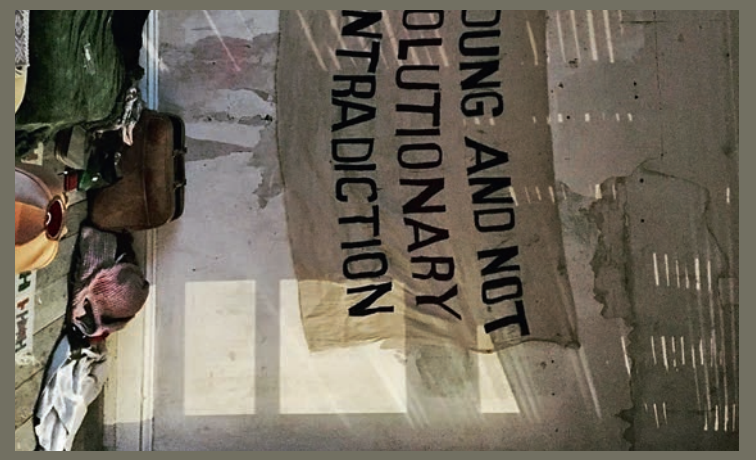




ГЛАВНЫЕ ФИЛЬМЫ ФЕСТИВАЛЯ «НОВОЕ БРИТАНСКОЕ КИНО»
24

Коммерсантъ

2 НОЯБРЯ 2018 НОМЕР 38

WEEKEND

DIOR.COM - 8 800 550 68 85



РЕКЛАМА

DIOR

ОТКРЫТИЕ В ЦУМЕ : 3-Й ЭТАЖ

DIOR.COM - 8 800 550 68 85



РЕКЛАМА

DIOR

ОТКРЫТИЕ В ЦУМЕ : 3-Й ЭТАЖ

Реклама



GUCCI

#GucciSylvie
gucci.com

Содержание

АФИША

— 10 **«Не сумел я сердцем целовать красный лик стального Октябрища»**
Как не надо писать о России

— 18 **Очень хрупко и беспредельно сильно**
Елена Стафьева о фильме «Маккуин» и дизайнере Александре Маккуине

— 20 **«Она уехала без моих картин — это даже не обсуждалось»**
Эрик Булатов о Дине Верни

— 22 **Униженные и нормальные**
Алексей Васильев о «Магазинных воришках»

— 24 **10 фильмов Британфеста**
Выбор *Ксении Рождественской*

— 28 **Предать дракона**
Денис Рузаев о «Девушке, которая застряла в паутине»

— 29 **«Нам, бельгийцам, со времен ван Эйка приходится быть реалистами»**
Люк Тёйманс о барокко и современности

— 32 **Из чего состоит опера: оркестр**
Проект *Сергея Ходнева*

— 34 **Хоррор воспитания**
Татьяна Алешичева о «Призраках дома на холме»

— 35 **Романом по Европам**
Игорь Гулин о «Покое» Ахмеда Хамди Танпынара

РЕСТОРАНЫ

— 36 **Пинса vs пицца**
Дарья Цивина о ресторанах Pinsa Maestrello и Fish Me

— 37 **Божий дал**
Алексей Зимин об индийской кухне

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ
Марина Прохорова о коллекциях FW 18

— 38 **Chanel**

— 40 **Fendi**

— 42 **Новые вещи**
Выбор *Виктории Михайленко*



Джейк и Динос Чепмены. «Fucking Hell», 2008

PINAULT COLLECTION

ВЛАДИМИР ЖЕЛОНКИН
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР АО «КОММЕРСАНТЪ»; ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ГАЗЕТЫ «КОММЕРСАНТЪ»
АНАТОЛИЙ ГУСЕВ
АВТОР ДИЗАЙН-ПРОЕКТА

ЕЛЕНА НУСИНОВА
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
ДАРЬЯ СМОЛЯНИНОВА, ТАТЬЯНА ШИШКОВА
ЗАМЕСТИТЕЛИ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
ОЛЬГА ФЕДЯНИНА
РЕДАКТОР

ДАРЬЯ ТИМЧЕНКО
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР
МАРИЯ БЕССМЕРТНАЯ, УЛЬЯНА ВОЛОХОВА, НИКИТА СОЛДАТОВ
РЕСЕЧЕРЫ

МАРИНА ПРОХОРОВА, ЛИЛИЯ МУРСАЛИЕВА, ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО
SHOPPING, BEAUTY
ТАТЬЯНА НАЗИНА
МЕНЕДЖЕР ПРОЕКТА
НАТАЛЬЯ КОВТУН
АССИСТЕНТ

ЕЛЕНА ВОЙНАЛОВИЧ
КОРРЕКТОР
СЕРГЕЙ ШАПОВАЛОВ
КОРРЕКТОР

ВАСИЛИЙ БИРЮКОВ
ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК
МАРИЯ ЛОБАНОВА
БИЛЬД-РЕДАКТОР
ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО
ФОТОРЕДАКТОР
СЕРГЕЙ КИРШИН
ВЕРСТКА

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

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

ФОТО НА ОБЛОЖКЕ:
BEYOND FICTION

ЖУРНАЛ «КОММЕРСАНТЪ WEEKEND» ЗАРЕГИСТРИРОВАН В РОСКОМНАДЗОРЕ ПИ №ФС77-64418 31.12.2015. УЧРЕДИТЕЛЬ — АО «КОММЕРСАНТЪ».
АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ: 121609, Г. МОСКВА, РУБЛЕВСКОЕ ШОССЕ, Д. 28 · ТИПОГРАФИЯ: PUNAMUSTA, KOSTI AALTOSEN TIE 9, 80141 JOENSUU, FINLAND · ЦЕНА СВОБОДНАЯ. ТИРАЖ 85 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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

Неглинная
ГАЛЕРЕЯ

10 ЛЕТ В РИТМЕ ДЕЛОВОЙ ЖИЗНИ



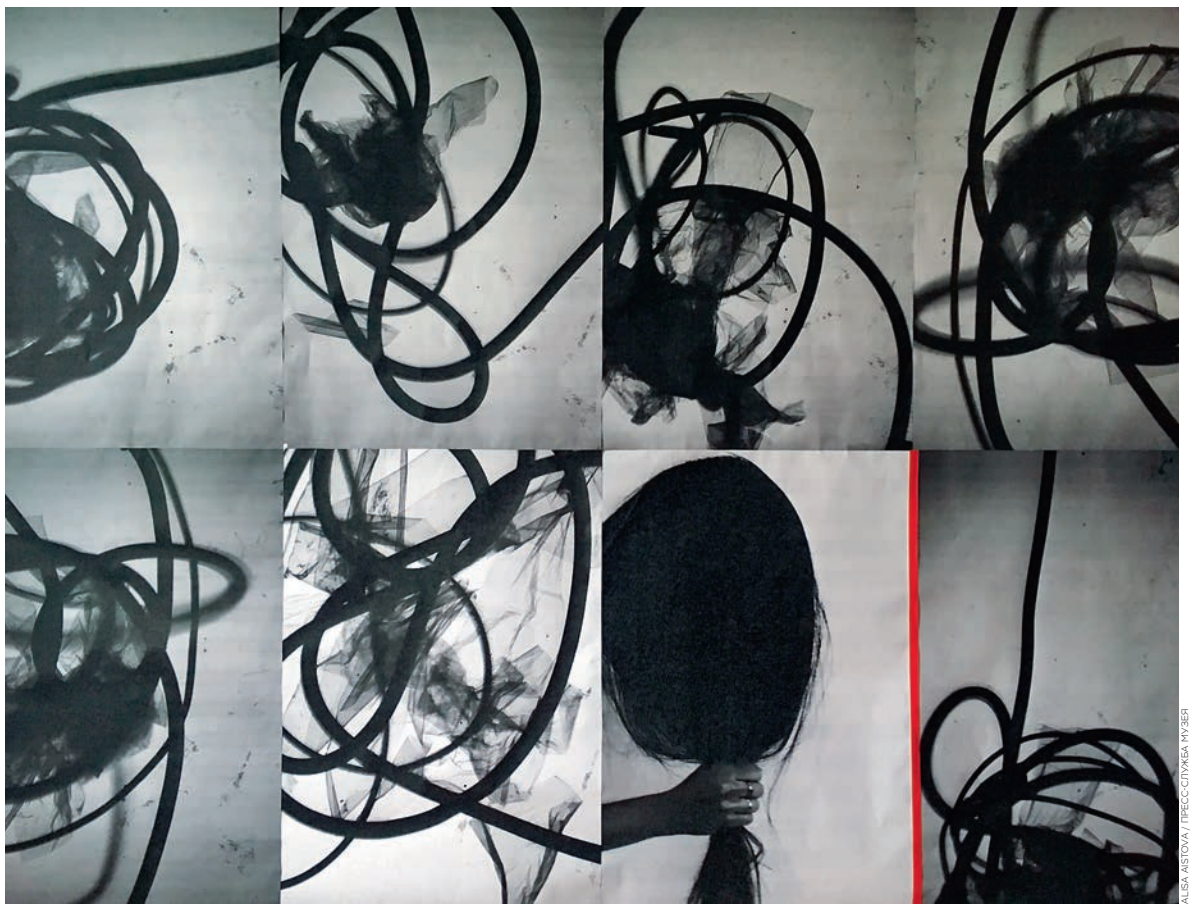
ДЛЯ ДЕЛОВЫХ ВСТРЕЧ И ДЛЯ ШОПИНГА

ТОРГОВЫЙ ЦЕНТР НА ТРУБНОЙ ПЛОЩАДИ
65 МАГАЗИНОВ, УСЛУГИ, КАФЕ, ПАРКОВКА

ТРУБНАЯ ПЛОЩАДЬ, 2

WWW.NEGLINNAYA-GALLERY.RU

РЕКЛАМА



ALISA AISTOVA / ПРЕСС-СЛУЖБА МУЗЕЯ

ВЫСТАВКА

Это сводит меня с ума

Музей Вадима Сидура
2 ноября — 9 декабря

Двадцать молодых художников выходят из зоны комфорта — каждый по-своему: боязнь тотальной слежки, стремление к физическому совершенству, невозможность творческой самореализации, несмотря на финансовое благополучие и прочие страхи и мании поколения миллениалов, как их понимает куратор. Молодой куратор, выпускница «Свободных мастерских» Мария Ada Иванова, смешавшая молодых, но уже хорошо известных (Игорь Самолет, Слава Птрк, Вик Лащенов) с молодыми и пока не прославившимися, что совершенно логично — ведь для миллениалов дружба якобы важнее конкуренции.

ЦИКЛ ЛЕКЦИЙ

Что современно?

Новое пространство Театра наций
8–11 ноября

Современный театр уже давно не мыслит себя в классических границах жанра — в театральных пространствах сегодня прекрасно уживаются не только драмы, комедии и трагедии, но еще и видеоперформансы, инсталляции, презентации, чтения, концерты и многое другое. Куратор проекта «Что современно?», театральный критик Дмитрий Ренанский определил его жанр как «интеллектуальный марафон». Шесть участников-экспертов выступят с открытыми лекциями, которые объединяет вопрос, сформулированный в названии. О границе между «сегодня» и «завтра» и о духе времени будут говорить Антон Долин (кинематограф), Юрий Сапрыкин (литература), Демьян Кудрявцев (медиа), Илья Осколков-Ценципер (дизайн), Виталий Куренной (философия) и Максим Семеляк (музыка).



ПРЕСС-СЛУЖБА ТЕАТРА

ГАСТРОЛИ

«Приют комедианта» в Москве

4–9 ноября

Камерному «Приюту комедианта» из Петербурга вот уже двадцать с лишним лет удается собирать под своей крышей режиссеров, работы которых пользуются большой популярностью во всероссийском масштабе — от Дмитрия Волкострелова и Михаила Бычкова до Константина Богомолова и Тимофея Кулябина. Нынешние московские гастроли — первые с пятью постановками сразу. Все пять спектаклей отмечены премией «Прорыв» — и все пять заслуживают безусловного внимания: «Толстого нет» Дениса Хусниярова, «Любовная история» Дмитрия Волкострелова, «Братья» Евгении Сафоновой, «Собачье сердце» Максима Диденко, «Смерть Тарелкина» Семена Серзина. Гастроли пройдут на площадках театра им. Евг. Вахтангова и театра им. Вл. Маяковского.

ФЕСТИВАЛЬ

ShadowFest

Московский детский театр теней
2–5 ноября

Фестиваль театров теней в Москве пройдет впервые — семь театров из России и Финляндии покажут в общей сложности 12 спектаклей. Театр теней — изобретение очень древнее, но сегодня он, как и обычный драматический театр, активно использует современную технику, экспериментирует с цифровым дизайном и разными мудреными способами анимации и проекции. Несмотря на то что место проведения фестиваля — детский театр, театр теней совсем не обязательно обращается исключительно к детям. Хотя, разумеется, сам жанр располагает к разнообразным сказкам, волшебствам, сновидениям или таинственным историям, которым вреден дневной свет. Так что среди «хедлайнеров» первого теневого фестиваля есть и Шерлок Холмс, и барон Мюнхгаузен, и цирковой слон, и Даниил Хармс, и персонажи сказок «Морозко» и «Аленький цветочек».



ПРЕСС-СЛУЖБА ФЕСТИВАЛЯ



ZANDER & LABISCH/ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES

СПЕКТАКЛЬ

Высшая мера

Центр им. Вс. Мейерхольда
8 ноября, 19.00

Это пьеса, за которую Бертольта Брехта в США чуть не отправили в тюрьму после войны: в годы «охоты на ведьм» тексты из «Высшей меры» служили доказательством того, что их автор — коммунистический фанатик, оправдывающий убийство во имя партийных интересов. Тюрьмы Брехт избежал, просто-напросто уехав из Америки в Европу, но история постановок «Высшей меры» с тех пор не слишком обогатилась — их по-прежнему можно пересчитать по пальцам одной руки. На самом деле это мрачная буддистская притча о свободе, подчинении и смерти — рассчитанная на участие актеров, могучего сводного хора и всей публики. Именно так, хотя и в камерной версии (с ограниченным, но все равно довольно впечатляющим хором), ее покажут один-единственный раз в ноябре, в постановке немецкого режиссера Фабианы Кемманн, с русскими и немецкими актерами и под музыкальным руководством Петра Айду. Возможно, самый необычный экспериментальный проект театральной осени.



ПРЕСС-СЛУЖБА МУЗЕЯ

ВЫСТАВКА

Александра Галкина. Прошу под стол

Третьяковская галерея на Крымском Валу
до 18 ноября

Автопортрет художницы в форме тотальной инсталляции: зрителей буквально приглашают пройти под стол, за которым обедают некие не вполне видимые, но хорошо слышимые гиганты, и, бродя между ножищ стола и ног великанов, изучить автобиографический комикс в картинах и рисунках. Фантастически остроумное высказывание о месте и самоощущении молодого (да и вообще любого живого) художника в музее, набитом классикой до послеобеденной отрыжки.

КОНЦЕРТ

The Clayton-Hamilton Jazz Orchestra

ММДМ
3 ноября, 20.00

Барабанщик Джефф Хэмилтон, контрабасист Джон Клейтон и его брат Джефф Клейтон, играющий на флейте и саксофоне, везут в Москву свой легендарный оркестр, в арсенале которого наряду с традиционным джазовым репертуаром материал альбома, записанного вместе с недавно ушедшим из жизни Шарлем Азнавуром. Особый шарм нынешнему турне The Clayton-Hamilton Jazz Orchestra придает участие самой экстравагантной молодой джазовой вокалистки США — Сесиль Маклорин Сальван.



ВЫСТАВКА

Савелий Сорин

Галерея «Наши художники»
3 ноября — 27 января

Выставка Савелия Сорина (1878–1953) в России была всего одна и 45 лет назад — в Третьяковке и Русском, когда вдова художника передавала в дар советским музеям его работы. Ученик Репина и осколок петербургского Серебряного века, репутацию превосходного портретиста Савелий Сорин завоевал еще в годы «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» и сумел сохранить в своей благополучной, вначале французской, потом американской, эмиграции. Отсюда и диапазон моделей — от Анны Ахматовой до Вивьен Ли. На выставке в «Наших художниках» покажут 30 соринских портретов: Михаил Фокин, Федор Шаляпин, Александр Бенуа, Николай Милиоти и другие знаменитости.



РУССКИЙ МУЗЕЙ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ


РАКЕТА РЕЛИЗИНГ

ФИЛЬМ

Под Сильвер-Лейк

с 8 ноября

Третий полнометражный фильм Дэвида Роберта Митчелла, автора успешного и очень страшного малобюджетного хоррора «Оно». «Под Сильвер-Лейк» — отвязный конспирологический детектив, в котором герой Эндрю Гарфилда, живущий в Лос-Анджелесе, разоблачает мировой заговор поп-культуры. Фильм был в основном конкурсе Каннского фестиваля, но остался без призов, зато критики в один голос пророчат ему культовый статус.

ФИЛЬМ

Дубликат

с 8 ноября

Фантастический триллер Билла Оливера о манхэттенском парне Джонатане, в теле которого живет его брат Джон, и обоих играет Энсел Элгорт («Малыш на драйве»). Братья делят тело по времени суток и обмениваются новостями посредством видеосообщений. Но братская любовь довольно предсказуемо подвергнется испытанию романтическими отношениями.

КОНЦЕРТ

Сергей Старостин и Андрей Котов

Кафе «Март»
4 ноября, 20.30

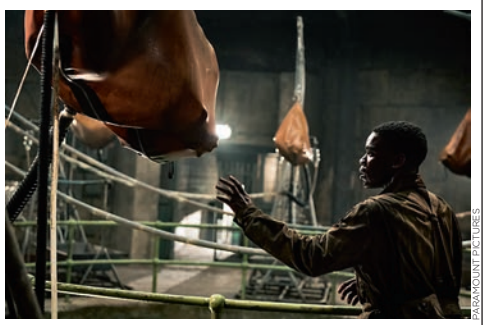
Альбом «Душеполезные песни на каждый день», записанный в 2008 году фольклористами Сергеем Старостиным и Андреем Котовым в компании лидера «Аукцыона» Леонида Федорова и джазового контрабасиста Владимира Волкова, смело можно считать одной из главных работ в области русской корневой музыки XXI века. Борис Гребенщиков назвал его в одной своей радиопрограмме «песнями, позволяющими подняться из канавы». Материал альбома редко исполняется на концертах, выступление Сергея Старостина и Андрея Котова в кафе «Март» — хороший шанс услышать этот выдающийся корпус народных и авторских произведений живьем.

ФИЛЬМ

Оверлорд

с 8 ноября

В 1944 году, накануне открытия второго фронта, два американских десантника проникают в оккупированный немцами поселок, чтобы вывести из строя радиомачту. Деревня оказывается секретной лабораторией, где фашисты проводят опыты над людьми, превращая их в персонажей голливудских хорроров. Идея фильма принадлежит сценаристу Билли Рею («Голодные игры», «Капитан Филлипс»), а продюсером выступил Джей Джей Абрамс, чье имя в титрах обещает нетривиальный подход к вроде бы классическому сюжету фильма ужасов категории «Б».


PARAMOUNT PICTURES



МОСФИЛЬМ ФОТОДОМ

РЕТРОСПЕКТИВА

Элем Климов

Государственная Третьяковская галерея (Инженерный корпус)
2–21 ноября

Полная ретроспектива советского классика, автора «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Иди и смотри» и «Агонии». Элем Климов — важнейшая фигура и в истории отечественного кино: после его избрания в 1986 году председателем Союза кинематографистов была создана «конфликтная комиссия», которая выпускала в прокат картины, положенные на полку советской цензурой (в их числе были и фильмы самого Климова). Особое место в фильмографии режиссера занимает «Прощание», экранизация повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой», которую Климов заканчивал вместо своей жены, режиссера Ларисы Шепитько, трагически погибшей во время съемок в 1979-м. Ей посвящен и его документальный фильм «Лариса», который тоже вошел в ретроспективу, приуроченную к 85-летию со дня рождения режиссера.



ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЕК» / КОММЕРСАНТЪ

ФИЛЬМ

Великий путь

Кинотеатр «Иллюзион»
3 ноября, 13.20

Фильм Эсфири Шуб, пионерки монтажного кино, секретаря Всеволода Мейерхольда, соратницы Сергея Эйзенштейна и близкого друга Владимира Маяковского, «подарившей революции новый жанр искусства», как определил ее вклад в кинематограф Виктор Шкловский. «Великий путь», вышедший в 1927 году, к 10-летию Октябрьской революции,— это виртуозный монтаж уникальной хроники: митинг перед выборами в Учредительное собрание, похороны бакинских комиссаров, кадры Гражданской войны, портреты Ленина, Луначарского, Троцкого, Дыбенко, десятков других исторических персонажей и тысяч безымянных жителей новой страны.



КИНОПОЭТИСТИКА

МУЛЬТФИЛЬМ

Баба Яга. Начало

с 8 ноября

Начало анимационной франшизы для самых маленьких про добрую Бабу Ягу, которая живет в дремучем лесу с котиком и нехотя помогает царевне Синеглазке бороться со злом в лице мачехи-колдуньи. В числе продюсеров картины — Федор Бондарчук.

КОНЦЕРТ

Питер Мерфи

"Главclub"
7 ноября, 20.00

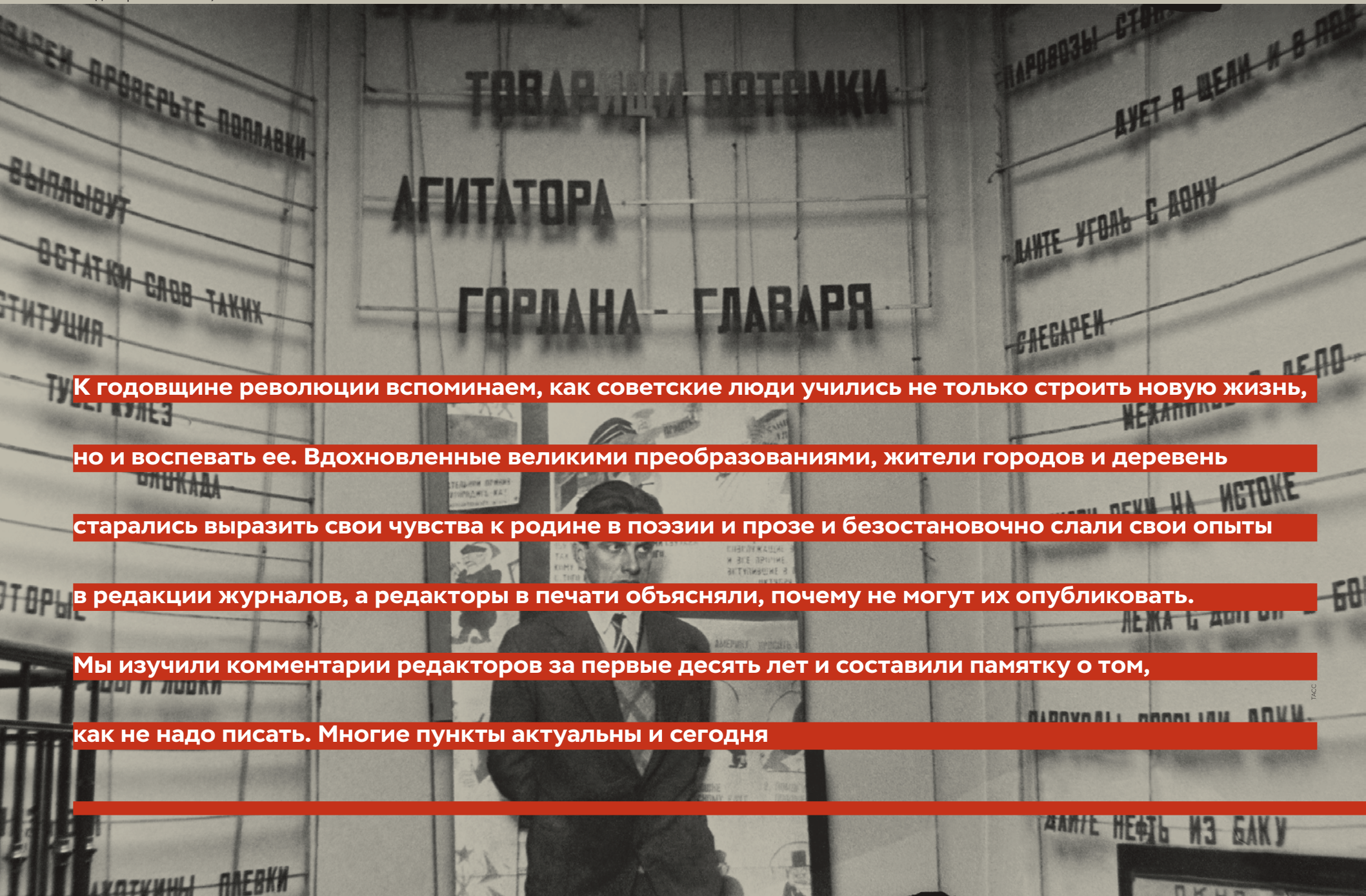
Стараниями Артемия Троицкого и «Программы „А“» группа Bauhaus стала когда-то для наших соотечественников символом готик-рока и альтернативной музыки как таковой. Название группы было для наших контркультурщиков частью опознавательной системы: знаешь Bauhaus, значит, свой. Проживающий в Стамбуле лидер Bauhaus Питер Мерфи едет в Россию на концерт, посвященный 40-летию группы. Обещает отвлекаться от материала Bauhaus разве что ради традиционных для его концертов каверов на Дэвида Боуи и Dead Can Dance.



НЕ СУМЕЛ Я СЕРДЦЕМ ЦЕЛОВАТЬ КРАСНЫЙ ЛИК СТАЛЬНОГО ОКТЯБРИЩА

Владимир Маяковский, 1929

Как не надо писать о России



К годовщине революции вспоминаем, как советские люди учились не только строить новую жизнь, но и воспевать ее. Вдохновленные великими преобразованиями, жители городов и деревень старались выразить свои чувства к родине в поэзии и прозе и безостановочно слали свои опыты в редакции журналов, а редакторы в печати объясняли, почему не могут их опубликовать. Мы изучили комментарии редакторов за первые десять лет и составили памятку о том, как не надо писать. Многие пункты актуальны и сегодня

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ О РЕВОЛЮЦИИ

Конычу-Обидину

Ваше предсказание (с эпиграфом из Лермонтова) тяжело по форме, нехудожественно и даже несодержательно. Почему «день борьбы за счастье, за народ осветит даль и грудь сожмет больную»? Если вы лично больны, то нужно ли об этом говорить в связи с воспоминаниями об Октябре? Полагаем, что не стоит.

«Знамя рабфаковца», 1923

Серебрякову (Москва)

«НЕ СУМЕЛ Я СЕРДЦЕМ ЦЕЛОВАТЬ
КРАСНЫЙ ЛИК СТАЛЬНОГО ОКТЯБРИЩА
В ВКП НЕ СМОГ УВИДЕТЬ МАТЬ
НЕ ЛАСКАЛА МЫСЛЬ МОЮ ЕЕ РУЧИЩА».
СЕРДЦЕМ НЕ ЦЕЛУЮТ. «ОКТЯБРИЩА»
НЕ СУЩЕСТВУЕТ. РУЧИЩАМИ МЫСЛЕЙ
НЕ ЛАСКАЮТ И ВООБЩЕ — СТИХИ НУЖНО ПИСАТЬ
ПО-ЧЕЛОВЕЧЕСКИ.

«Смена», 1927

А. Санину (Кронштадт)

Выражение «волшебный 17-й год» — неграмотно и не по-пролетарски сказано. Волшебства не может быть там, где нет «ни бога, ни царя». Волшебство — старая идеологическая рухлядь — место ее в корзине.

«Молодая гвардия», 1925



FOX PHOTOS/GETTY IMAGES

Читка газеты в деревне, 1929

Ф. Старому

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОКТЯБРЕ ЧТО-ТО УЖ СЛИШКОМ МРАЧНЫ.

«Юный коммунист», 1919

Босоргину (Жиздра)

ТЫ ДУМАЕШЬ, ЕСЛИ В ДВАДЦАТИ СТРОКАХ ПОВТОРИТЬ ДВАДЦАТЬ РАЗ СЛОВО «КАПИТАЛ», ТО ПОЛУЧАТСЯ РЕВОЛЮЦИОННЫЕ СТИХИ. ПОЛУЧИЛОСЬ РЕВОЛЮЦИОННО, НО НЕ СТИХИ.

«Смена», 1925

Ягунову (Самара)

Слабо все. Надо учиться писать. Красная армия не «кровью крестилась, в вихрях крутилась», а сама «крутила» колесо истории. Стихи не подходят.

«Молодая гвардия», 1925

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ О ЛЕНИНЕ

И. Сергееву (Тифлис)

ВАШИ СТИХИ С БОЛЬШИМИ НЕДОСТАТКАМИ. ПОИСКИ РИФМЫ ТЯЖЕЛО ЛОЖАТСЯ НА ВАШИ ОБРАЗЫ. ИЗ-ЗА РИФМЫ ВЫ ЛЕНИНА СРАВНИВАЕТЕ С «ГРУЗДЕМ», ВЫКАПЫВАЕТЕ ТАКИЕ ВЕЩИ, КАК «ЗГИ» И «МОЗГИ», И СЛОВОНОВШЕСТВУЕТЕ, ВРОДЕ «ВЫКОРОБЬ».

«Смена», 1924

С. Южному (Крым)

В стихотворение вплетено много противоречивых понятий. Удачно ли образное представление Ленина с лассо в руках? (К тому же «лассо» срифмовано с «массы»). Бывают ли в поле баррикады? — а у вас сказано: «и двинулся в поле под любимый покров баррикад»?! Все это образец пользования в стихах понятий, плохо усвоенных.

«Смена», 1926

Зизину

«Мои каникулы и весть о смерти Ильича» не пойдет. Вы больше говорите о каникулах, чем о смерти Ильича. Избегайте совмещения личных тем в одной статье. О проведенных каникулах напишите особую статью, указав в ней проделанную вами работу и отношение к вам крестьянства, как к рабфаковцу.

«Знамя рабфаковца», 1924

Дульфону

ОБРАЗ ИЛЬИЧА НЕ РАЗРУШАЕТ КОРАБЛЕЙ, НЕ РВЕТ «ЦЕПЕЙ ИЗ ОКОВ» И ВООБЩЕ НЕ СОВЕРШАЕТ ПРЕСТУПЛЕНИЙ И НЕ ДЕЛАЕТ ГЛУПОСТЕЙ, ПРИПИСЫВАЕМЫХ ВАМИ ЕМУ; А ЧТО «ОБРАЗ ЛЕНИНА НЕ ЛОЖЬ», И БЕЗ ВАС ВСЕ ЗНАЮТ.

«Молодая гвардия», 1924

С. Анисимову (Серноводск)

Пишешь ты очень слабо. Нужно стать грамотней, хорошенько подучиться, а то твои стихи выходят не революционными, а смехотворными. Ты, например, пишешь, что Ленин умер «в борьбе житейской»,— ведь так можно говорить о каком-нибудь чеховском герое; что борьба эта была «головоломная», что он хотел «калек убогих поравнять»,— ни то ни другое не передает действительного смысла.

«Смена», 1926



РИА Новости

Ликбез в Бородянской сельскохозяйственной коммуне «Спартак», 1928

Земляному

СТИХИ СТРАДАЮТ ИЗЛИШНИМ МНОГОСЛОВИЕМ. СТАРАЙТЕСЬ ПИСАТЬ ЭКОНОМНЕЕ, МЕНЕЕ ВОДЯНИСТО. ВАШ РИТМ ХОРЕЙ СООБЩАЕТ СТИХАМ О ЛЕНИНЕ ПЛЯСОВОЙ МОТИВ.

«Красная молодежь», 1925

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ О РАБОЧИХ

Агафонову

«Рабочие» очень слабо («в мозгах горит святой порыв»). «Пролетарке» — много лучше. Чувствуется влияние старой любовной лирики («лежать у стройных ног ковром, тропой, хотя доской валежной»). Думаем, что любовное чувство рабочего к работнице должно пробуждать другие эмоции, а не поклонение такого свойства. И откуда вы взяли, что пролетарка, которой «мил и дорог весь рабочий люд», не может любить и кого-нибудь в отдельности?

«Красная молодежь», 1925

П. Стразову (н.о. Алексино, Владимирской губернии)

Когда встречаешь заголовок «Углекопам», сразу ожидаешь увидеть нечто реальное, нечто твердое, мускулистое, мужественное и вдруг читаешь:

Я пришел послушать звоны
Колокольчиков лесных,
Шум ветвей, сосенок сонных,
Скрипы сучьев смоляных.

Если снять заголовок, получается простое описание леса. Самый же главный недостаток в этом стихотворении вот какой. Ты соснами олицетворяешь углекопов, т.е. наших товарищей по борьбе, и вдруг ты приходишь только послушать да посмотреть на них. Это не годится.

«Комсомолия», 1926

Шовмаю (Москва)

Ты пишешь:

Хочу быть рабочим поэтом
Хоть совсем не родился рабочим,—
Ведь всего только прошлым летом
Увидал я завод воочию.

Но мы должны тебе сказать, что одного только желания мало, чтобы стать поэтом, да еще рабочим. Ты поработай на заводе у станка и над заводом в стихах, а потом их пришлешь.

«Смена», 1925

И. Волкову

В стихотворении «К тебе» есть образы, но они все страшно надуманы.

Дочь — завода,
Дочь — мотора,
Жизнь твоя станок.

Так писали в первые годы революции, но мы давно отказались от «машинных детей» и от абстрактного завода перешли к конкретной жизни.

«Комсомолия», 1926

Б. Лебедеву

Ты пишешь о заклепке, а она у тебя никак не связана с внешним миром, ее окружающим, с заводом, с рабочим,— а болтается в пространстве. Не дано кипучей полнокровной жизни вокруг заклепки — и действительная живая роль этой заклепки не чувствуется.

Попробуй рисовать вещь в конкретной обстановке, сумей схватить быт вокруг нее, старайся хоть в нескольких строках зарисовать тип рабочего, имеющего с ней дело. Это главное.

«Смена», 1924



РИА Новости

Кружок ликвидации безграмотности, 1918

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ О БУДУЩЕМ

М. Фомину (ст. Пашковская)

ВЫ ПИШЕТЕ: «И РУХНУТ СВОДЫ ТЮРЕМ ТЕМНЫХ, РУХНЕТ ТРОН ГНИЛОЙ, ПОДМЫТЫЙ»... ОПОЗДАЛИ, ТОВАРИЩ, ДАВНО РУХНУЛ. И ВООБЩЕ, ПРО КАКОГО «УЗНИКА» ВЫ ГОВОРИТЕ?

«Смена», 1927



Ликвидация безграмотности среди женщин, 1931

З. Гоникману

«Гимн пролетариата» может внушить самое нелепое представление о будущем братстве народов. «Лапландцы внедрятся в огневой Индостан, Австралийцы же вселятся в долины Алтая». А не помрут ли ваши Лапландцы в Индостане от малярии, а Австралийцы на Алтае от туберкулеза? Не пойдет.

«Знамя рабфаковца», 1923

Тов. Надежину

Старый мир в конец разроем.
Мятежом бунтует кровь.
Все разрушим и построим
Здание светлой жизни вновь.

Что это? Плохая переделка Интернационала? У тебя есть в стихах бодрость, революционный энтузиазм. Все это ценно и необходимо, но все это нужно выразить по-новому, по-своему. Мало сказать: «Здания светлой жизни построим». Надо показать, как эта жизнь уже теперь строится.

«Комсомолия», 1926

П. Залескому (ст. Боярка)

РАССКАЗ НАПЕЧАТАН НЕ БУДЕТ: ТЕМА ШАБЛОННА, ШАБЛОННА И ТРАКТОВКА ЕЕ. В СТИЛЕ БОЛЬШИЕ ПРОМАХИ ВРОДЕ «ПОТЕРТЫЕ ПОРТРЕТЫ ВОЖДЕЙ ПОДОЗРИТЕЛЬНО СМОТРЕЛИ НА ЗАЛ СЕЛЬСКОЙ МОЛОДЕЖИ, БУЙНО ВОЗДВИГАЮЩЕЙ ПОСТРОЙКУ НОВОЙ ЖИЗНИ».

«Смена», 1927

Крестьянину Ф. Морозову

СТИХ «НАША ЦЕЛЬ» НАПИСАН НЕ ДУРНО, НО ЕЩЕ ДАЛЕКО ТО ВРЕМЯ, КОГДА ЛЮДИ БУДУТ РАБОТАТЬ ОДИН ДЕНЬ В НЕДЕЛЮ, БЕРИТЕ СОВРЕМЕННЫЕ ТЕМЫ.

«Красная деревня», 1923

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ О НАСТОЯЩЕМ

Д. Полякову

«КАРТИНКИ БЫТА» НЕ ПОЙДУТ. НИЧЕГО ИНТЕРЕСНОГО В НИХ НЕТ. ДАВАЙТЕ КАРТИНКИ УЧЕБЫ, ЖИЗНИ ОБЩЕЖИТИЯ, ВНЕШКОЛЬНОЙ РАБОТЫ, НО НЕ... СНА.

«Знамя рабфаковца», 1924

Ф. Попутникову

СЕЙЧАС В ЖИЗНИ ПРЯХИ МОЖНО НАЙТИ КОЕ-ЧТО КРОМЕ УНЫЛОСТИ ПУСТОТЫ. ПОПРОБУЙТЕ ЭТО СДЕЛАТЬ, ДА, ПОЖАЛУЙ, В ПРОЗЕ, А НЕ В СТИХАХ: КАЖЕТСЯ, ВЫЙДЕТ ЛУЧШЕ.

«Знамя рабфаковца», 1923

А. Кулемину (Симоновщина)

«Песнь о проститутке» целиком по Некрасову. Потом, что это за комсомольская мораль у тебя:
Будь беззаботная, пьяная,—
так проживешь как-нибудь.
Плохо. Если ты затрагиваешь такие больные места нашей действительности, то нужно договаривать до конца: отрицательное это явление или положительное, и почему.
А если так отмахиваться, то лучше такие темы не затрагивать.

«Смена», 1925

С. Дионесову (Питер)

Как Блок и другие искатели «певучей тайны», вы безнадежно заблудились в ваших «сетях, болотах и рытвинах». Для них и для вас Россия — прекрасная незнакомка, и вы болезненно стараетесь заглянуть в ее «неуловимый лик».
То старушкой седой, богомольную,
Ты покорно бредешь в монастырь,
То ватагой кабацкой, раздольную
Буйно мнешь ты ковыльную ширь. <...>
Так представляет себе Россию тот, для кого действительно непонятны пути России и пути человечества, кто за мистическими символами не видит того, что видно классово-сознательному пролетарию. Та же тема преломляется у рабочего поэта по-иному:
Просяную
И ржаную кожу
Твою, Россия,
Творческой электродрожью
Прожгла индустрия. <...>

«Юный коммунист», 1922

Тов. Майкову

ВАША ЗАМЕТКА: «КАК Я ПРОВЕЛ ВЕЧЕР В ПАМЯТЬ ГОДОВЩИНЫ» НЕ ПОЙДЕТ. МЫ РЕКОМЕНДУЕМ ВАМ, ТОВАРИЩ, ПИСАТЬ О ЖИЗНИ И БЫТЕ РАБФАКОВЦЕВ-ЧУВАШЕЙ.

«Знамя рабфаковца», 1923

В. Шулейкину

«КРЕМЛЬ НОЧЬЮ» НАДУМАН И НЕУБЕДИТЕЛЕН. СЛАБА И ФОРМА. И ПОЧЕМУ ЧАСЫ НА КРЕМЛЕВСКОЙ БАШНЕ НАЗЫВАЕТЕ «МЕРТВЫМ СТОРОЖЕМ НЕМОЙ ИЗМЕНЫ»? НЕПОНЯТНО.

«Знамя рабфаковца», 1923

Новобытнику (Пятигорск)

Не пойдет. Совсем непонятно, как хороший комсомолец, ячейковый активист мог, назло девушке, которая ему нравилась, так опуститься и променять ячейку и работу на какую-то «гимназистку». Получается как-то неправдиво. Относись серьезнее к тому, что пишешь.

«Смена», 1925



SOVFOTO/UIG VIA GETTY IMAGES

Ликбез на заводе «Красный богатырь», 1932

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ О ПРИРОДЕ

Асанину (Полторацк)

Что вам сделала луна, за что вы ее так срамите? Она у вас желтая, мутная, осоловевшая, как яичный желток, будто неевшая, несуразная, смятая вбок, недотепа, дуреха. И политически вы ее дискриминируете:
Так пятаком ломаным, медным
Царским двуглавым орлом
И веет от этого чем-то старым
Ведь это было и встарь.

«Смена», 1927

Выступление Сергея Есенина на открытии памятника Алексею Кольцову, 1925



РИА Новости

Н. Весеннему (Павловский Посад)

Надо обратить внимание на формальные требования искусства, изучить правила стихосложения, избегать неизвестных читателю местных слов, избегать идеалистического отношения к природе, чуждому рабочему («Любо солнцу меж комсомольцев „Молодую гвардию“ слушать»). Ведь до революции столь же «любо» солнцу было слушать и «Боже царя храни». А Поволжье не «любо» ли ему было сжигать в 1921 году? Солнцу нет никакого дела до нас. Вот мы его должны заставить работать на нас. Это — дело рабочего класса.

«Молодая гвардия», 1924

В. Долину

СТИХ «Я ЛАСКАЛ ЕГО» — НЕ ПОЙДЕТ. НЕВЕРНО. РАБОЧИЙ НЕ СУМАСШЕДШИЙ, ЧТОБЫ ЛЮБИТЬ МУЖЧИНУ «КАК ГОЛУБОК ГОЛУБКУ». НО ВСТРЕЧАЮТСЯ ХОРОШИЕ СТРОКИ. НАДО РАБОТАТЬ.

«Молодая гвардия», 1924

С. Макарову (Самара)

«Из встреч» — в этом неплохом лирическом стихотворении есть один смешной и нелепый образ, помимо других ошибок:
Может, ты не хотела глядеть,
Может быть, этот взгляд случайный.
Почему ж, как карась в воде,
О тебе мимолетной скучаю.
«Как карась в воде» это никуда не годится. Это называется снижение стиля.

«Комсомолия», 1926

Явленской (Ялта)

Нужно отказаться от бальмонтовщины и северяновщины, иначе все строчки о рабочем и заводе будут звучать фальшиво и смешно. Некоторые мысли у тебя явно неправильны:
Нам не нужно изнеженных песен
Про цветы, соловья и любовь,
Мы в подвалах, где кроется плесень,
Из железа куем свою новь.
В подвалах хорошо ковать свою новь, но на свежем воздухе лучше. И почему нам не нужны песни про любовь, про цветы, соловья? Кто это тебе сказал? Уж не думаешь ли ты, что рабочий не способен любить? Напрасно!

«Комсомолия», 1926

КАК НЕ НАДО ПИСАТЬ ВООБЩЕ

П. Власову (Калуга)

МНОГО ВЫ ВОСКЛИЦАЕТЕ В СВОИХ СТИХАХ. ПО ФОРМЕ — ВСЕ НЕУДАЧНО. ПРИМЕНИТЕЛЬНЫ ЛИ К ПАШУЩЕМУ ПАРНЮ ПООЩРИТЕЛЬНЫЕ ВЫКРИКИ: «СТРОЙ! СТРОЙ!», ЭТО ВСЕ РАВНО ЧТО КАМЕНЩИКУ, СТРОЯЩЕМУ СТЕНУ, КРИЧАТЬ: «КОСИ! КОСИ».

«Смена», 1926

Марко Поняшу (Н. Новогород)

Вас за большой проступок исключили из комсомола, и вместо того, чтобы искренно раскаиваться, работать и работать, дабы загладить свою вину, вы занимаетесь безнадежно унылым стихоплетством:
На позор выставлять себя буду,
Пусть смеются, плюют пусть в глаза,
Пусть мне крикнут вдогонку: Иуда!
И по шее зарядят раза...
К чему эти гнойные самокопания? Займитесь лучше делом, товарищ, и бросьте эту белиберду.

«Смена», 1924

Петров

«У НАС ПЛОХО» — НЕ ИДЕТ. МЕЛОЧЬ.

«На ленинском пути», 1927

Левкоеву (Белград)

Несмотря на гладкий и ровный размер, стихи слабы. Во-первых, избегай старых выражений вроде «зефир». Во-вторых, выбирай темы поновее. Плохо, если комсомолец тоскует о детстве: занятие малопроизводительное.

«Смена», 1925


РИА Новости

Обучение грамоте, 1920

Емельянову (Вятка)

Не пойдет. Очень плохо. Все придумано. Прежде чем думать о гонораре, научись относиться к своему произведению критически.

«Смена», 1925

Н.М.

ПРИСЛАННЫЕ СТИХИ БЕССОДЕРЖАТЕЛЬНО БЛЕДНЫ. ВАМ НЕОБХОДИМО ПОРАБОТАТЬ НАД ОФОРМЛЕНИЕМ СВОЕГО МИРОПОНИМАНИЯ: «ЗАМОЛЧИТЕ, ГАДЫ. ЭТО КАРА НЕБА». ПРОЛЕТАРИАТ НА ПОМОЩЬ НЕБА НЕ НАДЕЕТСЯ.

«Грядущее», 1918

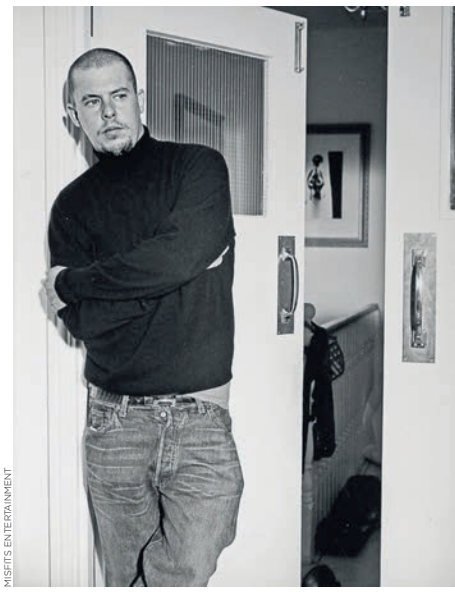
К. Калистратов (Тейково)

«ЕГО ТЯГОТИТ ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ» — МЕЛОЧЬ. НЕ ИДЕТ.

«На ленинском пути», 1927

Очень хрупко и беспредельно сильно

Елена Стафьева о фильме «Маккуин» и дизайнере Александре Маккуине


MISFITS ENTERTAINMENT




MICHEL DUFOUR/WIREIMAGE / GETTY IMAGES

Компания «Пионер» совместно с ЦУМом выпустила в прокат фильм о выдающемся модельере Ли Александре Маккуине и о выдающейся фэшн-эпохе, продлившейся с середины 1990-х до конца 2000-х и закончившейся, как понятно теперь, с его смертью

Из фильма Йена Бонота и Питера Эттедги мы узнаем, что Ли Александр Маккуин был в детстве изнасилован мужем своей сестры, что он был ВИЧ-положителен, что он делал липосакцию, что он сидел на кокаине. Вообще узнаем довольно много разнообразных житейских подробностей: он очень любил свою мать, умершую за неделю до его самоубийства, изводил своих бойфрендов, поссорился с Изабеллой Блоу, которая будто бы «открыла» его. Именно из-за этого, кстати, и поссорился — его ужасно раздражало это «открыла» (а уж как бы он был раздражен, узнай он, что после его смерти все станут говорить, что он самоубился, потому что самоубилась она). Историю про то, как Маккуин обидел Изабеллу, не позвав ее с собой в Givenchy и оставив ни с чем, рассказывает муж Изабеллы Детмар Блоу, сидя в изысканнейших интерьерах в их роскошном поместье, которое в свое время совершенно потрясло Маккуина, простого парня из Ист-Энда, о чем он сам рассказывает на одной из видеозаписей. Фильм вообще смонтирован в стилистике хоум-видео, отдельные его части называются кассетами, и даже картинка обработана под домашнее видео 1990-х. Модно так обработана.

В этом фильме говорит множество разных людей, так или иначе связанных с Маккуином,— от его сестры и племянника до работавшего с ним визажиста и сотрудников его студии. И, надо отдать должное его создателям, среди говорящих практически нет знаменитостей (самая известная — модель Магдалена Фраковяк), нет персон предсказуемых (например, в кадре ни разу не появляется Сара Бёртон, нынешний арт-директор Alexander McQueen, бывшая в последние годы его первым ассистентом), но есть люди, знавшие его на протяжении всей его взрослой жизни, работавшие и/или дружившие с ним много лет. Возможность услышать их — это почти са-

мое интересное, что есть в фильме. Почти, потому что самое — это, конечно, возможность услышать непосредственно Маккуина, интервью которого разных лет представлены в большом количестве, и увидеть, как он меняется в течение жизни.

У документального фильма о человеке из легендарного фэшн-поколения 1990-х, к тому же с таким выдающимся талантом и мелодраматической биографией, как у Маккуина, всегда есть соблазн начать отвечать на очевидные вопросы: как же так получилось? отчего же он так плохо кончил? когда его темная сторона восторжествовала? Йен Бонот и Питер Эттедги отчасти ему и поддаются: все их респонденты в конце концов отвечают на вопрос, почему Маккуин покончил с собой, хотя, казалось бы, о чем тут говорить? Важны совсем другие вопросы: в чем состояла его гениальность? что он сделал революционного? как он изменил современный ему фэшн-контекст? И даже: как его наследие воспринимается сегодня?

Не то чтобы авторы фильма «Маккуин» этими вопросами не задаются вовсе, но ответы на них, по сути дела, ответами никак не становятся. Все близкие друзья и соратники произносят те очевидные слова, что за это время превратились в клише,— про темную энергию, эпатаж, смерть и разрушение, которые сами по себе, без понимания эстетики одежды Маккуина, ее кроя, силуэта, форм, техник, решительно ничего не обозначают. А именно одежды в кадре слишком мало, чтобы представить, о художнике какого масштаба идет речь. Ее, конечно, показывают, но авторы явно боялись, чтобы фильм не превратился в нарезку из дефиле, хотя именно дефиле и есть самые важные факты в биографии Маккуина, они были способом выражения его художественного дара. Сегодня, когда культура потрясающих концептуальных шоу на грани перформанса практически утеряна, это уже не просто понять тем, кто не видел маккуиновских показов. Для тех же, кто это видел — и не забудет никогда ни гигантское дерево, ни огромный стеклянный куб, ни голографическую Кейт Мосс, ни стреляющих краской роботов, ни шахматную партию,— его вещи всегда существовали в полном и неразрывном единстве с его шоу.

Но не только дефиле Маккуина сейчас выглядят непредставимо — всю его моду, сами его вещи невозможно себе представить сегодня. Никакой расхлябанности, никаких перепевов ретро, притом что он всегда работал с силуэтом исторического платья XVIII века, с корсетом и фижмами. Есть такое невозможно затасканное выражение «архитектурный крой», давно уже переставшее что-либо обозначать, но именно он и был у Маккуина, и только у него одного он был настолько жестким, четким, высчитанным до последней вытачки, до последней нитки в разодранном подоле.

Что еще совершенно невозможно представить сейчас на подиуме, так это тот тип сексуальности, которая была у Александра Маккуина. Театрализованной, болезненной, с надломом и гротеском, но при этом устроенной исключительно средствами моделирования и конструирования одежды, которым Маккуин в совершенстве обучился в юности у портных на Севил-роу. А когда пришел в кутюрный дом Givenchy, уже умел сделать пиджак настолько идеально сидящим, так взаимодействующим с телом, что это выглядело невозможно притягательно и эротично. И даже его знаменитые брюки с низкой посадкой, bumster, выглядели прежде всего безупречно сконструированным и сшитым предметом одежды, а уже потом чем-то «сексуальным». Собственно, это отлично видно на примере одного образа из знаменитой коллекции «13», SS99 (той самой, где в финале роботы поливали краской Шалом Харлоу в пышном белом платье) — ангела в этих самых брюках и топе-крыльях, показанного в этом году на выставке «Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination» в Институте костюма в музее Metropolitan. Все, что превратилось в штампы вроде «темный», «провокативный», «сексуальный» и т. д., было у Маккуина посвящено одному — хрупкости, ранимости, опасной доступности и беззащитности и в то же время красоте и стойкости человеческого и особенно женского. Все его корсеты-латы с наложенными на них хирургическими швами, все разорванные на груди кружевные топы, все бинты-бандажи, все метры клубящейся рваной ткани и даже знаменитые невозможные туфли-платформы из коллекции «Платоновская Атлантида» — все эти приемы он использовал для развития этой своей главной и, несомненно, гуманистической идеи. И в этом смысле он был не меньшим провозвестником нынешнего женского реванша, чем его коллега выпускница того же колледжа Saint Martins Фиби Файло.

Ничего подобного тому грандиозному перформансу, которым было все творчество Ли Александра Маккуина, сейчас, конечно, быть не может. Но мода движется непрямыми путями: как появление самого Маккуина было внезапным и ничем не предсказанным, так и сегодня мы совершенно не в состоянии предсказать, что будет через несколько лет. Но тем более поучительно посмотреть, как это было тогда и какой в принципе мода может быть.


MISFITS ENTERTAINMENT


MISFITS ENTERTAINMENT


MISFITS ENTERTAINMENT


MISFITS ENTERTAINMENT


MISFITS ENTERTAINMENT

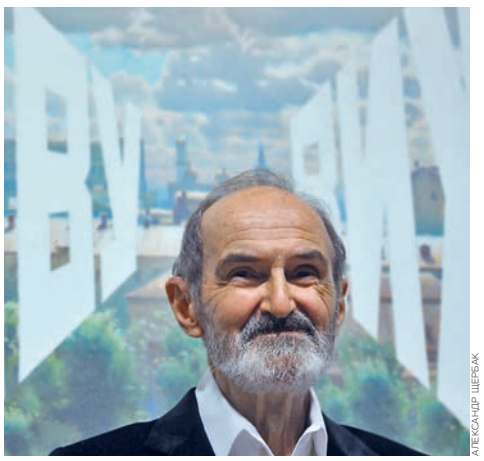

MISFITS ENTERTAINMENT

«Она уехала без моих картин — это даже не обсуждалось»

Эрик Булатов о Дине Верни


© ADAGP, PARIS, 2018
Эрик Булатов. «Автопортрет», 1968

В музейном пространстве парижского аэропорта Шарль де Голль Espace Musees, которым руководит аукционный дом Artcurial, проходит выставка «Дина Верни. Электрический эклектизм: от Майоля до Марселя Дюшана», приуроченная к столетию Верни (1919–2009). Более двадцати работ из коллекции одной из самых ярких женщин в истории искусства XX века — музы и любимой модели скульптора Аристида Майоля, а также Матисса, Боннара и Дюфи, участницы Сопротивления и исполнительницы блатных песен. А также коллекционера и галериста — Верни одной из первых показала в Париже московских нонконформистов. О том, как это было, Мария Сидельникова **расспросила Эрика Булатова**


АЛЕКСАНДР ШЕРБАК

В ваших долгих отношениях с Диной Верни было несколько этапов. Первая встреча состоялась в Москве, то есть вы узнали ее уже не в роли музы, а в роли галериста, коллекционера.

Не галериста, нет. В роли коллекционера, скорее. Дина Верни приехала в Москву в 1969 году. Я ничего о ней не знал, хотя с другими московскими художниками она уже общалась. Бывала в мастерских Ильи Кабакова, Владимира Янкилевского, Оскара Рабина. Рабина она знала раньше и даже успела приобрести его картины на выставке в Лондоне. Каким образом она меня нашла? Во Франции издавался журнал L'Art vivant, и один из номеров был посвящен СССР, в том числе и художественной жизни. Там была напечатана репродукция моего «Автопортрета» (1968). По-видимому, он и произвел впечатление на Дину, потому что она пришла ко мне целенаправленно за ним. И заодно приобрела несколько «абстрактных» работ — мои «горизонтали-диагонали». Это была моя первая продажа в принципе, не говоря уж про то, что картины уехали за границу.

Торговались?

Никогда.

А как? Она сказала — условно — 10 франков за «Автопортрет» и вы ударили по рукам?

Фотоаппарат прислала — вот и вся торговля. Практически она бесплатно получила все.

Как «Автопортрет» оказался на страницах французского журнала?

Понятия не имею. Эта публикация для меня до сих пор загадка. Там были Яковлев, Янкилевский, Кабаков и я. Конечно, в мастерскую постоянно приходили посетители. Просили показать картины — я показывал. Видно, кто-то и сфотографировал. Я очень удивился, когда увидел эту подборку, потому что в те годы я держался в стороне от неофициальной художественной жизни. Дружить — дружили. Особенно были близки с Кабаковым. От него Дина и пришла ко мне. Через Кабакова в основном и складывалось все общение с иностранцами. У него и машина своя была.

Богатая француженка с такой насыщенной жизнью и столькими увлечениями — как Верни воспринимали в Москве?

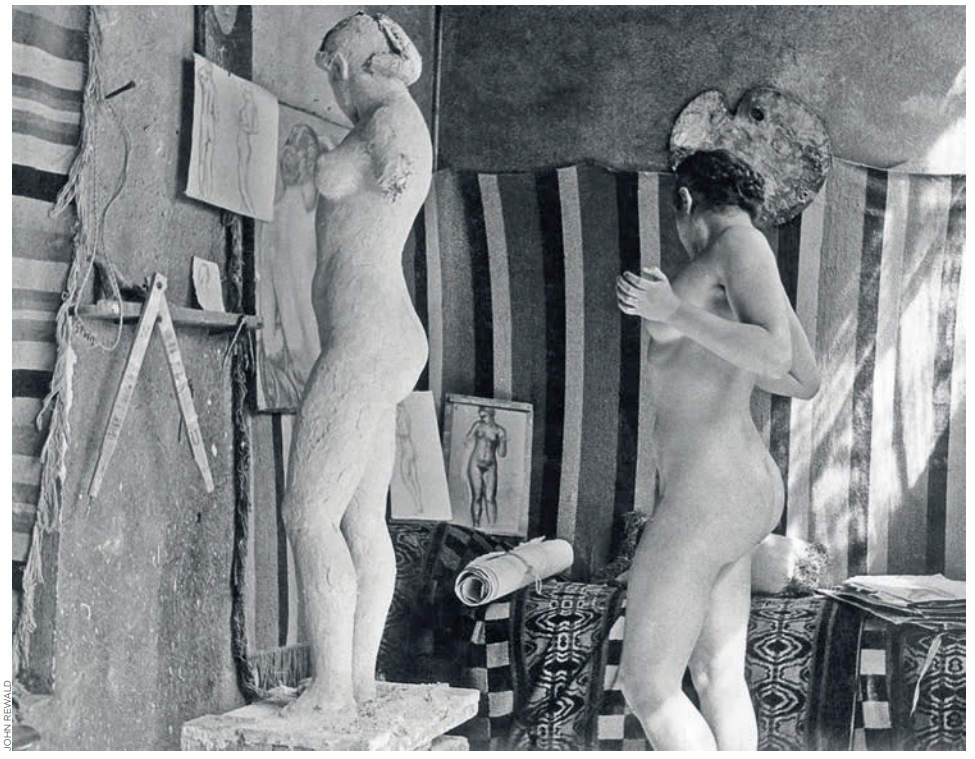
Ходили разговоры, что Дина сделает выставку русских художников в Париже, и, конечно, нам всем это было очень интересно, и мы были довольны, что наши картины поедут во Францию. Она же в этой неофициальной московской среде чувствовала себя как дома, да и ее считали уже своей — темпераментная, яркая, говорила по-русски, всех знала и здесь, и там. Так что я оказался почти как в семье, где сложились родственные, простые и доверительные отношения. Все с ней общались не как с галеристом или коллекционером, а по-человечески.

И в 1973 году в ее парижской галерее состоялась выставка «Avant Garde Russe. Moscou». Ваш «Автопортрет» был на афише. А что дальше?

А дальше она приехала ко мне второй раз, вскоре после выставки уже со своим сыном Оливье Лорка. К тому времени у меня уже было сделано несколько работ совершенно другого характера. Красный «Горизонт», например, который сегодня стал таким знаменитым. «Лыжник», «Добро пожаловать», «Опасно». Она пришла в ужас, когда их увидела, и сказала, что я сошел с ума, что это прямой путь в сумасшедший дом. Велела все это немедленно бросить и делать то, что я делал раньше. А Оливье, наоборот, сказал, что ему это больше нравится. Дина страшно на него рассердилась. Назвала дураком. Она никого и никогда не стеснялась, говорила, что думает. Наши человеческие отношения не изменились, но никаких профессиональных уже, конечно, не могло быть. Она уехала без моих картин — это даже не обсуждалось. А я, естественно, не хотел возвращаться к прошлому. Тогда я понял, что с ней все.

Но оказалось, что не все.

Да, отношения восстановились, когда в конце 80-х состоялась моя выставка в Центре Помпиду. Выставка путешествовала по всей Европе — Швейцария, Германия, Англия и, наконец, Париж. И после нее мое положение совершенно изменилось. Начали поступать предложения от разных галерей. Я выбрал Нью-Йорк, Phyllis Kind Gallery. Так вот Дина приехала ко мне туда, а я как раз писал вслед за Делакруа свою «Liberte». Она загорелась и попросила сделать такую же. Потом я получил из Министерства культуры Франции приглашение пожить в Париже в Cite des arts. Так как это было фактически бесплатно, а в Нью-


JOHN REWALD

Джон Ревалд. Дина Верни позирует для «Гармонии», 1941

Йорке за мастерскую я платил совершенно немыслимые деньги, и к тому же моя жена Наташа выла от Нью-Йорка, мы уехали. И там опять появилась Дина, организовала мне большую мастерскую — в Cite des arts не было места, чтобы писать эту огромную «Свободу». Я закончил ее и еще несколько первых парижских картин, которые Дина сразу же выставила на FIAC. Это 1991–1992 годы, потом она уже полностью бросила все свои силы на Музей Майоля, о галерее и думать забыла. И уж тем более обо всех этих романтических разговорах и обещаниях устроить в Париже райскую жизнь для молодых художников, как когда-то мечтал Ван Гог.

Кем все же была для вас Дина Верни — эталоном европейских художественных вкусов? Советником? Проводником на Запад? Как вам сегодня все это видится?

Я, конечно, абсолютно ничего не понимал. Сам характер художественной европейской жизни совершенно не представлял. Искусство знал и видел, но ничего не знал ни о его рыночной стоимости, ни о том, как устроены галереи и весь этот процесс вокруг художника. Знал, конечно, Джексона Поллока, и у меня было свое отношение к нему. Дине же американское искусство, поп-арт были чужды, отчасти поэтому она так восприняла мои картины во второй приезд, потому что влияние было очевидным. Так что в этом смысле она не могла быть ни советником, ни проводником между мной и тем, что делается в западном мире.

В чем тогда ее роль?

В тот момент, когда она выбрала меня одним из своих трех художников, я сразу оказался на верхнем уровне. Я же не участвовал ни в каких выставочных делах и мероприятиях, а благодаря ей мое положение резко изменилось. Это точно. Что касается моего здешнего положения — на Западе — то я не думаю, что Дина сыграла решающую роль. Мою судьбу поменяли швейцарцы — коллекционер Пауль Йоллес и его дочь Клавдия. Они организовали мою первую в жизни персональную выставку в 1988 году в Кунстхалле в Цюрихе, с которой все и началось.

О том, с какими приключениями Верни вывозила картины из СССР, слагают легенды.

Невероятных историй у меня не было. Мои картины большие, их в дипломатическом портфеле не провезешь. Да и не было необходимости. Официально ставилась печать «художественной ценности не имеет» — и вперед.

И сколько картин уехало?

У меня никогда не было много картин, но все классические работы уехали. Там же не только Дина покупала, и через швейцарское посольство много проходило, были и другие люди. И жулики попадались. Вот с вывозом «Слава КПСС», например, темная история. Там меня фактически обокрали.

Но для вас главное было, чтобы вас узнали в Европе?

Да.

С ваших слов складывается ощущение, что у вас было весьма романтичное представление о Западе, о тамошних коллекционерах и галеристах.

Так и есть. Все было очень наивно.

А с художниками между собой вы обсуждали, что происходит? Отпускать картины, нет? С тем же Кабаковым? Была ли у вас какая-то единая позиция, тактика?

Нет, каждый был сам за себя. Кабаков во всяком случае был очень хорошо информирован. И кроме всего прочего, он человек действительно очень умный, ловкий, осторожный и хитрый, поэтому никто и никогда его, конечно, не мог обмануть.

Вы хотели уехать?

У меня никогда не было эмигрантского сознания. Я никуда не хотел уезжать из СССР. Мы с женой поехали не жить, а работать, потому что наконец-то впервые в жизни мне стали платить за мою работу. Я могу жить на это и ничем другим не заниматься. Кроме того, оказавшись в Париже, я столкнулся с абсолютно враждебным отношением нашей эмиграции. Это было для меня совершенной неожиданностью. Мне казалось, что, наоборот, у меня так легко здесь возникнут дружеские отношения.

Расскажите.

По первости я дружил только с Игорем Шелковским. Когда открылась моя выставка в Центре Помпиду, я решил, что для русской диаспоры это достаточно серьезное событие. Все-таки впервые современный русский художник в Бобуре, и мне казалось, что это должно быть как-то отмечено. Но, купив газету «Русская мысль» на следующий день, обнаружил только на последней странице крошечную репродукцию моего «Автопортрета» и текст, который помню практически слово в слово: «В Центре Помпиду открылась выставка художника Эрика Булатова, представлены картины с такого-то по такой-то год, и если по первым еще можно предположить, что из него что-то может получиться, то по последним видно, что ничего хорошего не будет». Игорь в ответ написал реплику, они опубликовали, но со сноской, что редакция не разделяет мнения автора.

Сказалась ли эмиграция на работе?

Был период действительно довольно для меня сложный. Но это не связано с потерей советского контекста. А скорее, с тем, что я в принципе всегда работал с материалом, который дает окружающая жизнь. И надо было разобраться в этой новой жизни, понять ее, почувствовать как свою. Несколько лет на это ушло. Но и тогда были удачные картины, не все совсем уж плохие. Были, конечно, очевидные ошибки. С 1991-го до 1994 года, я считаю, было кризисное время. А с 1994 года я уже твердо стоял на ногах.

Сегодня ваши работы стоят сотни тысяч, несколько миллионов евро. Что вы об этом думаете?

Что ж тут думать? Это очень хорошо. Значит, я могу не беспокоиться о деньгах, не думать о завтрашнем дне — это меня вполне устраивает. Но что касается художественной ценности и художественного качества, то я совершенно убежден в том, что рыночная цена не имеет к этому никакого отношения. Чего мы стоим, чего стоят мои работы, будет понятно минимум лет через пятьдесят, а то и через сто.



LA GALERIE DINA VIERNY

Дина Верни у своей галереи в Париже, 1950-е

Униженные и нормальные

Алексей Васильев о «Магазинных воришках»



RUSSIAN WORLD VISION



RUSSIAN WORLD VISION

В прокат выходит фильм японского классика и фестивального любимца Хирокадзу Корээды «Магазинные воришки», завоевавший в этом году «Золотую пальмовую ветвь» Каннского фестиваля. Социальная мелодрама, униженные и оскорбленные герои которой используют не самые благородные способы, чтобы выжить в современном мире, по-новому ставит вопрос о том, насколько справедливы законы, по которым этот мир привык существовать

Седая старушка в дареной одежонке «из перехода» молится у домашнего алтаря в интерьерах благополучного дома. В соседней комнате гневливо шепчутся за ее спиной: «Что здесь каждый месяц делает бывшая жена твоего отца? Какое теперь она имеет к нам отношение?!» Тактичная старушка предпочитает унизиться, но развеять беспокойство хозяев: «Я здесь, только чтобы почтить память покойного мужа. Скоро я закончу и уйду». Затем — обычная неловкость, пирожное и чай, сбегающая вприпрыжку по лестнице в институт младшая дочь, на ходу обсуждающая роскошное меню ужина, какое старушке и не снилось,— сама-то она привыкла к какой-то растворимой ерунде. Перед уходом — дежурный конвертик, плата за крах, в который поверг старушку уход мужа в другую семью: «Вот, значит, как?.. Спасибо вам большое». Старушка бредет домой, прикрываясь зонтиком словно бы не от солнца, а от беспощадности мира, внезапно останавливается и заглядывает в конверт. «Черт! — вырывается у старушки.— Опять дали только 30 тысяч иен!»

Этот крошечный эпизод вполне отражает всю структуру фильма. Автор самой душераздирающей картины о сиротстве «Никто не узнает» и цикла лент, суммировавших вселенскую тоску по цельной семье («Вместе мы идем, вместе мы идем», «Наша младшая сестренка», «После бури»), 55-летний Хирокадзу Корээда в своем новом фильме пускает в дело все прежние наработки и задействует всевозможные механизмы зрительской сентиментальности, чтобы тут же ее испытать. Увидев отверженных, зрители с готовностью выудили из карманов носовые платки. А спустя минуту готовы ли они запихать платки обратно и солидаризироваться с бабулей, которая умело манипулирует черствыми родственниками и попросту грамотно канючит деньги?

Бабуля живет в лачуге где-то на краю города, а с ней еще пятеро: внучка, муж с женой, их приемный сын и пятилетняя девочка, которую, обнаружив замерзающей на балконе без присмотра родителей, супруги в начале фильма принесли в дом. Так тесно и вповалку не жили даже персонажи итальянских неореалистов; «Отвратительные, грязные и злые» рядом с ними — пижоны. И это при том, что бабуля получает пенсию, а трое взрослых работают, пусть и где придется: один поденщиком на стройке, другая — в прачечной, третья — в секс-кабинке вроде той, где надрывала нам душу Настасья Кински в фильме «Париж, Техас» (и эта надорвет не меньше). Но всех их денег не хватает даже на жизнь в хибаре. Чтоб ходить не в рванине и есть три раза в день, семья придумала нехитрый приработок — воровство. Старый и малый таскают из магазинов еду и бытовую химию, мама обчищает карманы сданных в прачечную вещей.

Пестрый мир сквота, где свалены разноцветные упаковки джанкфуда и линялые одежки из секонд-хенда, Корээда противопоставляет холодной казенщине кондиционируемых современных пространств. Когда-то Акира Куросава так же свалил банки из-под кока-колы в мусорные кучи своей первой цветной картины «Под стук трамвайных колес» (1970), чтобы придать постапокалиптический колорит трущобам токийской окраины. У Корээды пестрота тех же излучин реки



RUSSIAN WORLD VISION





RUSSIAN WORLD VISION

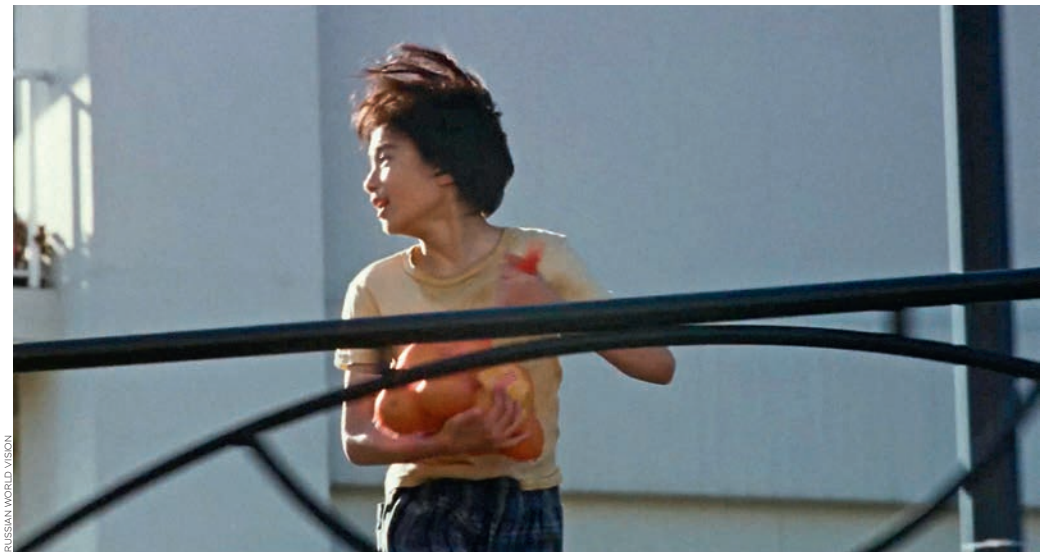
Сумида сообщает совсем иные настроения. У него это теплое чувство встречи с детством, семейным уютом, который у фестивальных зрителей старшего поколения — к нему же, безусловно, принадлежит и жюри — ассоциируется с миром, где люди еще сбивались в кучи. Сам долго проработав в таком ключе, Корээда, кажется, вычислил сбой этой системы чувств: в картинках неблагополучия фестивальную публику греет ретроуклад. Неблагополучие не приводит ее в ужас — оно ее умиляет. Зрители плачут по своим воспоминаниям, провожая героев на дно жизни. И решительно ничего не сделают, чтобы изменить тот мир, который увидели в кино.

Ну так теперь герои привычной мелодрамы неблагополучия возьмут быка за рога. Нет, ничего бесчеловечного: просто бабку, которой они скрасили последние одинокие годы, закопают во дворе, никому ничего не сказав, а на накопленные ею похоронные деньги заживут припеваючи. Что, неужто ваши слезы высохли? Вы в растерянности? Вот и ряженые в униформы функционерши твердят, что это противозаконно. В заключительной четверти фильм резко меняет тональность, переходя в формат жесткой судебной драмы: крупные планы, решетка, вопрос-ответ. В прошлом году Корээда показал в Венеции детектив «Третье убийство», целиком выдержанный в этом жанре: теперь оказалось, что тот неожиданный в его палитре фильм был нужен как упражнение, подготовка к главному триумфу.

Уникальность «Воришек», помимо их формальной безупречности и сериальной сыгранности актерского ансамбля, в том, что в отличие фильмов, пытающихся выдать ответы на мучительные вопросы, Корээда предлагает ответы, к которым тут же возникает масса вопросов. И это гораздо больше похоже на правду, какой мы знаем ее из жизни. Потому и социальная критика становится в его фильме именно критикой, а не упоением собственной чувствительностью и скоморошничаньем духовной благотворительности, и базовые вопросы бытия — из тех, что никак не связаны с деньгами или их отсутствием,— нависают особенно грозно. Почему законы общества и законы сердца так часто вступают в противоречие и сердце повсюду должно уступать или проигрывать? Что это за закон, который молчит, когда живой человек оттеснен на обочину, но стоит тому стать трупом, как тот же закон требует для него правил захоронения, а следовательно — финансовых вложений от тех, кому этот труп не чужой? Кому тут служит юриспруденция? И что делать, коли мир устроен так, что для того, чтобы вписаться в него с блеском, приходится жертвовать самым драгоценным островком той сердечности, какую мы находим только дома, с родителями?

На Токио пали ночь и снег, и двое, неблагополучный отец и приемный сын, со смехом лепят снеговика, и кажется — нет ничего важнее и лучше. Камера — как часто бывает в этом фильме — смотрит на них, под фонари, на площадку ночного двора, откуда-то с седьмого этажа, как одинокий «благополучный» служащий, наблюдающий шумные игры неспящих, скрываясь за занавеской. Утром, под лучами солнца, крупным планом в упор, снеговик уже не тот — он поплыл и превратился в убогую массу с пуговицами набекрень. Сын дождался автобуса в интернат, где его обещали «научить общаться и заводить друзей», а отец сказал: «Ты лучше забудь меня навсегда». Мальчик со спокойным и красивым лицом уезжает навстречу лучшему будущему, и лишь когда автобус удалится достаточно, чтобы оставшийся не разглядел его губ, обернется и произнесет слово, которого тот ждал всю жизнь и теперь уже не дождется: «Отец». Да, как-то так. Нет такого ответа, чтоб работал все 24 часа. Есть ночь, и есть день. Ночь мы храним в своем сердце. День достается людям.

В прокате с 8 ноября



RUSSIAN WORLD VISION



10 фильмов Британфеста
Выбор Ксении Рождественской

2 ноября в кинотеатре «Октябрь» стартует 19-й фестиваль «Новое британское кино». Weekend рассказывает о самых интересных фильмах его программы







BFI FILM FUND

Однокашники
Тоби Макдональд

Комедия о подростковой любви, лжи и видеокассетах, больше всего напоминающая советский хит Инны Туманян «Когда я стану великаном» (1978). 80-е годы. В закрытую британскую школу для мальчиков приезжает новый учитель французского с дочерью. Дочь влюбляется в лучшего спортсмена школы, а главный задрот, постоянная жертва буллинга, помогает спортсмену с ней объясниться, монтируя небольшие видеопослания. Актеры — Алекс Лоутер («Игра в имитацию»), Джона Хауэр-Кинг («Открытки из Лондона») и Полин Этьен («Монахиня») — с удовольствием играют в школу, французский классический сюжет идеально встраивается в британский пейзаж. Как и в своей знаменитой короткометражке «Je t'aime John Wayne» («Я люблю тебя, Джон Уэйн»), Тоби Макдональд иронично признается в любви к кинематографу как средству самопрезентации.

3 ноября, 17.00
13 ноября, 20.00



Колетт
Уош Уэстмоленд

Байопик писательницы Сидони-Габриэль Колетт, точнее, история ее первого замужества, от невинной первой встречи до финального скандала. Колетт начала свою литературную карьеру с того, что написала серию романов о Клодине, которую ее муж, Анри Готье-Виллар, известный как Вилли, издал под собственным именем. Это история обретения голоса, не столько биография, сколько песнь об освобождении женщины от настоящего рабства. Из милой девочки героиня превращается в бунтарку, живущую по собственным правилам: никому не отдавай свою работу, целуйся с кем хочешь, разводись, когда не можешь больше терпеть. В фильме есть и знаменитый поцелуй Колетт с ее любовницей-актрисой на сцене Мулен Руж. Режиссер Уош Уэстмоленд («Все еще Элис») написал сценарий еще в 2001 году, но фильм выглядит предельно актуальным. А Кира Найтли, сыгравшая Колетт, уверена, что ее героиня и сегодня бы вызвала скандал своим поведением. Мировая премьера картины состоялась на кинофестивале «Сандэнс».

2 ноября, 20.00





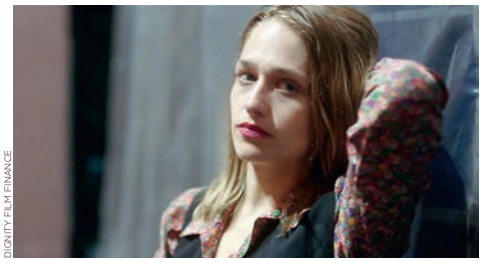


BLEECKER STREET MEDIA

Бунтарка без причины
Джейми Адамс

Обаятельная малобюджетная комедия о малобюджетной экзистенциальной тоске. Неожиданное русское название фильма отсылает к драме Николаса Рея «Бунтарь без причины», но у Джейми Адамса никто не бунтует, героиня просто пытается на собственном опыте понять, как любовь сочетается с семейным счастьем. Джиллиан (Джемайма Кёрк из сериала «Девочки») — театральный режиссер и драматург — ставит что-то околошекспировское, на мужа-тюфяка внимания почти не обращает. С сексом у них все не очень хорошо, и однажды Джиллиан возвращается домой под утро с размазанной помадой. Ничего страшного, целовалась со знакомой. Тем более что муж (Ричард Элис) тоже в этот день поцеловался со своей знакомой. Элис играет идеального современного мужчину, зашуганного и инфантильного. Кёрк играет идеальную современную женщину — сильную, яркую и абсолютно не умеющую себя понять. В программе фестиваля можно будет увидеть еще один фильм Джейми Адамса — «Певчая птица».

4 ноября, 13.00
10 ноября, 19.00

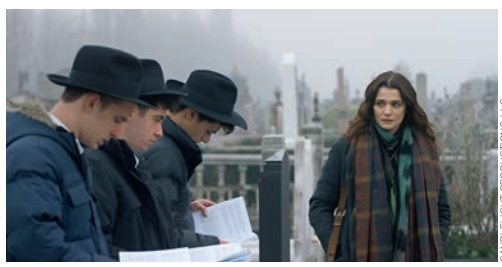


DIGNITY FILM FINANCE









CANDLELIGHT PRODUCTIONS, LLC

Неповиновение
Себастьян Лелио

Лондонский раввин умирает во время проповеди, как раз после слов о том, что бог дал человеку свободу выбора. На похороны приезжает из Нью-Йорка его дочь, Ронни (Рейчел Вайс), много лет назад сбежавшая из этой ортодоксальной общины. Родственники с трудом ее терпят, друг детства (Алессандро Нивола) женился на ее подруге (Рейчел Макадамс). Если вы думаете, что оскароносный чилиец Себастьян Лелио в своем первом англоязычном проекте рассказывает о стандартном любовном треугольнике,— вы его недооцениваете. Лелио («Глория», «Фантастическая женщина») всегда исследует момент, когда ответственность превращается в подчинение, всегда пытается понять, может ли человек противостоять традициям, как ломаются стереотипы и что, собственно, такое свобода выбора. «Неповиновение» — неожиданная драма, экранизация романа Наоми Олдерман. Соавтором сценария Лелио стала Ребекка Ленкевич («Ида»).

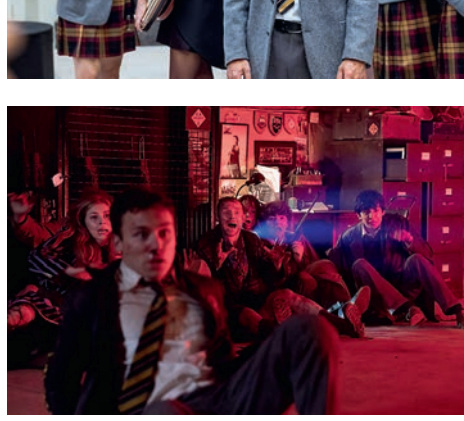
4 ноября, 17.30



Правила бойни
Криспиан Миллс

Эксцентричная хоррор-комедия о закрытой частной школе. Недалеко от школы вдруг открылась дыра прямо в ад, так что ученики вынуждены временно прекратить дедовщину, объединиться с учителями и защитить школу от вылезающих прямиком из ада тварей. Ну хотя бы попытаться. Фильмам с Ником Фростом и Саймоном Пеггом («Зомби по имени Шон», «Типа крутые легавые», «Армагеддец», «Пол: секретный материальчик») обычно не везет с русскими названиями — всякий раз кажется, что это глупое кино. На самом деле у этой парочки невероятная способность превращать хоррор в комедию, а к комедии относиться с почтением и страхом. В «Правилах бойни» артисты не изменяют себе, только здесь к ним присоединился еще и Майкл Шин («Фрост против Никсона», «Мастера секса»). А режиссер-музыкант Криспиан Миллс, кстати, уже снимал Саймона Пегга в комедии «Невероятный страх перед всем».

4 ноября, 20.00
12 ноября, 20.00



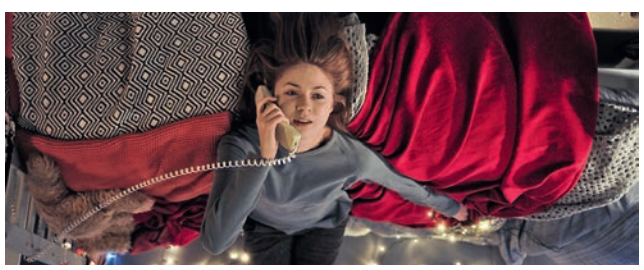


SONY PICTURES

Вечеринка только начинается
Карен Гиллан

Буквально в первые пять минут фильма, еще до открывающих титров, героиня успеет напиться, спеть, станцевать в баре, заняться сексом на улице с первым попавшимся мужиком, сожрать картошку фри, пройтись по пустынному ночному городу и еще раз увидеть, как ее лучший друг покончит с собой. Воспоминание, которое ее не отпускает, эпизод, который она проживает снова и снова, как ни пытается залить его алкоголем и лихорадочным поиском покоя. Карен Гиллан — та самая из «Доктора Кто» и «Мстителей» — не только играет здесь главную роль, она сама написала и срежиссировала эту драму о том, что не ты справляешься с горем, а оно справляется с тобой. Ее режиссерский дебют — горькая комедия, смех за гранью боли, караоке с самого дна.

6 ноября, 20.00

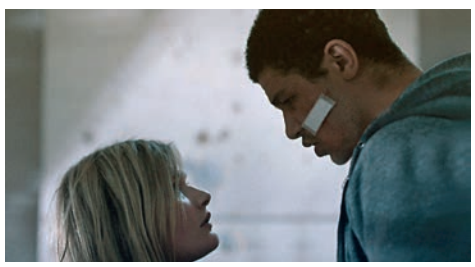




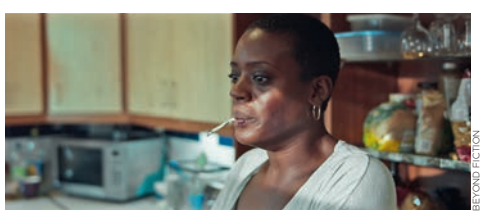


MT HOLLYWOOD FILMS









BEYOND FICTION

Подчиняйся
Джейми Джонс

Мощный портрет Восточного Лондона во время беспорядков 2011 года, мозаика отчаяния. Девятнадцатилетний темнокожий Леон (Маркус Рузерфорд) шатается по улицам, потому что дома — только мать-алкоголичка и ее бойфренд-абьюзер. Леон тусуется со шпаной, готовой в любую секунду бежать или бить. У них нет будущего, у них нет настоящего, герой выплескивает свою тоску и ярость в драках, в занятиях боксом, в разборках со сверстниками на вечеринках. И влюбляется он, конечно, тоже неудачно: в блондинку из другого социального круга (Софи Кеннеди Кларк из «Нимфоманки» Триера). А по всем телеканалам — новости о стычках молодежи с полицией. Дебютант Джейми Джонс показывает человека, живущего на грани бунта: газовый баллончик, подкатывающийся все ближе и ближе к огню.
7 ноября, 20.00









Рэй и Лиз
Ричард Биллингем

То смешное, то трагическое эссе о дисфункциональной семейке напоминает коробку с поцарапанными, не всегда четкими фотографиями. Вот жующая мама с убедительными кулаками, вот папа, хронический алкоголик, и его пластиковые бутыли с какой-то бормотухой, вот двое детей — Ричард и Джейсон, вот дядюшка, который очевидно не в себе, вот попугай, ссущая на пол собака, тараканы... Стены давят, бутылки множатся, за окном серые 80-е. Когда Ричард вырос, он стал фотографом и художником. Сделал серию фотографий «Смех Рэя» — портрет отца-алкоголика. А теперь на том же материале снял на 16-миллиметровую камеру «Рэя и Лиз», найдя пугающую красоту в чудовищных детских воспоминаниях. Фильм совершенно справедливо заслужил специального упоминания жюри фестиваля в Локарно.
8 ноября, 20.00

Познакомься с новыми обстоятельствами
Ричард Лонкрейн

Тридцатипятилетний брак леди Сандры Эббот (Имелда Стонтон) внезапно распался: оказалось, муж давно изменяет ей с ее лучшей подругой. Сандра в ярости уходит из дома, отправляется к своей сестре-хиппи, а та тащит ее в танцевальную студию — развеяться. Конечно, в студии для леди Эббот найдется и хороший танцевальный партнер. Очень британская комедия о том, что некоторые люди боятся не смерти, а жизни, но никогда не поздно начать делать что-нибудь, что всегда хотелось. Да, в пересказе звучит занудно и вторично, но режиссер Ричард Лонкрейн («Ричард III») искренне восхищается веселыми старичками, а актеры — Имелда Стонтон («Вера Дрейк», «Гарри Поттер»), Селия Имри («Отель „Мэриголд“»), Тимоти Сполл («Король говорит!») — настолько хороши, что можно забыть о вполне заурядном сюжете.
11 ноября, 15.00







ECLIPSE FILMS







ELEMENT PICTURES

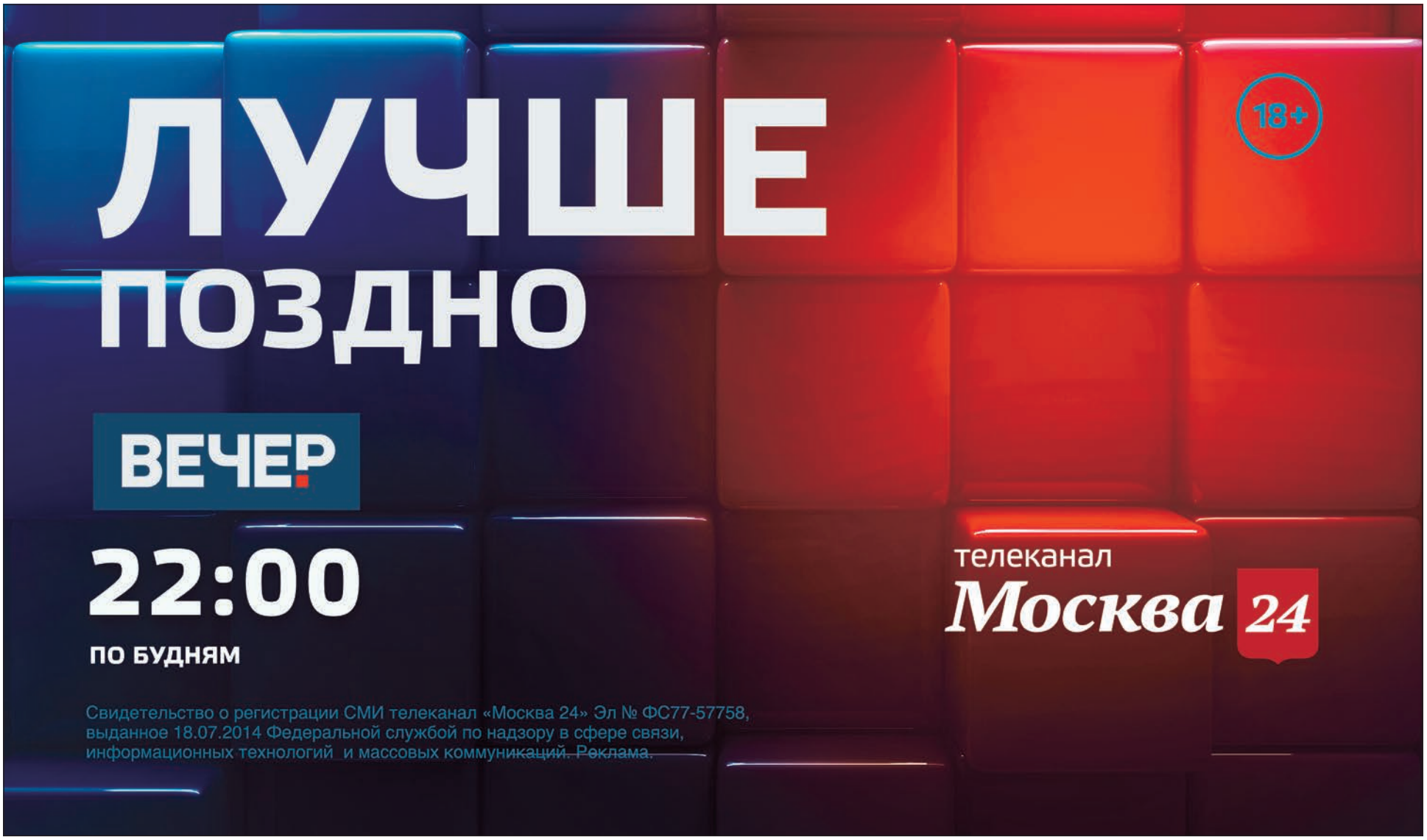


JACQUI DAVIES

Фаворитка
Йоргос Лантимос

Костюмное кино из жизни Англии XVIII века — необычный выбор для главного греческого режиссера XXI века Йоргоса Лантимоса. Все его фильмы — абсурдистские исследования человеческой тьмы, оттачивание манипулятивных техник. Лантимос всегда смотрит на своих героев с таким холодным любопытством, как будто никогда раньше не видел людей и находит их весьма смешными. «Фаворитка», его третий англоязычный фильм после «Лобстера» и «Убийства священного оленя», участвовал в конкурсе Венецианского фестиваля и получил там две награды — Кубок Вольпи за лучшую женскую роль (Оливия Колман) и особый приз жюри. Герцогиня Мальборо (Рейчел Вайс) и ее кузина Эбигейл (Эмма Стоун) при дворе королевы Анны (Оливия Колман) изощренно соревнуются в интриганстве. Хотя критики сравнивают «Фаворитку» с «Барри Линдоном» Стэнли Кубрика, Лантимос и из исторической драмы, оказывается, способен сделать настоящий барочный панк.

18 ноября, 20.00



Предать дракона

Денис Рузаев о «Девушке, которая застряла в паутине»



WALT DISNEY STUDIOS SONY PICTURES RELEASING

Спустя семь лет после «Девушки с татуировкой дракона» Дэвида Финчера на экраны выходит вторая часть франшизы — «Девушка, которая застряла в паутине». У фильма сменились режиссер, актерский состав и даже литературная основа, детективный триллер стал боевиком, а тема борьбы с насилием над женщинами и детьми уступила место красочным погоням и финальному поединку брюнетки с блондинкой

На чьей спине красуется татуировка дракона — уже давно ни для кого не секрет. И стоит хакерше-феминистке Лисбет Саландер (Клер Фой, во втором голливудском фильме о героине детективного бестселлера Стига Ларссона сменившая Руни Мару) эффектно наказать очередного бизнесмена-насильника, как ее имя тут же начинает звучать по всем шведским телеканалам. Даже странно, что когда в следующем эпизоде «Девушки, которая застряла в паутине» Лисбет по заказу гения-программиста (Стивен Мерчант) выудит с серверов АНБ сдуру созданную им программу для контроля за всеми ядерными боеголовками планеты, ответственный сексот (Лакит Стэнфилд) не сразу догадается, кто виноват: видимо, в Америке шведскую прессу не читают.

Пока агент национальной безопасности будет лететь в Стокгольм, в конспиративный лофт Лисбет заявятся головорезы в масках и, прихватив лэптоп, устроят взрыв. Спастись девушке удастся, только удачно запрыгнув в наполненную водой ванну. Когда Саландер вынырнет, на хвосте у нее уже будут и вся шведская полиция, и гость из США. И только старый друг, прославивший хакершу журналист Микаэль Блумквист (Сверрир Гуднасон, в свою очередь пришедший на смену Дэниелу Крейгу), согласится помочь — в частности, выяснит, что за налетом стоит работающая на таинственного миллионера мафиозная организация «Пауки», известная пристрастием к ядам чудовищного действия. Учитывая, что открывает «Девушку» сцена из детства Лисбет — с сестрой-блондинкой и отцом-насильником, несложно догадаться, что ниточки этой паутины приведут далеко в прошлое главной героини.

В новом фильме о Лисбет Саландер хакерские таланты, байк и специфическое чувство юмора — на месте, любовник-напарник Блумквист — тоже (пусть его роль теперь и сведена к строго вспомогательной), но за семь лет, прошедших с выхода «Девушки с татуировкой дракона» Дэвида Финчера, франшиза сменила далеко не только режиссера и актерский состав. Феде Альварес — режиссер, зарекомендовавший себя лаконичным эффектным триллером «Не дыши»,— работает здесь с принципиально отличным от финчеровского материалом. В основе новой «Девушки» лежит роман, не имеющий отношения к оригинальной трилогии Стига Ларссона (его написал Давид Лагеркранц) и предлагающий уже несколько иную трактовку ларссоновской героини.

Прежняя Саландер была татуированным ангелом мщения, специализировавшимся на вскрытии пронизывавшего сонное шведское общество насилия в отношении женщин и детей — насилия, которое к тому же шло бок о бок с недобитым фашизмом и корпоративными заговорами. Саландер новая не только обзавелась лицом Клер Фой (которая по интенсивности выражения нервного напряжения не уступает Маре), но и превратилась в более или менее Борна в юбке: кто бы мог представить, что Лисбет, словно боевой гот-клон Анастасии Заворотнюк, будет весь фильм возиться с кодами апокалипсиса и флешками АНБ? Альварес, лишенный, конечно, финчеровского чувства киногении, вполне уверенно ставит здесь многочисленные рукопашные и перестрелки и даже вполне на уровне бондианы дирижирует парой эффектных погонь. Другое дело, что сценарий — смехотворно и даже обескураживающе — подводит его героиню не к жуткому разоблачению буржуазного нутра (каким была главная фишка оригинального трехтомника), а неожиданно к схватке брюнетки с блондинкой. Разворот, вполне вписывающийся в голливудскую историю детективного жанра — но, кажется, с головой предающий и без того скромные ценности, которые до сих пор олицетворяла татуировка дракона.

В прокате с 8 ноября

«Нам, бельгийцам, со времен ван Эйка приходится быть реалистами»

Люк Тейманс о барокко и современности

В Фонде Прада в Милане открылась выставка «Sanguine. Люк Тёйманс о барокко», объединившая 80 работ мастеров барокко — Караваджо, Рубенса, Йорданса, ван Дейка, Сурбарана — и современных художников, от Брюса Наумана до Такаси Мураками. Знаменитый бельгийский художник, выступивший в роли куратора, рассказал Анне Толстовой, почему барокко — актуальное политическое искусство, а в Бельгии победил реализм


DELFINO SISTO LEGNANI AND MARCO CAPPELLETTI/FONDAZIONE PRADA

На первом плане: Карла Ароча и Стефан Шраенен. «Circa Tabac», 2007. На втором: Караваджо. «Давид с головой Голиафа», 1610

В Фонде Прада любят приглашать художников на роль кураторов — и тут уж каждый выступает в меру своего темперамента и чувства ответственности: Томас Деманд, выбрав близкую себе тему украденного образа, проделал серьезную кураторскую работу и сделал настоящую выставку других художников, где вовсе не солировал; Гошка Мацуга, напротив, выступила в волюнтаристском жанре выставки-автопортрета. Между этими экстремумами — выставка Люка Тёйманса, чья живопись мгновенно узнается по тончайшему бледному колориту и уплощенности форм, вызванным не столько фламандским плоским рельефом и атмосферой антверпенской пасмурности, сколько тем, что в основе картин — образы, сошедшие с фотоснимка, экрана телевизора или монитора компьютера, несколько выцветшие в процессе перевода, но не утратившие скрытых в них политических подтекстов.

Вынесенное в название слово «sanguine», обозначающее и сангину, столь популярную в эпоху барокко, и сангвинический темперамент, благо учение о темпераментах определяло барочную картину мира, важно для Люка Тёйманса своей этимологической связью с кровью. Барокко — искусство эпохи, круто замешанной на крови, будь то религиозные и династические войны, революции и колониальные завоевания, что с легкостью проецируется на нашу современную политическую реальность. Барокко — политическое искусство: искусство власти, светской и духовной, искусство пропаганды, искусство торжествующего насилия,— впрочем, сегодня ему необязательно лить караваджистские потоки крови, достаточно бьющих по глазам фотовспышками образов, как в фильме Диего Маркона «Монелла». Барокко — стиль, который создавался в политическом пространстве между Италией и Фландрией, между радикальным агитпропом Караваджо и тонкой дипломатией Рубенса, поэтому на выставке среди современных художников тоже преобладают бельгийцы и итальянцы. Барокко — искусство, стилистически объединившее раздираемую войнами Европу, полюса которой тут обозначают испанец Франсиско де Сурбаран с исколотым стрелами, но не утратившим куртуазности настоящего идальго «Святым Себастьяном» и украинец (по крайней мере, согласно своей сегодняшней львовской прописке) Иоганн Георг Пинзель с экстатическими «предстоящими». Барокко — lingua franca первого пришествия глобализма, стиль, экспортированный во все европейские колонии, подобно тому как сегодня повсеместно экспортируется современное искусство. Барокко и есть современное искусство, в чем нас убеждает каждый звук музыкальной видеоинсталляции «Vlaamse Blokfluiten» Денниса Тифуса, оживившего сегодняшним переживанием memento mori живопись утрехтских караваджистов и музыку Генделя. Так что, уходя с этой сангвинической выставки, зритель уносит в себе меланхолическую мелодию.


DELFINO SISTO LEGNANI AND MARCO CAPPELLETTI/FONDAZIONE PRADA

На первом плане: Джейк и Динос Чепмены. «Fucking Hell», 2008. На втором: Караваджо. «Мальчик, укушенный ящерицей», 1594–1595


UGO DALLA PORTA / FONDAZIONE PRADA

Как вам удалось сделать столь сложную в организационном плане выставку — с участием множества музеев и частных коллекций, с шедеврами, которые неохотно отпускают на гастроли?
Я сделал 16 или 17 выставок как куратор, но никогда не был их инициатором или организатором. Эта выставка получилась, потому что в Антверпене отмечался год барокко и Рубенса, но Музей изящных искусств (KMSKA.— **Weekend**), который должен был открыться после реконструкции, не открылся, и директора обоих музеев, Музея изящных искусств и Музея современного искусства (MKHA.— **Weekend**), обратились ко мне. А у меня была идея показать вместе, как опорные точки выставки, «Пятикарный стад» («Five Car Stud») Эдварда Кинхольца из коллекции Фонда Прада и «Давида с головой Голиафа» Караваджо из Галереи Боргезе — эта вещь возглавляет мой личный список десяти главных картин в истории искусства. Вначале выставку показали в Антверпене — в Музее современного искусства, про которое люди с улицы думают, что оно — неудобочитаемое, слишком сложное, элитистское, а у нас там — Караваджо, Рубенс, ван Дейк... Так что у выставки был большой образовательный потенциал — я, правда, считаю, что мы живем в эпоху забвения, и через двадцать лет люди заново изобретут импрессионизм, потому что забудут, что это такое, и «Википедия», где Черчилль — один из рыцарей Круглого стола, им не поможет.
А как изменилась выставка при переезде из Антверпена в Милан?
В Фонде Прада выставка совсем изменилась, потому что мы не показываем инсталляцию Кинхольца — год назад здесь была его выставка. Но мы сделали фильм о «Пятикарном стаде», который в Антверпене демонстрировался в оригинальном виде, под куполом шапито, так же как и на documenta 5, и показываем этот фильм вместе с документальным фильмом «Рубенс» Хенри Сторка 1948 года. В Антверпене выставка заканчивалась инсталляцией Кинхольца: вы заходили в палатку и видели страшную натуралистическую сцену, где пятеро белых мужчин кастрируют афроамериканца. Художник задавал вам моральный вопрос, должны ли вы выйти из тени на свет и вмешаться, подвергнув свою жизнь опасности. Но здесь — не забывайте, что это не музей, а частный фонд и в то же время бренд — Кинхольца заменили братья Чепмен: вы поднимаетесь по лестнице и сразу попадаете в инсталляцию «Fucking Hell», где не понятно, кто палач, а кто жертва, и все витрины выставлены в форме свастики, что само по себе — вполне отчетливое заявление.
Впервые на этой выставке я поняла, насколько братья Чепмен близки к вашей художнической практике, ведь и у них здесь идет речь об опосредованном в медиа образе: исторические кошмары XX века, виды лагерей смерти и сцены массового уничтожения, пропущенные через фильтры средств массовой информации и голливудских антиутопий, превращаются в шоу.
Конечно, это работа не без юмора и иронии, и в то же время в ней есть большая сила, потому что это вообще-то не смешно — она говорит о той ситуации близорукости и недальновидности, в которой мы оказались. И в известном смысле она по сути барочна, ведь барокко было искусство контрреформационной пропаганды, и Караваджо со своим реализмом, писавший святых как нищих с улицы, был уполномочен церковью.
Каково ваше личное, не как куратора-искусствоведа, а как живописца, отношение к барокко?
Весьма двойственное. Рубенс, например, вовсе не мой герой. Я на испанской стороне: Сурбаран, Веласкес. И конечно, Караваджо. Я предпочитаю их более минималистскую живопись — Рубенс для меня слишком перегружен и суетлив. А что это выставка, сделанная художником, живописцем, вы почувствуете даже по видео — «Носферату» Хавьера Теллеса, «Человеческой маске» Пьера Юига или «Монелле» Диего Маркона,— за которым стоит именно картинный визуальный опыт.
Не могу не воспринимать эту выставку как ваше не столько кураторское, сколько художественное произведение. Но почему вы взяли на нее только одну свою работу и почему именно «Молящегося»?
В Антверпене моих работ вообще не было, но тут они меня попросили выставить и мою — это же Италия, вы понимаете. *(Смеется.)* «Молящегося», написанного в 2001-м, я взял потому, что это работа о фундаментализме, фанатизме, религии. Кроме того, это не реальное лицо, это кукла из Музея карнавала и маски в Бенше, в Бельгии. Я сделал там полароидный снимок, и фигура вышла совершенно плоской, словно призрак. Она выглядит как абсолютно интернациональная — этот персонаж мог бы быть православным священником. Кстати, я сделал огромную семиметровую копию этой картины для Московской биеннале 2015 года, она была выставлена в павильоне СССР на ВДНХ, и патриарх приходил на нее посмотреть. *(Смеется.)*
В России до сих пор, как мне кажется, доминирует марксистско-ленинское представление о барокко как о глубоко антиреалистическом стиле. Но вы-то как раз настоящий художник-реалист эпохи постмедийной реальности?

Джейк и Динос Чепмены. «Fucking Hell», 2008




DELFINO SISTO LEGNANI AND MARCO CAPPELLETTI/FONDAZIONE PRADA


DELFINO SISTO LEGNANI AND MARCO CAPPELLETTI/FONDAZIONE PRADA

Да, конечно, в барокко слишком много искусства, слишком много преувеличения. Но в Бельгии невозможно не быть реалистом. Это маленькая страна, которой не существовало на карте до 1830 года, которая все время кем-то завоевывалась и которая должна была бороться за свое существование. У нас, бельгийцев, не было времени, чтобы быть романтиками, как немцы, или рационалистами, как французы. Нам — со времен Яна ван Эйка, а он, а никакой не Леонардо да Винчи,— лучший художник XV века,— приходится быть реалистами.

С 1980-х годов растет число выставок, которые сегодня принято называть трансисторическими, таких, где старые мастера сочетаются с современными художниками. Не знаю статистки, но подозреваю, что примерно 80% из них сопоставляют современное искусство с маньеризмом и барокко. Почему мы ищем основания современности в барокко?

Такие эклектические выставки возникли в связи с постмодернизмом. Но только благодаря Вальтеру Беньямину мы перестали видеть в барокко переходный период и начали рассматривать его как начало современности. Так что мы можем говорить о барокко поверх реализма, романтизма, даже эпохи Французской революции, поэтому я очень хотел, чтобы на выставке была «Гильотиновая картина» Васта Колсона, хотя, конечно, было бы здорово заполучить «Смерть Марата» Давида или что-нибудь из Гойи, но не вышло. Впрочем, трансисторическая эта выставка или нет — не важно, ее задача — пересмотреть ситуацию, оживить произведения. В первых залах мы вообще — из-за температурно-влажностного режима — не могли выставлять старых мастеров. Но там и без них возникают барочные темы. Идея смерти и увечья — в литографиях Она Кавары с лицами жертв бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, которые вы можете транспонировать и в японское искусство с его идеей призраков умерших.

Вы все время находите в барокко актуальные политические смыслы?


DELFINO SISTO LEGNANI AND MARCO CAPPELLETTI/FONDAZIONE PRADA

Берлинде де Брёйкере. «В полях Фландрии», 2000

Работы Кинхольца и Караваджо остроактуальны — это то, что мы видим, если кликнем на видеоссылки из ИГИЛ. Мы живем в ужасные времена, но такой же ужасной была эпоха барокко, может быть, не в Италии, но, по крайней мере, для моих соотечественников: Восьмидесятилетняя война, очень кровавая, Реформация и Контрреформация, порт Антверпена был заблокирован на многие десятилетия, мы, наконец, были под испанцами. И конечно, барокко было первым глобальным стилем, экспортированным в колонии. Поэтому мы показываем камерунца Паскаля Мартина Таю, сенегальца Шейха Ндиайе, афроамериканца Керри Джеймса Маршалла — барокко путешествует по разным континентам. И отчасти это было искусство пропаганды, выстроившее западную образную систему,— это справедливо как для Рубенса, так и для Караваджо, чьи образы — популистские. Сейчас мы наблюдаем рост популизма — в моей стране, например, где вообще-то произошла первая буржуазная революция и, по сути, началось Просвещение, теперь очень сильны крайне правые. Мы видим, как Европа разваливается, как разваливается Запад. Несмотря на глобализацию, мы переживаем кризис идентичности, несмотря на глобальную паутину и доступность любой информации — кризис коммуникации и лавину дезинформации.

В большинстве барочных произведений на выставке читается политическое содержание, но некоторые, кажется, взяты просто потому, что они вам близки сугубо визуально.

Это какие же?

Например, «Носильщик» Адриана Брауэра — это же ваша гамма.

Адриан Брауэр — глубоко политический художник. Он писал повседневную жизнь простых людей (эти маленькие сцены, между прочим, очень ценил и собирал Рубенс), но его «Носильщик» изображен в позе благородного человека. Кроме того, тут есть отсылки к Брейгелю, а это чрезвычайно политический художник. Я не думаю, что можно с самого начала нагрузить произведение политическим содержанием — тогда это будет банальная пропаганда. Понятно, что жизнь — это политика, любое человеческое действие, если верить Марксу и Энгельсу, политическое. Однако искусство не сводится к политике, но через определенный временной интервал оно приобретает политические смыслы. И посредством противопоставлений и сталкиваний эти смыслы можно выявить.


DELFINO SISTO LEGNANI AND MARCO CAPPELLETTI/FONDAZIONE PRADA

На первом плане: Надя Наво. «Глухой Тэд», 2014

Проект *Сергея Ходнева*

из чего состоит опера **оркестр**

Коллектив музыкантов-инструменталистов, аккомпанирующий певцам. Меняющиеся составы и размеры оркестра — одно из самых наглядных свидетельств того, как менялась со временем оперная эстетика. Но при сегодняшнем репертуаре оперных театров эти перемены иногда оборачиваются сложной исполнительской задачей.



WILFRIED HÖSL/BAYERISCHE STAATSOPER

Опера «Солдаты». Режиссер Андреас Кригенбург, Мюнхен, 2014

«Подумайте о том, что вас в яме так много, а наверху только одно-единственное человеческое горло». Это Вагнер так наставлял оркестрантов (уж кто бы говорил, правда?), но подписаться под этими словами могли бы многие и из совестливых композиторов, и из оперных дирижеров. Для голоса оркестр действительно часто соперник, причем могущественный и безжалостный. Он менее уязвим, он всегда полнозвучен, и если даже ему случается быть «не в форме», это вряд ли скажется именно на силе и объеме звучания. И очень велик соблазн представить дело таким образом, что история оперного оркестра — это сплошная «гонка вооружений», непрерывное наращивание возможностей и поступательное увеличение размеров.

В опере XVII века, если судить по сохранившимся партитурам, подчас только и было оркестра что пара скрипок да аккомпанирующий ансамбль, играющий генерал-бас. Стандартный оперный оркестр XVIII века нам еще легче себе представить — просто потому, что тут уж сохранилось бесконечно больше источников, в том числе изобразительных. Тогдашние типичные габариты по нынешним временам скромнее некуда: восемь-десять скрипок, пара альтов, пара виолончелей, один контрабас — вполне под стать размерам сохранившихся театров тех же времен, которые сегодня кажутся шкатулочками, а не оперными домами. И кстати, яма в тех театриках если и была, то совсем не такая глубокая, как нынче, и совсем не с той целью; главная задача была не акустическая (заглубить оркестр, чтобы певцам было легче его перекрикивать), а чисто визуальная — чтобы головы музыкантов и грифы инструментов не возвышались над кромкой сцены. Ну и так далее: классицизм, рождение симфонии, две соперничающие оперные традиции — итальянская, упорно державшаяся за понимание оркестра как «большой гитары», как средства прежде всего красиво подать возможности певческого голоса, и немецкая, приноравливающая возможности оперного оркестра к новейшим достижениям

интермеццо
увертюра
сухой речитатив
либретто: проза
аккомпаньято
подмостки
ария
бесконечная мелодия
кабалетта
primo uomo
разговорная речь
сцена
либретто: стихи
шлягер
ансамбль
колоратура
либреттист
каватина
занавес
режиссер
действие (акт)
картина
дуэт
машинерия
хор
дирижер
ложи
лейтмотив
балет
кулисы
либретто: сюжет
каденция
prima donna
компримарио
оркестр
оскорбление чувств
ариозо
публика
финал
жанр

Герцогский оркестр

«Орфей» Клаудио Монтеверди (1607)

Формально «Орфей» — не самая старинная из опер, но зато это заведомо первая из дошедших до нас партитур, где композитор обозначил в полном объеме состав инструментов: дюжина виол, скрипки-пикколо, контрабасы, корнеты, тромбоны, флейты, органы (позитив и регаль), лютня, китаррон, клавесины — всего около сорока. Это свидетельство о богатстве капеллы герцога Мантуанского, но также и документ ранней оперной практики, драгоценный и редкий: Якопо Пери, автор «Эвридики», самой ранней из сохранившихся опер, ограничился тем, что перечислил только несколько аккомпанирующих инструментов.

Странствующий оркестр

«Поворот винта» Бенджамина Бриттена (1954)

Обращение Бриттена к формату камерной оперы было не то чтобы демонстративным жестом разрыва с большой традицией. Во многом оно было связано с тем, что опекаемой им труппе English Opera Group был жизненно нужен новый репертуар, который было бы удобно возить по стране и представлять в самых разных условиях, в том числе не очень помпезных. Именно English Opera Group исполняла и «Альберта Херринга», и «Поругание Лукреции», но особенно счастливая судьба, пожалуй, досталась «Повороту винта» по Генри Джеймсу: эту камерную оперу с оркестром в полтора десятка человек сегодня чаще всего исполняют со всеми почестями большие и серьезные оперные театры.

Трансцендентальный оркестр

«Солдаты» Бернда Алоиса Циммермана (1965)

Один из величайших радикалов послевоенный поры, Циммерман обращался в «Солдатах» к драме 1770-х (пьеса Якоба Ленца — классический образец «бури и натиска»), но музыка его опережала и время, и обычные исполнительские условности оперного театра. Разные временные планы присутствуют в сценическом действии симультанно (композитор предполагал даже, что зритель должен все время поворачиваться в кресле к одной из расположенных вокруг него сцен), а к колоссальному оркестру (одних ударных десятки) присоединяются магнитофонная запись и кинопроекция.

Бедный оркестр

«Франциск» Сергея Невского (2012)

Шесть лет назад, когда принято было думать, что в оперном театре тоже «свобода лучше, чем несвобода», на сцене Большого показали «Франциска» Сергея Невского. Камерная опера на житийный сюжет, тяготеющая к ораториальности, рифмовала позднеготическую изощренность с авангардом, а традиционный инструментарий дополняла неконвенциональным: несколько музыкантов издавали звуки в диапазоне от шороха до скрежета с помощью элементарных материалов вроде камня и стекла — неожиданная отсылка к «бедной» предметности итальянского же arte povera, такая же изысканная и притом эффективная, как и необычность общего замысла оперы.

симфонической музыки. И наконец, позднеромантический оркестр, колосс подчас в сотню инструментов, где скрипок уже десятка три, а одних контрабасов восемь, девять, а то и десять.

Но вот дальше эта поступательность становится все менее очевидной. Да, среди оперных партитур XX века немало произведений, которые подразумевают исполнительские силы позднеромантического калибра. Но в то же самое время процветает, например, непредставимый прежде феномен «камерной оперы», рассчитанной на гораздо менее грандиозные условия; более того, с какого-то момента именно эксперименты с оркестровым составом начинают казаться важной частью рефлексии новой оперы о себе и о своих музыкальных задачах. С другой стороны, существенно и то, что со второй половины прошлого века новые оперы, как правило, пишутся по заказу конкретных театров или же фестивалей, и потому композиторы волей-неволей входят в их положение: кому-то по силам привлечь чудовищные составы с включением, допустим, избыточного количества ударных или вовсе даже электроники, а кто-то просто физически не сможет такое количество исполнителей даже разместить более или менее удобным для театральных нужд образом.

Однако заказ конкретного театра — на самом деле вполне традиционная стартовая точка для композиторского творчества, да и меняющиеся обстоятельства, к которым приходится приноравливаться, тоже почтенная часть истории оркестра, и в частности оркестра оперного. Предполагаемая скудость составов в венецианской опере XVII века — не эстетическая максима, а вынужденное средство сэкономить (коль скоро публика все равно ходила слушать голоса и смотреть на декорации); в других условиях, как показывает огромный по тем временам оркестр монтевердиевского «Орфея», щедрость оплачивавшего постановку государя могла и существенно расширить круг занятых в ней инструменталистов. Да, это случайность, но от таких случайностей в XVII–XVIII веках зависело многое; как известно, если бы не фанаберия пфальцского курфюрста Карла-Теодора, не жалевшего денег на то, чтобы сделать скромный Мангейм музыкальной столицей Европы, не возникла бы и классическая симфония. (Надо еще помнить, что симфонический оркестр как отдельное учреждение — дитя буржуазной эпохи, оркестр же оперный, в свое время возникший как атрибут придворной жизни, многим старше, и некоторые рудименты того старого порядка заметны даже сейчас: например, оркестры государственных капелл Берлина и Дрездена не только ведут самостоятельную симфоническую жизнь на концертной сцене, но и играют в соответствующих оперных театрах, потому что так уж было издавна заведено.) А непритязательность оркестрового аккомпанемента, которую мы часто замечаем в операх бельканто, в свою очередь тоже мера отчасти вынужденная. Тому же Вагнеру, имевшему дело с щедро содержавшимися государственными операми Вены и Мюнхена, легко было язвить на сей счет, но оркестры итальянских театров, в массе своей небогатых, до середины XIX века комплектовались отнюдь не сплошь консерваторскими выучениками, а зачастую просто-напросто любителями.

Но сейчас-то оперный репертуар устроен так, что Верди соседствует с Монтеверди, Гендель с Вагнером, Шостакович с Россини. И это певцы имеют возможность четко придерживаться какой-нибудь специализации сообразно своим возможностям — кто-то поет барокко и бельканто, кто-то Вагнера и Рихарда Штрауса. У штатного оперного оркестра пространства для маневра нет, и приходится ему играть весь этот репертуар, который, во-первых, существенно расширился, а во-вторых — подразумевает тонкое владение стилями: сейчас уже невозможно играть в одной и той же манере хоть Верди, хоть Чайковского, хоть Моцарта (иногда играть раннюю оперную музыку приглашают ансамбли соответствующего профиля, но такое решение не всегда возможно, особенно в репертуарном театре). Так что хорошему оперному оркестру — при его вроде бы служебной, недостаточно почетной роли — приходится сегодня быть особенно разносторонним: не просто выгодно себя показывать и притом беречь «человеческое горло», но проявлять гибкость, реактивность, вкус и кругозор в таком объеме, который обычному симфоническому оркестру, даже знаменитому, пригодится не каждый сезон.

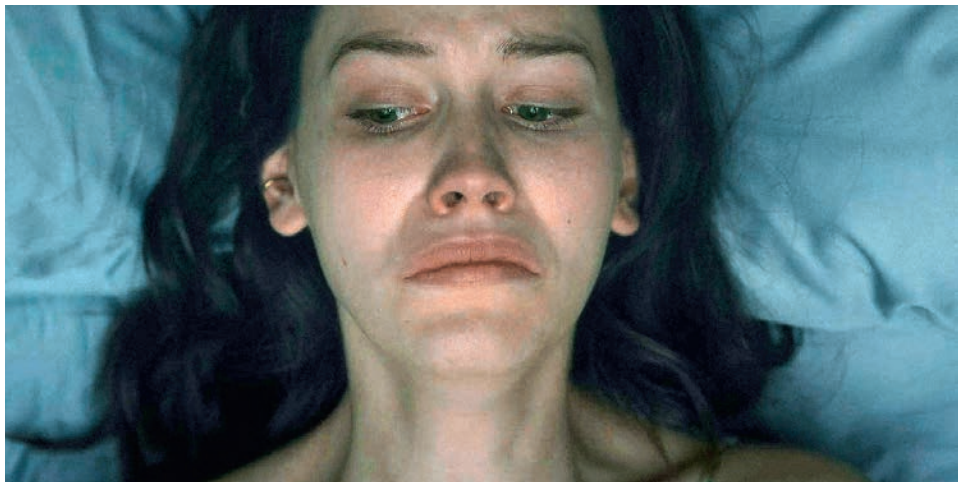
Хоррор воспитания

Татьяна Алешичева о «Призраках дома на холме»

Netflix выпустил хоррор-сериал Майка Фланагана «Призраки дома на холме», имеющий лишь формальное отношение к знаменитому роману Ширли Джексон с тем же названием и к его предыдущим экранизациям

Новую интерпретацию классического сюжета про дом с призраками, привязанную к роману Джексон 1959 года одним названием, позвали делать опытного хоррормейкера Майка Фланагана, и он на наших глазах превращается из ремесленника в зрелого мастера — автора, за творчеством которого нужно следить непременно. Предыдущая его работа — «Игра Джералда» по Стивену Кингу для того же Netflix, следующая — кинговский же «Доктор Сон», и применительно к «Призракам» гораздо уместнее говорить именно о Кинге, чем о Джексон: Фланаган перелопатил сюжет оригинальной книги совершенно в духе мастера ужасов. Теперь вместо любопытных исследователей паранормальных явлений в доме Хиллов (вопреки русскому названию, здесь «Hill House» именно дом Хиллов, без всяких там романтических холмов) поселяется семейство с детьми, движимое более утилитарными целями. Оливия (Карла Гуджино) и Хью (Генри Томас) Крейн должны отремонтировать старый особняк, чтобы потом продать его в три раза дороже. На вырученные деньги они построят собственный идеальный дом, а пока вынуждены довольствоваться мрачным жилищем, где пятеро их детей вопят по ночам, находят мертвых котят, видят в подвале мертвецов и даму с искривленной шеей, гуляющую по спальням. И конечно, подходящий ко всем дверям в доме мастер-ключ не открывает Красную комнату наверху, и с этим ничего нельзя поделать. Вот он, главный ужас современного человека, повязанного по рукам и ногам ипотекой, из-под которого экономические кризисы регулярно вышибают стул,— «плохая» недвижимость, от которой невозможно избавиться (Стивен Кинг назвал такой сюжет «экономический хоррор» и подробно разобрал в книге «Пляска смерти» на примере «Ужаса Амитивилля», где такое же небогатое семейство вложило все деньги в покупку жуткого дома). Одной страшной ночью Хью Крейну с детьми все-таки придется бежать из Хилл-хауса после того, как Оливия — если верить Хью — совершила самоубийство.

Денежная тема будет не раз всплывать и спустя 26 лет после страшных событий — в отношениях подросших отпрысков Крейнов. Старший из них Стивен (Михил Хаушман) сделал писательскую карьеру романом о призраках Хилл-хаус, хотя сам он, единственный рационально мыслящий из Крейнов, в призраков не верит. Его сестра Ширли (Элизабет Ризер), владелица похоронного дома, где собственноручно гримирует покойников, не хочет даже прикасаться к авторским отчислениям от романа. Она считает их «кровавыми деньгами», которыми Стивен хочет загладить вину за то, что продал семейную драму. Работающая с детскими травмами психолог Теодора (жена режиссера Кейт Сигел) менее щепетильна, и уж совсем не щепетильны младшие близнецы, носители нешуточных детских травм Люк (Оливер Джексон-Коэн) и Нелл (Виктория Педретти). Люк — наркоман, не вылезающий из реабов, а чувствующая с ним непрерывную связь Нелл живет исключительно на таблетках и психотерапии, оба не могут собрать свою жизнь по кускам, потому что ими пренебрегали в детстве. В видения Люка никто не верил — «твои воображаемые друзья пропадут, когда вырастешь!», а Нелл по сей день чувствует себя, как тогда в темном доме: «Я всегда была здесь, но никто из вас меня не замечал». Именно их детские кошмары, ставшие взрослыми фобиями, Фланаган живописует красочнее всего — у Нелл расстройство сна, когда пытаешься во сне убежать, но не можешь сдвинуться с места, Люк грезит наяву и предпочитает глушить эту явь героином, воруя деньги у брата и сестер. «Ни одно живое существо не может сохранить рассудок в условиях абсолютной реальности, даже кузнечики и жаворонки видят сны»,— подобно Кингу, Фланаган создает материю ужаса, путая сон с явью и стирая между ними границы.







ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: NETFLIX

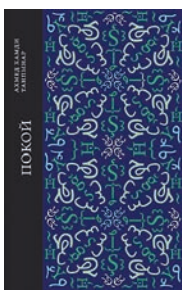
А сцены, в которых взрослые Крейны собираются вместе и самозабвенно орут друг на друга от большой любви, превращают сериал из стандартного хоррора в театр южной готики — так сживали друг друга со света травмированные самой жизнью герои Теннесси Уильямса. Превращение детской пугалки во взрослую драму — прибавочная стоимость драматургии Фланагана, ведь хороший хоррор не может быть просто историей, замешанной на страхе распада и смерти. Очевидно, что Майк Фланаган прекрасно владеет главной формулой жанра: зло не существует где-то вовне, зло живет в душах, впоследствии превращаясь в поступки. «Призраки — это наши сожаления, неудачи, боль и ярость, но чаще всего это наши желания»,— говорит Стивен, лишь притворявшийся всю дорогу носителем рационального начала и объективным рассказчиком. И только сентиментально-слезливый финал, где Фланаган сдает все наработанные позиции, будто распыляя в воздухе выстраданные героями горечь, тревогу и сомнения, не дает этому шоу стать по-настоящему, по-кинговски великим. Но какие его годы.

«The Haunting Of Hill House», 2018—

Романом по Европам

Игорь Гулин о «Покое» Ахмеда Хамди Танпынара

В издательстве Ad Marginem вышел перевод романа Ахмеда Хамди Танпынара «Покой», одного из центральных текстов турецкой литературы XX века, обретающего при попадании в русскоязычный контекст неожиданное звучание



Сюжет «Покоя» прост. Главный герой, Мюмтаз,— молодой романтически настроенный интеллектуал, писатель и историк. У него есть старший двоюродный брат и наставник Ихсан, тяжело болеющий воспалением легких. Мюмтаз влюблен в Нуран — разведенную женщину немного старше его. Та мечется между возлюбленным и капризной дочерью Фатьмой. Положение осложняет Суат — дальний родственник Мюмтаза, обозленный на весь мир, также влюбленный в Нуран и твердо намеренный расстроить грядущий брак. Большую часть этого очень длинного романа герои говорят. О человеке и мире, любви и смерти, личности и истории, искусстве и политике, Боге и жизни, семье и свободе. Не считая объемных флешбэков, действие разворачивается в последний день перед началом Второй мировой войны.

Дописанный в 1948 году роман Ахмеда Хамди Танпынара самим своим монументальным объемом, эпической неспешностью повествования, спектром затронутых тем отчетливо претендует на место «главного романа», рассказывающего о самых важных вещах. Он и правда занимает одно из центральных мест в турецком литературном каноне.

При встрече с такого рода национальными классиками всегда хочется понять, почему они остаются практически неизвестными за пределами родины. Первые европейские переводы Танпынара появились около 10 лет назад, но представляли его скорее экзотической фигурой, чем потенциальным мировым классиком. Проблема не в том, что понимание его прозы требует глубокого знания реалий, считывания культурных кодов. Тем более — не в отсутствии интереса к турецкому искусству (достаточно вспомнить о славе Орхана Памука, поклонника Танпынара, много сделавшего для его популяризации за пределами родины, или успех фильмов Нури Бильге Джейлана). Скорее дело в том, что это литература «для внутреннего пользования».

С первых страниц «Покой» вызывает странное ощущение: несмотря на национальный колорит, обилие незнакомых имен, стамбульских топонимов, читатель испытывает назойливое чувство узнавания. Речь не столько о конкретных заимствованиях и аллюзиях (их много, но они выполняют скорее орнаментальную функцию), сколько об ощущении целенаправленного стилистического усилия: «Покой» сделан так, как должен быть сделан «большой европейский роман».

Танпынар был не только писателем, но также профессиональным филологом и политиком (депутатом парламента от Республиканской народной партии). Возможно, интуитивно он хорошо понимал саму функцию романного жанра: связывать социум единым нарративом, вводить его в историю. Если точнее: в историю европейскую.

В конце 1930-х, когда разворачивается действие «Покоя», после смерти Ататюрка, обеспечивавшего согражданам непрерывность экстремальных преобразований, и перед началом мировой войны вопрос о месте сравнительно молодого турецкого государства между европейским и арабским миром стоял особенно остро. К концу 40-х, когда Танпынар писал свой роман, вопрос этот по-прежнему не был решен, но позволял в отношении к себе некоторую дистанцию, возможность более тонких операций.

Именно здесь секрет относительной закрытости «Покоя» для европейского читателя. Он написан не для того, чтобы хотя бы в потенции представить Турцию миру. Скорее — для того, чтобы принести этот мир, Европу, в Турцию. Несколько огрубляя, можно сказать, что задачей Танпынара было сделать турецких читателей в их собственных глазах гражданами европейской культуры и истории. Роман здесь — идеальное средство.

Поэтому его книга напоминает, скажем так, проект ускоренной эстетической модернизации. Этапы развития большого европейского романа (Флобер, Достоевский, Томас Манн, Джойс и т. д.) проходятся тут быстрым курсом — так что узнаваемые приемы начинают выглядеть несколько аляповато: как элементы чужих костюмов, маркеры стиля. Такими же программными кажутся заполняющие текст многословные размышления героев. Чтобы дать состояться повествованию, персонажи будто бы надевают маски идеологов. Но затем — и в этом спасающая роман честность — они неизменно снимают их в растерянности, теряя почву под ногами.

Здесь — самая интересная черта романа Танпынара. Его герои — интеллектуалы, глубоко европеизированные жители Стамбула 30-х, но едва ли не главный объект их страсти — турецкая культура. На протяжении десятков страниц они ведут экзальтированные беседы о традиционной музыке, диванной поэзии, архитектуре мечетей, мистике суфиев. Эта культура для них уже не вполне своя, она почти экзотическая. Единственный способ присвоить ее — колонизировать самих себя одолженными у Европы средствами — заново изобрести себя как турок, еще не став европейцами.

Проект этот, как бывает в таких случаях, обречен только на частичную удачу. Переизобретенная традиция всегда будет немного пустой, искусственной. Заимствованные у соседей знаки высокой культуры также навсегда останутся фетишами, чужими прекрасными побрякушками. Люди, перед которыми стоит этот выбор, обречены на расщепленность, подвешенность. Меланхолия культурной бездомности снедает героев Танпынара едва ли не сильнее экзистенциальных страданий. Даже любовь и смерть они проживаю как не совсем свои — опыт, требующий оформления в турецких или европейских координатах и никогда не находящий точных слов.

Для русского читателя эта беспочвенность выглядит удивительно родной. Проблемы, которые мучают героев Танпынара,— это по большей части «проклятые русские вопросы». Только здесь они — «проклятые турецкие»: кто мы, Европа или Азия? Учиться интеллигенции у простого народа или учить его? Возвращаться к потерянным корням или отметать последние предрассудки? Догонять остальной мир или вести его за собой в мистическое неведомое? И так далее.

Не то чтобы роман Танпынара позволял читателю другой культуры найти на эти вопросы новые, более точные ответы. Скорее наоборот: в тревожном отстранении от собственной истории, которое возникает при его чтении, с особой отчетливостью ощущается пугающая тщета подобных размышлений.

Ахмед Хамди Танпынар. Покой. М.: Ad Marginem Press, 2018. Перевод Аполлинарии Аврутиной

Пинса vs пицца

Pinsa Maestrello и Fish Me

Дарья Цивина



ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА

Чисто итальянская история

Pinsa Maestrello на Покровке превратилась в сеть — в октябре открылась вторая точка в виде корнера с отдельным входом и 18 посадочными местами на Даниловском рынке, в следующем году планируется к открытию еще как минимум один ресторан в центре. История бренда еще только начинается (флагманский Italian Fast Food появился в Москве год назад), но уже тянет на шекспировский сюжет. Действующие лица — прекрасная итальянка Джулия Маэстрелло, ее возлюбленный Фабио Брессан (оба родом из Вероны) и их друг Маттео Кастанья из Рима. Они-то и стали совладельцами проекта. Первым в Москву приехал Фабио 11 лет назад — помогать отцу по мраморному бизнесу. Потом, вернувшись погостить в родную Верону, он встретил Джулию (они еще со школьных лет были немного знакомы и вот встретились на вечеринке), пригласил ее на свидание, но та ответила отказом. После возвращения Фабио в Москву, они начали переписываться, несколько месяцев спустя Джулия все-таки согласилась поужинать с Фабио и прилетела на четыре дня в Москву, без памяти влюбилась (в город, конечно, а вы что подумали?), а еще через год они воссоединились и стали парой. Было это шесть лет назад. У отца Фабио, помимо мраморного бизнеса, имелся в московском активе ресторан «Труффальдино» (сейчас и тем, и другим занимается Брессан-младший), и вот Фабио вместе с Джулией открыли в подвале «Труффальдино» Vino Bar. Тогда же начали думать, чего в Москве не хватает, вспомнили о пицце альтальо, такой популярной в Америке, и обратились за консультацией к Маттео Кастанья, открывшему четыре ресторана в Америке и проживающему в Риме. Но когда приехали в Рим, сделали выбор в пользу пинсы. А когда Маттео приехал в Москву, то тоже влюбился (в город, конечно) и захотел стать полноправным партнером нового проекта. Потом полгода искали помещение, потом поставщиков, потом открылись и «выстрелили» на весь город, а год спустя масштабировали свой проект на Даниловский рынок. Так зародилась сеть Pinsa Maestrello. Тут, конечно, самое время напомнить о том, что такое pinsa. Первым в Москве ее начал готовить Валентино Бонтемпи в своем ресторане Pinzeria by Bontempi, запатентовав слово pinzeria, и поначалу многие думали даже, что это его собственное авторское изобретение на базе древнеримских рецептов. На самом деле пинса — это самая популярная разновидность пиццы во всем Лацио и в Риме в частности. Сейчас уже и в Москве появилось несколько проектов, специализирующихся на pinsa, и еще несколько — в российских регионах. Так что ни о каких эксклюзивных правах на формат речь не идет. Как и всякая pinsa, Maestrello готовится из трех видов муки — соевой, рисовой и пшеничной (ее привозят из Италии, как и томатную пасту) и воды (объем ее составляет 90%), тесто выстаивается в холодильнике 72 часа, разминается руками (а не крутится и не раскатывается) и выпекается при температуре 318°C. В результате тесто получается пузырчатым, ломким и хрустящим. Ну а начинки у pinsa могут быть самыми разными — от классических, близких к неаполитанскому репертуару, до современных авторских. Все рецепты для Pinsa Maestrello разрабатывал Маттео Кастанья (не без участия Джулии, конечно, которая за шесть лет изучила московские вкусы так же досконально, как и русский язык). Сейчас в меню более 20 видов пинсы, часть меняется по сезону: например, для осени отлично подходят «Тартуфина» (450 руб.) с моцареллой, шампиньонами, кремом из черного трюфеля и пармезаном и «Вегана» (400 руб.) с баклажанами, цуккини, брюссельской капустой, вялеными томатами и смесью специй гомасио вместо соли. Любителям классики можно порекомендовать «Милки Вэй» (450 руб.) — авторскую версию Quattro Formaggio с медом акации и миндалем, «Кальветти» (550 руб.) с моцареллой, прошутто котто, томатным соусом и пармезаном и «Наполи» (350 руб.) с моцареллой, каперсами и анчоусами. Огромной популярностью пользуется пинса «Полла» (450 руб.) — чисто московское изобретение с куриным мясом, салатом романо и соусом «Цезарь», и вправду очень вкусная, если, конечно, вы любите одноименный салат. Кстати, салаты-боулы в меню тоже присутствуют — порции огромные, заправки рукотворные, ингредиенты креативные и с упором на superfood, цены — от 350 до 550 руб. В общем, «быть или не быть» успешной сети Pinsa Maestrello совершенно очевидно, и никакого вопроса тут нет!



ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА

Поймай, если сможешь

Новый проект Fish Me — по сравнению с Pinsa Maestrello и недавно открывшейся Officina — кажется сумрачным атавизмом, пришедшим из начала 90-х. Огромное подвальное помещение без окон, с пышным интерьером, эксцентричный шеф-повар итальянского происхождения Стефано Заффрани, который уже лет пятнадцать «гастролирует» в России, притом что в Германии у него свой ресторан, чудовищно дорогое меню и очень сомнительного качества кухня, даже близко своим ценам не соответствующая,— такими мы помним первые итальянские рестораны на заре капитализма, когда Москва была наводнена авантюрными иностранными личностями, сомнительными импортными продуктами и шальными долларами. Как в сегодняшних актуальных реалиях, когда итальянские шефы и рестораторы открывают в Москве свои собственные заведения и кормят гостей домашней пастой и пиццей по ценам ниже европейских, а новые рыбные рестораны соревнуются в демпинге, можно сделать ставку на формат luxury и потчевать гостей самым обычным «качукко» из морепродуктов за 3950 руб. и «фритто мисто» в мучной броне вместо хрустящей панировки за 2250 руб.— я совершенно не понимаю. Впрочем, гостей в Fish Me практически не наблюдается. А те, кто все-таки сюда заходит, очевидно, готовы платить 2330 руб. за салат из краба и 2760 руб. за лосося терияки именно для того, чтобы «перетереть» за ужином без сторонних глаз, как это было принято четверть века назад. Другого предназначения я тут почти не улавливаю.

Рейтинг

1 Pinsa Maestrello ★★★★★
2 Fish Me ★★☆☆☆

Божий дал

Еда с *Алексеем Зиминым*

Большинство известных религиозных доктрин устроены по принципу «Смерть — это не конец». Исключение составляет атеизм, но в его прокурорском пафосе есть что-то от ощущений человека ночью перед банкоматом, только что проглотившим его кредитную карту.

Авраамические религии пугают как коллекторы, но все-таки дают определенную надежду, что при соблюдении простых правил карту можно будет вернуть без овердрафта, а с хорошим положительным сальдо. И дальше может быть даже лучше.

А вот индийские религии — от брахманизма до буддизма — ничего хорошего простым положительным людям не обещают. Лишь сансару — вечный круговорот жизни, в котором в лучшем случае все будет то же самое, а скорее только хуже. Как Черчилль, который, выступая перед народом Великобритании в начале войны, сказал, что ему нечего предложить нации, кроме крови, пота и слез.

В индийский религиях жизнь — это универсальное свойство мира, который объединяет страдание. Жить — значит страдать и причинять страдание. И это то общее, что есть у комара, укусившего рикшу и прихлопнутого потной ладонью, и коллектора перед проглотившим карту банкоматом. И вопрос только в том, кем будет комар в следующей жизни при удачном стечении обстоятельств,— рикшей или коллектором.

Довольно удивительно, что в такой трагически безысходной, кафкианской модели мироздания родилась такая нарядная и бодрая кухня, не говоря уже о камасутре. Видимо, это как раз человеческое, слишком человеческое. Комару перед лицом колеса сансары не приходит в голову устраивать валтасаровы пиры, а вот человеку — пожалуйста. Человек, как писал Честертон, отличается от животных способностью пить, не испытывая жажды. А еще закрыванием глаз на обстоятельства. Не зря животные чувствуют приближение землетрясений и цунами, а люди нет.

Так вот, возвращаясь к кухне.

Индийская еда перенасыщена специями, она избыточна, барочна в своей страсти к вкусовой и ароматической полиамории.

Обычный человек, открывая книгу с рецептами индийской стряпни, тут же захлопывает ее, увидев, что перечень ингредиентов переползает с одной страницу на другую, как гомеровский список кораблей. В этом желании вместить весь чувственный мир в одну кастрюлю есть что-то инфантильное, разумеется. Что-то от ужаса человека, взятого на гоп-стоп в темном переулке и готового тут же расстаться со всем сразу: бумажником, часами, лишь бы только все поскорее кончилось. Но есть в этом и что-то от улыбки перед казнью, этакое превосходство, которое Гребенщиков точно описал в строчках: «А если поймешь, что сансара — нирвана, то всяка печаль пройдет».

Не от каждого индийского блюда прямо так и веет этим пониманием, но от одного точно. Это дал.

В округлении, дал — это любые бобы и блюда, из них приготовленные. Самый известный дал делают из чечевицы. В этом есть не только поэзия превосходства над сансарой, но и продуктовая логика. Индийские религии не самым лучшим образом относятся к мясоедению, так как животным, которого ведут на убой, может оказаться ваша родная бабушка, но физиологическую необходимость в протеине при этом отменить не может даже брахман. А в чечевице протеина больше, чем в говядине.

Для дала чаще всего используют лущеную чечевицу, без оболочек. Она лучше усваивается.

Кроме того, в дал добавляют овощи: лук, чеснок, специи — от кумина до турмерика, кокосовое молоко и т. д.

Дал, как борщ, бесконечно вариативен. По набору компонентов, по структуре, по текстуре. Он может быть жидким, как похлебка, или густым, как русский гороховый кисель. Его можно приготовить за 40 минут, а можно томить на малом огне сутки.

Вот вам один хороший вариант.

Надо взять одну луковицу и мелко ее нарезать. Затем обжарить лук на медленном огне в обществе топленого сливочного масла до тех пор, пока лук не пустит слезу, которую можно истолковать как его отношение к системе перерождений, но лучше не углублять в пантеизм, а добавить к луку нарубленный чеснок, щепотку кумина, щепотку куркумы, шепотку черного перца и щепотку молотого кориандра.

Дальше надо высыпать в сотейник с овощами и специями граммов триста красной лущеной чечевицы и потомить ее минут пять вместе со всей компанией, после чего добавить 400 мл кокосового молока, пол-литра воды и оставить все это на час, время от времени поглядывая, не выпарилась ли жидкость. Если вдруг выпарилась — добавить еще.

Через час чечевица уже точно готова, но лучше оставить ее еще на пару часов, время от времени добавляя жидкости, пока содержимое сотейника по консистенции не будет напоминать соус для спагетти болонезе. Тогда можно добавить сок пары лимонов, соль, перец, если на вкус перца не хватает, нарубленную кинзу и зеленый лук и подавать к столу.

Теплое, пряное, приятно обморочное послевкусие дала на несколько минут примиряет с неотвратимостью колеса кармы даже атеиста. Это практически животное удовольствие. Так что, возможно, Пифагор, также придерживавшийся идеи перерождений и вегетарианства, был прав: бобы — существа одухотворенные.

Алексей Зимин — главный редактор сайта «Афиша-Еда»

Дал из чечевицы

1 **Красная чечевица лущеная** (*300 г*)
2 **Луковица** (*1 шт.*)
3 **Чеснок** (*4 зубчика*)
4 **Кумин молотый** (*1 щепотка*)
5 **Турмерик молотый** (*1 щепотка*)
6 **Кориандр молотый** (*1 щепотка*)
7 **Черный перец молотый** (*1 щепотка*)
8 **Соль** (*по вкусу*)
9 **Кокосовое молоко** (*400 мл*)
10 **Кинза** (*10 г*)
11 **Зеленый лук** (*10 г*)
12 **Лимон** (*2 шт.*)

дорогие удовольствия

Текст
Марина Прохорова

Chanel
FW 18

Карл Лагерфельд для этого сезона создал очень красивую коллекцию. Она выглядит одновременно и узнаваемо, и необычно для общего стиля дома и для самого дизайнера. Все дело в настроении.

То, что основательница марки Габриэль Шанель сделала для современной моды и нынешнего понимания одежды, переоценить невозможно. И все ее новшества отличались практичностью, приспособленностью к реальной жизни. А вот романтики в стилистике Chanel всегда было мало, даже обильная бижутерия у нее не романтична, а функциональна — она подчеркивает статус, красоту, декларирует размывание социальных границ. Коллекция нынешнего сезона тоже очень практична и почти полностью состоит из удобной одежды, предназначенной для того, чтобы хорошо себя чувствовать в холода. Но каким-то чудом у всех этих теплых пальто и твидовых уличных костюмов есть помимо рациональности еще и настроение — задумчивое и романтичное. В этих вещах действительно можно долго бродить по осеннему лесу, как и было предложено во время дефиле.







Дорогие удовольствия

Коллекция

Chanel FW 18

Прежде всего этот бесцельный и оттого очень обаятельный романтизм связан с тем, что Карл Лагерфельд при создании коллекции использовал стилистику эдвардианской эпохи — времени самой ранней юности Коко. Обычно стилистические аллюзии коллекций Chanel не бывают устремлены так далеко в прошлое. Но главные пальто и костюмы — длинные, узкие, с изящной и одновременно пышной отделкой золотом и перьями — напоминают именно о начале XX века и звездах немого кино. Конечно, ностальгией Карл Лагерфельд не ограничивается. В коллекции есть намеки на деловой вариант стилистики 80-х и 90-х годов XX века. И разумеется, самые современные тренды в ней тоже отражены — модный дом заботится о новом, молодом поколении своих верных клиенток. Дутые куртки, одежда оверсайз, логотипы и страшно модные детали костюмов для профессионального спорта — осень и дожди вызвали у дизайнера желание обратиться к дайвингу. Все это современное и почти сиюминутное есть в коллекции Chanel. Но эта выполненная в основном в темных и сумрачных тонах, даже визуально теплая и шершавая одежда тем не менее кажется не просто шанелевской, но еще и очень нежной.













ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF CHANEL

Текст
Марина Прохорова

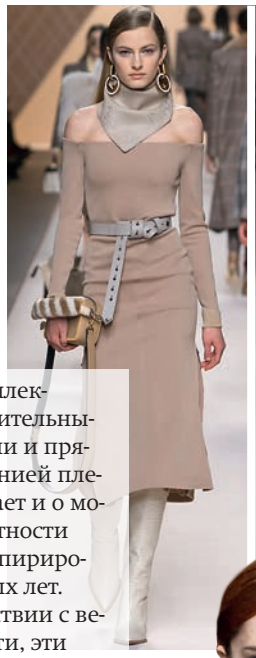
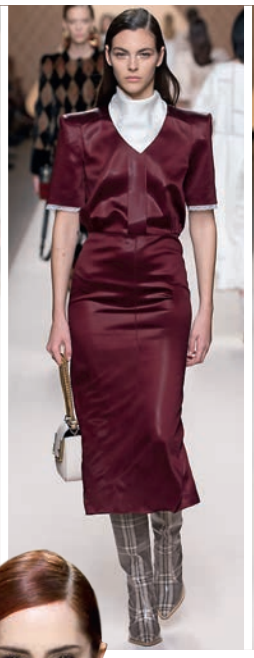
Fendi FW 18

Коллекции, создаваемые Карлом Лагерфельдом в паре с Сильвией Вентурини Фенди, хороши стабильно, из сезона в сезон. И дело не только в таланте дизайнеров и в их безусловном профессионализме. Но и в точной концепции бренда. Стиль Fendi — это осовремененный стиль римской аристократии. То есть он ассоциируется не только с веками складывавшимся богатством, но и с богатейшими культурными традициями. С жизнью, которая самым естественным образом начинается и продолжается среди шедевров искусства и архитектуры и наполнена устоявшимися на протяжении поколений бытовыми привычками. И что очень важно — все хотя бы примерно эту жизнь могут себе представить по музеям и художественным альбомам, книгам и кинофильмам. Все попытки стать частью этой жизни старой аристократии выглядели бы смешно и пафосно, если бы дизайнеры не разбавляли свою смесь роскоши и культурных коннотаций очень обаятельной легкой иронией, подчеркнутой несерьезностью и игривостью. К счастью, в коллекциях Fendi всегда чувствуется зазор между образом и той, кому этот образ предлагается, чувствуется действительно лишенное снобизма отношение к самым драгоценным материалам. Потрясающие, невероятных качества и выделки знаменитые меха Fendi могут складываться в сложнейшие интарсии и мозаики, могут быть рельефно выстрижены и иметь платиновое напыление — все равно главным в них остается ощущение от просто красивого материала с прекрасной фактурой. Вот и в этом сезоне меховые пальто и кейпы сшиты из цветных ромбов. Как наряды Коломбины. И отлично соседствуют с клетчатыми плащами с глянцевой водонепроницаемой пропиткой — этот материал в разных вариантах известен давно и по-русски всегда назывался клеенкой. А вот признаком настоящей визуальной роскоши, по словам самого Карла Лагерфельда, в этой коллекции Fendi стали белоснежные крахмальные воротнички, пелерины и кокетки из плотного хлопка. То есть вещи намного менее долговечные, нежели отличный фендиевский мех.



Fendi
FW 18

Что до собственно коллекции, то своими стремительными, легкими силуэтами и прямой расширенной линией плеча она явно напоминает и о моде 1940-х, и об элегантности 1980-х, тоже явно инспирированной модой военных лет. Разумеется, в соответствии с веяниями современности, эти широкие плечи подчеркивают женскую силу. А белые кокетки и воротники выглядят несколько по-монашески, так что в целом платья и костюмы Fendi создают образ весьма энергичной, деятельной романтики.








ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF FENDI



– 1
Серьги, **Balenciaga**
SVMoscow

– 2
Джемпер, **Maison Margiela**
Шерсть
LeForm

– 3
Браслет, **Chloe**
ЦУМ

– 4
Юбка, **MM6 Maison Margiela**
Кожа
ЦУМ

– 5
Пуловер, **Saint Laurent**
Шерсть, хлопок
ЦУМ

– 6
Сумка, **Maison Margiela**
Кожа
ЦУМ

– 7
Сапоги, **Prada**
Резина
Prada

Дорогие удовольствия

Новые вещи



– 1
Сумка, **Balenciaga**
Кожа
SVMoscow

– 2
Пуловер, **CALVIN KLEIN 205W39NYC**
Шерсть
ЦУМ

– 3
Браслет, **Saint Laurent**
ЦУМ

– 4
Юбка, **MSGM**
Вискоза, шелк
ЦУМ

– 5
Жакет, **Junya Watanabe**
Шерсть
SVMoscow

– 6
Ботинки, **Celine**
Кожа
ЦУМ

– 7
Брюки, **MSGM**
Кожа
ЦУМ



– 1
Парка, **Junya Watanabe**
Хлопок
SVMoscow

– 2
Платье, **Uma Wang**
Шелк
ЦУМ

– 3
Подвеска, **Vetements**
SVMoscow

– 4
Платье и жакет, **Prada**
Органза, хлопок
Prada

– 5
Сумка, **Subterranei**
Кожа
ЦУМ

– 6
Сумка, **The Row**
Кожа
SVMoscow

– 7
Ботинки, **R13**
Кожа
LeForm



– 1
Сумка, **A-Cold-Wall**
Кожа, текстиль
KM20

– 2
Бомбер, **Vetements**
Хлопок, шелк
SVMoscow

– 3
Колье, **Bottega Veneta**
ЦУМ

– 4
Платье, **Balenciaga**
Хлопок, шелк
ЦУМ

– 5
Платье, **CALVIN KLEIN 205W39NYC**
Вискоза
ЦУМ

– 6
Ботики, **Alexander Wang**
Кожа
ЦУМ

– 7
Сапоги, **Celine**
Резина, текстиль
ЦУМ



– 1
Кольцо, **Rosa Maria**
SVMoscow

– 2
Сумка, **Off-White**
Кожа, текстиль
ЦУМ

– 3
Кроссовки, **Gucci**
Кожа, текстиль, стразы
Gucci

– 4
Жакет, **Uma Wang**
Шерсть, шелк
ЦУМ

– 5
Джемпер, **Maison Margiela**
Шерсть
ЦУМ

– 6
Брюки, **Brunello Cucinelli**
Кожа
Brunello Cucinelli

– 7
Сапоги, **Dior**
Кожа, текстиль
Dior

Дорогие удовольствия

Новые вещи



– 1
Клипсы, **Marni**
ЦУМ

– 2
Пальто, **Balenciaga**
Хлопок
ЦУМ

– 3
Сумка, **Loewe**
Текстиль, кожа
ЦУМ

– 4
Пуловер, **R13**
Шерсть
LeForm

– 5
Ботики, **Gabriela Hearst**
Кожа
ЦУМ

– 6
Кеды, **L'Autre Chose**
Текстиль, резина
ЦУМ

– 7
Джинсы, **Off-White**
Хлопок
KM20


ИРИНА БУЖОР


ИРИНА БУЖОР


ИРИНА БУЖОР


ИРИНА БУЖОР


АЛЕКСАНДР МИРИДОНОВ


ИРИНА БУЖОР


ИРИНА БУЖОР


ИРИНА БУЖОР

1 Бизнесмен Роман Абрамович (справа) и член правления Президентского центра Бориса Ельцина Валентин Юмашев на открытии Международного фестиваля современной хореографии Context Diana Vishneva в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко

2 Предприниматель Александр Клячин (слева) и руководитель Центра исследований экономики культуры, городского развития и креативных индустрий МГУ Сергей Капков (справа) на открытии Международного фестиваля современной хореографии Context Diana Vishneva в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко

3 Предприниматель Александр Мамут (слева) и директор Музея современного искусства «Гараж» Антон Белов на церемонии вручения Александру Мамуту ордена Почетного Легиона в посольстве Франции

4 Телеведущая Ксения Собчак на показе ЦУМ Fashion Show сезона осень-зима 2018/2019

5 Художник Андрей Бартенев (в центре) на открытии фотовыставки Still Art в ГМИИ имени Пушкина

6 Продюсер Михаил Друян, президент и редакционный директор Brand Development Conde Nast International Карина Добротворская и генпродюсер «Матч ТВ» Тина Канделаки (слева направо) на VIII Балу дебютанток журнала Tatler в Колонном зале Дома Союзов

7 Генеральный директор Большого театра Владимир Урин (слева) на открытии выставки «Давид Бурлюк. Слово мне!» в Музее русского импрессионизма

8 Французский актер Франсуа Клюзе (в центре) на премьере фильма «Как прогулять школу с пользой» в кинотеатре «Пионер»

В ЧЕСТЬ 25-ЛЕТИЯ WORLD CLASS

НОВАЯ ЮБИЛЕЙНАЯ КАРТА

ДЛЯ ЦЕНИТЕЛЕЙ НА 25 МЕСЯЦЕВ



+7 (495) 191-45-75

WORLDCLASS.RU

реклама



Абсолютное спокойствие

За каждым движением лежит труд долгих репетиций, за каждым жестом – стремление сделать его совершенным. Так завоевывается имя, репутация и доверие.

+ 7 (495) 719-19-00, 8-800-719-19-00
www.gazprombank.ru

Газпромбанк. ***Private Banking****

* Частно-банковское обслуживание.
Генеральная лицензия Банка России No354.
Банк ГПБ (АО). Реклама.