Коммерсантъ 27 ДЕКАБРЯ 2024 НОМЕР 45



НОМЕР

ПРО ПРАВИЛЬНЫЙ ФИНАЛ

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 ПРАВИЛЬНЫЙ ФИНАЛ



LUKELY STORY, PROJECTIVE TESTING SERVICE

20

6 мнения **«Здесь ничто не развязывается, здесь все разрубается»**
Писатели о правильных и неправильных финалах

8 кино **Открытый тупик**
Как Хамфри Богарт превращал любой финал в хеппи-энд
Максим Семеляк

12 кино **Выбор выхода**
Три истории о возможностях финала
Мария Степанова

16 кино **Конец историй**
10 видов финалов в кино
Павел Пугачев

20 кино **Снова всегда**
Как Чарли Кауфман сводит все концы со всеми началами
Ксения Рождественская

22 кино **Нас возвышающий финал**
Как Илья Авербах находил гармонию в окружающей нелепости
Игорь Гулин

24 история **Нежеланное предсказуемое**
Как научиться ждать не хорошего финала, а правильного
Григорий Ревзин

26 книги **«Финал — это место, где завязываются новые конфликты»**
Вячеслав Курицын о последних главах «Войны и мира»
Интервью Юрия Сапрыкина

28 кино **Один настойчивый старик**
Как Клинт Иствуд закончил свою версию «12 разгневанных мужчин»
Зинаида Пронченко

29 кино **«В русской литературе финалом по большей части является тоска»**
Любовь Аркус о том, что делает финалы великими
Интервью Константина Шавловского

32 театр **Уходящий уходит — и выигрывает**
Как прощаются в русском театре
Ольга Федянина

34 искусство **Уйти из искусства ради искусства**
Как группа ОНО сошла с художественной сцены в зените славы
Анна Толстова

36 сериалы **Невозможность финала**
«Санта-Барбара», рязанская версия
Иван Давыдов

38 история **Отсчет последних времен**
Как человечество пытается предсказать конец света
Сергей Ходнев

40 кино **Всхлип тишины**
Джошуа Оппенхаймер и его «Конец света»
Василий Степанов

42 сериалы **Пока не кончилось**
Каково это — увидеть финал того, что длилось много серий
Татьяна Алешичева

МИХАИЛ ЛУКИН
ШЕФ-РЕДАКТОР
АО «КОММЕРСАНТЪ»
ВАСИЛИЙ БИРЮКОВ
ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК
ЕЛЕНА НУСИНОВА
ШЕФ-РЕДАКТОР

ТАТЬЯНА ШИШКОВА
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
ВЛАДИМИР ЛАВИЦКИЙ
ПЕРВЫЙ ЗАМЕСТИТЕЛЬ ШЕФ-РЕДАКТОРА АО «КОММЕРСАНТЪ», РУКОВОДИТЕЛЬ ДЕЛОВОГО БЛОКА

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:
«КАСАБЛАНКА».
РЕЖИССЕР МАЙКЛ КЁРТИЦ,
1942.
ФОТО: WARNER BROS.

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

BESTUNE

BESTUNE B70

СОЗДАН ДЛЯ МЕНЯ

ГОРЯЧАЯ ЛИНИЯ: 8 800 333-43-35

BESTUNE. RU

реклама



«Здесь ничто не развязывается, здесь все разрубается»

Писатели о правильных и неправильных финалах

Составила Ульяна Волохова

В известном смысле совершенно иллюзорно понятие трагедийной развязки: здесь ничто не развязывается, здесь все разрубается.

Ролан Барт

Что такое счастливый конец? Чехов писал, что тот, кто создаст новый конец для драмы без смерти или отъезда, тот будет величайшим человеком. Счастливый конец утверждает: жизнь не нуждается ни в переосмысливании, ни в переделывании.

Виктор Шкловский

«Вы знакомы с Олдосом Хаксли?» — спросила миссис Гарди.
Я сказала, что знакома. Они читали его книгу, которая показалась ей «очень умной». Однако Гарди не мог вспомнить какую: он сказал, что жена читает ему,— с глазами у него стало плохо.
«У них теперь все по-другому,— сказал он.— Мы привыкли считать, что есть начало, середина и конец. Мы верили в теорию Аристотеля. А одна из нынешних историй заканчивается тем, что женщина выходит из комнаты».

Вирджиния Вулф

Читатель навсегда расстается с Онегиным в самую злую минуту его жизни… Что же это такое? Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца? — Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели.

Виссарион Белинский

Когда профессионально пишешь рассказы, понимаешь, что у этого ремесла есть и ужасная сторона: ты должен быть настоящим специалистом по финалам. В реальной жизни ведь никогда ничего не кончается. «Миллисент наконец понимает…» Никто никогда ничего не понимает.

Курт Воннегут

Романы кончаются тем, что герой и героиня женились. Описывать жизнь людей так, чтобы обрывать описание на женитьбе, это все равно, что, описывая путешествие человека, оборвать описание на том месте, где путешественник попал к разбойникам.

Лев Толстой

Говорят, что счастливые концы связаны с оптимизмом; по-моему, они связаны с хорошим пищеварением, со спокойным сном, но не с философскими воззрениями.

Илья Эренбург

Финал книги я всегда воспринимал лишь сугубо физически: нужно переменить позу. Книга могла бы завершаться тысячью других развязок.

Генри Миллер

В отношении Достоевского есть одна любопытная деталь. Во многих его романах главные события — это, в конце концов, развязки того, что произошло за границей.

Иосиф Бродский

ГУМ-Каток
на Красной площади

ВСТРЕЧАЕМСЯ НА ГУМ-КАТКЕ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ!

ЕЖЕДНЕВНО С 9:00 ДО 23:30

GUM-KATOK.RU

КУПЕР
ИНГОССТРАХ
Просто быть уверенным
ПОЧТА РОССИИ
COOLCOLA
ПЕТЕЛИНКА
EXEED
BORN FOR MORE
ПСБ
BOSCO

СТРАХОВОЕ ПУБЛИЧНОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО «ИНГОССТРАХ». ПУБЛИЧНОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО «ПРОМСВЯЗЬБАНК».
АО «ТД ГУМ», ИНН 7710035963, ОГРН 5087746235760, РЕКЛАМА. МОСКВА, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ, 3

0+

Открытый тупик

Как Хамфри Богарт превращал любой финал в хеппи-энд



WARNER BROTHERS / COURTESY OF GETTY IMAGES

1941

Один из ранних фильмов Богарта назывался «Тупик» — Богарт, которому на этой неделе исполнилось 125 лет, чаще всего изображал на экране разнообразные тупиковые ветви мужского характера и стиля. Его актерское величие, считает **Максим Семеляк**, заключалось в той убедительной легкости, с которой он выдавал эти тупики за хеппи-энды.

Хамфри Богарт родился в XIX веке, и хотя он прожил в той эпохе всего неделю,

данный паспортный факт во многом определил его образ игрока на опережение. Его известная сентенция о том, что он опережает мир на три рюмки, из той же области. Он прославился, когда ему было уже за сорок (то есть весьма поздно, учитывая, что умер он в 57), и его первый триумф в «Мальтийском соколе» (1941) обусловлен тем же опережающим время свойством — до этого он сыграл с десяток похожих ролей, не вызвав никакого ажиотажа. Точнее, как заметил Трумен Капоте, он играл всегда одну и ту же роль, но нет ничего более сложного, чем поддерживать зрительский интерес к неизменному амплуа. Все уже украдено до нас — именно с таким выражением лица Богарт стал звездой номер один в Голливуде сороковых.

Азам актерского мастерства его научил более матерый Спенсер Трейси (они дружили, но вместе снимались лишь однажды — в фильме «Вверх по реке», зато это был фильм Джона Форда). «Выучи текст и постарайся не натыкаться на мебель». Функциональная подоплека нуара, в общем, не требовала большего. Как писала Ахмадулина по другому поводу — «дразнить плащом горячий гнев машин и снова выжить, как это ни сложно». Богарт — мастер не образа, но штампа, ставшего с его подачи мифом. Его озарения не выходят за рамки жанровой поденщины и того самого «профессионализма», который он почитал высшей человеческой доблестью. В богартовском пространстве важны приметы присутствия — шляпа, стакан, утлые брючки. Например, все знаковые фильмы с его участием можно разделить на те, где он носит галстук, и такие, в которых предпочитает бабочку. Ближе к смерти, впрочем, он чаще стал использовать шейные платки. Богартовский миф комическим, но точным образом схвачен в фильме «Сыграй это еще раз, Сэм!» (1972), где Вуди Аллен проживает в квартире, завешанной постерами Богарта,— и в конце концов он сам является ему в виде терапевтического маскота в шляпе и плаще и дает советы по соблазнению: с дамочками не надо церемониться, любая поймет пощечину, а бурбон с содовой все уладит.

В фильме «Сирокко» (1951) он впервые появляется в кадре с сигаретой, и его сразу же осаживают фразой «здесь не курят». Безличная конструкция подчеркивает важность не персонажа, не актера, но ауры. В том же «Мальтийском соколе» камера нередко расположена за спиной его героя Сэма Спейда, так что мы смотрим не на него, а через него. Этот прием достигнет апогея в «Черной полосе» (1947), где добрую половину фильма мы вообще как бы находимся внутри Богарта, смотрим на мир его глазами, слышим его закадровый голос, бьем его руками, носим его ботинки и слышим по радио его приметы — рост метр семьдесят пять! Когда в том кино в очередной раз звучит песня-ода «Too Marvelous For Words» в исполнении Джо Стаффорд, очевидно, что относится она в первую очередь к самому герою.

О схожести его экранного облика с реальной жизнью писали многие. Луиза Брукс вспоминала, что Богарт нередко засыпал спьяну за столом, уронив голову на руки, точно как в сцене из «Касабланки». Впрочем, она же и удивлялась, как он успевал помимо демонстративного светского алкоголизма заниматься всеми прочими вещами: он был моряком и яхтсменом, играл в шахматы, теннис и гольф, но более всего ее поразил тот факт, что Богарт читал книги! Это, кстати, тоже отразилось в кино — по крайней мере, в короткой сцене в библиотеке в «Глубоком сне» (1946) он выглядит вполне натурально, несмотря на ехидные реплики служительницы, а уж в букинистическом магазине он и вовсе как дома.

Большеголовый, как жук, невысокий, с галстуком, который как будто делал его еще меньше ростом, с лицом, на котором застыла кислая мина замедленного действия,— он являл собой маскулинность не токсичную, но заразную. В его игре почти нет так называемой животной страсти, это больше похоже на что-то измеримое и вирусное. «А вы не очень высокого роста» — первое что ему (и нам о нем) сообщают с экрана в «Глубоком сне». Марта Торен в «Сирокко» заявляет с ходу: «Вы не красивы, ни капельки, откуда в вас столько обаяния?»


WARNER BROS.


SANTANA


DONALDSON COLLECTION / MICHAEL OCHS ARCHIVES / GETTY IMAGES

1
2
3

1 «Мальтийский сокол», режиссер Джон Хьюстон, 1941

2 «Токийский Джо», режиссер Стюарт Хейслер, 1949

3 «Касабланка», режиссер Майкл Кёртиц, 1942

В некоторых фильмах он вообще похож на советского актера Владимира Толоконникова (например, в «Черном легионе», когда он по-шариковски хохочет за кружкой пива).

Тот же Капоте отзывался о Богарте как о человеке «глубоко нравственном до чопорности». Однако, как и положено его героям, моральный камертон из него не очень — когда умерла его мать, вообще-то бывшая успешным коммерческим иллюстратором, он указал в ее свидетельстве о смерти род занятий «домохозяйка». При всей красоте своего романа с юной Лорен Бэколл он тем не менее изменял ей со своей парикмахершей. Билли Уайлдер называл его антисемитом, женатым на еврейке (кстати, в фильме «Черный легион» (1937) еще молодой Богарт весьма убедительно играет заблудшего расиста). Будучи родом из состоятельной и пьющей семьи, он и сам культивировал образ хорошо оплачиваемого алкоголика, словно разыгрывая пословицу «пьян да умен, два угодья в нем».


WARNER BROS.


PARAMOUNT PICTURES

1
2

1 «Касабланка», режиссер Майкл Кёртиц, 1942

2 «Сабрина», режиссер Билли Уайлдер, 1954

Билли Уайлдер называл Богарта настоящим бизнесменом. Есть старый анекдот о том, что его фирменная недовольная физиономия была спровоцирована обувью на размер меньше, но на самом деле он как будто всю жизнь играет человека, которому вовремя не заплатили, и это обстоятельство стирает все лишние чувства с его лица. «Вы ведь не арестуете меня за недостаток эмоций»? — как выражается он сам в фильме «В укромном месте» (1950) Николаса Рея.

Петер Лорре, которого Богарт считал своим талисманом, поскольку они вместе снимались в прославивших его «Мальтийском соколе» и «Касабланке», в свою очередь говорил, что сердце у Богарта мягкое, как гусиная печень, и такое же большое. Кое-какие подтверждения тому есть — например, на свои дни рождения Богарт неизменно крутил первую версию фильма «Звезда родилась» и всякий раз плакал над судьбой забытого идола Нормана Мэна в исполнении Фредрика Марча. Подобная чувствительность, как водится, в равной степени проявляла себя в резких вспышках ярости — это замечательно видно, например, у того же Рея в «В укромном месте».

Впрочем, настоящим талисманом Богарта был все же не очаровательный Лорре, а режиссер Джон Хьюстон. В тридцатые годы студия Warner Bros. в основном определяла его в фильмы категории «Б», словно специально оправдывая заглавную букву фамилии. Не стоит забывать, что его имя входит не только в звездные каталоги, но в энциклопедии b-movies и хоррора. До сороковых годов Богарт считался в меру крепким актером второго эшелона. Он изображал конюхов, искателей приключений с тонкими усиками, хирургов-маньяков в полосатых штанах, бандитов-истериков с перстнем на мизинце — короче говоря, играл и плохих парней, и хороших, но ни разу не сыграл крутого парня. Некоторое исключение составил «Окаменелый лес» (1936) — первая его работа, которую признали по-настоящему выразительной, но которая, однако же, не избавила его от поточных съемок в кинолентах вроде «Возвращения доктора Икс» или «Удивительного доктора Клиттерхауса» (неплохие, кстати, по-своему киноленты).

По-настоящему сделал его Хьюстон. Оба были циничными, жесткими, сардоническими личностями, и оба кичились той самой репутацией профессионалов. Хьюстон был не только главным его режиссером, но и главным укротителем — будучи на семь лет младше, он называл Богарта малышом и имел привычку при всех ухватить его за нос и выкрутить (впрочем, Эррола Флинна Хьюстон, будучи профессиональным боксером, и вовсе отправил в нокаут в неподходящий час).

Богарт впервые начал строить свой миф в «Высокой Сьерре» (1941) — фильм поставил Рауль Уолш, но сценаристом был Хьюстон. Окончательно этот миф оформился в «Мальтийском соколе». Роль частного детектива Сэма Спейда, специалиста по автоматическим восьмизарядным, раздающего короткие скупые удары и такие же реплики, перевела его в лигу наиболее высокооплачиваемых актеров студии Warner Bros. Но именно предыдущее десятилетие проходных ролей придало ему это выражение усталого и запоздалого торжества, свидетельство тех самых опережающих трех рюмок и недели, проведенной в прошлом веке.

В «Токийском Джо» (1949), не слишком известном, но одном из лучших его фильмов, Богарт играет ветерана-летчика (тут в бабочке) в послевоенной Японии (большие американские звезды часто оказывались в японских декорациях — Джеймс Кэгни, Марлон Брандо, Ли Марвин). Он перевозит замороженных лягушек и идет на рыцарскую смерть — как это часто с ним бывает, ради бывшей жены. Фильм интересен еще и тем, что здесь он демонстрирует не привычную боксерскую технику, но приемы дзюдо — никогда и нигде в кадре ему не приходилось заниматься подобной акробатикой. Точно такого же благородного и циничного пораженца, отправляющегося на добровольное заклание, он играет в «Сирокко».

В «Сокровищах Сьерра-Мадре» (1948), послевоенном шедевре Хьюстона и одном из первых голливудских фильмов, снятых не в Штатах, Богарт играет, пожалуй, наиболее достоевскую свою роль — черный парик, черная борода, черный человек на голой мексиканской земле, разговаривающий сам с собой у костра, как у адского пламени. В «Ки-Ларго» (1948) он вновь изображает постороннего, который вписывается за благое дело,— служивый одинокий майор выходит победителем из схватки, спасая заложников, и в финале улыбаясь плывет на лодке, как таможенник Верещагин,— не отсюда ли, кстати, Владимир Мотыль позаимствовал соответствующую сцену для «Белого солнца пустыни»?

От плутовской ленты о жуликах, пытающихся похитить запасы урана, «Посрами дьявола» (1953), Богарт ждал подобия «Мальтийского сокола» (учитывая присутствие все того же Лорре), однако даже не смог дочитать сценарий. Хьюстон, в свою очередь, планировал явить миру Богарта в новом образе — не в постылых шляпе-плаще на темных задворках, а на Амальфитанском побережье и в дорогом халате, а то и в пижаме, и не с бурбоном, а с Moet & Chandon. Хьюстон еще намеревался всучить ему трость, на что Богарт в письменной форме сообщил, что режиссер сам знает, куда ее себе засунуть.

В этом фильме у него уже обнаруживается характерная полустарческая усмешка (обратите внимание, как он разводит руками на тридцатой минуте) и общее комедийное начало, которое в полной мере раскроется в хьюстоновской «Африканской королеве» (1951). Здесь перед нами предстает уже перевернутый Богарт. Он страдает похмельем, у него бурчит в животе, его мимика не в пример живее, чем в прошлых фильмах, нигде на экране он так не хохочет, как здесь, он юродствует и активно передразнивает бегемота и обезьян (за эти сцены он, надо полагать, и получил «Оскара»). Кроме того, здесь уже им самим помыкает женщина (Кэтрин Хепбёрн) — в частности, выливает в реку все его запасы джина (немыслимая сцена для Богарта сороковых). Но опять же здесь есть благородная линия постороннего, который вписался.


SILVER SCREEN COLLECTION / GETTY IMAGES


MICHAEL OCHS ARCHIVES / GETTY IMAGES

Важнейшей работой позднего Богарта была «Босоногая графиня» (1954) Джозефа Манкевича — здесь он предстает как в бабочке, так и в галстуке, и уже как будто левитирует над событиями, будучи не детективом, но сценаристом, то есть человеком, выходящим за рамки собственного мифа.

В дурацкой рождественской комедии «Мы не ангелы» (1955), вышедшей за два года до его смерти, Богарт в роли беглого каторжника поет песни, подглядывает с крыши за переодевающейся женщиной и жонглирует фразами вроде «проломим им голову, выколем им глаза, только сначала помоем посуду». Если в «Африканской королеве» он сыграл перевернутого Богарта, то здесь он как будто опережает мир на не привычные три, а все четыре рюмки: он избавляется и от галстука, и от бабочки, но взамен получает пририсованный к его большой голове нимб, с которым он и уходит вглубь кадра, стараясь не натыкаться на мебель.

В сделавшей его звездой номер один «Касабланке» (1941), строго говоря, Богарт не делает ничего для себя особенного: картинное начало прекрасной дружбы — лишь оборотная сторона финала большой любви, и он движется к этому финалу с привычной жертвенной обреченностью. Вообще-то в «Касабланке» рассматривались и другие сценарные исходы, в одном из которых Богарт должен был столь же цинично, сколь и благополучно улететь вместе с Ингрид Бергман в Португалию, оставив ее возлюбленного антифашиста в точке, давшей название фильму.

Если честно, то подобный финал был бы психологически точнее и, несомненно, лучше бы укладывался в логику типажей, которых Богарт традиционно изображал на экране (вспомним еще раз слова Капоте об одной его сплошной роли). Но что в итоге сделало Богарта Богартом и позволило называть его лучшим актером американского кино, это именно свет очистительной жертвы, который озаряет его невысокую фигуру, движущуюся всегда в одном направлении — к финальному тупику.

1
2

1 «Босоногая графиня», режиссер Джозеф Манкевич, 1954

2 «Глубокий сон», режиссер Говард Хоукс, 1946

Выбор выхода

Три истории о возможностях финала

В своем эссе, написанном специально для этого номера Weekend, Мария Степанова рассматривает варианты жизни в безвыходной ситуации.

1.

Среди самых известных книжных концовок, какие есть в мировой литературе, последняя фраза вольтеровского «Кандида»: «Это вы хорошо сказали,— отвечал Кандид,— но надо возделывать наш сад». На исходе краткого повествования, где читателю наглядно предъявляется абсурд и жестокость человеческой жизни с ее общественным устройством, религиозными распрями, бесконечными войнами, поминутной бессмысленной гибелью всех и каждого без исключения (некоторые умудряются воскреснуть только для того, чтобы быть убитыми заново), нескольким персонажам выходит что-то вроде помилования или хотя бы передышки. Они живут на маленькой ферме где-то на краю света, ссорятся друг с другом и жалуются на судьбу. За плечами у них некоторое количество увиденного, которое надо бы философски осмыслить, да, видно, нельзя никак: сражающиеся армии, отрезанные головы, изнасилованные женщины, вспоротые животы, смерть, смерть и смерть в разных формах и режимах; сам Кандид, понабравшись опыта, тоже начинает убивать себе подобных — без удовольствия, но технично. Мать-природа ведет себя с той же неутомимой свирепостью, что и люди, добавляя к сценам общей бойни многочисленные стихийные бедствия.

Старый философ, который по ходу повести погибал то ли два, то ли три раза, лишился носа, глаза и уха и побывал рабом на галерах,— единственный, кто вполсилы еще настаивает на том, что все на свете идет наилучшим образом из возможных. Прекрасная Кунигунда, возлюбленная героя, переходила из одних мужских рук в другие, пока не утратила красоту и жизнерадостный нрав. Прочие домочадцы, как и сам Кандид, справедливо недовольны собой, судьбой, мироустройством, тем, как с ними обошлось провидение, а больше всего — томительной скукой, к которой сводится их теперешняя бездеятельная жизнь, где только и развлечения, что узнать, кого на этот раз удавили у султана при дворе.

Все это меняется вдруг после встречи с добродетельным старцем. Тот угощает друзей шербетом и фисташками, наливает им хорошего, правильного кофе; сразу видно, что этот человек умеет жить и к его словам нужно прислушаться. Урок старца такой: не следует интересоваться внешним миром, а тем более пытаться его изменить. Люди, что занимаются общественными делами, зачастую погибают самым жалким образом, и более того, они этого заслуживают. Сам же старец предпочитает сидеть под апельсиновым деревом, а в свободное от отдыха время вместе с детьми занимается садом-огородом, выращивает фрукты на продажу, таким образом отгоняя от порога *три великих зла — скуку, порок и нужду*.



ADRIEN MOREAU

Вольтер. «Кандид, или Оптимизм». Иллюстрация Адриана Моро, 1894

Вот как, оказывается, следовало поступать! По пути домой Кандид не слушает уже рассуждений друга-резонера: ему надо возделывать собственный сад. На маленькой ферме осуществляется трудовая утопия в духе романов Антона Макаренко, работа кипит, кто-то печет пироги, кто-то крахмалит белье, земля благодарно плодоносит. Так вот что было залогом общего довольства! Воздержись от прежних ошибок — не выходи из комнаты, не лезь не в свое дело, не глазей по сторонам, знай свое место, культивируй свою грядку, не отвлекайся. «Будем работать без рассуждений,— говорит один из перековавшихся философов.— Это единственное средство сделать жизнь сносною».

2.

Одна из книг В. Г. Зебальда кончается описанием фотографии, и оно такое точное и подробное, что трудно не заподозрить, что все это чистая выдумка. Тем более что самой фотографии в книге нет. В зебальдовской прозе размытый часто снимок иллюстрирует или комментирует текст. Здесь не так; и то, что эта фотография пересказана, а не предъявлена, делает ее особенной, не такой, как другие.

Чем-то это похоже на знаменитую Фотографию в Зимнем Саду в «Camera Lucida» Ролана Барта: среди изображений, иллюстрирующих авторские тезисы, нету одного-единственного, самого главного, составляющего внутренний, неотступный сюжет этой книги. После смерти матери рассказчик перебирает ее фотографии, пока не добирается до первых, детских; ему необходимо найти такую, где мать была бы предельно, неотменимо равна себе самой — похожа на себя до такой степени, что клювик *пунктума* пробил бы пленку омертвелого горя, и оно налилось бы новой жизнью. Он ее находит, описывает, возвращается к ней еще и еще раз. Мне, читательнице, он ее не покажет. Сам Барт говорит об этом так: «Я не могу показать Фото в Зимнем Саду другим. Оно существует для одного меня. Вам оно показалось бы не более чем одной из многих фотографий». Некоторые комментаторы предполагают, что такой фотографии попросту нет и не было — и что она придумана для того, чтобы ее зияющее отсутствие обозначало утрату, рану, невозможность встречи.

Но в зебальдовских «Изгнанниках» отсутствующая фотография не кажется необходимой — она рассказана с такой полнотой, что увидеть ее здесь же, на странице, было бы не откровением/подтверждением, а чем-то вроде самоповтора. В конце концов, это кульминационная точка повествования, его верхнее «до» — дальше нечего ни сказать, ни показать, мы находимся в месте, где скрытая механика событий ненадолго раздвигает створки, и мы видим судьбу за ее поденной работой, колесо вращается, ножницы клацают в такт.

Долгое время я была уверена, что Зебальд сочинил эту сцену для, так сказать, нужд повествования. В конце концов, дотошные критики то и дело ловили его на разного рода подменах, мешающих принимать его прозу за чистую монету документалистики. Здесь же само устройство кадра, который годами стоит у меня перед глазами, словно я его на самом деле видела, слишком похоже на какое-нибудь классическое полотно вроде веласкесовских «Прях»: алая штора откинута, колесо продолжает вращаться, быстрые руки разбирают моток пряжи. Разница разве что в том, что мы уже знаем, что фотография, которую описывает автор, сделана в Лодзинском гетто, а значит, читателю и писателю хорошо известно, чем дело кончится — для женщин, работающих в косо освещенной комнате, и для всех других обитателей гетто.



URZĄD MIASTA ŁODZI

Лодзинское гетто.
Фото из архива Вальтера Геневейна, 1940-1944

Я возвращалась к ней столько раз, что, кажется, знаю ее наизусть, но так, как это бывает с собственным сном, который поторопились пересказать. Увиденное во сне тогда слегка смещается, некоторые детали разбухают и выступают на первый план, заслоняя остальные, что-то забывается впопыхах, а после второго и третьего пересказа кажется, что половину я сама досочинила для связности. Даже сейчас, когда я знаю, что фотография трех женщин, ткущих ковер, существует на самом деле и ее можно увидеть, мне трудно понять, что именно я вспоминаю: текст, изображение, быстрое движение от одного к другому?

Три женщины (Нона, Децима и Морта, говорит Зебальд, словно боится, что мы сами не догадаемся, кого он имеет в виду) сидят перед высоко натянутыми струнами ковроткацкого станка, словно внутри гигантской арфы. На самом-то деле их не трое, поодаль маячит еще одна, а у окна два подростка с такими комическими ушами, что античные аналогии некуда пристроить. Но ковер, над которым здесь трудятся, повествует об общей и скорой гибели, и надо помешать солнечному свету затопить кадр окончательно. Узор ковра видно отчетливей, чем лица работающих женщин, зато у каждой из них вокруг головы что-то вроде ненароком образовавшегося нимба, облачного сияния над левым виском и щекой. Чем дольше я смотрю на эту фотографию, тем нестерпимей сияют струны, и тем больше они похожи на решетку зоопарка — *решетку языка*, как у Целана, где только и можно, что потрогать разделяющие нас прутья.

Человек по имени Вальтер Геневейн был *любителем* — то есть занимался фотографией для собственного удовольствия, профессиональные его интересы лежали в другой плоскости. С 1940 года он был главным бухгалтером Лодзинского гетто, *начальником евреев*, говоря словами Мандельштама: в его обязанности входил учет и контроль за всем, что происходило

на территории гетто с его сверхэффективной производственной системой, выстроенной в надежде выиграть время, обменять рабский труд на надежду выжить. Десятки цветных снимков, сделанных Геневейном в свободное от работы время, прекрасно сохранились; он предпочитал пленку АГФА, и та не подвела — в восьмидесятых, когда чемоданчик с архивом был найден в венском антикварном магазине, фотографии выглядели *как живые*. Сам Геневейн, нацист с 1933-го, тоже выжил и в 1947-м без особенного труда отбился от обвинений в военных преступлениях, продемонстрировав свою достойную бедность,— он, как говорится, честно и просто делал свою работу, подбивал баланс и не отдавал приказов.

Те фотографии Геневейна, что не документируют будни и праздники немецкого руководства гетто, можно разделить на две категории — ландшафтные, так сказать, и жанровые, или, если быть точней, места пустые и места рабочие. Безлюдье первых (пустыри, брусчатка, трамвайные пути, стены и камни) кажется удивительным, пишет Зебальд, если вспомнить о чудовищной перенаселенности этого места: сто семьдесят тысяч человек, вынужденных сосуществовать на пространстве в пять квадратных километров. Зато трудовой процесс представлен во всем своем разнообразии: десятки и сотни человек, мужчин, женщин, детей, обреченных на смерть и погруженных в свое дело, еле успевающих глянуть в объектив и вернуться к бесперебойному производству чего угодно, корзин, гвоздей, пуль, ковров, переработке тряпок, работе без рассуждений.

Слоган, пущенный в обращение эффективным руководителем Лодзинского гетто Хаимом Румковским, был такой: «Труд — наш единственный выход». Он кажется мне смутно знакомым.

3.

Когда летишь над Атлантикой, можно посмотреть два или три фильма подряд, как в старых американских кинотеатрах на double feature. Фильмов с Богартом было как раз три. Я начала с «Касабланки», хотя знаю ее наизусть, и с тоской думала о том, что весь мир сейчас превратился во что-то вроде Касабланки, не имеющей видимых границ и битком набитой людьми, готовыми на все, чтобы *выбраться* — но куда? Даже Богарт, которого я считаю лучшим из человеческих созданий, представленных на киноэкране, не вполне отвлекал меня от этой нехитрой мысли, пока дело не дошло до сцены с «Марсельезой», всегда вызывающей у меня необъяснимый приступ патриотизма, который не связан ни со страной, ни с гимном, разве что с принадлежностью к человеческому роду, которому, как ни крути, дана иногда способность к сопротивлению. Разношерстные посетители кафе, может быть, не способны ни на что более дельное, чем пропеть революционный гимн в лицо оккупантам,— и вполне способны пожалеть об этом на следующее утро. Но иногда достаточно удовольствия сказать «нет», когда тебе велено промолчать.



WARNER BROS.

«Иметь и не иметь». Говард Хоукс, 1944

Следующий фильм был «Иметь и не иметь», и в какой-то момент мне стало казаться, что я снова смотрю «Касабланку». Все, что я про это кино помнила,— и что Богарт и Лорен Бэколл познакомились на съемках и полюбили друг друга, и что над сценарием поработал Фолкнер,— как-то перестало меня занимать, и даже когда Бэколл пела своим мурлыкающим баском и шла тягучей походкой вниз по лестнице, я никак не могла от «Касабланки» отделаться — там была война и тут война, там кафе и тут кафе, там пианист и тут пианист, там герой, решивший когда-то, что в жизни каждый за себя, и не готовый простодушно сражаться за правое дело,— и тут был такой же, очень непохожий на хемингуэевского. Когда дошло дело до финала, все задвигалось с некоторой даже суетливостью, Богарт быстренько выстрелил в самого неприятного из злодеев, уложил другого хуком в челюсть, и дальше все само собой пришло к окончательному хеппи-энду, не предусмотренному ни в «Касабланке», ни в хемингуэевском романе.

Антифашист, герой Сопротивления, человек, способный вдохновить кого угодно на небезопасное пение «Марсельезы», в этом фильме тоже был — но в удешевленном, потрепанном варианте. Рядом с великолепным Богартом он был недотепа недотепой и годился разве что на то, чтобы попасть под случайную пулю, которую тому же Богарту пришлось вынимать. И вот когда он лежал в подушках, а Богарт ходил по комнате туда-сюда и смотрел на него сверху вниз, как полагается, мягкий нелепый человек не сказал, в общем-то, ничего особенного.

Я буду сейчас пересказывать эту сцену, как запомнила, и что-нибудь наверняка переврy, ну и пусть. Вы меня не уважаете, сказал нелепый человек, и вы совершенно правы. Я не гожусь для героической работы, которую меня отправили сделать. Я боюсь, и я с самого начала думаю о том, что у меня ничего не получится. Возможно, так оно и выйдет. Может быть, меня даже убьют. Но знаете, чего немцы не берут в расчет — и в чем они ошибаются? Они думают, что я слабый и жалкий и что на мне все закончится. Они не верят, что за мной придет кто-то еще. А ведь он придет, и очень может быть, он будет получше меня, такой, как вы. Может быть, это даже будете вы. Всегда найдется кто-то еще — и он будет делать то, что следует.

И это редкий случай для кино с Богартом, когда на мгновение полностью забываешь о его сосуществовании.

ТАТЬЯНА **НАВКА**

ПЁТР **ЧЕРНЫШЕВ**

КАМИЛА **ВАЛИЕВА**

ЕВГЕНИЯ **ТАРАСОВА**

ВЛАДИМИР **МОРОЗОВ**

ТАТЬЯНА НАВКА

ПРЕДСТАВЛЯЕТ



ЩЕЛКУНЧИК

ДС «МЕГАСПОРТ»

с 20 ДЕКАБРЯ по 12 ЯНВАРЯ

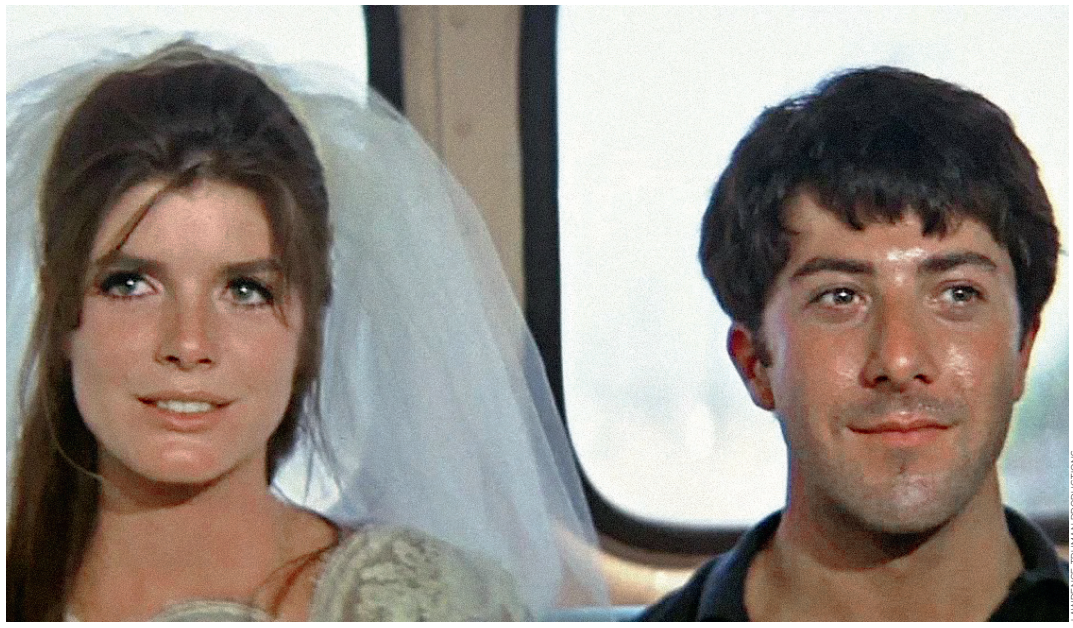
БИЛЕТЫ НА САЙТЕ: NAVKA.SHOW 0+

ОГРН 5177746252613, ООО "НАВКА ШОУ", Г.МОСКВА, УЛ. Б. ЯКИМАНКА, 22К3 РЕКЛАМА

Конец историй

10 видов финалов в кино

Есть такая школа мысли, согласно которой, хорошему фильму нужны не девушка и пистолет, а хорошие начало и конец. И последнее важнее первого, ведь именно финал формирует отношение к увиденному. Неуместным многоточием или чересчур словоохотливым объяснением были убиты тысячи фильмов. Однако же Павел Пугачев собрал десять разных, но по-своему идеальных кинофиналов.



LAWRENCE TRUMAN PRODUCTIONS

ОТКРЫТЫЙ ФИНАЛ

«Выпускник»

Майк Николс 1967

Действительно открытых финалов в кино не так уж много. Большей частью это либо клиффхэнгеры («Звездные войны: Империя наносит ответный удар», «Властелин колец: Две крепости»), либо шифры, вполне отгадываемые внимательным зрителем («Помни», «Донни Дарко»), или же вовсе не требующие разгадки («Бегущий по лезвию», «Аннигиляция»). Часто под открытым финалом скрывается издевательский эпилог («Карты, деньги, два ствола», «Основной инстинкт»). Совсем другое дело — финал «Выпускника», трактовка которого, в зависимости от степени пессимизма зрителя, может поменять все отношение к фильму. Эйлин (Кэтрин Росс) сбегает с собственной свадьбы вместе с Беном (Дастин Хоффман), не так давно крутившим роман с ее же матерью. Радостная парочка залетает в автобус и испытывает сложносчитываемую гамму чувств: то ли они хоть и немного переживают, но все переживут, то ли уже сейчас начали всерьез сомневаться в том, что у них хоть что-то получится. Вот вам и образцовый ромком, и злейшая сатира — смотря как посмотреть.

ФИНАЛ, ПЕРЕВОРАЧИВАЮЩИЙ ВСЕ

«Другие»

Алехандро Аменабар 2001

Конечно, не М. Найт Шьямалан придумал твист в конце, но сверхуспех «Шестого чувства» открыл дорогу не только этому неординарному автору, но и десяткам, а то и сотням триллеров с «шокирующей концовкой». Как и полагается повальной моде, годы спустя уже едва вспомнишь хотя бы десяток приличных представителей, за парой исключений, одно из которых — тот самый триллер про призраков с Николь Кидман. Его финал хорош тем, что он, во-первых, не опровергает предшествующие полтора часа действия, а во-вторых — и правда все объясняет. Что еще важнее, фильм не описывается только твистом и не сводится к простой разгадке интриги: пересматривать «Других» может быть куда интереснее, чем смотреть в первый раз. Тогда понимаешь, что перед тобой не готический детектив, а бесконечно печальная история о тяжести принятия неизбежного.



CANAL+ [FR], CRUISE / WAGNER PRODUCTIONS



DIRTY HANDS PRODUCTIONS, UNIVERSAL PICTURES

ФИНАЛ, ОБНУЛЯЮЩИЙ ВСЕ

«Жизнь Дэвида Гейла»

Алан Паркер 2002

Нередкий, но впечатляющий случай расхождений зрительской и «критической» оценок фильма: фильм взбесил кинопрессу (обычно сдержанный Роджер Эберт впал в истерику, поставив картине ноль звезд и назвав ее «гнилой, интеллектуальной несостоятельной и морально лживой»), но полюбился широкому зрителю после выхода на видео. И не списать же все на дурновкусие публики — дело тут, кажется, интереснее. Алан Паркер — выдающийся левый художник в мейнстримном кино, мастер яркой и местами лобовой образности — совершил этим фильмом своего рода сэппуку, полностью обнулив те принципы, на которых настаивает и он сам, и его кино. Первые два часа кажется, что смотришь человеколюбивую драму о несправедливо обвиненном, как вдруг ухмылка Кевина Спейси говорит: «не все так однозначно». Плакатный фильм оборачивается издевательством над любыми плакатчиками. Немудрено, что «Жизнь Дэвида Гейла» с равными основаниями фигурирует в топах фильмов с «лучшими» и «худшими» финалами.

ОПТИМИСТИЧНЫЙ ФИНАЛ

«Новые времена»

Чарли Чаплин 1936

«Не нужно унывать, мы выкрутимся!» — говорит Бродяга своей Девушке, после чего они, приободрившись, идут сначала прямо на камеру, а затем, склейку спустя, удаляются вдаль по пустынному шоссе. И мы почему-то уверены, что все с ними будет хорошо: они же и правда прорвутся куда угодно, переживут что угодно. Про такие великие сцены мирового кино обычно говорят что-то вроде «кто тут не плакал, у того нет сердца» — и не поспоришь. Но один из самых светлых финалов в истории кино мог быть совсем другим. Первоначально Чаплин завершал все тем, что Девушка оказывалась в монастыре, а Бродяга — в психбольнице. И если верить киноведческой байке, пересказанной Евгением Марголитом в недавнем фильме Марианны Киреевой «Улыбнись!», режиссера переубедил… Фридрих Эрмлер, видевший черновой монтаж «Новых времен» во время своего голливудского вояжа летом 1935-го, влюбившийся в картину и взбешенный ее первоначальным финалом. Такой вот диалог культур.



CHARLES CHAPLIN PRODUCTIONS

ПЕССИМИСТИЧНЫЙ ФИНАЛ

«Догвилль»

Ларс фон Триер 2003

В стародавние времена кинокритики, включая отечественных зубров, едва не передрались из-за этого фильма. Ключевых стейтментов было два: «это не кино, а телеспектакль», «Триер ваш не режиссер, а манипулятор». Сейчас оба комментария кажутся бессмысленными, но даже сегодняшнего зрителя, вдруг столкнувшегося с «Догвиллем» впервые, по-настоящему может ошарашить одна вещь: финал. Ужас весь ведь не в том, что всех расстреляли, а город сожгли, а в том, что произошло это с благословения Грейс — без пяти минут святой. И в этом главная «манипуляция» фильма: сопереживаем мы в итоге чистому злу, которое хуже многих мелких и больших частных зол, разделенных некой коллективной ответственностью. Эмпатия никого не делает лучше, а убогий коллектив садистов-конформистов не так уж хуже смиренной одиночки, поступившейся в конце своими же принципами.



ARTE, ARTE FRANCE CINÉMA, CANAL+ [FR]



ANNAPURNA PICTURES, FOCUS FEATURES

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО СЧАСТЛИВЫЙ ФИНАЛ

«Призрачная нить»

Пол Томас Андерсон 2017

История отношений модели (Вики Крипс) и модельера (Дэниел Дей-Льюис) рассказана столь умиротворяюще, что можно упустить главное: это кино даже не про любовь и брак, а прежде всего про счастье. А счастье, оно же не всегда про то, чего первоначально хочется. Порой оно про то, чего даже не хочется, но необходимо. Гениальный кутюрье в сложных, достаточно абьюзивных отношениях с работой, без которой он не видит смысла жизни, но стоит ему отведать заботливо приготовленного любимой несмертельного яда, как он видит наконец своими глазами свою любовь. И успокаивается, и счастлив, хоть и напуган немного. Это, конечно, немного «Мизери», но «Призрачная нить» — тот редкий случай, когда к шутливо-прямолинейному объяснению режиссера стоит все-таки прислушаться: «Идея возникла, когда я заболел и моя жена ухаживала за мной — такой любви в ее глазах я прежде не видел».

ГОЛЛИВУДСКИЙ ФИНАЛ

«Игрок»

Роберт Олтман 1992

Редактора голливудской киностудии Гриффина Мила (Тим Роббинс) шантажирует неизвестный. Приняв одного строптивого кинодраматурга за шантажиста, Гриффин с психу убивает его, а письма продолжают приходить. Но нашему герою удается выйти сухим из воды, сохранить работу и даже создать крепкую семью со вдовой убитого. Его «голливудский финал» в этой злой и умной сатире выглядит таким же издевательством, как и итоговый вариант одного из фильмов, над которым он работал: трагедию о казни невинно осужденной (без звезд! без хеппи-энда! без компромиссов!) в итоге превращают в мелодраму с Джулией Робертс и Брюсом Уиллисом, спасающим героиню в последний момент. «Где же ты был?» — «В Лос-Анджелесе такие пробки, дорогуша»,— повторяют в конце герои Уиллиса и Роббинса друг за другом. Фильм подмигивает зрителю.



ADDIS WECHSLER PICTURES, AVENUE PICTURES, SPELLING ENTERTAINMENT

ИЗДЕВАТЕЛЬСКИЙ ФИНАЛ

«Последний человек»

Фридрих Вильгельм Мурнау 1924

Пожилого портье (Эмиль Яннингс) роскошного отеля переводят на должность скромнее: подавать полотенца в туалете. Для старика это сродни унижению, но еще страшнее то, что придется сдать свою униформу (выглаженное пальто с блестящими медными пуговицами), с которой он практически сросся. «Шинель» немецкого экспрессионизма первоначально заканчивалась, мягко говоря, пессимистично: сошедшего с ума героя укрывал своим пальто ночной сторож, пожалевший опустившегося бедолагу. Киностудия UFA настояла на том, что финал должен быть несколько светлее. Решение Мурнау вошло в историю кино как редкий удачный пример компромисса с фигой в кармане: после титра «автор пожалел героя и придумал довольно маловероятный эпилог» следует эпизод, в котором герой получает огромное наследство от случайно умершего на его руках постояльца, шикует, пирует, раздает своим коллегам огромные чаевые и вместе с добрым сторожем заказывает карету.



UNIVERSUM FILM


STANLEY KUBRICK PRODUCTIONS, WARNER BROS

НЕСНЯТЫЙ ФИНАЛ

«Иван Грозный»

Сергей Эйзенштейн 1943–1948

Как известно, за первую серию «Ивана Грозного» Эйзенштейн получил Сталинскую премию, а за вторую — получил от Сталина. Несмотря на это, режиссеру удалось объясниться с верховным начальством и приступить к съемкам третьей, заключительной части киноэпопеи. Смерть же перечеркнула все планы. От фильма «Иван Грозный. Сказ третий» у нас остался сценарий, монтажные листы, одна законченная сцена, несколько кадров и фото с проб и сотни непроверяемых легенд в диапазоне от «это был тотальный и стыдный для режиссера компромисс» до «фильм был закончен, но пленку смыл Пырьев». Но если остаться только с проверяемыми фактами, то понятного все равно мало: по тексту сценария может сложиться впечатление как очень комплиментарной биографии царя-завоевателя, так и изящно закамуфлированной антисталинской диверсии. В финале Иван Васильевич стоит одиноко на берегу Балтийского моря, только что потеряв единственного друга и верного слугу — Малюту Скуратова,— и молвит: «На морях стоим и стоять будем». Может, и хорошо, что у каждого читавшего сценарий возникнет в голове свой фильм.


СТУДИЯ АПМА-АТА

ФИНАЛ, ОБЪЯСНЯЮЩИЙ ВООБЩЕ ВСЕ

«С широко закрытыми глазами»

Стэнли Кубрик 1999

Творчество Кубрика располагает к конспирологии и попыткам расшифровать «скрытые смыслы», зашитые в машинно выверенные мизансцены, но «С широко закрытыми глазами» — просто рай для тех, кто занят поисками подвоха, намеков от сильных мира сего и прочим масонством для бедных. Построенный по сновидческой логике рассказ о встрече сыгранного сайентологом «простачка» с тайным обществом, режиссер которого вдруг взял и умер после сдачи первой монтажной сборки… Масонов не существует, ага. Но есть в этом фильме кое-что как бы снимающее любые вопросы: реплика Николь Кидман в ответ на исповедь мужа. Простое смачное «f*ck». Вариантов перевода можно подобрать не меньше, чем трактовок картины, но финала, действительно ставящего точку, лучше не сыскать.

Stella Art Foundation

Фонд поддержки культуры
Stella Art Foundation

ЭТОЙ ЗИМОЙ РЕЗИДЕНТОВ СИТИ И ВСЕХ ЦЕНИТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЖДУТ НА ВЫСТАВКЕ «ГРАНИЦЫ ЛИМИНАЛЬНОСТИ» В STELLA ART FOUNDATION

Выставка продлится до 10 февраля 2025 года в пространстве фонда в башне «Меркурий»



Концепция лиминальности
Лиминальность определяется через понятия «порога», «границы», «рамы». Имеющая корни в антропологии концепция лиминальности оказалась универсальным инструментом для анализа разнообразных «переходных состояний» в обществе и культуре, искусстве. В конце двадцатого века концепт лиминальности находит свое отражение в кинематографе, искусстве, литературе, виртуальной реальности, научной фантастике и становится частью современного культурного кода.

Участники выставки
На выставке в Stella Art Foundation метапонятие лиминальности рассматривается через различные оптики и медиа. Искусство видеоарта представлено творчеством отечественных и зарубежных художников. В медитативной видеоработе «Вознесение Изольды» Билл Виол переосмысляет легенду о трагической любви Тристана и Изольды. Видеоанимация группы «Синий суп» посвящена теме перехода как препятствия символического и реального. Документация перформансов художника Андрея Кузькина визуализирует привычные выражения «Идти по кругу» и «Пространственно-временной континиуум», заставляя переосмыслить их привычное восприятие. В творчестве художников Московского концептуализма тема исследования границ искусства занимала центральное место, в выставку включены произведения Ильи Кабакова, Игоря Макаревича, Елены Елагиной, Д.А. Пригова. Жанр инсталляции представлен произведениями Марка Куинна, Андрея Монастырского, Хаима Сокола, Алексея Панкина.

Лиминальные пространства
Интерес к лиминальности в 2000-е был связан с открытием «(Не)ме́ст» – пространств, лишенных определенного значения или покинутых людьми. Заброшенные здания, длинные пустынные переходы, покинутые ночные офисы – загадочная и тревожная атмосфера (не)мест породила новую мифологию лиминальности. Фотосерия Стаса Полнарева «Руины России», созданная в московской гостинице «Россия» перед ее сносом, ярко передает драму исчезающих архитектурных пространств.

Коллекция Stella Art Foundation
Проект исследует феномен лиминальности через произведения зарубежных и российских художников из коллекции фонда. Участники выставки: Билл Виола, Сергей Воронцов, Эрвин Вурм, Аня Желудь, Илья Кабаков, Марк Куинн, Алена Кирцова, Майкл Крейг-Мартин, Андрей Кузькин, Елена Елагина, Игорь Макаревич, Андрей Монастырский, Алексей Панькин, Стас Полнарев, Д. А. Пригов, Группа «Синий суп», Хаим Сокол, Спенсер Туник, Утан, Семен Файбисович, Андрей Филиппов, Валя Фетисов, Ольга Чернышева, Иван Чуйков. Включенные работы демонстрируют многообразие тем и подходов, от документальных фотографий до медитативных инсталляций, раскрывая культурное и личное значение лиминального опыта.

Куратор выставки Анна Романова

(18+) реклама

Сайт: https://www.safmuseum.org Контакты: +7 (903) 796-88-12 Почта: info@safmuseum.org

Снова всегда

Как Чарли Кауфман сводит все концы со всеми началами

«Думаю, как все закончить» Чарли Кауфмана — один из лучших в истории кино хоррор-ромкомов, меланхолический триллер о знакомстве с родителями, квантовый театр абсурда, солипсический трактат, роуд-муви о том, что будет раньше — отчаяние или счастливый конец и как туда добраться сквозь весь этот холод и лед, да еще чтобы мороженое не растаяло. И уж точно это фильм с идеально правильным финалом. Фильм, в котором «думаю» безусловно важнее, чем «закончить», и гораздо важнее, чем «все».
Текст: Ксения Рождественская



ФОТО В МАТЕРИАЛЕ: LIKELY STORY, PROJECTIVE TESTING SERVICE

Еще остается «как» — в случае с Чарли Кауфманом, автором «Синекдохи, Нью-Йорка» и «Аномализы» и сценаристом «Быть Джоном Малковичем» и «Вечного сияния чистого разума», в этом слове таятся бездны. Как он это делает?

Он берет персонажа и делает из него пустой кружок. Он берет человека и растапливает его память, приторную память из придорожной забегаловки. Он берет писателя и заставляет его что-то написать. Потом стереть. Он подталкивает к финалу не своих персонажей, а зрителя: тебе страшно? тебе смешно? тебе больно? ты растерян? Вот, так уже лучше.

Увалень Джейк (Джесси Племонс) везет мечтательную Люси (в титрах она названа Молодой Женщиной) знакомиться с родителями, начинается метель, и Люси думает, как все закончить. Возможно, все наоборот: Люси (Джесси Бакли) едет с Джейком знакомиться с его родителями, метель не заканчивается, и Джейк задумал что-то страшное. Возможно, все вообще не так: слишком часто герои смотрят в камеру, слишком редко друг на друга. В самом начале фильма старый человек, внезапно помолодевший, а потом, кажется, снова постаревший, смотрит в окно и говорит: «Все предположения верны. Чувствую, как нарастает ужас. Настало время для ответа. Всего один вопрос. Ответить всего на один вопрос». Он стоит у окна, вспоминает юность. Он сидит в темноте, и она не хуже в комнате, чем темнота снаружи.

Ужас, действительно, нарастает. Все предположения верны: полосатый свитер Молодой Женщины постепенно и неуклонно меняет цвет, из Люси она превращается в Лючию, на секунду мелькает кто-то вообще неизвестный; она то занимается квантовой физикой, то работает официанткой, то картины пишет. Родители Джейка (Тони Коллетт и Дэвид Тьюлис) стареют и молодеют, стареют и молодеют — и ужасно раздражают, не только этим, но этим особенно. Собака Джейка…

Существует немало фильмов о коте Шрёдингера, который одновременно жив и мертв, пока кто-то не посмотрит, жив он или мертв. «Думаю, как все закончить» в числе прочего фильм о собаке Джейка, которая одновременно прах в урне на книжной полке — и бесконечно отряхивающаяся мокрая псина в гостиной. Зрителю приходится принять все версии одновременно, и для этого необязательно помещать животное в одно пространство с чем-нибудь убийственным.

Хотя здесь есть и что-нибудь убийственное.

В каком-то интервью — задолго до «Думаю» — Кауфман рассказывал, что, когда работал над «Адаптацией», застрял в творческом кризисе. Единственное, что ему помогло,— это подумать о том, как он не способен ничего написать. «О чем я сейчас думаю? Где моя голова? Внутри чего я сейчас нахожусь? В чем я тону?» Собственно, это главные вопросы для любого человека, неважно, смотрит он новости или новый фильм Чарли Кауфмана. «Думаю, как все закончить» отвечает на этот вопрос, надо лишь внимательно прочитать название фильма.

Если кинокритик Роджер Эберт смотрел кауфмановскую «Синекдоху, Нью-Йорк» несколько раз, чтобы разобраться в происходящем на экране, то «Думаю» надо посмотреть несколько раз и несколько раз очень внимательно не посмотреть. Может быть, тогда… может быть, тогда.

Джейк, кажется, думает написать роман (роман, очевидно, пишет Джейка) и тянет в него все известные ему цитаты, все книги, собранные в его комнате, всех девушек, которых когда-либо видел, все мороженое и забегаловки, которые встречались ему по пути. И девушку, с которой он когда-то не познакомился,— она ведь захотела бы порвать с ним через месяц или полтора; кто не захотел бы порвать с Джейком? В его голове копошатся, съедая его заживо, Каспар Давид Фридрих, Эндрю Уайет, Водсворт и Полин Кейл, Дэвид Фостер Уоллес и Ги Дебор, Земекис, Муссолини, «Оклахома!», приторное мороженое. Игры разума. Бесконечные шутки. Женщина под влиянием. Сам себе и Фрейд, и «Википедия», и волк, и овца.

Люси, кажется, хочет вырваться из этого заснеженного недо-Твин-Пикса, найти свое имя, ответить на звонок — если верить ее телефону, звонит она сама себе. В основу фильма лег роман канадского писателя Иэна Рейда (так мертвые ягнята легли у дверей хлева), в нем героиня прекрасно знала, что услышит, если нажмет кнопку «принять вызов». В фильме это неочевидно — а так еще страшнее. Адаптация Кауфмана далеко уходит от оригинала: он говорит, что должен позволить себе делать с романом «все, что кажется осмысленным», иначе ничего живого не получится.

Джесси Бакли в интервью говорила, что в «Думаю» важен не сюжет, а опыт его проживания. Кауфман никогда и никому не объясняет, «что хотел сказать автор»: ему кажется, что это неважно. И неважно, какие ощущения вызывают его персонажи.











Кауфман-сценарист — абсурдист, кафкианец, комедиограф. Но даже лучшие режиссеры — ярмарочный фокусник Мишель Гондри, поставивший «Вечное сияние чистого разума», или бодрый Спайк Джонз, снявший «Быть Джоном Малковичем» и «Адаптацию», не готовы дойти до края тоски и усталости, из которых на самом деле замешаны герои Кауфмана. Его двойники, его отражения, его персонажи-недоделки, выпадающие из собственной памяти,— все они одновременно комедийные маски, трагедийные персонажи и герои хоррора. Одновременно автопортреты и шаржи. Они ползут к счастью, но недоверие к самим себе и к целому миру — целым мирам — висит на них, как цепи на колесах.

«Синекдоха, Нью-Йорк» — сад расходящихся кварталов, воплощение анекдота о матрешке, которая «спит в гробу в гробу в гробу». Собственно, там же спит и герой «Аномализы», для которого все люди мира — один и тот же человек. И, разумеется, там же спят наяву персонаж(и) «Думаю, как все закончить». Единственное, чем заняты все герои Кауфмана,— единственное, чем занят каждый человек, от Малковича до Малковича,— это изматывающие, пробуксовывающие, как будто по свежему снегу, попытки вылезти из себя, пересечь свои границы, найти собственный голос. Кто-то делает это при помощи другого человека — неважно, знает он его семь недель или семь лет, неважно, знакомил он этого человека с родителями или еще нет, неважно, помнит ли, как этого человека зовут. Кто-то — при помощи культурных игр, цитат, головы Малковича, попыток найти своих и успокоиться, попыток обсудить культурное пространство.

И вот, о радость, наконец его герои слышат собственный голос — но этот голос читает чужие стихи («Класс, шикарный текст,— то ли умиляется, то ли ужасается герой, прослушав стихотворение, только что написанное героиней.— Это вот прям как будто обо мне»). Или, о счастье, герой пересекает свои границы, но оставляет на таможне собственный разум. Или, хвала Полин Кейл, мы добираемся до Нобелевской премии, но зал полон псевдолюдей в уродском стариковском гриме.

Это фильм о взаимоотношениях старости и памяти, человека и воображения, темноты, которая снаружи, и тьмы, которая внутри. Это фильм о взаимоотношениях автора и реальности, автора и времени. «Время проходит сквозь нас»,— замечает тот, кого время унесло. Это фильм о том, как мы идем к какому-то финалу, собирая по дороге все, что мы знали о жизни. Со стороны может показаться, что это комедия, или триллер, или любовная драма, что вот-вот произойдет что-то ужасное или прекрасное,— но пока мы не добрались до финала, ничего нельзя сказать, только прожить все это. Только смотреть, как проходит время.

Конечно, Кауфман всегда снимает фильмы о времени. О довольно долгом времени, пока все продолжается,— том самом времени, когда еще можно решить, как все закончить. Потом все кончается само. Даже в его длиннейшем — 700 страниц — и безумнейшем, даже по сравнению с его фильмами, романе «Муравечество» речь идет не просто о кинокритике, который пытается восстановить утраченный киношедевр по одному кадру, но о «путешествиях во времени во всем их разнообразии».

Герой Кауфмана — чтобы не впасть в спойлеры, давайте называть этого персонажа «мы»,— так вот: мы копошимся во времени, пытаемся перепридумать реальность, перепридумать собственную историю, обсуждая с самими собой фильмы Кассаветиса или картины Уайета. Путешествуем по единственному кадру, который сохранился от целого мира, и надеемся по нему восстановить вселенную. Хотим сделать так, чтобы в финале — Нобелевская премия, мюзикл, полный зал.

А получается, что в финале — заснеженная машина, пустая школа, ярчайшее солнце.

Но одновременно с этим в финале — Нобелевская премия, мюзикл, полный зал. Все одновременно. Все прямо сейчас. Все всегда.

Малкович Малкович Малкович Малкович. Закончить закончить закончить. Все все все все.

Нас возвышающий финал

Как Илья Авербах находил гармонию в окружающей нелепости

В этом году исполнилось 90 лет со дня рождения Ильи Авербаха — центральной фигуры «ленинградской школы» позднесоветского кино, режиссера, умевшего найти прекрасную композицию в печальном хаосе и рассказывавшего истории с не очень счастливым, но дающим надежду концом.
Текст: Игорь Гулин

Если вдуматься, у Ильи Авербаха была на редкость гладкая по меркам его эпохи карьера. Ни одной запрещенной картины, никаких многолетних простоев; конфликты с киноначальством — только по мелочи. И одновременно с тем он не поставил ни одного заказного фильма на актуальную тему. Все годы своей работы в кинематографе он снимал только то, что хотел,— негромкие картины об интеллигентах не от мира сего — нелепых, иногда жалких, но исполненных скрытого достоинства. Таковы нежно-растерянный профессор Сретенский в «Монологе» (1972), упертая учительница-идеалистка Вера Иванова в «Чужих письмах» (1976), беспутный писатель Филиппок в «Объяснении в любви» (1977), философствующий стоматолог Фарятьев в «Фантазиях Фарятьева» (1979) и, в общем, все его главные герои.

В своей эстетике, неказистой фактуре, эмоциональной тональности (жестоко-сентиментальной, надрывной, мечущейся от апатии к истерике) его фильмы очевидным образом принадлежат брежневской эпохе, но в них практически нет следов советской идеологии. Когда в «Монологе» взбалмошный лаборант в исполнении Станислава Любшина кричит: «Я с 15 лет пролетарий», это режет ухо — «здесь» так не говорят. Исключение, подтверждающее правило,— «Объяснение в любви»: фильм снят в классическом советском жанре — история частного человека на фоне истории века,— но герой, Филиппок, умудряется пройти сквозь революцию, коллективизацию, индустриализацию и войну, едва замечая их, поглощенный своей бестолковой любовью к гордячке Зиночке, мучимый ею и мучающий ее.

Авербах показывал советский мир как не совсем советский, не приукрашивая его, но как бы вычитая политическую специфику, терзавшую и вдохновлявшую его коллег. Мир такой — нескладный, неуютный, хрупкий — не потому, что вокруг советская власть. Он просто такой. На зрителей — особенно из интеллигентской среды — это действовало освобождающе. Подобный легкий эскапизм — черта явления, которое критики называют «ленинградской школой». Фильмы Авербаха обычно считают его квинтэссенцией.

Авербах принадлежит к плеяде сравнительно молодых талантливых режиссеров, пришедших на «Ленфильм» в конце 1960-х: Динара Асанова, Алексей Герман, Виталий Мельников, Глеб Панфилов, еще несколько авторов. Когда пересматриваешь весь корпус ленфильмовской продукции застойных десятилетий, видно, что Авербах в этом ряду — художник не самый глубокий, не самый тонкий, не самый новаторский. Тем не менее он с самого начала воспринимался как лидер поколения — и зрителями, и критиками, и коллегами.

Важную роль тут явно играла харизма. Элегантный, вечно куривший трубку, властно-ироничный, невероятно образованный, вместе с тем — атлетически сложенный, игравший в баскетбол, гордившийся своим непролетарским происхождением (один дед — царский генерал, другой — богатый судовладелец), читавший девушкам Гумилева и мечтавший поставить «Белую гвардию» — этот образ для всех, хотя бы шапочно знавших режиссера, сливался с его кинематографом, делал Авербаха чарующим воплощением социальной инаковости. Но дело, конечно, не только в этом.

Авербах снимал простые фильмы — без визуальной изощренности, без двойного дна. Иногда эта бедность кажется отточенно-аскетичной, но едва ли не чаще неловкой, почти неряшливой. Кажется, здесь был выбор — если не сознательный, то интуитивный. Картина, в которой лучше всего видно авербаховское мастерство, умение «сделать вещь» — его полнометражный дебют, врачебная драма «Степень риска» (1969). Чем более зрелым автором он становился, тем решительнее от этой сделанности отказывался. Его последний и, наверное, лучший фильм «Голос» (1982) на первый взгляд кажется хаотическим, почти бессвязным нагромождением сцен, реплик, движений. Его не очень приняли современники (включая Германа, казалось бы, знавшего в хаосе толк). Нужно присмотреться, чтобы понять, насколько этот беспорядок — продуманный, необходимый.

Неясно, задумывал ли режиссер картину как прощальное высказывание (он успел еще снять документальный телефильм о Ленинграде, начал работать над вожделенной экранизацией Булгакова, но умер от рака до начала съемок в 1986 году). Как бы то ни было, «Голос» — ключ ко всему творчеству Авербаха. Фильм о больной актрисе, доживающей последние дни, но все же сбегающей из госпиталя на студию, чтобы закончить озвучание фильма,— вроде бы история о жертве искусству, о воле к красоте и прочих чудесных вещах. Но есть проблема. Героиня — плохая актриса; режиссер в исполнении Леонида Филатова — очевидная посредственность; фильм, над которым они работают (его название то ли «Правила игры», то ли «Ее голубые глаза»),— полнейшая халтура. Все это явным образом не стоит жертвы. Но это совершенно неважно. Важно не содержание, а композиция.

Это очень литературная, романная интуиция (поначалу мечтавший о карьере писателя Авербах, возможно, самый литературный из позднесоветских режиссеров). Жизнь глупа и жалка; она состоит из упущенных шансов, неверных решений, непонятых слов. Но финал оправдывает и возвышает ее. Он превращает жизнь в историю, дает шанс ее рассказать. Целиком об этом — «Монолог» и «Объяснение в любви». Во многом об этом — вроде бы безысходные «Фантазии Фарятьева». Герой Андрея Миронова, самый отчаянный из авербаховских аутсайдеров, нелюбимый, униженный полулебезумец, бредящий идеей о внеземном происхождении человеческого рода, говорит: «Все в мире прекрасно, надо только увидеть гармонию момента».

Это и делает кинематограф Авербаха — собирает хрупкую гармонию из диссонансов, ошибок, непопаданий (так же, как это делает музыка Олега Каравайчука, гениально работающая в его фильмах). В этой задаче этика подчиняет себе эстетику. Такой кинематограф не может быть чересчур умным и виртуозным — иначе он возвысится над материей жизни, которую пытается оправдать. Он должен умалиться — стать неловким, сентиментальным и глуповатым. Пойти на такое — вызов для художника-интеллектуала. Заносчивый сноб и денди в жизни, в своем искусстве Илья Авербах оказался способен на этот радикально гуманистический шаг.



ЛЕНФИЛЬМ



ЛЕНФИЛЬМ

1
2

1 Илья Авербах (слева) на съемках фильма «Объяснение в любви», 1977

2 «Голос», 1982

Нежеланное предсказуемое

Как научиться ждать не хорошего финала, а правильного

В ожидании удачного финала в обстоятельствах более или менее катастрофических есть что-то театральное. Обыкновенно в представлениях перед развязкой творится что-то уж совсем малоприятное, и это верный признак того, что скоро все будет хорошо. Но это для человека, искушенного в поэтике театра,— а у других бывает, что идея счастливого финала вызывает недоверие. По крайней мере, у Григория Ревзина.

В советском детстве мама водила меня на елку во Дворец съездов, и там в момент перед развязкой, когда силы зла — волки, Бармалей и агенты империализма — со всех сторон окружали Снегурочку и Айболита и загоняли их под елку, я пугался до такой степени, что залезал под сиденье и под рядами зрителей уползал на четвереньках подальше от этого кошмара, отчего и пропускал удачный финал. Так что собственный опыт этого дела во мне не укоренен должным образом. Мне кажется, это какое-то развитие идей Аристотеля. У него удачный финал связан с учением о катарсисе, высшем очищении души. Герой тут обыкновенно умирает, но открывается смысл жизни, и это, собственно, и считается удачным финалом скорее для зрителей, чем для него. Идея всегда казалась мне надуманной, с чем, вероятно, связано и мое общее скептическое отношение к наследию великого философа, которое я с переменным успехом пытаюсь преодолеть всю жизнь.

Исходя из распространенной логики, удачный финал — это попытка превратить отрезок жизни в пьесу так, чтобы он имел смысл. Финал навешивается на конец отрезка, и в навешивании есть доля условности — и в том отношении, что жизнь плохо делится на отрезки, и в том, что «дождичек удач падает нечасто» — на все разрезы не напасешься. Однажды я лежал в многокоечной реанимации, мы были там голые для удобства прикрепления к телам медицинской аппаратуры и через одного умирали. «Рыбы, рыбы, плывут светлые рыбы»,— повторял мой сосед, глядя в потолок на трубки люминесцентных ламп — в полубреду они казались ему плывущими над нами рыбами, а мы как бы болтались ближе ко дну. Минут через 20 он умер, а я остался размышлять над его последними словами. Не могу сказать, что мне пришло в голову нечто осмысленное. В момент финала ты находишься не в лучшей форме и голова забита мелкими обстоятельствами самочувствия, и понимание, что это, возможно, финал, сопряжено с известным равнодушием, не позволяющим в полной мере насладиться удачей.

У жизни не та же логика, что у пьесы, чаще сильно другая. Перед финалом Советского Союза, который тогда показался довольно удачным, а потом был определен теми, кому положено определять, как крупнейшая геополитическая катастрофа, я работал в Институте истории и теории архитектуры, и одна наша сотрудница, очень видная, доктор наук и профорг, поехала в Израиль к храму Гроба Господня. Вернувшись, она решила рассказать институту — всем желающим, в том числе и беспартийным,— об увиденном. Это была еще эпоха слайдов, мы сидели в темном зале, она медленно подходила к храму по Via Dolorosa и комментировала появлявшиеся с характерным щелчком кадры хорошо поставленным голосом. И вот она вошла в храм, потом показала лестницу вправо наверх, на Голгофу, потом Камень помазания, где тело умащивали мирром, потом Кувуклий (храм над гробом), потом она спустилась вниз, в пещеру, и даже сфотографировала сам гроб. Хотя там плохое освещение, у нее получился отчетливый снимок, правда, гроб несколько скруглялся из-за оптических искажений объектива. «Вот здесь он и лежит»,— с приличествующей моменту скорбью закончила она свой рассказ.

Вопросов не было. Зал некоторое время посидел в темноте, потом зажгли свет, и сотрудники в молчании разошлись по рабочим местам. То есть ничего не вышло. Воскресение не состоялось, он так и лежит во гробе. Вряд ли такой финал можно считать удачным, но в присутствии святыни имеет смысл быть честным перед собой. Он кажется логичным. Конечно, евангельская история обвешена множеством чудес, взять хоть вот этот эпизод с рыбами, но мало ли что пригрезится в обстоятельствах перед развязкой. А если честно, то после всего вот этого — арест, суд, приговор, истязания — мы что, не знаем, какой бывает конец? И вот он так и лежит. Опять же рассказывает уважаемый человек, профорг, ездит на работу на собственной «Волге», а я был тогда младшим лаборантом. И у всех было такое удрученное этой историей настроение, что поднимать вопрос о воскресении было неудобно. Я и не поднял.

Чтобы ждать счастливого финала, надо осознавать себя героем пьесы, а это очень особое состояние, даже если ты и не главный герой. Осенью я оказался в затяжном путешествии по Бельгии и Голландии и из-за отвратительной погоды провел две недели в разных великих музеях. Когда их так много, не представляется возможным что-то запомнить, все сливается в один большой музей с тысячами лиц. Но лица хронологически различаются. Портреты XVII века — люди, уверенные в своем существовании. Они покойно располагаются в центре полотна, смотрят в глаза, движутся прямо на тебя. Иногда они даже раздражают видимым самодовольством — как у Франса Халса,— смотришь на человека и понимаешь, что вот у него с утра отличное начало, а к вечеру будет удачный финал, и так каждый день. В каком-то смысле этот портрет и есть его удачный финал. Иногда, как у Рембрандта, в лице героя проявляется, так сказать, поэтика катарсиса — высший смысл жизни, познанный перед лицом финала,— но так или иначе эти люди сами создают сюжет собственного предназначения. Ситуация меняется в XIX веке — люди пытаются уйти с пути своей жизни, сдвигаются вбок с центральной оси картины, разворачиваются в три четверти, смотрят куда-то в сторону, вниз, в себя, они ведут себя так, будто они — дичь, инстинктивно стремящаяся спрятаться от художника, выцеливающего их смыслом их жизни. В импрессионизме не только дичь становится подвижнее, но и прицел размывается флуктуациями воздуха и света, внося сомнение в саму возможность существования смысла. Потом ряды автопортретов Ван Гога — сотня параноидальных вопросов: «Кто я такой? Зачем я здесь? В чем вообще смысл моего лица?» Потом вообще «Крик» Мунка, где единственной реакцией на факт собственного существования оказывается бесконечный ужас.

Я далек от наивной цельности героев Халса, полагающих, что они и авторы, и герои пьес своей жизни, и, видимо, интуитивно исхожу из того, что мало способен определять свою участь — скорее ее определяет кто-то другой. Вопрос возможности навешивания удачного финала — это вопрос о том, понимает ли герой замысел автора. Восклицание героя упомянутой лекции «Отче, для чего ты меня оставил?» демонстрирует, как даже в центральных драмах между героем и автором иногда возникает недопонимание. В жизни более заурядной мы пытаемся разгадать, какой финал этот некто замыслил и нельзя ли что-нибудь сделать, чтобы разорвать связь катарсиса с гибелью героя. Надо сказать, в этом деле произошли известные изменения.

Я перечитывал «Историю свободы» Исайи Берлина — там он убедительно доказывает, что история непредсказуема, она не знает закономерностей, позволяющих уверенно прогнозировать, каков будет следующий ход. Исходя из этого, финал можно навесить любой, что радует, но я поймал себя на ощущении внутреннего протеста. Отчего ж так

уж прямо непредсказуема? Есть, например, экономика, и тут, хотя бы на макроуровне, многое можно предсказать. Конечно, это будут вероятностные предсказания, но показатели тех или иных вероятностей более или менее счетны. Есть социальная антропология и психология массового поведения — опять же, сопоставляя результаты опросов и динамику выборов, можно предсказать довольно много. Есть политология, и по статистике динамики развития тех или иных режимов мы, опять же с известной долей вероятности, можем предсказать, во что они могут, а во что никак не могут превращаться. Чего же все это вместе принципиально не может быть предсказуемым?

Берлин вообще-то выражает довольно общую интуицию философов XX века — и Бертран Расселл, и Карл Поппер, насколько я понимаю, придерживались тех же взглядов. История непредсказуема, и эта интуиция могла принимать разные формы, от теории хаоса Ильи Пригожина до черных лебедей Нассима Талеба, но суть примерно одна. Возможно, в фундаменте этой уверенности лежит личный опыт, опыт XX века, начавшегося с Первой мировой войны (вторую теперь принято считать продолжением первой). Ее главной особенностью была совершеннейшая непредсказуемость, и до сих пор, столетие спустя, мы так и не в состоянии ответить на вопрос, почему началась Первая мировая война. Это была бесконечная катастрофа, и, чтобы ее принять, потребовалось найти какой-то сверхсмысл в существовании случайности. Он нашелся. Если история непредсказуема, значит, жизнь случайна, если жизнь случайна, значит, человек свободен, в этих координатах и возможен удачный финал — имеется теоретическая вероятность перевернуть игру в точке бифуркации. Но мне кажется, эта интуиция случайности более или менее потеряна, во всяком случае многие ее больше не разделяют.

Вы думаете, возможно что-то непредсказуемое и даже удачное? Я, пожалуй, нет. Примерно в 20-м году у меня было настолько сильное ощущение финала нашей жизни, что я даже поделился им с одним близким мне человеком, имея в виду написать более или менее тот текст, который вы сейчас читаете. «Типун вам, Гриша, на язык»,— ответил мне этот человек, но финала заклинанием не отвел.

Сейчас вот принято ждать финала в той драме, которую называть не нужно. Как писал Лев Толстой, «Сергей Кузьмич, со всех сторон до меня доходят слухи», что продолжение ее, драмы, бессмысленно: сюжет ни к чему больше не ведет, и это понимают главные герои, и доподлинно известны слова того и этого тоже, и в твиттере писали, что в следующем году будет не то, что теперь. Споры идут о том, объявят ли финал удачным несмотря на неудачность или удачным он будет в любом случае, потому что финал — большая удача, чем отсутствие такового.

Но вот это «Сергей Кузьмич, со всех сторон» — аберрация сознания вроде проплывания над головой светящихся рыб. И что из случившегося было непредсказуемым? Мы не знали, как распадаются империи? Мы не знали, что бывает в результате? Мы не знали, кто уполномочен осмыслять смысл истории? Да бросьте. Можно верить, что были и другие сценарии, но нельзя отрицать, что реализовался самый логичный. Как говорится, у нас не было другого выхода, и вот он здесь и лежит. Это и есть финал.

Однажды жена в порядке повышения моего небольшого культурного уровня затянула меня в Венскую оперу на «Страдания юного Вертера» Жюля Массне. Там в четвертом акте, когда Вертер уже выстрелил себе в сердце, к нему вбегает Шарлотта, и дальше у них невыносимо прекрасный дуэт приблизительно на полчаса. Чуть не треть всей оперы. То один поет, то другой, то один, то другой, и он уже весь истек кровью, а все поет и поет. Некоторые финалы очень затянуты. Когда, образно говоря, прозвенел колокол, я пытался утешить свою тогда подругу, а теперь совсем нет, следующим соображением. «Возьми 10-е годы, или 60-е… Когда все кончилось, они же стали недосягаемым образом счастья. Люди питались этим еще десятилетия. Сейчас то, что мы делали, рывком превращается в то же самое. Мы выпадаем из действия, этот отрезок жизни завершен. Но давай восхитимся тем, какая это была удача!» К сожалению, финал оказался не вполне достойным пьесы — у героев оказалось много раздраженных вопросов друг к другу, и их дуэты длятся уже третий год. Но с исторической точки зрения, я думаю, эта финальная сцена будет так или иначе подрезана как затянутая и не имеющая должного художественного эффекта.

Когда я примерно в десятый раз в жизни оказался в храме Гроба Господня, я оказался там вместе с прелестной итальянской девушкой, куратором левых убеждений с душой, устремленной к идеалам авангарда и гендерного равенства. Я вытащил ее в Иерусалим из Тель-Авива, воспользовавшись перерывом в прогрессивных посиделках, в которых мы участвовали, и коротенько, минут на сорок, рассказал про евангельскую историю и историю храма. Хотя это было довольно далеко от ее интересов, все же, как мне кажется, мне удалось ее немного увлечь. «Я и не думала, что все это существует на самом деле!» — задумчиво сказала она. В этот момент все материальные реалии — и Голгофа, и Камень помазания, и гробница — утеряли свою археологическую определенность, вернувшись туда, где им и положено быть — в парадигму воскресения. Когда я хожу по Москве, по местам, где были мои прекрасные друзья, где жили люди, которыми я восхищался и которых потерял, я время от времени ловлю себя на сомнении, что все это существовало на самом деле. Вероятно, так и получается удачный финал.

«Финал — это место, где завязываются новые конфликты»

Вячеслав Курицын о последних главах «Войны и мира»

В издательстве «Время» вышла новая работа критика и литературоведа Вячеслава Курицына «Главная русская книга» — исследование того, как устроена «Война и мир» Льва Толстого. Юрий Сапрыкин поговорил с Курицыным о том, справедливо ли Толстой обходится со своими героями, удается ли ему в эпилоге связать концы с концами и вообще, зачем великому роману такой странный громоздкий финал.

Зачем в «Войне и мире» нужен такой эпилог? Не как, например, в «Анне Карениной» — прошло время, все выросли, умерли, женились, вышли замуж, что-то еще произошло. А такой, где автор считает необходимым выйти из-за занавески и все еще раз дообъяснить.

Там, кстати, не совсем автор выходит. Да, в черновиках в философской части встречались фрагменты от «я», но потом «я» из текста уехало. В результате с нами разговаривают какие-то слегка абстрактные литературно-художественные силы. Вообще, у Толстого есть задача, чтобы читатель преодолевал текст романа с разнообразными затруднениями. Плюс текст стилистически должен быть очень разнороден. Необходимость присутствия философского эпилога я объясняю себе именно этими литературными задачами. Важно еще, что страницы, где напечатан эпилог, в большинстве экземпляров книги физически отличаются от других, потому что их люди не читают. Текст определяет физическое бытие книги, это вряд ли часто случается.



GARAGEMCA / WIKIPEDIA.ORG

Еще я сравниваю в своей книжке этот эпилог с «Черным квадратом». Что изображает или даже организует Малевич? Выход в космос. Ну и роман выходит в космос: 100 страниц метафизики. И, так же как в «Черном квадрате», эта метафизика на свой манер непроницаема. В том смысле, что концы с концами там не сходятся, она остается набором логических, в частности вот, квадратов. То, что концы с концами не сходятся,— это не мой вердикт, десятки людей пытались там их свести, не получается.

Вы действительно много пишете о том, как все в этой историософской части не склеивается. Что у Толстого управляет историческими процессами? То это некие высшие силы, то непостижимые законы, то проявление человеческой воли, то соединение этих воль.

В начале своих рассуждений автор выдвигает мысль: чтобы нечто случилось, должны соединиться тысячи факторов. Прекрасная идея, почему бы ее не рассмотреть подробнее? Это и есть в нашем с вами представлении гуманитарное знание: изучать тысячу факторов. Но постепенно эта мысль тает в пользу мутных высших законов.

И эта тысяча факторов, включая Наполеона и Александра, нужна была для того, чтобы народы двинулись с Запада на Восток, потом с Востока на Запад. При этом, каковы были цель и смысл этого движения — это остается непонятным. Но, кажется, вы видите в этой непонятности, так сказать, не баг, а фичу. Так в этой книге и должно быть.

Да, книжка, как я ее понимаю, посвящена тому, что ничто ни с чем толком не складывается, разве что иногда и ненадолго. Потому что все очень разное — человеческие характеры, сословные различия, естественные личные интересы, литературные стили тоже должны быть разными на соседних страницах, если ты сочиняешь честную книжку. Ничего никогда не складывается, но при этом функционирует, а местами бывает, что даже и замечательно функционирует. И поэтому логично, что там сверху нахлобучена философская блямба на ту же тему. По конструкции все получается прямо красиво.

Вы пишете, что, вопреки первой фразе «Анны Карениной», в «Войне и мире» мы видим в эпилоге две счастливые семьи. А так ли они счастливы? Нет ли такого, что как только эта гармония более или менее устанавливается, сразу что-то ее опровергает? Начинают спорить Николай с Пьером, появляются несчастный одинокий Николенька Болконский или старая графиня, которую все терпят из жалости.

Разумеется, там намечена куча новых конфликтов. В частности, важнейший вопрос: пойдет ли Пьер в декабристы? Я все-таки надеюсь, что не пойдет. Что Наташа как человек, отвечающий за благополучие семьи, своей семейной мыслью отберет у Пьера дубину интеллигентской войны.

Я тоже ловлю себя на том, что, когда Пьер начинает рассказывать про тайные общества, хочется, как в детском спектакле, крикнуть Наташе: останови его, не пускай, зачем?

Это и раньше в романе бывало, с той же героиней. Автор все время ловко вызывает в нас это чувство: тебе хочется обратиться к герою и попросить его чего-нибудь не делать. Но да, это завязка конфликта. И там буквально полусловом обозначен другой конфликт, о котором мы вообще ничего не узнаем. Наташа ревниво спрашивает Пьера, когда тот возвращается из столицы, о некоей женщине: ты видел ее? А он говорит: нет, да и видел бы, не узнал. Есть некая «она», которая появилась уже по ходу брака Наташи и Пьера. Что за «она»? И это, конечно, совпадает с идеологией книжки: непрекращающееся движение противоречий, война и мир.

Наверное, нет другого писателя, которому постоянно предъявляли бы такие претензии: зачем он так поступил с Соней, зачем он так пишет о Наташе? Я никогда не слышал, чтобы спрашивали, зачем Достоевский так поступил с Соней Мармеладовой или с Настасьей Филипповной, а у Толстого это происходит сплошь и рядом, до сих пор каждое обсуждение романа в соцсетях к чему-то такому приходит. И в эпилоге, конечно, тоже хочется спросить: зачем он так с Соней? У всех есть какое-никакое подобие счастья, а она — пустоцвет, кошка, которая привязалась к своему дому, какое-то никому не нужное приложение. Причем не то чтобы ей не повезло, Наташа напрямую говорит: это в ней самой чего-то не хватает. Она заслужила. Почему мы вообще так думаем о Толстом в отношении к его персонажам — как о живом человеке, который хорошо или плохо поступает с живыми людьми?

Мне, как и вам, Соню бесконечно жалко. И то, что Наташа о ней говорит — мол, в Евангелии написано «Имущему дастся, а у неимущего отнимется»,— это совсем жестоко. Но что интересно про Соню: мы нигде не видим эту ситуацию ее глазами. Так ли уж ей плохо, если смотреть изнутри ее собственной жизни? Это нищая девушка, которая получила свою долю счастья, очень маленькую, но получила. Есть крыша над головой. Она живет и, может быть, надеется, что получит еще. Николай же тоже может меняться, а Соня-то здесь, и они молодые люди. Соне еще нет тридцати! Собственно, там напрямую говорится, что Соня «из ревности» желает несогласия между Николаем и княжной Марьей. И, видимо, Марья отвечает ей взаимностью. Да, напряжение в этой линии есть, но у Сони есть и опыт самозащиты. Я думаю, она с этим более или менее справляется. Я тоже ее болельщик, давайте оставим ей какие-то возможности.

Вы показываете, как Толстой играет со сменой точек зрения, чьими глазами мы видим ту или иную ситуацию. А Наташа в эпилоге как будто лишена этой точки зрения. То, что о ней говорится — опустилась, «поширела», ко прочим ее качествам добавилась еще и скупость,— это какой-то недоброжелательный male gaze. Причем Толстой явно хочет сказать о ней нечто одобрительное, она безусловно положительный персонаж, но почему-то он выражает одобрение именно в таких терминах.

То, что про нее три раза написано, что она «опустилась»,— мне кажется, это какая-то воспитательная мера со стороны писателя. Что она на самом деле не опустилась еще, но автор ей грозит пальцем, следи за собой, будь осторожна. Она «самка», но она с самого начала книжки ведет себя как самка: ловила мужчин, одного поймала, родила детей, действует дальше в животной логике. Я согласен с вами, слово «опустилась» тут есть, но это не звучит слишком большой претензией. Интуитивно согласен, а объяснить не могу, почему «опустилась» так легко пролетает мимо ушей.

Мне кажется, есть одна мысль, которая связывает семейные и философские главы в эпилоге, а сам эпилог — с остальным романом. Она в том, что существуют некие силы и законы, которые правят всем мирозданием: и тем, как движутся народы, и тем, как люди ведут хозяйство, и тем, как люди женятся и рожают детей, и так далее. Но если ты попытаешься их сформулировать, сделать вид, что ты их понял,— ничего не получится. Можно только положиться на чувство, чутье, инстинкт, которые так или иначе позволят тебе совпасть с этими непостижимыми законами. Как делает пчела в одном из фрагментов эпилога.

Да, и сам текст движется так же: как некая неупорядоченная масса, которая достаточно произвольно меняет свою конфигурацию, подчиняясь некоему верховному замыслу, который где-то стоит или висит.

То есть текст ведет себя, как человеческое сознание, как природа, как сама жизнь.

Да-да. Другой вопрос, насколько надо проблематизировать отношения с верховными законами. Мы же не оспариваем закон земного тяготения. У Толстого книжка заканчивается тем, что в конечном счете свободы нет. Если возвращаться к его идее о том, что существует тысяча причин, воздействующих на любую ситуацию, то во многих из этих пунктов ты свободен. Но в отношении закона тяготения точно не свободен. А у Толстого это сформулировано радикально: если уж человек не свободен тут и тут, то остальное несущественно, свобода бывает или никакая, или полная. Это его всерьез мучало. Он беседовал позже с Николаем Федоровым, нельзя ли и впрямь воскрешать мертвецов. Отказывался от обезболивающих перед смертью, хотел встретить смерть в сознании, узнать что-то дополнительное про нее. Мне этого, собственно, в полной мере и не постичь, это другая интенсивность переживаний.

Один настойчивый старик

Как Клинт Иствуд закончил свою версию «12 разгневанных мужчин»

«Присяжный номер два» — завещание 94-летнего Клинта Иствуда, решившего напоследок напомнить зрителю, что вообще-то в этом мире все предельно однозначно. Убийству нет оправданий, убийца должен сидеть в тюрьме. Текст: Зинаида Пронченко



© DICHOTOMY FILMS, WARNER BROS.

Джастин Кемп (Николас Холт, которого мы не привыкли видеть в серьезных драматических ролях) — в прошлом алкоголик, а ныне примерный муж и без пяти минут отец, по пути на работу в редакцию получает повестку в суд, куда его вызывают выполнить гражданский долг, стать членом жюри присяжных на процессе, всколыхнувшем общественность. На шоссе убита девушка, возвращавшаяся ночью под проливным дождем из бара после ожесточенной ссоры со своим женихом. Среди свидетелей их стычки числится чуть ли не половина провинциального города. У прокурора с говорящим именем Фэйт Киллебрю (Тони Коллетт) нет сомнений, что жертва погибла от рук суженого, разбирательство кажется ей пустой формальностью, к тому же выиграть это дело необходимо из политических соображений. Киллебрю баллотируется на пост окружного прокурора, и предстоящий процесс для нее словно финальный раунд предвыборных дебатов. В жюри помимо Кемпа собрались утомленные будничными заботами законопослушные обыватели, заранее согласившиеся с аргументами стороны обвинения: чем быстрее правосудие свершится, тем скорее они окажутся дома. Однако одного робкого голоса в защиту иного мнения — а что, если не он? — достаточно, чтобы нарушить всем удобный консенсус.

Клинт Иствуд, которому через пять месяцев исполнится 95, любит повторять в интервью, что намерен снимать до тех пор, пока разум его не оставит. После «Мужских слез», картины, разочаровавшей даже самых преданных поклонников режиссера, «Присяжный номер два» выглядит как последнее слово человека, готового отдать себя на суд вечности, уверенного в каждой формулировке, спокойно рассуждающего о добре и зле — на вроде бы слишком однозначном примере. Но беда в том, что ничто однозначное сегодня не в ходу. Напротив, ситуация заметно ухудшилась, в том числе и на родине автора, а значит, даже прощаясь, необходимо проговорить то важное, что — как выяснилось, тщетно — он повторял столько лет: справедливость не тождественна правде. Первое — версия событий, второе и есть события, то есть факты. Убита девушка, и убил ее не тот, кого хочется назвать убийцей. Не тот, кто похож на убийцу и способен в теории убить. Но не убил. Можно найти тысячу причин, почему настоящий убийца не заслуживает соразмерного его ужасному поступку наказания. От христианских до светских, от экзистенциальных до бытовых. И все же хороший человек, случайно оступившийся, не перестает быть убийцей, а плохой, но никого не убивавший, не должен брать на себя чужую вину. Иначе истончившаяся за эти годы на наших глазах нить Ариадны, держась за которую человечество старалось вырваться из лабиринта противоречивого бытия, окончательно оборвется. Все разговоры о справедливости, особенно исторической, не более чем уловка, чтобы скрыть произошедшее. Любой релятивизм приводит его субъекта в моральный тупик. В зыбкое время постправды осознанной необходимостью для каждого должно стать стремление держаться фактов, свободных от трактовок.

Иствуд в «Присяжном номер два», конечно же, выступающем вольной интерпретацией «12 разгневанных мужчин» Сидни Люмета, возвращается на место преступления, в Саванну, штат Джорджия, где уже разворачивались события другого его процедурала — «Полночь в саду добра и зла» (1997). Главный герой — опять журналист, снова догадавшийся раньше прочих, кто в ответе, с единственной разницей: теперь он точно знает правду, а не выбирает правдой то, во что верит сам и хочет заставить поверить других.

Вслед за героем Холта мы тоже теперь знаем правду о Клинте Иствуде, больше чем полвека считавшемся приверженцем консервативной идеологии, мизогином, якобы ратовавшим за право выдвиженцев патриархата добиваться справедливости с оружием в руках. По воспоминаниям Бертрана Тавернье, одно время работавшего пресс-секретарем Иствуда, мнение и публики, и коллег по режиссуре несмотря ни на что оставалось неизменным: Иствуда считали Грязным Гарри из боевика Дона Сигела и человеком без имени из спагетти-трилогии Серджо Леоне. Антигероем, являющимся суммой погибших от его руки архимерзацев. Хотя что отличает плохого солдата удачи от хорошего в перечисленных фильмах? Всего лишь степень злости, с которой тот или другой убивают себе подобных.

Бертрана Тавернье, десятилетиями защищавшего Клинта Иствуда от незаслуженной критики, уже нет среди нас, но если бы он увидел «Присяжного номер два», то сказал бы, что его «клиент» больше не нуждается в адвокате. Ведь это кино о правде наконец-то убедило мир, насколько он несправедлив был по отношению к его автору. С годами, даже приблизившись вплотную к полночи своей жизни, Иствуд продолжает думать, что и в абсолютной тьме добро невозможно спутать со злом. Как будто полемизируя с всенародно любимым в России Данилой Багровым, он уточняет знаменитую сентенцию: сила действительно в правде, но правда при этом на всех одна. И, как у другого великого отечественного морализатора, правда ужасна, правда неизбежна, правда гласит: вы и убили-с.

«В русской литературе финалом по большей части является тоска»

Любовь Аркус о том, что делает финалы великими

Любовь Аркус — не только киновед, основательница журнала «Сеанс» и режиссер, снявшая фильмы «Антон тут рядом», «Кто тебя победил никто» и «Балабанов. Колокольня. Реквием», но и выдающийся педагог. Год назад «Сеанс» открыл школу кураторов и сценаристов, которая только что объявила второй набор, но и до появления школы как институции Аркус преподавала почти всю жизнь — во всяком случае через «Сеанс» прошло не одно поколение российских кинокритиков. О том, что такое «русский финал», зашита ли любовь к трагедии в национальном коде, а также о кинематографе Феллини, Хуциева и Балабанова со своей учительницей поговорил Константин Шавловский.

Как-то Сергей Соловьев рассказывал мне, что встречался с инвестором, который предлагал ему любые деньги на экранизацию «Анны Карениной», но только с одним условием: Анна остается жива. Как вы думаете, почему Соловьев его выставил?

Если честно, я думаю, что это байка. Сергей Александрович был на них великий мастер.

Но байки Соловьева всегда говорили что-то про время — например, его рассказы про Шпаликова и Хуциева рассказывают про оттепель больше, чем иные факты. А байка про финал «Анны Карениной» что-то про наше время говорит?

Это не про время, это про людей, которые думали вкладывать деньги в кино с надеждой получить быструю прибыль. Удивительно, что этот предрассудок с хеппи-эндом переходит у продюсеров и госчиновников из поколения в поколения. У кино появляется незаемный язык, потом приходит звук, потом кинопленка сменяется цифрой, но продюсерская жажда хеппи-энда не меняется, эта музыка будет вечной. Ну хорошо, касса так касса, но где счастливый финал в бестселлере под названием «Чапаев»? Почему авторы показывают, как гибнет герой, и это не только не отталкивает зрителя, но, напротив, заставляет пересматривать его фильм снова и снова? И если верить мемуарам первых зрителей «Чапаева», всякий раз зал в диком напряжении: переплывет? не переплывет? Что говорить о первых зрителях, если маленький Сережа Добротворский, по рассказам его мамы, даже в лютый ливень тащил родителей в сотый раз на «Чапаева», а когда стал взрослым, написал о нем статью-кирпич, как будто хотел разломать этот волшебный фонарь своего детства, пробраться в самую сердцевину своего детского чуда.



ЕКАТЕРИНА ЧЕСНОКОВА/РИА НОВОСТИ

Но теперь вернемся к Толстому. Без трагического финала у Толстого не было бы причины предпослать роману эпиграф «Мне отмщение, и Аз воздам», это была бы банальная история адюльтера, обычный дамский роман про «роковые чувства».

Исследователь немого кино Юрий Цивьян ввел в научный оборот термин «русский финал» — в противоположность как раз американскому хеппи-энду. «Русский финал» — это такой «хоррор-энд», когда все заканчивается плохо, как у Карениной и у Чапаева. И фильмов с «русским финалом» в дореволюционном кино выходило примерно в четыре-пять раз больше, чем с «американским». Получается, это такая наша культурная особенность — ждать и желать плохого конца?

Я не специалист в области дореволюционного кино, это вопрос к моей дочери Анне Коваловой, специалистке по этому периоду. Но я бы обратила внимание на то, что в начале XX века русская культура переживает эпоху декаданса, который узнается и в кинематографе Евгения Бауэра, и просто даже в самом облике Веры Холодной. Декаданс не был сугубо российским явлением, но в России, возможно, эта мода срезонировала и с градусом тревожности, атмосферой внутри империи, раздираемой социальными и политическими противоречиями. Я не думаю, что «плохих» финалов так уж много в русской литературе. Например, без него обходится «Война и мир» того же Льва Николаевича. В русской литературе финалом по большей части является тоска. Вот «тоска как русский финал» — это гораздо ближе к правде. Причем скорее тоска автора, не героя. Это «Мертвые души» Гоголя, «Обломов»

и «Обыкновенная история» Гончарова, «Дворянское гнездо» Тургенева и большая часть произведений Чехова. А теперь посмотри, что происходит во французском романе: «Госпожа Бовари» Флобера, «Красное и черное» Стендаля, «Опасные связи» Шодерло де Лакло — это классические трагические финалы. И совсем «русские».

Вы всегда говорили, что финал в кино — это и есть авторское высказывание.

Давай сначала договоримся о терминах. В учебниках по кинодраматургии есть понятие «финал» или «развязка». То разделение, о котором буду говорить я,— это мои, скажем грубо, домыслы, и они требуют точного определения.

Классифицировать финалы можно: бывают развязки, в которых разрешаются линии сюжета. Бывают развязки, которые неожиданно опрокидывают сюжет,— этого много у Хичкока, взять только «Психо» — и все понятно. У Хичкока вообще головокружительные развязки, недаром один из своих лучших фильмов он так и назвал — «Головокружение». Сюда еще прибавим фильм «Сияние» Кубрика, когда мы видим Николсона на групповой фотографии отеля в начале века и понимаем, что он живет здесь вечно. Бывают «договаривающие» финалы — так, например, завершается фильм «Осенний марафон»: из финала мы узнаем, что горестный бег плута будет продолжаться всегда, никто его не отпустит, и он не взбунтуется, будет по-прежнему лгать «по запросу». Бывают финалы в коммерческом кино — когда, например, сложив пазл из всех мотивов и улик, детектив узнает, кто убийца. Или мелодрама, которая завершается «поцелуем в диафрагму». И тогда это не авторское высказывание, а просто устоявшийся жанровый канон.

Я бы вообще предложила в нашем разговоре разделить фильмы, у которых финал является сущностною частью произведения, и фильмы, где финал существует наравне с другими киноблоками. Это не делит кинематограф на великий и не великий. Это просто разные поэтики. В отечественном кино я назову три великих фильма с гениальными финалами. Это «Иван Грозный» — пляска опричников, убийство Владимира Старицкого, царь Иван, который именно в эту минуту становится Грозным, и «Андрей Рублев» — эпизод «Колокол», который, как ни странно, о себе, и здесь они совпадают с фильмом «Восемь с половиной» Феллини. Лично для меня таким же великим финалом является сцена концерта в «Долгих проводах» Киры Муратовой, голос Зинаиды Шарко: «Это мое место, мы всем отделом занимали»,— и на фоне этого голоса «Белеет парус одинокий»... А в мировом кино гениальные финалы, например, у ранних фильмов Федерико Феллини, и тут можно начать с «Ночей Кабирии».

Что такого там происходит в финале?

Главная героиня этого фильма — проститутка Кабирия, типичный маленький человек, которую обманывают, и обманывают страшно, и она, которая вот-вот понадеялась на лучшую участь, остается у разбитого корыта. Если бы не финал, это был бы очень талантливый фильм эпохи позднего неореализма. Кабирия идет по лесу, и в огромных глазах величайшей Джульетты Мазины стоят слезы — и это все еще укладывается в неореалистический канон. Но когда появляются молодые люди, которые перед ней танцуют, появляются музыка, пение и веселье,— она вдруг улыбается. Эта улыбка — поверх слез, поверх участи, поверх социального или даже человеческого сюжета. Это — божественная улыбка. То же и в «Дороге», когда брутальное, жестокосердное существо, не знающее чувств, ни своих, ни других людей, рыдает, скорчившись на берегу моря: он рыдает от запоздавшей на целый свой век встречи с самим собой. Чтобы не возвращаться потом к Феллини, давай упомянем еще один величайший финал — «Восемь с половиной». Феллини, в отличие от своего героя Дзампано из «Дороги», с собой никогда не расставался, имел отвагу смотреть в себя, в свое прошлое — но в этом фильме он безо всяких запутывающих сантиментов и ресентиментов встречается с собой в настоящем времени. И эта прежде всего безжалостная встреча с самим собой, выставленная напоказ, достигает своей наивысшей точки в финале. Собственно, это и есть фильм о финале фильма. Где собраны все персонажи его фильма, то есть его жизни, и все на равных — и он сам, и его жена, и его любовница, и его недостижимый идеал, и актеры, и продюсеры, и журналисты, и съемочная группа, и массовка,— все в одном пространстве плана. Герою Мастроянни плохо, он в ужасе прячется под столом, он не может начать съемку, не знает о чем, не знает как, все требуют от него, чтобы он начинал, круговерть крупных планов. И когда дорогостоящую монументальную декорацию, символизирующую что-то космическое, технологическую устремленность вверх, начинают рушить, он даже испытывает облегчение — все, фильма не будет.



DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, LES FILMS MARCEAU

«Ночи Кабирии».
Федерико Феллини, 1957

Когда вступает музыка Нино Роты и появляются смешные музыканты (карнавальные, как многое у Феллини), Гвидо Ансельми поначалу начинает ими дирижировать, а затем берет в руки режиссерскую «кричалку» — все, он чувствует, что финал сейчас произойдет, а значит, произойдет и фильм.

А у другого вашего любимого режиссера, Алексея Германа, есть великие финалы? Вот стакан на голове у героя Юрия Цурило, крик Баширова «Либерти» — великий?

Ну а чем это сильнее, чем любая другая сцена из этого фильма? Мне кажется, что у Германа финал не вычленяется из ткани произведения. В его фильмах уравниваются в правах подстаканник, портсигар с теннисными ракетками и героиня Руслановой, когда она говорит Лапшину: «Я Ханина люблю». Или когда Ханин пытается покончить с собой. Или когда Лапшин говорит, что «здесь будет город-сад», а нас прошибает до мурашек, до холодного пота, потому что мы, в отличие него, знаем, что на самом деле здесь будет. У Германа в роли того самого великого финала выступает кульминация — как сцена митинга на заводе в «Двадцати днях без войны» или эпизод с военнопленными в «Проверке на дорогах».

Сильные финалы — это признак режиссерской мощи или, наоборот, показатель того, что режиссер не вытянул фильм на одном уровне?

Ты говоришь, что я тебя научила, что финал и есть авторское высказывание. Но меня этому научил Александр Николаевич Сокуров. Он говорит, что произведение создается ради финала. Например, «Июльский дождь». Марлен Мартынович Хуциев, который вообще-то был про воздух и счастье, снимает его о том, как вещество счастья уходит из воздуха времени и на его место приходит растерянность и тоска. Но у «Июльского дождя» по-настоящему великий финал — это встреча ветеранов, хроникальная съемка. Хуциев показывает в финале людей, для которых законы времени не писаны, которые навсегда остались жить в той эпохе, когда деревья были большими. Чтобы как-то справиться с наступающим удушьем, в финале ему необходим был этот впрыск настоящего, подлинного. И это ошеломительное впечатление производит. Буквально как если бы древние греки встретились в современной Москве после долгой разлуки. Или «Мамочки» Саши Расторгуева, когда мы не уверены, что стоит ребенка впускать в такую страшную жизнь, но когда героиня разрешается от бремени и мы слышим плач живого младенца, нам становится стыдно, что мы могли сомневаться, «стоило — не стоило». Или «Доживем до понедельника» Станислава Ростоцкого, где в финале главный герой смотрит на своих учеников, восьмиклассников, а они — на него. И они прощаются. Потому что больше такие учителя, как Мельников в исполнении Вячеслава Тихонова, не будут преподавать в школах. Они уйдут в диссиденты, в эмиграцию или в кочегарки — они уходят с исторической сцены, потому что им невыносимо то, что происходит. Дети этого, конечно, не понимают, но они это чувствуют. И он смотрит на них, пытаясь в их глазах угадать, станут ли они обывателями, прислужниками режима, сволочами, карьеристами — или останутся людьми? И в его глазах стоит этот вопрос, и надежда, и боль, и тревога — все вместе. И эта его переглядка с ними, снятая не просто на крупных, а на сверхкрупных планах,— невероятно мощный финал, который поднимает этот замечательный, талантливый фильм куда-то на олимп.

Почему сейчас мы не видим таких фильмов и таких финалов, хотя, казалось бы, рифмы к тому, что происходит с нами сейчас, невозможно не слышать?

Потому что время, когда происходит глобальный катаклизм, и время, которое его осмысляет,— это два разных времени. Мир подожгли со всех сторон, и нам всем выпала участь в таком времени жить. Когда земля горит под ногами, причем на всех континентах, авторские высказывания, мне кажется, не получаются. Вот когда все уляжется и превратится в очередное болото, как это произошло с советским кино с 1969 года и длилось до 1985-го, те, кто выживет, увидят, как опять на авансцену выйдут Авторы. Я очень хочу дождаться нового фильма моего любимого Бори Хлебникова.

Сейчас мы живем в эпоху сериалов, где в конце сезона обязателен клиффхэнгер, крючок на продолжение, который победил в коммерческом плане даже пресловутый хеппи-энд. Что это значит с культурологической точки зрения — когда мы смотрим на бесконечные продолжения, зная, что в финале ничего не закончится и все обязательно выйдет на новый круг?

Это отсутствие системы координат и внятной картины мира, в которой были бы верх и низ, право и лево, добро и зло. Наличие картины мира предполагает все-таки финал, даже в сериале — если это не ситком и не мыльная опера. А что такое финал? Это значит суметь вовремя поставить точку, завершив свое высказывание, сделав его цельным. И тогда оно обретает смысл. Кино без финала — пускай открытого — не может быть высказыванием. Если ты все время ставишь запятую, это значит, что у тебя самого просто нет ответов на вопросы, которые ты ставишь перед собой. Но у человечества по большому счету и нет этих ответов, сетка координат сбилась, поэтому эта постоянная запятая вместо точки, наверное, вполне соответствует духу времени.

Давайте забудем, что вы киновед, и вспомним, что вы режиссер,— что вы как режиссер думаете о проблеме финала?

Главная, конечно, история у меня случилась с финалом фильма «Антон тут рядом». Ее объясняет то обстоятельство, что в какой-то момент я обнаружила себя внутри огромной человеческой трагедии. Изначально этого не предполагалось. Но я решила не выключать камеру. Так, история наших мытарств с Антоном стала сюжетом фильма и без остатка поглотила мою жизнь. Мы делали все для того, чтобы в жизни эта история заканчивалась не интернатом и не смертью героя. Положение было почти безвыходным. Но я уверена, что с нами тогда были ангелы, и выход из этого положения нашелся. Так совпали развязка предельно драматической нашей истории и финал фильма.

А вот в «Балабанове» у меня было, например, три финала. Я сознавала, что это непрофессионализм, но все никак не могла расстаться с ним. Вот давай я еще скажу про Балабанова. Не про мой фильм, а про самого Алешу, и на этом остановимся. Я вспоминала к этому нашему с тобой разговору про развязки и финалы у разных фильмов. И конечно же, поэтика Балабанова — про великие финалы. Сухоруков, который закрывает над собой крышку лодки как крышку гроба, и детский рисунок с маленьким человечком, и надпись со стрелкой «это я». Маковецкий ступает на льдину, доктор стреляет в себя в «Морфии», вопль «Я тоже хочу» в одноименном фильме. Я уже заканчивала монтаж своего фильма, когда блямкнула эсэмэска от Нади. Это она среди ночи нашла Алешин детский рассказ и прислала мне его. Он совсем короткий, этот рассказ. И он про то, что Алеша была счастлив до шести лет. Пока не осознал, что когда-нибудь ему придется всем сказать «Прощай». Он завернулся в одеяло и долго плакал. Детство кончилось. Удивительно, что я именно про это монтировала кино. Все финалы его фильмов сродни тем, о которых я говорила подробно. И по той же причине. «Видеть жизнь с точки зрения смерти»,— писал Бердяев о Гоголе. Можно и по-другому: «Открытие мира происходит через устремленность ввысь»,— это уже Инна Соловьева. У меня такое чувство, что только из этой точки, возможно, даже не смерти, но уперев камеру в небо, возникают такие финалы.



КОДФИЛЬМ. TVORCHESKOE OBEDINENIE RISATELEY I KINORABOTNIKOV

«Июльский дождь».
Марлен Хуциев, 1966

Уходящий уходит — и выигрывает

Как прощаются в русском театре

В конце драмы герой — или его антагонист — исчезает. Не всегда, но часто, потому что иначе сложно изящно завершить драматическую коллизию. Собственно, это исчезновение и означает, что драма либо уже практически закончилась, либо стремительно движется к финалу. Уход героя важнее появления героя. И уход этот, объясняет Ольга Федянина, к тому же является своего рода привилегией: театральные прощания как будто бы окрашены меланхолией остающихся — им не так повезло.



MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN

Якопо дель Селлайо. «Орфей, Эвридика и Аристей», около 1480

В драматургической классике встречаются протагонисты, которые появляются на сцене поздно — Хлестаков выходит на сцену только во 2-м действии «Ревизора», Тартюфа мы ждем до 3-го действия, Валленштайн, герой одноименной шиллеровской трилогии, в первой ее части вообще не успевает дойти до подмостков; есть и (редкие) герои, которые вообще на сцене не появляются — как Пушкин в булгаковских «Последних днях» или Толстой в «Русском романе» Марюса Ивашкявичюса. Но вот возможности слишком рано уйти со сцены практически не существует. Если драма может продолжаться после твоего исчезновения, то какой ты, к черту, протагонист. И уходят они, лишь предварительно обозначив свой уход прощанием. Драматические прощания бывают величественными или жалкими, бесповоротными или оставляющими простор для фантазий и интерпретаций, они могут обозначать поражение или триумф героя.

Но один мотив, который не обязательно должен звучать громко, есть в них почти всегда: тому, кто остается, хуже, чем тому, кто уходит,— тяжелее, больнее, сложнее. По крайней мере, сами персонажи ведут себя так, как будто бы возможность покинуть сцену, выйти из игры, является своего рода привилегией.

Причем совершенно неважно, из какой игры.

Например, в финале эпической исторической трагедии уходит заглавный герой пушкинского **«Бориса Годунова».** Уходит он, как все, вероятно, помнят, на тот свет, в середине смуты и с осознанием своей личной и исторической ответственности. Последнее его действие — прощание с сыном. При всем величественном пафосе мизансцены это одно из самых гротескных театральных прощаний. Годунов отказывается от исповеди, чтобы успеть дать юному Федору важнейшие наставления (*мой сын, ты мне дороже душевного спасенья…*) — о том, как ему дальше править. Сам Федор — по-человечески и породительски — не занимает его ни одной секунды, никакого *дороже* там на самом деле нет. Имеет значение только та власть, которая на царевича сейчас свалится. И власть сквозь этот финальный монолог Годунова проступает как страшное, жестокое бремя, поэтому его причитания над тяжкой долей сына смешаны с практическими указаниями в телеграфном стиле (*Советника, во-первых, избери надежного <…> Не изменяй теченья дел. <…> Со временем и понемногу снова затягивай державные бразды <…> Будь милостив, доступен к иноземцам <…> В семье своей будь завсегда главою…*).

Гротескность ситуации состоит в том, что торжественный этот монолог о власти и долге никакого значения не имеет, что если бы Годунов в этой сцене действительно прощался с сыном, а не с державой и троном, то сказать он ему должен был одно-единственное слово, дать один приказ: БЕГИ! Потому что смута на подъеме, и уже в следующей сцене она уничтожит несчастного, безликого Федора — не дав ему ни малейшего шанса хотя бы на тот величественный финал, который достался самому Борису.

Но и там, где нет никакого бремени власти и истории, где не нужно передавать из рук в руки тяжелое династическое наследство, то есть в истории сугубо частной, остающийся чувствует себя проигравшим. Что прекрасно видно, например, в **«Грозе»** Островского. Прощание там двойное: сначала возлюбленный Катерины Борис, покидая город, прощается с героиней. Первая ее реакция на известие об отъезде Бориса: *Возьми меня с собой отсюда!* И несмотря на то, что едет-то Борис не от хорошей жизни, не совсем по своей воле и в Сибирь, сам он про себя говорит: *Что обо мне-то толковать! Я вольная птица. Ты-то как?* А она-то плохо, хуже некуда: *Уж так тяжело, так тяжело, что умереть легче! <…> Радости видела мало, а горя-то, горя-то что! Да еще впереди-то сколько!* И мысли у нее только о нем, об уезжающем: *Вот я теперь тебя видела, этого они у меня не отымут; а больше мне ничего не надо.* Любящий Борис (рыдая) удаляется с пожеланием: *Только одного и надо у бога просить, чтоб она умерла поскорее, чтобы ей не мучиться долго!* Пройдет еще несколько минут сценического времени, и Катерина это пожелание выполнит буквально — ее безжизненное тело вытащат из реки. И теперь уже над трупом Катерины заголосит, прощаясь с мертвой женою, ее безвольный муж Тихон, который до этого момента, казалось, ни на какие сильные чувства и способен-то не был. Но оставленный ею, он произносит

эту самую идеальную прощальную формулу: *Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!*

Куда бы ни отправлялись герои — в Сибирь или на тот свет,— все равно среди оставшихся найдется тот, кто им позавидует.

Самое же, вероятно, универсальное театральное прощание находится в чеховских **«Трех сестрах».** Здесь, по сути дела, весь четвертый акт прощальный, расставальный. Военные уходят из города, Ирина и Тузенбах готовятся уехать. Останутся Ольга, Маша с мужем, Андрей с Наташей и детьми. Лейтмотив акта — *прощайте, прощайте!* и *мы больше никогда не увидимся!* — но в этом расставании всех со всеми с самого начала слышны различия. Уходящие с бригадой Федотик и Родэ настойчиво повторяют свое: *Не до свиданья, а прощайте — Не увидимся больше…— Осталось меньше часа…* и в этом слышится не столько грусть расставания, сколько нетерпение. Финальная реплика Родэ — *Прекрасно мы здесь пожили…*— вообще-то верх бестактности, в ней буквально слышно что-то средневеково-мародерское. Спасибо этому дому, пойдем к другому. А Ирина, которая тоже собирает вещи, это же самое нетерпение даже и скрыть не пытается. *Мы с бароном завтра венчаемся, завтра же уезжаем на кирпичный завод, и послезавтра я уже в школе, начинается новая жизнь.* И даже то, что внутри этого всеобщего прощания сейчас случится их маленькое, личное — безвозвратное — прощание, Тузенбах уйдет и погибнет, не остановит ее отчаянного бегства: *завтра я поеду одна.*

Кульминация акта — буквально секундное расставание Маши и Вершинина, прощание и с иллюзией любви, и с иллюзией надежды. Но иллюзии у Маши, это у нее сейчас что-то отнимают, это она говорит: *Неудачная жизнь… Ничего мне теперь не нужно…* Говорит Вершинину, так сказать, «в спину» — он уже ушел, попрощался: *Пиши мне… Не забывай! Пусти меня… пора… мне уже… <…> пора… опоздал…* Несчастны, разумеется, все, просто у кого-то *неудачная жизнь*, а кому-то *пора.*

Последнему из остающихся, Андрею, Чебутыкин прямо дает тот самый совет, который Годунов не дает Федору,— беги, не оставайся: *надень шапку, возьми в руки палку и уходи… уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше.* (Сам Чебутыкин при этом уходит с бригадой, обещая вернуться через год, но обещание его — пустое, нестоящее, и тому же Андрею он говорит: *завтра уезжаю, может, никогда не увидимся.*) Но нет ни малейших сомнений, что совет этот дан напрасно, что никуда этот Андрей не денется из того города, о котором сам произносит здесь же, в финале, тоскливый монолог: *все только едят, пьют, спят, потом умирают… родятся другие и тоже едят, пьют, спят <…> и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери…* Именно среди этих живых мертвецов он и собирается провести остаток жизни. А то, что Наташа остается здесь с радостью и удовольствием, так про Наташу уже сказал тот же Андрей — *шершавое животное.* Наташа — не столько его семья, сколько символ его одиночества. Среди живых мертвецов, рядом с шершавым животным. На этом фоне даже *неудавшаяся жизнь* Маши выглядит сравнительно безобидно.

Через полстолетия своеобразный социалистический ремейк этого тотального семейного прощания напишет Виктор Розов в одной из самых знаменитых советских пьес — **«В поисках радости».** Там с какой-то зеркальной непосредственностью ситуация перевернута слева направо: вместо покойного отца вполне живая мать, а вместо трех сестер и одного брата — одна сестра и три брата, один из которых, Федор, женат на такой же вот Наташе, только она Лена. И уходят из дома в финале именно Федор и Лена, озверевшая от вещей молодая мещанка и сомневающийся приспособленец с медленно угасающими амбициями. Розов очень старается «переиграть» прощание, показать, как хорош и крепок дом, как много правоты на его стороне, как все оставшиеся дети готовы поддержать мать. Только на объявление Федора и Лены об уходе все остающиеся дружно реагируют как на катастрофу, роковое событие (Клавдия Васильевна: *Куда же ты уезжаешь, Федор? Ты это решил твердо?* <…> Коля: *Что ты выдумал, Федор!* Таня: *Это он не сам выдумал.* <…> Олег: *Ты уходишь от нас, Федя?* <…> Клавдия Васильевна: *Ты сейчас решаешь главный вопрос своей жизни.*) — и от самого этого вопрошания, от возгонки переезда до *главного вопроса жизни* хочется бежать сломя голову, хоть бы и с мещанкой-женой. А финальная реплика пьесы среднего брата, Олега,— *Не бойся за нас, мама!* — звучит прямо-таки отчаянно. Остались хорошие и надежные, но остались они с ощущением поражения, ущерба — и утраты.

А через десять лет после Розова Александр Вампилов в **«Утиной охоте»** напишет самое одинокое и самое метафизическое прощание в русской драматургии. Продолжая и невольно пародируя и Пушкина, и Лермонтова, и Чехова одновременно, Вампилов создаст героя, наделенного совершеннейшей шаткостью личности. Оставаться рядом с Зиловым означает втянуться в его круг лжи, безделья, ненадежности и безграничной скуки — и в круге этом под конец есть лишь он сам, а сам себя он чудовищно раздражает, жалеет и отчасти, вероятно, пугает. Прощание советского «лишнего человека» Зилова, на которое собираются его бывшие друзья,— прощание с собой. Но из бесформенной жизни, как из круглого дома, бежать оказывается некуда, разве что сразу за границу бытия. Зилов, собственно, именно этот уход и репетирует на протяжении всей пьесы, и в самом финале раздраженные приятели оставляют его наедине с заряженным ружьем. Но выстрелить в себя Зилов не может именно потому, что он никому не нужен. Осознав это обстоятельство, герой возвращается к самому себе и к своим планам на выходные: *Дима?.. Это Зилов… Да… Извини, старик, я погорячился… Да, все прошло… Совершенно спокоен… Да, хочу на охоту… Выезжаешь?.. Прекрасно… Я готов… Да, сейчас выхожу.*

Неизвестно, что советскую цензуру в «Утиной охоте» раздражало больше (а раздражалась она на Вампилова сильно) — то, что советский человек собрался совершить самоубийство, или то, что ему и на это не хватает характера и энергии, а не только на перевыполнение пятилетнего плана. Но в целом начинавшаяся практически одновременно с «Охотой» эпоха безвременья очень способствовала появлению несостоявшихся побегов в драме. Если героям больше не под силу никакие подвиги, то им и исчезать не обязательно.



Уйти из искусства ради искусства

Как группа ОНО сошла с художественной сцены в зените славы

Словенская группа ОНО (Skupina ОНО, группа «ОХО») вошла во всеобщую историю искусства, вовремя уйдя из него. Она прожила всего пять лет (1966–1971) — и все эти пять лет жила, как дышала: легко, беззаботно, свободно, честно. Кадры кинохроники с их веселыми, абсурдистско-анархистскими акциями не могут не вызвать счастливой улыбки — это счастье от соприкосновения с чистым художественным веществом, не запятнанным никакими компромиссами и сомнительными альянсами.
Текст: Анна Толстова

Летом 1970 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке прошла выставка «Информация». MoMA на тот момент был главным музеем современного искусства в мире — музеем вне конкуренции. А «Информацию» позднее назовут эпохальной выставкой, определившей, что такое концептуальное искусство. Художников собрали со всего света, от Бразилии до Японии, потому что дух «искусства как идеи как идеи» дышал где хотел и не знал границ. Из Центральной и Восточной Европы на «Информации» был всего один участник — группа ОНО из Югославии, точнее — из Словении.

Словенцы играли с зеркалами в пейзаже, как американец Роберт Смитсон, прокладывали дорожки в пшеничном поле, как англичанин Ричард Лонг, переливали речную воду из пустого в порожнее, скрупулезно документируя процесс, как немец Клаус Ринке. Но действовали по наитию, синхронно с вышеназванными и никому не подражали, поскольку даже не подозревали о существовании этих художников и с творчеством их познакомились, только приехав в Нью-Йорк. До Нью-Йорка доехали не все члены группы — часть осталась в Любляне, и они принялись устраивать телепатические сеансы, передавая друг другу мысли на очень большом расстоянии: изысканные диаграммы этих обменов информацией были выставлены на «Информации» в MoMA как «Межконтинентальный групповой проект Америка—Европа». Группа ОНО подружилась с лэнд-артистом Уолтером Де Марией, который взялся вводить парней из страны социализма в курс капиталистических дел в искусстве. Они вошли и решили, что не хотят иметь никаких дел с арт-рынком, дилерами, галереями, фондами и прочим бизнесом.

Вернувшись из Нью-Йорка героем местной художественной сцены, группа ОНО получила предложение сделать большую выставку в Городской художественной галерее Любляны. Выставку освещало центральное телевидение, записи сохранились: художники, длинноволосые хиппари в джинсах, демонстративно сидят на полу — телеведущий, молодой человек их лет, аккуратно подстриженный и в костюме, вынужден присесть на корточки, и ему страшно неудобно. «Так что же вы хотите сказать своим искусством, товарищи? — Искусство — это коммуникация» — они бесконечно ходят по кругу «банальный вопрос — банальный ответ» и не могут сказать, чего хотят сказать. Наконец телеведущего осеняет: «То есть ваша цель, товарищи, просто заниматься искусством? Ваша цель — сам процесс?» Они соглашаются.

На парадной люблянской выставке группа ОНО решила уйти из искусства и просто заниматься жизнью. Не монтировать экспозиций, не давать интервью, не быть «лицом молодого искусства Югославии», не покорять Нью-Йорки и Парижи. Жить — так же естественно, как они прожили предыдущие пять лет в искусстве. Уолтер Де Мария поехал в Словению — уговаривать их не дурить, потому что у них есть все шансы затмить банду Джозефа Кошута. Они не хотели никого затмевать. Нет, они не перессорились, не делили лавры. Они даже не расстались — весной 1971-го они уехали из Любляны в одну славную деревеньку на границе с Италией, но это была уже другая история — хипповской нью-эйджистской коммуны в Шемпасе. А группа ОНО ушла из искусства в самом расцвете сил и зените славы.

Выставка «Информация» вообще-то была про искусство политическое, но группу ОНО выбрали не ради политики и уж тем более не ради геополитики, чтобы показать кукиш соцлагерю и Движению неприсоединения,— просто «оховцы» были на одной волне со всем остальным миром. Более или менее политической работой ОНО считается акция «Триглав», состоявшаяся 30 декабря 1968 года в парке «Звезда» в центре Любляны. Миленко Матанович, Давид Нез и Драго Деллабернардина залезли на стремянку, нацепили огромный брезентовый балахон с тремя дырами, просунули в дыры головы и получили «Триглав», как гласила надпись на картонке, установленной перед этой живой скульптурой. Живая скульптура, являвшаяся шутливой буквализацией национального символа Словении и Югославии, горы Триглав, героически простояла на морозе несколько часов и была обезврежена бдительной милицией — милиция составила протокол и пригрозила судом; до суда дело так и не дошло.

Матанович с подельниками говорил, что это была всего лишь шутка, новогодний подарок жителями Любляны. Судя по фото- и кинодокументации, жители Любляны подарок оценили — все прохожие откровенно ржут. Впоследствии акцию повторит множество других словенских художников, ведь «Триглав» для искусства Словении — примерно как «Черный квадрат» для искусства России, и ремейки, сделанные после войны, когда вся югославская нацсимволика станет токсичным активом, превратятся в политические жесты. Но в 1968-м никому не пришло в голову раздувать из шутки группы ОНО политическое дело об оскорблении национальных святынь. В 1960-е культурная политика Тито — не в пример репрессивной стратегии стран Варшавского договора — отличалась большей



COURTESY OF MODERNA GALERIJA / MUSEUM OF MODERN ART, LJUBLJANA

«Триглав», 1968

либеральностью и мудростью: границы открыты; знамя модернизма поднято выше некуда; по всей стране как грибы растут музеи современного искусства и студенческие культурные центры; заведено с полсотни всяческих биеннале и фестивалей; все для студентов — чтобы ушли с головой в творчество, а не лезли на баррикады.

Разумеется, Югославия 1960-х не была раем на земле для художников — был госзаказ и официоз, была цензура, преследовали националистов и инакомыслящих, случались перегибы, особенно — на местах. Протестуя против перегибов, один из основателей и негласный лидер группы ОНО Марко Погачник и занялся акционизмом. Летом 1966 года власти города Крань, где родился Погачник, потребовали снять его скульптуру с выставки местных художников в Горень-ском музее. Оскорбленный Погачник, заканчивавший учебу на скульптурном отделении Люблянской академии художеств, приходил на выставку к открытию и простаивал в позе античного атлета до закрытия; на шее у него, как у партизана перед расстрелом, висела табличка, где говорилось, что ему запретили выставлять свои работы и он решил выставиться вместо них собственной персоной. Пресса писала об акции одобрительно — как об интересном эксперименте в области боди-арта. Власти озверели, надавили на музейное руководство — живую скульптуру Погачника попросили на выход.

Имя группе дала книга-объект «ОНО» (1966) художника Марко Погачника и поэта Изтока Гайстера: ее название представляло собой контаминацию двух словенских слов, «око» и «ухо»,— отделить рисунок от стиха, а стих с рисунком от скульптурной формы книги в их совместном произведении и правда невозможно. Контаминация и звучала, и выглядела красиво: как возглас удивления и как стильный логотип — скульптор Погачник оказался выдающимся шрифтовиком и графическим дизайнером. Тотальной контаминацией была и сама группа, состоявшая из художников, поэтов, кинематографистов, философов — все были настроены нарушать границы дисциплин и смешивать медиа: если поэзия — то визуальная, если графика — то как иероглифы, если фильм — то целиком из титров, если энвайронмент или хеппенинг — то по заранее заданному числовому алгоритму. Но главное — контаминация лежала в основе их художественной программы: смешивать искусство с жизнью, потому что если искусство — на правах ошибки, помехи, нежданного подарка — не впустить в жизнь, то жизнь задохнется в мире потребления.

Вначале они думали победить мир вещей с помощью вещей, освобожденных от старых смыслов и функций, затем пришли к мысли, что перформансы или инсталляции в публичном пространстве — более действенный способ создавать сбои в консюмеристской матрице. Под конец, поняв, что современная цивилизация непобедима, группа ОНО ушла из города на природу — в поля, луга и речные долины, чтобы сливаться со Вселенной в художественной гармонии. Своего рода манифестом оказалась «Космология» Давида Неза, показанная в Галерее современного искусства Любляны в 1969 году: художник распластался на полу, словно «L'Uomo vitruviano» Леонардо, в лунном круге из неоновых ламп, снятых с потолка, над ним тусклым солнцем раскачивалась электрическая лампочка, на животе его лежал камень, поднимавшийся и опускавшийся при дыхании. Человек наедине с мирозданием — вечный вопрос искусства, равно далекий и от проблем социалистического строительства, и от критики капитализма.

Последней большой совместной работой группы ОНО стала короткометражка Нашко Крижнара «Белые люди» (1970). В фильме «белые люди» — в белых балахонах до пят или же голышом, извалявшись в пуху или муке,— то ли просто валяют дурака, то ли отправляют какие-то таинственные ритуалы — в белостенной галерее, в пене прибоя, на заснеженном поле. В акциях принимают участие белые мыши, белый гусь и относительно белая овца, предательски полинявшая. Видно, что всем им хорошо друг с другом, с искусством и с природой. Удивительная картина — о белом, чистом и хрупком. Юном. Не захватанном грязными лапами.

Невозможность финала

«Санта-Барбара», рязанская версия

Мыльная опера, у которой нет начала (советским людям ведь так и не показали начало «Санта-Барбары») и не может быть конца,— идеальный учебник смирения, с максимальной наглядностью напоминающий зрителю, что он — только щепка в потоке, который течет ниоткуда и впадет в никуда. И это, возможно, даже неплохо.
Текст: Иван Давыдов

Штат Калифорния, берег Тихого океана, виллы престарелых миллионеров, под 90 тысяч жителей. Основали в конце XVIII века монахи-францисканцы, назвали в честь святой Варвары. Думаю, что из жителей поселка в Рязанской области, где я впервые услышал название этого американского городка, никто и никогда туда не добирался.

Кстати, не исключено, что главным в поселке путешественником был мой дед, Иван Федорович Давыдов. Он добрался аж до Вены, откуда в 1944-м его эвакуировали с осколком в легком. Сначала — в госпиталь в Горьком вывезли, а потом и домой отпустили. Осколок извлечь не смогли, он дедушку, наверное, и добил. Но без спешки, через 30 лет. Или алкоголь его все-таки добил. Или папиросы со вкусом ядерных отходов. Это у Кристофера Бакли в модном некогда романе «Здесь курят» лоббист крупной табачной корпорации из Штатов шутил: в Восточной, мол, Европе, любят такие сигареты, которые на вкус не отличишь от ядерных отходов. Перспективный рынок!

С дедушкой я на земле разминулся, а вот бабушку, строгую его супругу Александру Егоровну, знал и любил, потому что как же иначе. Масштабная была женщина, иногда — грозная (троих подняла детей и оставалась до последнего главой мощного матриархального клана). Подозреваю, что она, в отличие от деда, вообще никуда из родного поселка не выезжала. Но именно благодаря ей я и узнал, что есть в штате Калифорния город Санта-Барбара, где проживает человек, которого зовут Си Си Кэпвелл.

Или не проживает, а пребывает в перманентной коме. Тут вопрос непростой. Кто-то там в перманентной коме определенно пребывал, но точно ли Си Си — сказать не могу. Я просто из всех персонажей только Си Си и запомнил.

У человека, живущего в маленьком поселке, всегда очень много дел. Особенно если этот человек — женщина. Дом, огород, кухня, куры, дети, внуки и другие животные. У бабушки, конечно, тоже было очень много дел. Но как только телевизор выдавал призывную мелодию «та-та-та-та, та-та-тата!», дела ставились на паузу. Она замирала перед экраном и погружалась в жизнь заокеанских богачей.

«Келли решает вернуться к Роберту. Но Роберта похищают его брат-близнец Куинн Армитэдж и его любовница Дебра Лондон, чье настоящее имя — Флэйм Бофорт. Куинн занимает место Роберта и скоро влюбляется в Келли. Крэйг убеждает Иден проследить за Флэйм, и она едет вслед за Флэйм в Луизиану, куда та едет якобы хоронить своего родственника. Роберту удается сбежать, но в болотах его жалит змея. Иден находит его на болотах и везет в больницу. Там близнецов снова меняют, и Роберт в лихорадке оказывается у человека Бофортов. Иден просит приехать Келли. Сестры снова ссорятся».

Я честно пробовал проникнуться ее интересами. Усаживался рядом, пытался погрузиться в приключения Роберта, Си Си и Крэйга. Ничего не получалось. Я даже понять не сумел тогда, как это можно смотреть и зачем такое показывать. Юность ведь вообще жестока, юность думает, что она про жизнь понимает все, а что не понимает — то бессмысленно. Так что я свои попытки бросил и просто, застав бабушку у телевизора, спрашивал: «Ну что там Си Си? Очнулся?» Она очень смешно обижалась. Потому что в перманентной коме пребывал, кажется, все-таки не Си Си. Мейсон, наверное, пребывал в коме. Или даже Ванда Дехесус. Или.

Снимать «Санта-Барбару» начали в 1984-м. Эти четыре цифры почему-то провоцируют пишущих на обязательные рассуждения о кошмарной сущности тоталитарного государства, но я, с вашего позволения, воздержусь. Маленькое, ограниченное пределами одноэтажного домика государство, где царила моя бабушка, вовсе ведь не было тоталитарным. В России первую серию показали в январе 1992-го. Можно сказать, что Россия и началась вместе с «Санта-Барбарой». Что Россия началась с «Санта-Барбары».

Хотя тоже — как первую? Не первую, а двести семнадцатую. Именно с 217-й и начали. Советские люди (все еще советские тогда, хотя и теперь тоже), не избалованные телеразнообразием, приняли это как должное. Лучше, чем ничего.

Хотя, возможно, все-таки причина в другом. Это закон жанра, и он же — закон жизни. Дело не только в том — или вовсе не в том,— что мыльная опера позволяет глянуть в чужую длящуюся жизнь. Дело, пожалуй, в том, что любое мыло — вне зависимости от сюжета, от того, где, когда и с кем происходят телевизионные приключения,— повторяет, собственно, нашу настоящую жизнь. Не повествованием, но структурой, а это важнее. Тебе кажется, что все началось с тебя, но на самом деле тебя просто закинули сюда в самый разгар событий. В двести семнадцатую серию или в миллион двадцать пятую. И в силу того, что это не самый высокий жанр, у сценаристов мало сдерживающих факторов. Завтра они развернут историю на 180 градусов, введут новых каких-нибудь героев, а послезавтра съемки остановят, потому что деньги кончились. Или еще почему-нибудь. Персонажам вообще не положено такие вещи знать, нам и не расскажут.

Годы шли, бабушка старела, я рос и не проводил уже целое лето в маленьком поселке, приезжал, если только получалось, на пару недель. А она все сидела, тяжело развалясь, на старом своем диване и ждала, когда Си Си выйдет наконец из комы. Или Дэвид Зебулон. Или Пола Ирвайн. Какая разница? Там героев сотни, и в кому в любой момент мог впасть каждый из них.

Иногда мы с ней разговаривали по душам. На разных, наверное, языках, с трудом пробиваясь через разницу в представлениях о жизни, у каждого по-своему наивных. Это были важные минуты. Теперь вспоминаю и понимаю. Но не исключено, что даже и тогда кое-что понимал. Понимал, например, что наступит однажды такой день, в котором мне придется быть без нее. Время рано приучало к потерям. Прямо напротив бабушкиного дома — кладбище, на кладбище — мой школьный дружок, уехавший покорять большой город и сгинувший в бандитской разборке. Когда заходил к бабушке — и к нему заходил тоже. Тем более что братва эффектный ему возвела монумент. В полный рост мой дружок на куске гранита, в обязательной кожаной куртке. Улыбается.

«Знаешь, Ванька,— сказала мне однажды бабушка Александра Егоровна,— вот я чего боюсь. Я боюсь, что умру и не досмотрю. Не узнаю, чем кончилась „Санта-Барбара“».

Она угадала. Так все и вышло. Впрочем, шансов вообще не было, потому что «Санта-Барбара» ничем не кончилась. Сериал просто бросили снимать задолго до описываемых событий. Еще в 1993-м. А в России последнюю серию показали в 2002-м, когда моей бабушки на этом свете уже не было.

Хотя тоже — как последнюю. В Америке отсняли 2137 серий, здесь остановились на 2040-й.

«Сантана ждет ребенка от Си Си, и Си Си делает ей предложение. Однако когда у нее случается выкидыш, она разрывает помолвку и покидает город. София выходит замуж за Кена Мэтиса, но ему нужны были только ее деньги. У Кена начинается интрижка с Энди Кляйн. Он делает Софию наркоманкой и получает достаточно власти, чтобы управлять „Армонти Индастрис“. Келли и Коннор узнают, что первые две жены Кена умерли при весьма странных обстоятельствах. Кену почти удается убить и Софию, но его вовремя арестовывают. Энди убивает Кена в тюрьме, а затем ее ловит Коннор». Так. Стоп. Похоже в перманентной коме пребывал все-таки не Си Си, иначе как он это все провернул с Сантаной?

Мыло учит смирению. Вокруг поток, и стоит в нем, наверное, пытаться быть пловцом, но вот чего точно не стоит забывать — так это того, что в потоке ты еще и случайная щепка. Упал, плывешь, а чем все кончится... С одной стороны — известно, чем все кончится, с другой — пловец ведь этого не увидит. А щепке — какая разница? Финал невозможен, финала нет, и не исключено, что это хорошая новость.

ОБНОВЛЕНИЕ КОФЕЕН FRENCH BAKERY. ПОЧЕМУ ЛАВАНДОВЫЙ?



Реклама

СЕТЬ КОФЕЕН-ПЕКАРЕН FRENCH BAKERY SEDELICE ПРОВЕЛА МЯГКИЙ РЕБРЕНДИНГ.

Обновления касаются как визуальной части, так и атмосферы в целом. Теперь у гостей появится возможность наслаждаться не только яркими вкусами, но и стильным, комфортным пространством, которое станет идеальным для встреч, работы и отдыха.

НОВЫЙ ЛОГОТИП И СТИЛЬ

В процессе ребрендинга French Bakery SeDelice обновила логотип, сделав его более современным и легким. Он сохраняет узнаваемые элементы бренда, но при этом выглядит свежее и гармоничнее.

ЛАВАНДА – НОВЫЙ АКЦЕНТ В ЦВЕТОВОЙ ГАММЕ

Особое внимание уделено цветовой палитре. В рамках ребрендинга был введен лавандовый оттенок, который теперь станет заметным элементом в интерьерах кофеен SeDelice. Этот выбор не случаен: отдел маркетинга French Bakery несколько месяцев проводил исследования и выяснил, что лавандовый цвет воспринимается на 7% приятнее других оттенков, создавая атмосферу спокойствия и уюта. Лаванда помогает создать гармоничную и расслабляющую атмосферу.

ИНТЕРЬЕР С ОБНОВЛЕННЫМ СТИЛЕМ

Кроме визуальных изменений в сети произошли значительные преобразования в интерьере. Обновленная мебель, стильные барные стулья и новые стойки создают удобное пространство для гостей. Кроме того, появились новые витрины – они более стильные и позволяют лучше представить продукцию. Гостям легче выбирать и наслаждаться ассортиментом.

Теперь будет легко не только насладиться вкусной выпечкой и кофе, но и комфортно провести время в компании друзей или за работой.

Ребрендинг сети кофеен-пекарен French Bakery – это не просто смена логотипа и цветовой гаммы. Это процесс создания нового опыта для гостей, в котором каждый элемент имеет важное значение.

Отсчет последних времен

Как человечество пытается предсказать конец света

В Писании сказано: «не ваше дело знать времена или сроки», страшный День Господень придет «как тать в нощи». Последние две тысячи лет люди тем не менее регулярно занимаются вычислением «времен или сроков», пытаясь угадать, когда же именно все закончится — вообще все, вся земная история. И повторяющийся неуспех этих вычислений, отмечает Сергей Ходнев, никого не останавливает.

Приметы конца времен в Евангелии, конечно, приводятся — восстанет народ на народ и царство на царство, глады, моры и землетрясения по местам. Но читатель может себе представить, сколько раз за эти двадцать веков бывали восстания царства на царство вместе с гладами и морами (а иногда и вместе с землетрясениями). Тем более что есть же и Апокалипсис, а там все так картинно, так образно и так загадочно, что в любое из этих столетий находились желающие проводить прямые параллели. И уж так во все времена устроено восприятие человека, будь он хоть простецом, хоть ученым епископом, что он именно вот этот, данный лично ему в ощущениях «глад и мор» будет воспринимать как исключительное событие. Скорей всего, апокалиптическое. И вот именно эту беду — как финальную «скорбь, какой не было от начала творения». Всякому своя слеза солона. И всякому, что поделаешь, хочется думать, что именно к этой слезе относится обещание: «отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло».



«Агнец, побеждающий десять царей». Неизвестный автор, 1220–1235

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Нет, бывало, что очередная скорбь действительно не вписывалась в реальный опыт хотя бы нескольких поколений. Раннесредневековая экспансия арабов-мусульман, например,— тут возник целый пласт эсхатологической литературы. Или явление монголов, тоже вызвавшее к жизни гадания о том, не они ли те «нечистые языки», которых когда-то заточил на краю света Александр Македонский с тем, чтобы они высвободились перед концом света. Но в целом соображения о том, что вот когда-когда, а нынче-то точно последние времена настали, уж прямо по всему видно,— это константа. Всегда такое было — если не в виде авторитетной проповеди, так хотя бы в виде тихого горестного ворчания.

Здесь интересно другое: история христианской эсхатологии — это не только попытки распознать эти самые приметы и, соответственно, идентифицировать эпоху как непосредственное преддверие конца мира. Век за веком когда у отдельных персон, когда у целых сообществ возникало стремление предсказать наступление этого конца, вычислить его, придать ему календарное измерение. Ну а массы эти предсказания либо просто принимали к сведению, либо даже поднимали на знамя.

Наверно, ключевой и притом, если разбираться, самый неожиданный момент при этом — рациональность и завороженность красотой чисел. Красивых чисел, вокруг которых многие эти соображения вращаются, строго говоря, прежде всего два. Число 1000: потому что в пересчете на земные сроки человеческой жизни тысячелетие — это огромный, трудно вообразимый срок. И 666: многострадальное «число зверя» из Книги Откровения.

Для изрядной части таких вычислений основанием была вроде бы чисто поэтическая фраза — «у Господа один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» (2 Пет. 3:8). Начало творения исчисляется в Книге Бытия днями, значит, и в разговоре о финальной катастрофе, она же новое творение, уместно вернуться к разговору о днях. Творение заняло шесть дней, в седьмой Господь почил от всех дел своих. Если «один день, как тысяча лет» — не значит ли это, что земному миру и отпущено шесть условных «дней», то есть шесть тысячелетий? А меж тем на основании греческого перевода книг Ветхого Завета, если складывать числовые данные буквальным образом, выходило, что вся история не только человечества, но и мироздания заняла к моменту рождения Христа 5500 лет. А потому уже у отцов III–IV веков появляются предположения, что в 500 году от Христова воплощения стоит ждать второго пришествия. На практике ближе к 500 году качественного всплеска апокалиптических настроений выше фонового мы не обнаружим — вероятно, потому, что в предшествующие десятилетия и так произошло достаточно катастроф вполне вселенского звучания: вестготы в Риме, вандалы в Риме, упразднение Западной Римской империи, наконец.



«Дракон передает свою силу Зверю». Неизвестный автор, XIII век

MADRID. BIBLIOTECA NACIONAL

Сегодня историки уже не так уверены, как прежде, в абсолютном масштабе «истерии 1000 года» — апокалиптические истерии возникали иногда в более ярком виде без всякой связи с красивыми датами. Но что на европейское сознание этот страх 1000 года вместе с сопутствующими явлениями (например, массовые паломничества в Иерусалим, чтобы встретить Судию именно там) сильно повлиял — это факт. И именно с ним стоит связать и то движение, которое в конце концов к концу XI века вызвало к жизни Крестовые походы, и разные частности: скажем, то, что знаменитый свод данных переписи 1085–1086 годов, устроенной в Англии Вильгельмом Завоевателем, назвали не как-нибудь, а «Книгой Страшного суда».

Ну и далее 1000 и 666 фигурируют в громких, иногда чрезвычайно резонансных предсказаниях, комбинируясь на разные лады. В начале XIII века папа Иннокентий XIII созывает очередной Крестовый поход как очередную апокалиптическую битву, отсылая к тому, что, мол, со времен Магомета (а основатель ислама, понятно, для высокого Средневековья — одна из образцовых моделей Антихриста) прошло 666 лет. В XV веке на Руси, где к тому времени датой создания мира считали не 5500-й, а 5508 год до Рождества Христова, возник ужас перед 6000 (то есть 1492-м) годом: ну все, уже и шестая тысяча лет кончается, наверняка конец. В XVII столетии нарисовался 1666 год, который сразу два этих числа объединил, и тут уж, когда этот год настал, в самом деле нашлись те, кто в истинность этого предсказания поверил самым действенным образом. В Москве соборно осудили старообрядцев (они и будут потом главными носителями эсхатологической нервозности на отечественной почве), в Лондоне случилась сначала великая чума, потом великий пожар. Наверняка же неспроста.



ARCHIVES DE LA SEU D'URGELL

«Агнец побеждает Зверя и Змея». Неизвестный автор, около 975

Потом все это постепенно уходит с переднего плана. Сейчас, безусловно, по-прежнему есть те, кто так или иначе оперирует библейскими числовыми данными и приходит к сенсационным выводам, но это все-таки обычно сектанты, повышающие апокалиптическим накалом притягательность своего учения. Хотя бывает так, что представления о расчисленном, математически предсказуемом финале мировой истории овладевают массами. В 1910-м боялись, что Земля, пройдя через хвост кометы Галлея, нахватается ядовитых газов,— о, это был помимо прочего вполне светский маркетинговый феномен, пилюли от кометного яда, патентованная защита от кометы, кометные вечеринки, кометные платья и так далее. Если помните, в 2012-м — святая простота! — муссировался конец света по календарю майя, тоже большой хайп, но напрочь забытый, кажется, уже к новому, 2013 году.

Но это все не то. Классическая христианская апокалиптика — это не одно только предчувствие того, что со всеми живущими случится финальная скорбь и финальная катастрофа, это еще и обещание нового неба и новой земли; это обещание не просто тотальной беды вроде беззаконной кометы или лихого астероида, а такого финала, который придаст окончательный, вечный, абсолютный, неизмеримый смысл всему, что на земле происходило.

Такую вещь, конечно, хочется мысленно приблизить хотя бы путем суеверных математических выкладок. Если она не случается и в этот назначенный для нее срок, и в тот, и еще вот в этот не случается тоже — это не только сдувшийся ажиотаж, но и большая мировоззренческая переоценка, и тому тоже было много примеров. С другой стороны, кто сказал, что вся эта наивная математика способна что-то в наступлении подобного финала прояснить. Ночь бывает длинной, даже длинной невыносимо, тать, случается, разбойничает подолгу. Ну а прежнее в любом случае прошло.


CATEDRAL DE SANTA MARIA, GIRONA, SPAIN

Энде. «Ангел сражается с адской саранчой». Иллюстрация из Жиронского беатуса, около 975

Затем на сцену выходит число 1000 в другом обличии. В 20-й главе Апокалипсиса «дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана» сковывают на тысячу лет. В мейнстримной христианской экзегетике постепенно возник консенсус о том, что события Книги Откровения — это как минимум не только то, что будет в конце времен, это еще и то, что уже случилось или должно случиться в земной истории человечества прежде финальных событий. Соответственно, сковывание сатаны стали понимать как отсылку к земному искупительному подвигу Христа, а тогда получалось, что с окончанием первого тысячелетия христианской эры змий древний освободится «на малое время», и с этим-то освобождением начнется череда эсхатологических событий. Как следствие, в 1000 году всерьез ждали второго пришествия. А потом, когда оно не случилось, внесли коррективы и стали его ждать в 1033 году, что очень понятно.

Всхлип тишины

Джошуа Оппенхаймер и его «Конец света»

В конце февраля в России выйдет на экраны полнометражный дебют видного документалиста Джошуа Оппенхаймера, автора нашумевшего фильма «Акт убийства». Свою карьеру в игровом кино он решил начать с конца. Именно так он и назвал свой мюзикл о постапокалипсисе — «The End» — «Конец света».
Текст: Василий Степанов

Где-то глубоко-глубоко в шикарном бункере влачит отнюдь не жалкое существование семья магната, заработавшего состояние добычей полезных ископаемых,— он сам (Майкл Шеннон), жена (Тильда Суинтон), сын (Джордж Маккей), парочка приживалов (доктор, дворецкий, несносная мамина подруга). На стенах просторных комнат — шедевры мировой живописи (Моне теснит Ренуара), в центре одной из них гигантская игрушечная железная дорога с Голливудским холмом, этажом ниже — бассейн,— все это, пожалуй, могло бы скрасить однообразную жизнь, если бы изоляция не была такой долгой. Остановившееся время провести нелегко. Не помогут ни исторические штудии (папа пишет мемуары), ни обмен байками (мама, оказывается, танцевала в Большом театре), ни кино по вечерам, ни кулинария (каждый вечер здесь пир с вином и тремя переменами блюд), ни ежедневное плавание. На двадцатый год заточения в меловых шахтах, где расположен бункер,— они сами по себе выглядят довольно живописно, как шедевр бруталистской архитектуры,— появляется чернокожая незнакомка (Моусес Ингрэм). После карантинных процедур и нескольких конфликтов ее поселяют в общем доме, сделав женой бледного сына. Она вот-вот даст жизнь новому поколению землян. И фильм, начавшийся с песни — ведь важно, что это мюзикл! — о светлом завтра, завершится не менее оптимистичными куплетами про обретение дома, пока герои будут таращить глаза, пытаясь разглядеть свет в конце тоннеля, какой-то счастливый финал в своей беспросветной подземной жизни.

Старый-старый спор о том, что все-таки предпочтительнее, ужасный конец или ужас без конца, вспыхивает в игровом полнометражном дебюте Джошуа Оппенхаймера с новой, хотя и не сказать что с такой уж великой силой. И да, 150 минут хронометража в исполнении блестящего документалиста вполне достаточно, чтобы принять решение в пользу первого решения, то есть в пользу ужасного конца. Как выдержать день, неделю или месяц в компании поющих зануд, совершенно непонятно. Останавливать мгновение не хочется. Оппенхаймер пришел к своему замыслу задолго до того, как часы судного дня застыли на отметке 23:59 (сегодня от этого умозрительного момента нас официально отделяет 15 секунд). Его решение понаблюдать за буднями одной запертой богатой семьи было принято даже до ковидных карантинов. Вирусная изоляция и развернувшийся затем мировой политический кризис лишь сделали фильм — в основе своей чистый лабораторный эксперимент — актуальнее.

Известность Джошуа Оппенхаймеру принесли работы, в которых трудно узнать рафинированного автора «Конца света». Его документальные блокбастеры о травме и вине «Акт убийства» и «Взгляд тишины» намекают на «Конец», пожалуй, лишь тем, что он как документалист, напрямую взаимодействовавший с чужой болью, всегда надеялся на кино как на болеутоляющее. Да, он знает, что работа камеры остраняет любой кошмар, жанровые рамки всегда утешают, а песня в кадре выдергивает зрителя из реальности. К заявленной в названии теме Конца с большой буквы Оппенхаймер подходит, обложившись интеллектуальными концепциями и утонченными профессионалами типа оператора Михаила Кричмана и художника-постановщика Йетте Леманн. Первого мы, конечно, помним по фильмам Андрея Звягинцева. Занятно сходятся фешенебельная подземная квартира героев Оппенхаймера и люкс-апартаменты, которые Кричман и Звягинцев строили для персонажей «Елены» и «Нелюбви». Лоск глянцевомодной съемки присущ и павильонному «Концу света». Хотя думается, что условные обитатели Патриков смотрелись бы в бункере Оппенхаймера поживее.

Что касается Йетте Леманн, то трудно переоценить ее вклад в другой апокалипсис haute couture — «Меланхолию» Ларса фон Триера. Она и для Оппенхаймера сработала поразительно точно. Ведь финал, который он придумал для человечества, сродни выцветанию пленки или размагничиванию записей в белый шум. Так что оперная мощь замков и мрачных романтических пейзажей, то, что она дала Триеру, сменяется в «Конце света» бесцветными индустриальными норами. Перед нами просто полые формы, которые не суждено или просто невозможно наполнить содержанием. Все человечество (с его культурой, наукой, амбициями, памятью и неврозами) уместилось в нескольких помещениях и никак не может решить, в какой цвет покрасить стены.

Стартовав цитатой из «Четырех квартетов» Т.С. Элиота, фильм неизбежно держится за полу великого поэта. Так что нелишним, наверное, будет вспомнить строчку из другого его произведения «Полые люди»: «Вот как кончится мир, не взрывом, но всхлипом». Для мюзикла как жанра этот всхлип — тональность невыносимая, то есть художественные задачи себе амбициозный Оппенхаймер ставит по-настоящему непосильные. Музыкальная дорожка «Конца света» мучительна и для актеров, которые то шепчут, то переходят на бормотание, а когда вынуждены петь, неизбежно и показательно не то что дают петуха, но хватают губами воздух, срываются — как трещит рвущаяся ткань или крошится камень. Если автор хотел запечатлеть тот самый момент — когда тарелка идет трещинами не от падения, а просто от времени, от того, что уже отслужила свое,— ему это удалось.

Тут есть, конечно, проблема, и заключается она в том, что традиционно песня в мюзикле — это своего рода театральная реплика в сторону, комментарий внутреннего состояния героя, то потаенное, чем он делится не с теми, кто стоит рядом, не с другими персонажами, а со зрителем. Героям Оппенхаймера поделиться нечем, и в своих мучительных партиях они еще больше закрываются, зарываясь в какой-то демонстративный оптимизм или напускное безразличие, обсуждают пустое. Это тревожное состояние, учитывая, что песня доносится до нас откуда-то из глубин, буквально de profundis.

Еще большую тревогу вызывает состояние самого режиссера, стипендиата Фонда Макартуров (неформально эту поддержку называют «грантом для гениев»), который каллиграфически аккуратно, что видно уже по эпиграфу из Элиота или шрифту титров, ведет речь о совершенно никому не интересных героях, чтобы с добросовестностью бухгалтера проговорить пункты многочисленных повесток — экологической, социальной, политической,— ни в чем не достигая глубины и, видимо, надеясь, что эта глубина возникнет сама собой просто потому, что действие картины разворачивается под землей. Чистописание здесь превыше всего. Но оно же делает вздохи и всхлипы по поводу угасающего мира донельзя картинными. Такой постапокалипсис давно описан в первой строфе «Евгения Онегина». Позволю себе напомнить: «С больным сидеть и день и ночь, / Не отходя ни шагу прочь!» — не только скука, но и коварство. Впрочем, позабавить полуживого «Концом света» вряд ли удастся. Остается лишь надеяться, что фильм, озаглавленный столь претенциозным образом и, кажется, неспроста отвергнутый Канном и Венецией (премьера прошла на кинофестивале Теллурайд в Америке), не станет концом для карьеры многообещающего автора. Ведь за каждым финалом обычно что-то да следует.



КАДР ИЗ ФИЛЬМА



КАДР ИЗ ФИЛЬМА



КАДР ИЗ ФИЛЬМА

Пока не кончилось

Каково это — увидеть финал того, что длилось много серий

«Запоминается последняя фраза»,— говорил Штирлиц в телефильме «Семнадцать мгновений весны», и это так же верно в отношении последнего эпизода в длинном сериале. В телевизионной драматургии бывали случаи, когда у любимого сериала выходила никудышная, неожиданная или странная концовка, которая могла смазать впечатление от всего предыдущего. Татьяна Алешичева рассказывает об оставшихся в истории сериальных финалах и о том, какие чувства они вызывали у зрителей.

«Клан Сопрано» 1999–2007

ЗРИТЕЛЬ ПИШЕТ ЖАЛОБУ В ТЕХПОДДЕРЖКУ

Последний эпизод психоаналитической саги о духовной жизни и деяниях мафиози Тони Сопрано на канале HBO смотрели 12 млн человек. В финальной сцене вся семья Тони собиралась в кафе. Когда туда пришла его дочь Медоу, Тони посмотрел на нее — и экран погрузился в черноту на долгие и мучительные 10 секунд, после чего по нему побежали заключительные титры. Многие зрители решили, что в трансляции произошел сбой, и начали жаловаться в сервисную поддержку канала HBO. Но такая концовка была концептуальным решением автора сериала Дэвида Чейза. Означал ли «Черный квадрат» Чейза, что в финале Тони должны были застрелить в закусочной? Возможно. В любом случае вышла одна из самых оригинальных сериальных концовок, которая осталась в истории телевидения.



HBO

«Друзья» 1994–2004

ЗРИТЕЛЬ СМАХИВАЕТ НЕПРОШЕНУЮ СЛЕЗУ

«Друзья» выходили не на кабельном, а на бесплатном эфирном канале NBC, поэтому финал смотрели 60 млн человек. Он получился идеальным: пара, судьба которой интересовала публику больше всего, снова сошлась, но не у алтаря, а где-то за полшага до него: Росс признается в любви Рейчел, и она решает не лететь в Париж. Остальные сюжетные линии тоже прочертили аккуратно и изящно. Чендлер и Моника усыновляют близнецов, Фиби выходит замуж, Джоуи остается без пары, зато с карьерой. В финале сценаристам удалось воплотить простую мысль: когда ты становишься старше, даже самые лучшие друзья отходят на второй план — на первый выходит семья, это печально и радостно одновременно. Сдружившиеся за 10 лет актеры плакали на съемках последнего эпизода настоящими слезами, так что им пришлось поправлять грим. Зрители наверняка тоже.



BRIGHT / KAUFFMAN / CRANE PRODUCTIONS - WARNER BROS. TELEVISION

«Сыны анархии» 2008–2014

ЗРИТЕЛЬ ОПЕЧАЛЕН, НО НЕ УДИВЛЕН

В основе сюжета «Сынов» лежат коллизии, списанные из «Гамлета»: королева байкеров Джемма выходит замуж за убийцу своего первого мужа, а ее сын, мятущийся принц Джекс, находит дневники погибшего отца — вот вам и разговор с призраком. Сообразно сюжетной логике все семейство должно было погибнуть, но с каждым новым сезоном байкеры проживали очередной год опасной жизни, оставаясь невредимыми. В придачу к гамлетовскому канону сериала в теледраматургии тех лет как раз появилась мода убивать ключевых персонажей — в предыдущие десятилетия такое было немыслимо. И все же, когда Джекс на любимом байке под вой полицейских сирен эпично уехал в закат — врезался в лобовом столкновении в грузовик,— в это было сложно поверить, хотя подобный исход был предсказуемым и логичным.



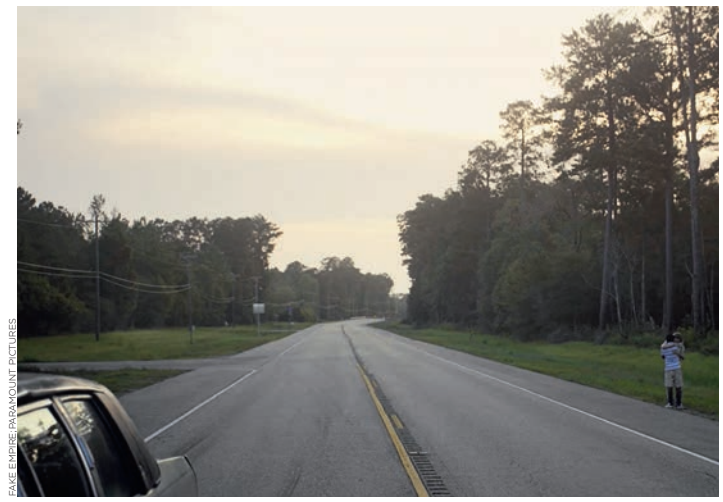
FOX 21, FX PRODUCTIONS, LINSON ENTERTAINMENT


LYNCH / FROST PRODUCTIONS

«Твин-Пикс» 1990–2017

ЗРИТЕЛЬ СОЧИНЯЕТ ПОСТЫ В СОЦСЕТЯХ С ТОЛКОВАНИЯМИ УВИДЕННОГО

Финал второго сезона «Твин-Пикса» — который должен был стать последним! — шокировал даже бывалых зрителей, смирившихся с тем, что вместо разгадки детектива их затянуло в Черный вигвам. Но виданное ли дело, чтобы антагонист и протагонист менялись местами? В агента Купера вселялся Боб — получите и распишитесь. В то же время где-то на периферии зрительского сознания мерцала загадочная фраза Лоры Палмер, сказанная Куперу: встретимся через 25 лет. Спустя 25 лет и два года грянул третий сезон — которого не должно было случиться — и обнулил все сюжеты: Лора была больше не Лора, Купер не Купер, и времени как такового тоже не было, все события происходили параллельно, будто в чьем-то сне. Конец всего сущего, то есть ядерный взрыв, отгремел задолго до финального эпизода, который и финалом не назовешь: добро не победило зло, но не произошло и обратного. Нам остались лишь вечное возвращение и шипение иглы на доигравшей пластинке, которая тем не менее все еще крутится.


FAKE EMPIRE/PARAMOUNT PICTURES

«В поисках Аляски» 2019

ЗРИТЕЛЬ РЫДАЕТ

Сюжет сериала прошит ожиданием трагического финала: главный герой, школьник Майлз Холтер, увлекается историей, но лишь в одной ее ипостаси — коллекционирует фразы, сказанные знаменитостями перед смертью. В летнем лагере он влюбляется в дерзкую девицу Аляску Янг, которая как никто умеет убалтывать продавцов продать спиртное несовершеннолетним. Но не успевает он найти и полюбить Аляску, как девушка гибнет в автокатастрофе — здесь финал тоже случается до финального эпизода. Как сказал за минуту до смерти Джеймс Дин, разбившийся в автомобильной аварии: «Жаль, что те, кто ехал навстречу, нас не видели». Но смерть — это не конец! В том-то и дело: после гибели девушки Майлз все еще продолжает искать Аляску — пытается понять, была ее гибель самоубийством или несчастным случаем и что могло ее так расстроить, что она не свернула перед мчащейся навстречу машиной.


OLERKENWELL FILMS

«Олененок» 2024

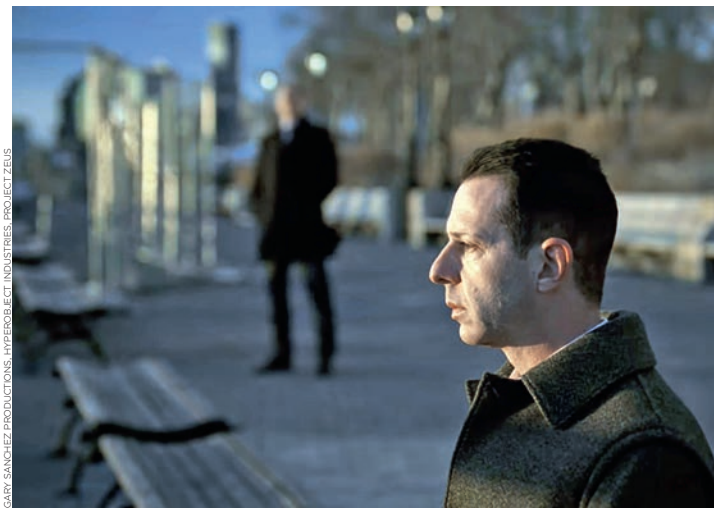
ЗРИТЕЛЬ ТРЕВОЖИТСЯ

К финалу сериала стендап-комику Донни удается преодолеть зависимость от собственной сталкерши — ее домогательства не только досаждали ему, но и тешили самолюбие. Он осознал это и нашел управу на Марту, засадив ее в тюрьму и обзаведясь запретительным ордером. Что это, если не хеппи-энд для героя, изнемогшего от маниакальных приставаний ненужной ему женщины? Но в том же финальном эпизоде Донни соглашается снова работать с продюсером, который его изнасиловал,— счастьем тут и не пахнет. И вот, зайдя в бар, он понимает, что склонен к зависимости от людей, которые его случайно приласкали и похвалили. Донни рыдает и не может расплатиться за напиток, потому что забыл кошелек. Тогда бармен угощает его бесплатно — эта сцена зеркально воспроизводит сцену знакомства Донни с Мартой, только теперь Донни оказывается на ее месте! Автор сериала Ричард Гэдд (прототип Донни), кажется, изобрел новый тип финала: зловещий хеппи-энд.

«Наследники» 2018–2023

ЗРИТЕЛЬ ДУМАЕТ «Я ТАК И ЗНАЛ», ХОТЯ НИЧЕГО ОН НЕ ЗНАЛ

Срисованный с Руперта Мёрдока медиамагнат Логан Рой, глыба и матерый человечище, впадает в кому еще в первой серии первого сезона, и бездарные наследнички, столпившись вокруг смертного одра, начинают грызню за его королевство. Кому достанется компания — слабаку Кендаллу, рыжей стерве Шивон, трикстеру Роману или давно устранившемуся от дел семьи старшему Коннору? На протяжении четырех сезонов при вновь воспрявшем патриархе Логане они будут меряться самолюбиями, а к финалу перестанут быть семьей — и все для того, чтобы наследство отошло чужаку, мужу Шивон. Это шекспировские страсти, низведенные до сериального «мыла», или «мыло», поднявшееся до шекспировских высот? Перед нами уникальная прорывная драматургия нового времени: герои вроде бы должны измениться, пройдя испытания, как Уолтер Уайт. Но правда в том, что они остаются прежними — такими же ничтожными, как были.



GARY SANCHEZ PRODUCTIONS, HYPEROBJECT INDUSTRIES, PROJECT ZEUS

«Игра престолов» 2011–2019

ЗРИТЕЛЬ НЕГОДУЕТ

Финал «Игры престолов», будто сделанный «на отвали», постоянно попадает в списки худших сериальных финалов всех времен. Местами он выглядит как жест отчаяния шоураннеров, дописавших концовку вместо Джорджа Мартина: шеф, все пропало — гипс снимают, клиент уезжает! Джон Сноу убивает Дейнерис и уезжает в закат в Ночной дозор, дракон Дрогон сжигает Железный трон и улетает в закат, Арья восходит на корабль и уплывает в закат — не слишком ли много тут закатов? Многие зрители посчитали такой финал халтурой и задохнулись от обманутых ожиданий.



BIGHEAD LITTLEHEAD, GENERATOR ENTERTAINMENT, HBO TELEVISION 360

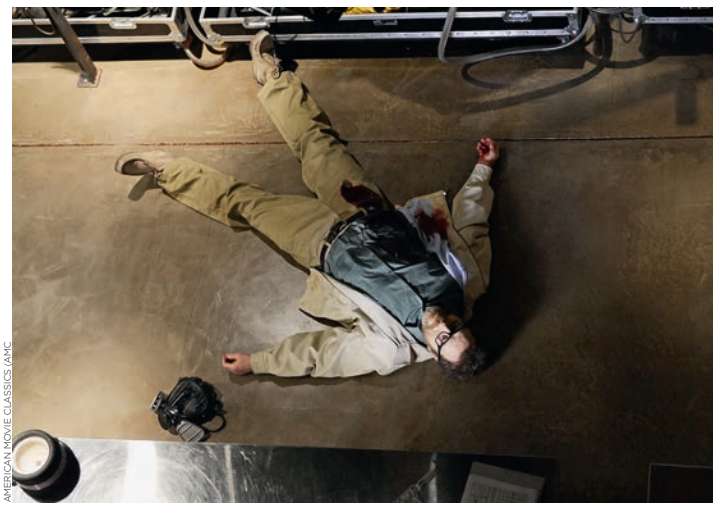


HOME BOX OFFICE (HBO), BBC TELEVISION CENTRE

«Конец парада» 2012

ЗРИТЕЛЬ ИДЕТ В БИБЛИОТЕКУ И БЕРЕТ ПОЧИТАТЬ ПЕРВОИСТОЧНИК

Любимец публики Бенедикт Камбербэтч будто создан для роли Титженса — человека безупречной нравственности, каких почти не осталось в мире. Этот викторианский джентльмен с выдающимися способностями к математике ведет безнадежную битву с прогрессом, считая, что наряду с бытовыми удобствами он привносит в жизнь общества разброд и шатание и рушит устои. Титженс стоит на страже устоев: предпочитая дурной жене добрую суфражистку, остается в законном браке. Викторианскую эпоху сменяет модерн, Титженс оказывается в окопах Первой мировой и видит, как падают декорации старого мира и сходит на нет принцип «парада» — хорошей мины при плохой игре: «Покончено с надеждой, и покончено со славой — как для нации, так, осмелюсь заключить, и для всего мира, хватит с нас парадов». Том Стоппард ужал «британскую „Войну и мир“» — тетралогию Форда Мэдокса Форда про Титженса — до пяти эпизодов, и когда на экране гаснет последний кадр, первое, что хочется сделать,— прочитать четыре оригинальных романа.



AMERICAN MOVIE CLASSICS (AMC

«Во все тяжкие» 2008–2013

ЗРИТЕЛЬ ЗАСТЫЛ В ВОСХИЩЕНИИ

В начале пути Уолтер Уайт был скромным учителем химии, но близость смерти (неизлечимый рак) подтолкнула его к действию: он создает нарколабораторию и с течением времени становится беспринципным наркоторговцем и убийцей. Ему не избежать дилеммы «Крестного отца»: совершая преступления «на благо семьи», мужчина всегда разрушает эту семью — таковы правила игры. Уолтеру удается сколотить состояние, потерять деньги, вернуть их часть и разругаться с партнером Джесси. Главный сериал десятилетия завершается трагическим эмоциональным финалом: Уолтер спасает Джесси и по иронии судьбы умирает в своей нарколаборатории не от рака, а от случайно срикошетившей пули, которую он схватил, спасая Джесси. Круг замкнулся: герой переродился — и в этом новом качестве умер.

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
[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

название	адрес
Ресторан «18.12»	1812 года ул., 2, корп. 2
«Секретное место»	Калошин пер., 4
«Стейк-хаус Buffalero di Mare»	1-й Красногвардейский пр-д, 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
«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
«Элардж и»	Гагаринский пер., 15А
Asia Hall	Кутузовский просп., 48
Birds	1-й Красногвардейский пр-д, 21, стр. 2, 84-й этаж
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Black Thai	Кутузовский просп., 2/1, 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

название	адрес
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
OXUS	Трифоновская ул., 24, стр. 1
Piazza italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
Ruski	1-й Красногвардейский пр-д, 21, стр. 2, 85-й этаж
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
Village Kitchen Гольф	Довженко ул., 1, стр. 1
Village Kitchen Ильинка	МО, г. о. Красногорск, д. Глухово, Центральная ул., 44
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
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

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Где взять Weekend

название	адрес
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
«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

название	адрес
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
Marins Park Hotel Москва Пражская	Кировоградская ул., 11
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
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

УСЛУГИ

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

World Class



Фитнес-клубы World Class
Реклама

Подробности акции на сайте worldclass.ru
Не является публичной офертой

САМЫЙ МОДНЫЙ НОВОГОДНИЙ ПОДАРОК*

ЦУМ
TSUM MOSCOW

С Новым Годом!

ПОДАРОЧНАЯ КАРТА ЦУМа

БЕСПЛАТНАЯ ЭКСПРЕСС-ДОСТАВКА В ТЕЧЕНИЕ 3 ЧАСОВ**

* По мнению опрошенных посетителей ЦУМ и ДЛТ с 01.11.2024 по 30.11.2024. ** При покупке подарочной карты от 50 000 рублей.
Условия приобретения, использования и доставки на tsum.ru. ООО «Меркури Мода», 143082, Московская обл., г. Одинцово, д. Барвиха, д. 114, стр. 2, этаж 1, пом. 100. ОГРН 1145032002390. Реклама.