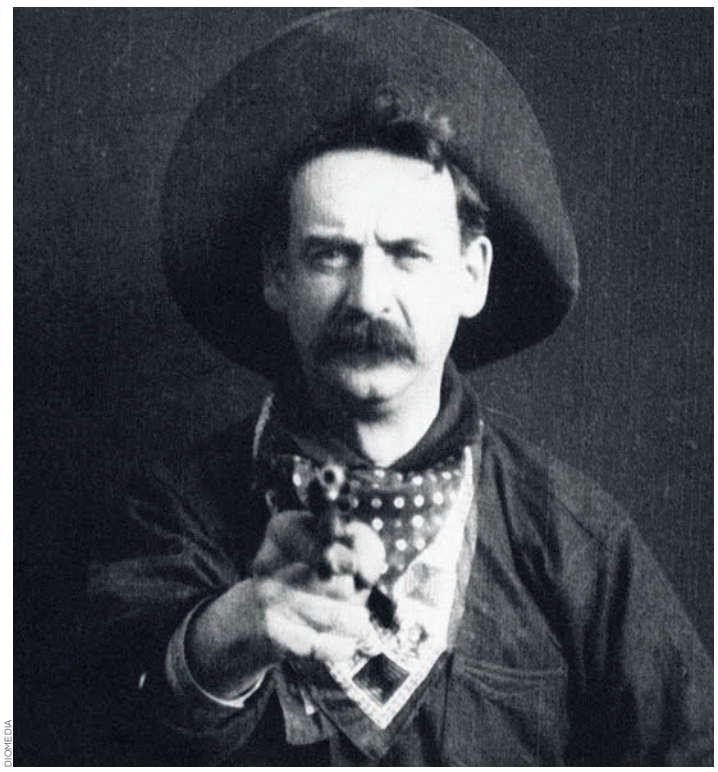
**«Гражданин Кейн». Орсон Уэллс, 1941**

Пожалуй, при разговоре о дебютном шедевре Орсона Уэллса конкретно эти кадры — последнее, что придет в голову. А как же стеклянный шар? Предсмертный проход Чарльза Фостера Кейна по замку? Санки Rosebud? Нижние ракурсы? Но вот этот простой прием — представление (или скорее представление о всеобщем представлении) героя посредством череды броских газетных заголовков, летящих на камеру в монтажной нарезке, вошло в киноязык настолько плотно, что даже не верится, будто это кто-то придумал и первым применил. Не факт, что первопроходцем тут был конкретный Уэллс, но именно в его фильме-размышлении о природе медиа и том, из чего складываются наши представления о незнакомом человеке, такой простой ход стал базовым приемом, поселившимся везде — от «Крестного отца» до «Человека-паука» и «Рататуя».

## выстрел в камеру

**«Большое ограбление поезда». Эдвин Портер, 1903**

Первый вестерн в истории кино памятен прежде всего финальным кадром — один из грабителей, глядя прямо в камеру на крупном плане, стреляет в зрителя. Угрожать зрителю оружием через экран — затея достаточно бессмысленная (ну а зачем?) и безопасная (все равно же ничего с экрана не попадет), но всякий раз рефлекторно пугаешься, будь то обязательный выпад агента 007 с пистолетом в открывающих титрах бондианы, веселая пальба героинь Зеллвегер и Зеты-Джонс в «Чикаго» Роба Маршалла, выстрел Алена Делона в «Самурае» Жан-Пьера Мельвиля или прямой оммаж в финале «Славных парней» Мартина Скорсезе. Попадает всегда в точку. Тут не промахнешься.



DVDMEDIA



HAWK FILMS LTD. WARNER BROS.

## распорки на глазах

**«Заводной апельсин». Стэнли Кубрик. 1971**

Говоря про тиражируемые кадры, сложнее всего выбрать из Стэнли Кубрика что-то одно. Что ни фильм, то иконические кадры или хотя бы мемы: черный монолит, пробивающий топором дверь Джек Торренс, симметрично стоящие шеренги новобранцев в казарме. В одном только «Заводном апельсине» найдется с пару десятков кадров, сцен, образов и режиссерских решений, поселившихся в поп-культуре навсегда (пьющий молоко убийца, нарочито ироничное использование классической музыки, взгляды исподлобья на камеру). Но есть один кадр, стоящий совершенно отдельно и стоящий целых фильмографий. Алекса (Малкольм Макдауэлл) принуждают смотреть сцены насилия с широко раскрытыми глазами. Прямое воплощение садистской природы кино как довольно агрессивного по отношению к зрителю медиума: «Только попробуй меня не смотреть». В дальнейшем этот образ усилит Дарио Ардженто в «Опере», добавив к распоркам иглы, чтобы моргание оказалось последним. А в «Пиле» Джеймса Вана под глаз зашьют ключ, который нужно выцарапать,— на это уже можно не смотреть.

## сцена в душе

**«Психо». Альфред Хичкок, 1960**

Эпизод, породивший не просто оммажи, а разветвленную жанровую традицию. Убивали на экране и раньше, но с таким вуайеристским удовольствием, смаком и ужасом — впервые. Иезуитски подойдя к запретам кодекса Хейса (нельзя показывать проникновение ножа в тело — ну хорошо, тогда покажем замах и последствие ранения), Хичкок сделал из жестокого убийства кинематографическое зрелище. По этим кровавым следам прошлись Марио Бава и Дарио Ардженто со своим джалло и другими подвидами итальянского хоррора, Майкл Пауэлл снял умную рефлексию («Подглядывающий»), а американец Гершел Гордон Льюис посчитал, что крови было маловато, и зародил суровейший субжанр сплэттер своим «Кровавым пиром».



SHAMLEY PRODUCTIONS





HORIZON PICTURES (1)

## match cut со спичкой

**«Лоуренс Аравийский». Дэвид Лин. 1962**

Герой Питера О'Тула зажигает спичку, камера к ней приближается — и вдруг мы видим солнце в пустыне. К 1962 году, когда вышел «Лоуренс Аравийский», история кино знала тысячи примеров ассоциативного монтажа на кратчайших, длиной в одну склейку, дистанциях: от Керенского-павлина в «Октябре» Эйзенштейна до заходящего в туннель поезда в финале хичкоковского «К северу через северо-запад». Баловались таким и Фриц Ланг, и Бастер Китон, и Пауэлл с Прессбургером, и весь советский киноавангард. А Дэвид Лин пришел и дал этому приему название. Match — по-английски не только «совпадение», но и «спичка». И показал, как легко, играючи, можно сплетать временные пласты, превращать историю в Историю одной только склейкой. Закономерно, что ближайший по эффекту повтор этого приема получился у Кубрика в «Космической одиссее»: когда брошенная обезьяной кость обернулась космическим кораблем.

## взгляд из багажника

**«Бешеные псы». Квентин Тарантино, 1991**

Мистер Блондин зовет Мистера Белого и Мистера Розового показать свой трофей — связанного полицейского в багажнике, глазами которого мы и смотрим на улыбающихся бандитов. Хочется назвать «вид из багажника» единственной настоящей придумкой Квентина Тарантино, но, увы, даже и эта режиссерская фишка, с годами ставшая считаться авторской подписью, многократно использовалась и до него. Аналогичные кадры были у Энтони Манна, Джона Хьюза, Джорджа Миллера, но ассоциируются именно с Тарантино. Историческая несправедливость? Нисколько. Это самая что ни на есть справедливость. Из странного и технически неудобного (попробуйте сами повторить с профессиональной кинокамерой: в багажник никто из вас не поместится) ракурса Тарантино добился странного эффекта одновременного возвеличивания героев и насмешливого к ним отношения. И кто бы ни обращался к этому приему позже — от сериала «Во все тяжкие» до незабываемой открывающей сцены «Самого лучшего фильма», где багажник заменен на унитаз,— все равно получается оммаж Тарантино.



DOG EAT DOG PRODUCTIONS INC., LIVE ENTERTAINMENT

## красный флаг

**«Броненосец „Потемкин“».**
**Сергей Эйзенштейн, 1925**

Выдающийся киновед Олег Альбертович Ковалов любит выбивать почву из-под ног абитуриентов вопросом: «Где в „Броненосце «Потемкин»“ появляется красный флаг?» Тем, кто ответит «в финале», несдобровать. Шутки шутками, а образ живет настолько отдельно от фильма, что словно бы все было затеяно ради флага. На самом деле флаг краснеет на 43-й минуте, и есть в эйзенштейновском шедевре вещи важнее и сильнее (и шедевром его делает именно то, насколько важна тут каждая частность и как гармонично они сшиты друг с другом) этой раскрашенной тряпки, но сам прием с внезапным появлением цвета в монохромной палитре (и наоборот: «отключение» цвета в цветном фильме, как в «Солярисе») будоражит кинематографистов по сей день. Вспомните хотя бы «Бойцовую рыбку» Копполы и недавнюю «Чуму» Дмитрия Давыдова.



МОСФИЛЬМ


# IVANKA: СПЕШЛ, ВДОХНОВЛЕННЫЙ ОСЕНЬЮ



**IVANKA**
**Галерея Neva Towers, 4-й этаж. Москва, 1-й Красногвардейский пр-д, 22, стр. 1**
**вс–чт: 12:00–00:00, пт, сб: 12:00–02:00**
**+7 (903) 799 72 29, +7 (495) 799 72 29**

Бренд-шеф ресторана Ivanka в Neva Towers Иван Негутаров решил отметить наступление осени специальным меню.

Сезонный спешл следует заданному основным меню Ivanka курсу — курсу на Средиземноморье. Разве что приправленному осенним настроением. В новое предложение Иван Негутаров включил девять блюд, в которых главную партию в тесном союзе с дарами осени исполняют креветки, гребешки, морские ежи и осьминоги.

Хорошим началом гастрономического путешествия станут карпаччо из гребешка с фисташковым кремом и крем-суп из тыквы с креветками — тут и нежная, бархатистая текстура, и доведенный до совершенства яркий вкус. Кстати, с креветками бренд-шеф готовит и ризотто с добавлением трюфеля.

Продолжить погружение в мир Средиземноморья можно пастой. В новом предложении ее три вида: большие ракушки конкильони фаршируют баклажаном и домашней страчателлой, тальолини подают с морским ежом, а спагетти — с осьминогом и острой калабрийской колбасой ндуей. И еще одна новинка сезона — дорадо в лигурийском стиле: филе рыбы томят в белом вине и подают с помидорами, оливками и каперсами.

Реклама



ISC-A KHANZHONKOV AND K°

## руки из темноты

**«Умирающий лебедь». Евгений Бауэр, 1916**

Один из первых хорроров в истории отечественного кино сегодня, может, уже и не пугает, но впечатляет кое-чем другим — декадентской эстетикой, просвечивающейся в каждом кадре этого шедевра Серебряного века. Самое в нем сверкающее — сцена кошмарного сна главной героини, балерины Гизеллы, сыгранной примой Большого театра Верой Каралли. В конце видения к ней из темноты тянутся руки невидимых статистов. Благодаря усилиям великого оператора Бориса Завелева и темной ткани создается впечатление, что руки то ли налетают из воздуха, то ли выходят из стен. Этот фильм вполне мог видеть Жан Кокто, перенявший эстафету в своей картине «Красавица и чудовище»: там руки уже выходили из стен, практически как в культовом кадре «Отвращения» Романа Полански, уж точно видевшего хотя бы Кокто. Руки эти дотянулись аж до Джорджа Ромеро — только там, в его «Дне живых мертвецов», все происходило уже при свете дня. Тьма рассеялась, а они все тянутся.

## лицо под стробоскопом

**«Ад». Анри-Жорж Клузо, 1964**

Мелодрама о разрушительной силе ревности замышлялась автором «Дьяволиц» и «Платы за страх» не просто личным магнум опусом, но новым словом в кино: сверхзадачей автора было сделать камеру глазами героя-ревнивца и передать все его эмоции доступными и недоступными кино средствами. Фильм так и остался незавершенным (годы спустя его сценарий экранизирует Клод Шаброль), но тестовые кадры с беснующейся на крупных планах Роми Шнайдер, освещенной изменчивым цветным светом стробоскопа, облетят весь мир и будут вдохновлять поколения начинающих фотографов и операторов, учащихся цветописи по лицу, клипмейкеров (из недавнего — прелестный клип «Kompromat» с Аделью Энель) и режиссеров-визионеров в диапазоне от Гаспара Ноэ до Эдгара Райта, отправившего Клузо валентинку в лице Ани Тейлор-Джой в «Прошлой ночью в Сохо».



HENRI-GEORGES CLOUZOT



FILM WORKSHOP LTD. / MAGNUM FILMS

## пальба в храме

**«Наемный убийца». Джон Ву, 1989**

Гипсовая статуя Девы Марии разлетается на осколки, летят белые голуби, а главные герои величайшей мужской (и предельно гетеросексуальной!) мелодрамы в истории кино отстреливаются от судьбы. Сложно в это поверить, но перестрелки в стенах храма не всегда (а точнее — никогда) не были в числе базовых тропов боевиков, равно как и драматичные рапиды, изощренная экшен-хореография и тяжеловесная христианская образность. Первый «Наемный убийца», как и другие боевики Джона Ву и иных гениев гонконгской новой волны (Цуй Харк, Ринго Лам, Юань Хэпин) изменили стиль, эстетику и настроение целого пласта мирового кино. Но именно после этого фильма плачут и стреляют в храмах все и повсюду: от Арнольда Шварценеггера («Конец света») до Киану Ривза («Джон Уик») и Джейсона Стейтема («Неудержимые-2»). Пуля и Библия друг другу не мешают.

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

| название | адрес |
|---|---|
| **РЕСТОРАНЫ** | |
| **«Белуга»** | Моховая ул., 15/1, стр. 1 |
| **«Буйабес»** | Ленинский просп., 37 |
| **«Веранда у Дачи»** | МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 70А |
| **«Ветерок»** | МО, Рублево-Успенское ш., пос. Горки-2, 24 |
| **«Воронеж»** | Пречистенка ул., 4 |
| **ГРК «Мэриан-Холл»** | МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36 |
| **Гусятникoff** | Александра Солженицына ул., 2А, стр. 2 |
| **«Дарбази»** | Николоямская ул., 16/2, стр. 7 |
| **«Доктор Живаго»** | Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь») |
| **«Долма»** | Сретенка ул., 12 |
| **«Инсам»** | Пресненская наб., 2, 5-й этаж |
| **«Кавказская пленница»** | Мира просп., 36, стр. 1 |
| **«Китайская грамота»** | Сретенка ул., 1 |
| **Клуб «Петрович»** | Мясницкая ул., 24/7, стр. 3 |
| **«Крама Солнечный»** | Тихвинская ул., 4 |
| **[Ku:] Рамен Изакая Бар** | Пресненская наб., 10, стр. 2 |
| **«ЛетоИталия»** | Садовническая наб., 9 |
| **«Мари Vanna»** | Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1 |
| **«Месопотамия»** | Арбат ул., 4, стр. 1 |
| **«МираГриль»** | Мира просп., 124, корп. 4 |
| **«Мясо&Рыба»** | Ярцевская ул., 19 |
| | Тверская ул., 23, стр. 1 |
| **«Натюрлих!»** | Юровская ул., 105 |
| **«Палаццо Дукале»** | Тверской б-р, 3 |
| **«Пифагор»** | Трубная пл., 2 |
| **«Пробка»** | Цветной б-р, 2 |
| **«Пушкинъ»** | Тверской б-р, 26А |
| **Ресторан&караоке KINZA** | МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1 |
| **Ресторан/сигарный клуб VARVARKA III** | Варварка ул., 3 |
| **Рестораны** | Б. Полянка ул., 1 |
| **Тимура Ланского** | Н. Арбат ул., 21 |
| **«Чайхона №1»** | МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1 |
| | Алтуфьевское ш., 16 |
| | Бутлерова ул., 22 |
| | Старокачаловская ул., 5А |
| **Ресторан «ЦДЛ»** | Поварская ул., 50/53, стр. 1 |
| **«Русское подворье»** | Симферопольский б-р, 16, корп. 1 |
| **Ресторан «18.12»** | 1812 года ул., 2, корп. 2 |

| название | адрес |
|---|---|
| **«Секретное место»** | Калошин пер., 4 |
| **«Стейк-хаус Buffalero di Mare»** | 1-й Красногвардейский пр., 15 |
| **«Тамерлан»** | Петровские Линии ул., 2/18 |
| **«ТЕНИЛИ»** | Благовещенский пер., 1А |
| **Теплоход-ресторан «Ласточка»** | Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал |
| **Теплоход-ресторан «Чайка»** | Краснопресненская наб., 12 |
| **«Тесто»** | МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10 |
| **«Черное Море»** | Кутузовский просп., 32 |
| **«Черчилль паб»** | Ленинградский просп., 66 |
| **«Цветение сакуры»** | Красина ул., 7, стр. 1 |
| **«Шатер»** | Чистопрудный б-р, 12А |
| **«ЭКЛЕ»** | Октябрьская ул., 5 |
| **«Эларджи»** | Гагаринский пер., 15А |
| **Asia Hall** | Кутузовский просп., 48 |
| **Bistrot** | Б. Саввинский пер., 12, стр. 2 |
| **Black Market** | Усачева ул., 2, стр. 1 |
| **Bon App** | Никольская ул., 25 |
| **Cafe de Arts** | Маршала Соколовского ул., 5 |
| **Cantinetta Antinori** | Денежный пер., 20 |
| **Hands neo-bistro** | Погодинская ул., 2 |
| **Easy Brix Grill&Wine** | Пятницкая ул., 71/5 |
| **El Idilio** | Благовещенский пер., 3, стр. 1 |
| **Folk** | Цветной б-р, 2 |
| **Geraldine** | Остоженка ул., 27, корп.2 |
| **La Colline** | МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1 |
| **La Maree** | Петровка ул., 28/2, стр. 1 |
| **LARIONOV** | Ленинградский просп., 36, стр. 31 |
| **Mady Restaurant&Terrace** | Ленинградский просп., 31А, стр. 1 |
| **Meat&Fish** | Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити» |
| | Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2 |
| **MANDARIN COMBUSTIBLE** | М. Черкасский пер., 2 |
| **MiMi** | Новаторов ул., 1 |
| **MODUS** | 1-й Тружеников пер., 6 |
| **Mr. Ливанец** | Глинищевский пер., 3 |
| **Nella Foresta** | МО, пос. Вешки |
| **Osteria di Campagna** | МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1 |
| **OXUS** | Трифоновская ул., 24, стр. 1 |

| название | адрес |
|---|---|
| **Piazza italiana** | Пречистенская наб., 13, стр. 1 |
| **Rossa Presnya** | Красная Пресня ул., 6/2, стр. 1 |
| **Sansa** | Пречистенская наб., 5 |
| **Seasons Bar& Restaurant** | Ленинский просп., 109 |
| **Steak It Easy** | Лесная ул., 9 |
| **«The Рыба»** | Хорошевское ш., 27 |
| **Tutti i Giorni** | Воротынская ул., 15 |
| **Uhvat** | Рочдельская ул., 15, стр. 41 |
| **Villa Pasta** | Пятницкая ул., 26 |
| **Wine and Crab** | Никольская ул., 19-21, стр. 1 |
| | д. Барвиха, Рублево-Успенское ш., 114, стр. 2 |
| **Whisky Rooms** | Леонтьевский пер., 8, стр. 1 |
| **«288 Сити»** | 1-й Красногвардейский пр-д, 22 |
| **КЛУБЫ И БАРЫ** | |
| **Billiards Pavlovo** | МО, г. Истра, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье» |
| **ГОСТИНИЦЫ** | |
| **«Аструс»** | Ленинский просп., 146 |
| **«Балчуг Кемпински Москва»** | Балчуг ул., 1 |
| **Бизнес-отель «Россо Рива»** | Шлюзовая наб., 6, стр. 2 |
| **Бизнес-отель Greenwood hotel** | МО, МКАД, 69 км, Бизнес-парк «Гринвуд» |
| **«Будапешт»** | Петровские Линии ул., 2/18 |
| **«Времена года»** | Б. Кисловский пер., 1, стр. 2 |
| | В. Радищевская ул., 14/21, стр. 3 |
| **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 |
| **Отель «Аквамарин»** | Озерковская наб., 26 |
| **Отель «Брайтон»** | Петровско-Разумовский пр-д, 29, стр. 4 |
| **Отель «Броско»** | Новый Арбат ул., 21, стр. 2 |

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

## Где взять Weekend

| название | адрес |
|---|---|
| **«Отель Москва Красносельская»** | В. Красносельская ул, 11А, стр. 4 |
| **Отель «Новый Берег»** | МО, Мытищинский р-н, д. Болтино, В. Прибрежная ул., 10 |
| **Отель «Роял-Зенит»** | 1-я линия Хорошевского Серебряного Бора ул., 10, стр. 1 |
| **«Петр I»** | Неглинная ул., 17, стр. 1 |
| **«Президент-отель»** | Б. Якиманка ул., 24 |
| **«РАЙКИН Плаза»** | Шереметьевская ул., 6, корп. 1 |
| **«Салют»** | Ленинский просп., 158 |
| **Санаторий «Валуево»** | поселение Филимонковское, пос. Валуево |
| **«Севастополь Классик»** | Б. Юшуньская ул., 1А |
| **«СтандАрт»** | Страстной б-р, 2 |
| **Отель Edge Vinogradovo – Moscow** | Дмитровское ш., 171 |
| **Отель Edge Seligerskaya** | Коровинское ш., 10 |
| **«Русские Сезоны Комфорт Отель Поречье»** | Капотня 2-й кв-л, 22, корп. 1 |
| **«Ярославская»** | Ярославская ул., 8, корп. 1 |
| **Azimut Moscow Olympic Hotel** | Олимпийский просп., 18/1 |
| **AZIMUT Сити Отель Комсити** | Москва, Киевское ш. 22-й км, 6А, стр. 3 |
| **Barvikha Hotel&Spa** | МО, Одинцовский р-н, д. Барвиха, 114 |
| **Chez Michel Hotel** | Красная Пресня ул., 13, 5-й этаж |
| **Combo Ibis Budget Moscow Panfilovskaya and Ibis Moscow Oktyabrskoye Pole** | Маршала Рыбалко ул., 2/5 |
| **Four Seasons Hotel Moscow** | Охотный Ряд ул., 2 |
| **Hampton by Hilton Moscow Pogozhsky Val** | Рогожский Вал ул., 10 |
| **Hotel Gentalion** | 1-я Брестская ул., 38, стр. 1 |
| **InterContinental Moscow Tverskaya** | Тверская ул., 22 |
| **Mamaison All-Suites Spa Hotel Pokrovka** | Покровка ул., 40, стр. 2 |
| **Movenpick Москва Таганская** | Земляной Вал ул., 70 |
| **Novotel Adagio Ibis Москва Киевская** | Киевская ул., 2 |
| **Novotel Moscow City** | Пресненская наб., 2 |
| **Lesnoy Country House** | МО, Одинцовский р-н, Лесной Городок, Школьная ул., 6А |
| **Lotte Hotel Moscow** | Новинский б-р, 8, стр. 2 |

| название | адрес |
|---|---|
| **Palmira Business Club** | Новоданиловская наб., 6, корп. 2 |
| **Palmira Garden Hotel&SPA** | МО, Ленинский р-н, г. Видное, Школьная ул., 92 |
| **Radisson Collection Hotel, Moscow** | Кутузовский просп., 2/1, стр. 1 |
| **Satelinn Moscow – Khovrino** | Левобережная ул., 12 |
| **Soluxe Hotel Moscow** | Вильгельма Пика ул., 16 |
| **St. Regis Moscow Nikolskaya** | Никольская ул., 12 |
| **Sunflower Авеню** | Щепкина ул., 32, стр. 1 |
| **Vertical Boutique BW Signature Collection** | М. Каменщики ул., 16 |

### КАФЕ, КОФЕЙНИ, ПИЦЦЕРИИ

| | |
|---|---|
| **«Академия»** | Аргуновская ул., 3, корп. 1, БЦ «На Аргуновской» |
| | Бутиковский пер., 7 |
| | Камергерский пер., 2, стр. 1 |
| **«Булка»** | Покровка ул., 19 |
| | Б. Грузинская ул., 69 |
| **«Илларион»** | Косыгина ул., 5 |
| **Кафе «Булошная»** | Лялин пер., 7/2, стр. 1 |
| **Кафе «На Басманной»** | Старая Басманная ул., 34 |
| **«Квартира 44» пиано-бар и домашний ресторан** | М. Ордынка ул., 24 |
| **«Котофейня»** | Земляной Вал ул., 32 |
| **«Лампа»** | Рублевское ш., 91, корп. 4 |
| **«Пикассо»** | Миклухо-Маклая ул., 15 |
| **«Пицца. Паста. Гриль»** | МО, г. Королев, Космонавтов просп., 1Г |
| **«Чайковский»** | Триумфальная пл., 4/31 |
| **«Хорошие Новости»** | Электролитный пр-д, 7, ЖК TopHills |
| **Aroma** | Красина ул., 3, стр. 1 |
| **Café by Interoptika** | Нахимовский просп., 63 |
| **Degustator** | Пресненская наб., 12 |
| **Local Kids** | Андрея Тарковского б-р, 9 |
| **THE RAKI** | МО, Одинцовский р-н, с. Дубки, Можайское ш., 38/1, 2-й этаж |
| **Tempo** | Хавская ул., 9 |

### ФИТНЕС-КЛУБЫ

| | |
|---|---|
| **Велнес-клуб RODINA** | Чистопрудный б-р, 12, стр. 1 |
| **Wellness&SPA First&Only** | Иваньковское ш., 5 |
| **Pride Wellness Club** | МО, Ильинское ш., пос. Жуковка-21, 52 |
| **«TERRASPORT Коперник»** | Б. Якиманка ул., 22, корп. 3 |

| название | адрес |
|---|---|
| **Банный комплекс «Жар-Птица»** | Н. Масловка ул., 15, стр. 3 |
| **Бизнес-парк «Орджоникидзе 11»** | Орджоникидзе ул., 11, стр. 44 |
| **БЦ «Деловой Дом»** | Воздвиженка ул., 4/7, стр. 2 |
| **«Винопарк»** | Садовая-Спасская ул., 17/2 |
| **Галерея «Артефакт»** | Пречистенка ул., 30/2 |
| **«Даев Плаза»** | Даев пер., 20 |
| **Жилой комплекс Art Residence** | 3-я Ямского Поля ул., 9 |
| **Клиника «Медицина»** | 2-й Тверской-Ямской пер., 10 |
| **Коворкинг «Телеграф»** | Образцова ш., 81, стр. 3 |
| **Медицинский центр GMT Clinic** | Новинский б-р, 20А, стр. 9 |
| **«Московский городской Гольф Клуб»** | Довженко ул., 1, стр. 1 |
| **Мужская цирюльня «Долгоруковъ»** | МО, Истринский р-н, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье» Х.О. |
| **Салон красоты «Альто Сенсо»** | Остоженка ул., 5 |
| | Тверской б-р, 3 |
| **«Сандуновские бани»** | Неглинная ул., 14, стр. 3–7 |
| **KELIA. BUSINESS CLUB** | Воздвиженка ул., 7/6, стр. 1 |
| **Manhattan** | Н. Красносельская ул., 35, стр. 48 |

### АВТОСАЛОНЫ И АВТОСЕРВИС

| | |
|---|---|
| **«Автомир» на Дмитровском шоссе** | Дмитровское ш., 98, стр. 1 |
| **«Автомойка №1»** | Севастопольский просп., 54Г |
| **«Автомойка Ф1-11»** | Феодосийская ул, 1, корп. 11 |
| **«АвтоСпаСтудия»** | Нежинская ул., 5Б |
| **Дилерский центр «МБ-Измайлово»** | Горьковское ш., 1-й км МКАД |
| **«Мерседес-Бенц» –** | «ПАНАВТО» – 50-й км МКАД |
| **официальный дилер** | 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 |
| **Porsche** | 61-й км МКАД, стр. 1 |

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью




Фитнес-карта

# Фитнес-навигатор

Реклама

Подробности акции на сайте worldclass.ru
Не является публичной офертой

# L' Duchen

**Swiss Watches**

lduchen.ru




Коллекция AEROSTAT CHRONO

Кварцевый хронограф с точностью до 1/10 секунды, рант и браслет из хай-тек керамики, сапфировое стекло с антибликом, водозащита 10 атм, люминесцентное покрытие стрелок Super-LumiNova.®

Гарантия 36 месяцев. Сделано в Швейцарии.

РЕКЛАМА ООО "ТАЙМ-ТРЕЙД" 115230, г. Москва Варшавское ш., дом 42 ОГРН 1107746505041[Эль Дюшен. Швейцарские часы.Аэростат Хроно]