WEEKEND

Коммерсантъ

18 ОКТЯБРЯ 2019 НОМЕР 35



ВСЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ ВЕЛИКОЙ ДЕПРЕССИИ

ПОЛУЧИТЕ ЭКСКЛЮЗИВ
С ПОМОЩЬЮ FENDI APP

FENDI.COM

6+ Реклама





FENDI



АФИША

5 **Расписание на неделю**

ПРОЕКТ

Все развлечения Великой депрессии

Как Микки Маус, Супермен и пинбол помогли Америке пережить кризис

10

ВЫСТАВКИ

18 **Предмет культурного культа**
Анна Толстова **о Константине Истомине**

КНИГИ

20 **До смерти и обратно**
Игорь Гулин **о «Краткой истории внимания» Михаила Гронаса**

КИНО

21 **Нежный орешек**
Василий Степанов **о фильме «Арахисовый сокол»**

22 **Пиротехника взгляда**
Ксения Рождественская **о «Портрете девушки в огне»**

24 **Могильное приложение**
Станислав Ф. Ростоцкий **об экранизации «Текста» Дмитрия Глуховского**

ГОРОД

26 **Как в город вернется производство**
Григорий Ревзин **о городе будущего**

ТЕАТР

28 **«Мы работали с живыми людьми, теперь все сидят в телефонах»**
Изабель Герен **о Рудольфе Нурееве и современном балете**

СЕРИАЛЫ

30 **Семейный портрет в Гарлеме**
Татьяна Алешичева **о «Крестном отце Гарлема»**

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА

32 ***Дарья Цивина*** **о Gina cafe и Scrocchiarella e Morbidella**

ЕДА

33 ***Алексей Зимин*** **о луковом супе с тыквой**

КОЛЛЕКЦИИ

34 **Смутный силуэт**
Елена Стафьева **о сезоне SS 2020**



CAPELLA FILM

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

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, ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО SHOPPING, BEAUTY **ТАТЬЯНА НАЗИНА** МЕНЕДЖЕР ПРОЕКТА **НАТАЛЬЯ КОВТУН** АССИСТЕНТ

ЕЛЕНА ВОЙНАЛОВИЧ КОРРЕКТОР **СЕРГЕЙ ШАПОВАЛОВ** КОРРЕКТОР

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

НА ОБЛОЖКЕ: ИГРОВОЙ НАБОР «ЦИРКОВОЙ ПОЕЗД МИККИ МАУСА» КОМПАНИИ LIONEL, 1935 ФОТО: WALT DISNEY ENTERPRISES

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

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


ZENTROPA ENTERTAINMENTS

РЕТРОСПЕКТИВА

Догма-95

Кинотеатр «Каро 11 Октябрь»
18–28 октября

Датская «Догма» — манифест добровольной режиссерской аскезы, придуманный Ларсом фон Триером и Томасом Винтербергом в 1995 году, к 100-летию кинематографа,— не только стала крупной медиасенсацией, но и по-настоящему изменила историю кино. На большом экране покажут шесть фильмов, снятых как самими идеологами («Торжество» Томаса Винтерберга и «Идиоты» Ларса фон Триера), так и «попутчиками» — «Последняя песнь Мифуне» Сёрена Краг-Якобсена, «Итальянский для начинающих» Лоне Шерфиг, «Открытые сердца» Сюзанны Бир и «В твоих руках» Аннетт К. Олесен. К ретроспективе приурочен и выход коллективной монографии «Догма-95», выпущенной издательством магазина «Подписные издания» совместно с редакцией журнала «Искусство кино».


«Кинокомпания Студия анимационная студия «Мельница»

МУЛЬТФИЛЬМ

Урфин Джюс возвращается

с 24 октября

Вторая часть новой франшизы питерской анимационной студии «Мельница», много лет запускающей под Новый год трех богатырей во все кинотеатры страны. Урфин Джюс, чью армию деревянных солдат разбили в предыдущей серии, побежден, но не сломлен. Теперь он завладел волшебной книгой Гингемы, которая исполняет любые желания, а желание у ее нового хозяина, разумеется, только одно — стать правителем Изумрудного города. У Элли, впрочем, тоже новое приобретение — ухажер Тим, который ведет себя в Изумрудном городе, как слон в посудной лавке. В каком-то смысле мы имеем дело с фанфиком по фанфику: мультипликаторы расширили вселенную сказок Александра Волкова, которые, в свою очередь, были фантазией на тему вселенной «Волшебника страны Оз».

КОНЦЕРТ

Перукуа

Crocus City Hall
19 октября, 19.00

Проекты на стыке нью-эйджа и world music редко разгоняются до больших концертных площадок. Музыка, которая хорошо идет на уроках йоги, чаще всего там и остается. Австралийская певица Перукуа — исключение. Исполнительница «исцеляющих женских мантр» не только адаптировала свою музыку для рядового слушателя, не озабоченного проблемами внутреннего роста, но и смогла продать ее в далекой России — здесь она регулярный гость. В этот раз концерт пройдет в сопровождении симфонического оркестра.

ВЫСТАВКА

Невавилонская библиотека

Еврейский музей и центр толерантности
24 октября — 19 января

Художник Александр Бродский, куратор Анна Наринская и архитекторы Надя Корбут с Кириллом Ассом спорят с «Вавилонской библиотекой» Борхеса. Их «Невавилонская библиотека» спускается с виртуальных облаков гипертекста на землю, населенную потрепанными и зачитанными до дыр книгами. Интерактивная инсталляция, представляющая собой нечто среднее между кроличьей норой, сквозь которую Алиса провалилась в свою Страну чудес, и деревенской избой-читальней,— это признание в любви домашней библиотеке, вместе с которой проживается лучшая часть человеческой жизни.


STEREOFACTIC

ФИЛЬМ

Raving Riot: Рейв у парламента

с 24 октября

В мае 2018 года в ответ на полицейские рейды в тбилисских клубах молодежь устроила двухдневный многотысячный рейв у здания грузинского парламента и добилась публичных извинений от министра внутренних дел. В гуще событий оказался 25-летний режиссер Степан Поливанов — его съемки с места событий использовали все мировые СМИ. По горячим следам Поливанов смонтировал фильм о молодости, исследующий феномен превращения технокультуры в политику, а также неожиданную политизацию первого постсоветского поколения в Грузии, родившегося и выросшего в свободной стране.

ФИЛЬМ

Побег из Шоушенка

с 24 октября

Экранизация повести Стивена Кинга с Тимом Роббинсом и Морганом Фрименом, ставшая режиссерским дебютом Фрэнка Дарабонта, друга писателя, позднее снявшего по его произведениям «Зеленую милю» и «Мглу». 24 года назад у «Побега из Шоушенка» было семь номинаций на «Оскар», но ни одной награды ему не досталось. Однако впоследствии фильм Дарабонта получил намного более высокое признание — с 2008 года он уверенно занимает первое место в рейтинге лучших фильмов IMDb. Российский зритель увидит картину на большом экране впервые.



CASTLE ROCK ENTERTAINMENT



AMAZING BLOOMGARDEN FILMS, MY WAY ENTERTAINMENT

ФИЛЬМ

Иные

с 24 октября

Научно-фантастическая антиутопия Зака Липовски и Адама Б. Стейна с Брюсом Дерном и Эмилем Хиршем в главных ролях, виртуозно разыгранная в пространстве одной комнаты. Отец-параноик и его семилетняя дочь со сверхъестественными способностями, из-за которых ей нельзя покидать жилище,— на таких, как она, охотится правительство. Первую часть фильма можно описать как продолжение «Сталкера», снятое с точки зрения его дочери, передвигающей по столу стакан. Зато вторая, в которой девочка все же выходит на улицу, а призраки из ее видений наконец обретают плоть, способна по-настоящему удивить и самых искушенных зрителей: фильм Липовски и Стейна получил множество наград на фестивалях фантастических фильмов во всем мире.



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ МУЗЕЯ

ВЫСТАВКА

Акварели Максимилиана Волошина

Реставрационный центр имени академика Грабаря, Иконотека имени Овчинникова в Пречистенском переулке

24 октября — 20 декабря

Получив на реставрацию два десятка крымских акварелей коктебельского поэта из феодосийского музея-заповедника «Киммерия М.А. Волошина», Центр Грабаря сделал неожиданное открытие: Волошин, прямо как Дионисий, использовал в качестве пигмента истолченные в порошок местные камни. Так что редко выставляющиеся волошинские акварели буквально заиграют новыми красками — глубоко патриотическими.

ОПЕРА

Рабочий и колхозница

Концертный зал «Зарядье»

19 октября, 19.00

К двойному юбилею ВДНХ и Веры Мухиной «Зарядье» покажет оперу-буфф, в которой обе заглавные фигуры оживают и отправляются в Париж на Всемирную выставку, а заодно знакомятся с Марлен Дитрих и Пабло Пикассо. За продюсирование отвечает Павел Каплевич, за музыкальное качество — композитор Владимир Николаев и маэстро Филипп Чижевский, за звездный эффект — целая плеяда известных исполнителей, в числе которых Илзе Лиепа как special guest (Марлен-Пикассо в одном лице) и фронтмен «Морального кодекса» Сергей Минаев, который исполнит партию товарища Сталина (партию оперную, разумеется). Поставил все это режиссер и хореограф Евгений Кулагин, хорошо известный москвичам как участник и соавтор многих постановок в «Гоголь-центре» и Театре наций.



ФИЛЬМ

Троица

с 24 октября

Трагифарс о любовном треугольнике экспатов в Москве, проблемы которых безрезультатно пытаются решить то католический священник, то психоаналитик. Второй фильм актрисы «Гоголь-центра» и финалистки шоу «Голос» Ян Гэ, в котором она сама сыграла главную роль, участвовал в конкурсе «Кинотавра».

КОНЦЕРТ

Suede

«Главклуб»
19 октября, 20.00

Восьмой студийный альбом Suede (третий после большой паузы) вышел год назад, и с тех пор английская группа находится в турне в его поддержку. Аудитория у британского декадентского рока в России преданная — в 1990-е кассеты с записями звезд брит-попа у нас затирали до дыр, а теперь их поклонники вполне могут позволить себе покупать билеты по 5–8 тыс. рублей. Концерт в «Главклубе» — хороший повод поздравить Suede с 30-летием.

КОНЦЕРТ

Мик Харви

Московский дом кино
24 октября, 20.00

Пока Ник Кейв гастролирует по миру с творческими вечерами, состоящими на треть из музыки и на две трети из ответов на вопросы зала, его бывший товарищ по The Bad Seeds Мик Харви перезапускает в Европе программу собственных интерпретаций песен Сержа Генсбура. Материал французского классика волнует Харви давно, первую пластинку кавер-версий песен Генсбура австралиец выпустил еще в 1995-м. Сольный каталог музыканта богат и разнообразен, когда-нибудь, вероятно, он покажет здесь и лучшие номера собственного сочинения. А пока только Франция, только Генсбур. Да еще в непривычном для меломанов зале Дома кино.



ФИЛЬМ

Сторож

с 24 октября

Фильм Юрия Быкова из программы «Кинотавра». Если его «Майор» и «Дурак», получивший несколько важных призов фестиваля в Локарно, были беспросветной критикой российского мироустройства, а шпионский сериал «Спящие», сделанный по заказу российских спецслужб, заставил режиссера публично извиняться и грозиться уйти из кино навсегда, то «Сторож», снятый по собственному сценарию, начисто лишен социально-политического измерения. Главный герой — в исполнении автора — охраняет заснеженный санаторий где-то в российской глубинке, наказывая себя одиночеством за грехи прошлого. Но там, где у Кинга и Кубрика начинался хоррор, Быков находит зыбкую почву для криминального триллера: одиночество героя нарушает семейная пара, скрывающаяся от преследования.



ФИЛЬМ

Zомбиленд: Контрольный выстрел

с 24 октября

Продолжение комедийного зомби-хоррора Рубена Фляйшера про приключения Вуди Харрельсона, Джейси Айзенберга, Эммы Стоун и Эбигейл Бреслин в Америке, большинство жителей которой превратились в ходячих мертвецов. Первый фильм, вышедший в 2009-м, и тогда радикально отличался от прочих зомби-фильмов отсутствием какого бы то ни было подтекста: ходячие мертвецы в нем не символизировали ничего, кроме самих себя. За прошедшее десятилетие образ зомби в мировой культуре оказался еще более политически нагруженным, поэтому новая серия фильма, где зомби — это просто зомби, в которых белый человек может без лишних раздумий разрядить дробовик, выглядит вызывающе старомодно и, кажется, становится от этого только еще более смешной.



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ МУЗЕЯ

ВЫСТАВКА

Союз молодежи. Русский авангард 1909–1914

Еврейский музей и центр толерантности
24 октября — 19 января

В Москву переезжает выставка, ставшая гвоздем выставочного сезона в Петербурге: «Союз молодежи» в Русском музее был больше, зато в Еврейском музее он изменится не только количественно, но и приобретет новые качества — благодаря кураторской поддержке Андрея Сарабьянова и «Энциклопедии русского авангарда». Юность Малевича, Розановой, Матюшина, Татлина, Филонова, Ларионова и еще 30 знаменитых и забытых участников первого официального объединения русских авангардистов.



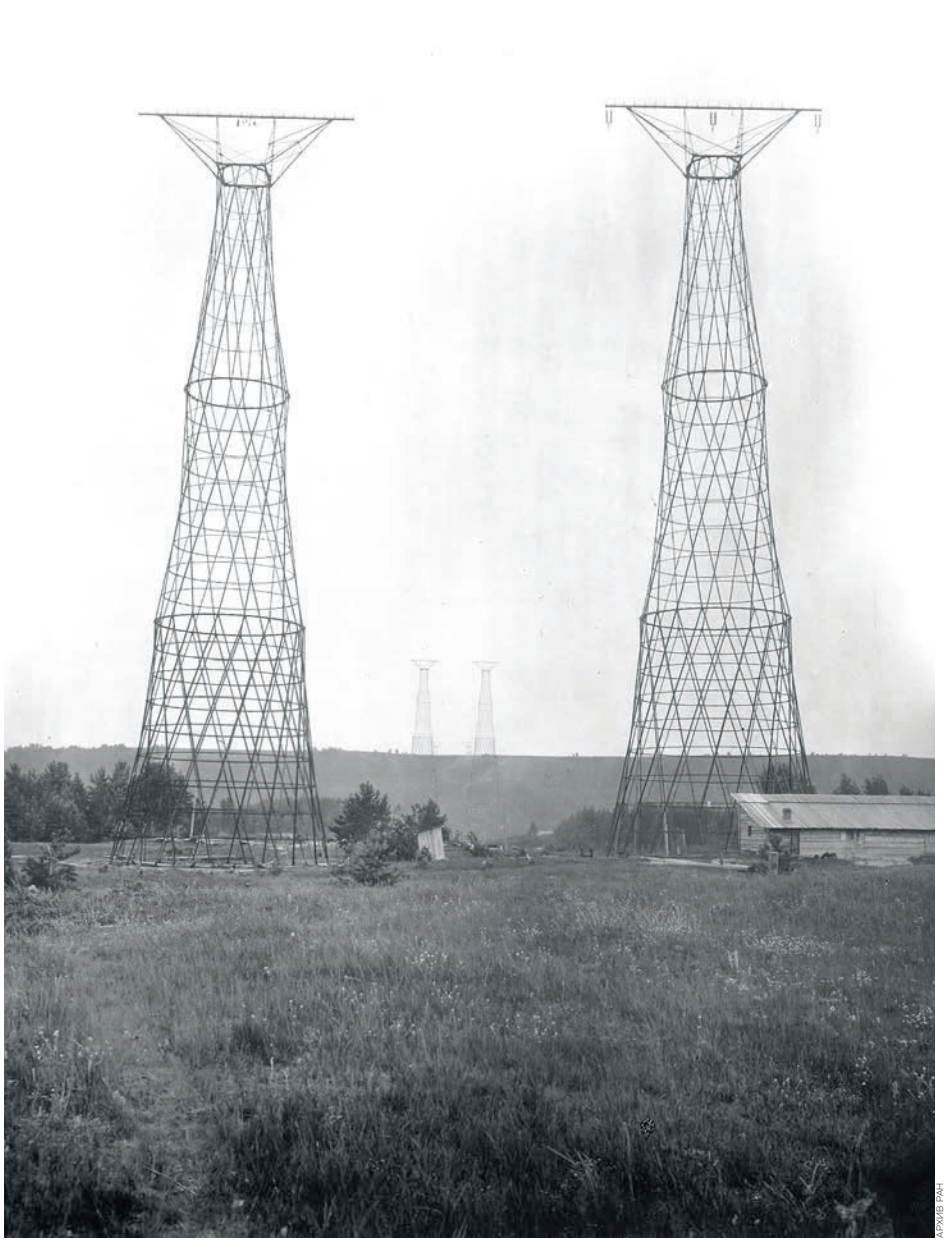
ИЗ АРХИВА МАРИНЫ БРУСНИКИНОЙ

ВЫСТАВКА

Человек размером с дом

Московский музей современного искусства в Ермолаевском переулке
22 октября — 17 ноября

Выставка посвящена памяти Дмитрия Брусникина — актера, режиссера, педагога, одного из немногих настоящих строителей современного театра. Брусникина не стало летом прошлого года — а в этом году Фестиваль-школа «Территория» и Музей современного искусства предложили соратникам Дмитрия Брусникина сделать выставку-портрет мастера. Куратор проекта — замечательный сценограф Ксения Перетрухина.



АРХИВ РАН

ВЫСТАВКА

Шухов. Формула архитектуры

Музей архитектуры имени Щусева
22 октября — 19 января

Самая большая за последние четверть века выставка, посвященная великому инженеру-архитектору Владимиру Шухову (1853–1939), сделана на основе собраний самого Музея архитектуры, а также архива РАН, РГАНТД, Центрального госархива Москвы, Института легких конструкций в Штутгарте, архитектурного бюро Burkhalter Sumi Architekten в Цюрихе и других коллекций. Экспозиция, как двухголосная фуга, строится вокруг двух главных изобретений Шухова: металлических сетчатых перекрытий и гиперболоидов. Павильоны Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде, Шаболовская радиобашня, опоры линии электропередачи НиГРЭС на Оке, цех металлургического завода в Выксе с оболочками двоякой кривизны, водонапорные башни, нефтепроводы и нефтяные резервуары, первый в России завод по крекингу нефти — в чертежах, рукописях, макетах и фотографиях.

ВЫСТАВКА

Free off // Освобождение

Центр творческих индустрий «Фабрика»
21 октября — 10 ноября

Выставка выпускников «Свободных мастерских» при Московском музее современного искусства, курс 2019 года. Имена 40 молодых художников, за редким исключением вроде Кирилла Кипяткова, пока никому не известны. Зато известны темы их дипломных сочинений: «Город. Страна. Глобал. Память. Семья, дом, боль. Адаптация к социуму. Секс в твоей голове. Гендер. Вещи. Экология». В общем, обо всем понемногу — в объектах, инсталляциях, видео, фотографии и живописи.



ДУДНИКОВА ЕВГЕНИЯ / ПРЕДОСТАВЛЕНО ЦТИ «ФАБРИКА»



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

ВЫСТАВКА

Авангард. Список №1

Третьяковская галерея на Крымском Валу
23 октября — 23 февраля

Выставка к 100-летию одной художественной утопии — покрыть все города Советской России сетью «музеев живописной культуры», чтобы широкие народные массы прониклись идеями революционного авангарда, пока сам революционный авангард использует музей как творческую лабораторию по разработке очередных прорывов в области формы и содержания. Апостолы нового искусства — Кандинский, Малевич, Штеренберг, Татлин, Древин, Родченко, Кузнецов, Фальк, Пунин — принялись комиссарствовать, проводили музейные конференции, заседали в комитетах и комиссиях, составляли списки для закупки и, несмотря на все разногласия, в 1919-м действительно открыли два музея авангарда — в Москве и Петрограде. В центре выставки — московский Музей живописной культуры, одной их первых покупок которого стал «Черный квадрат». Ликвидированный в 1929-м и растворившийся в фондах Третьяковской галереи, Музей живописной культуры ненадолго восстановят: реконструируют экспозицию на основе архивных документов, собрав работы, хранящиеся в Третьяковке и разлетевшиеся по миру — вплоть до лондонской Тейт Модерн и кёльнского Людвига.





10 ПРОЕКТ 11

КАК МИККИ МАУС, СУПЕРМЕН И ПИНБОЛ ПОМОГЛИ АМЕРИКЕ ПЕРЕЖИТЬ КРИЗИС

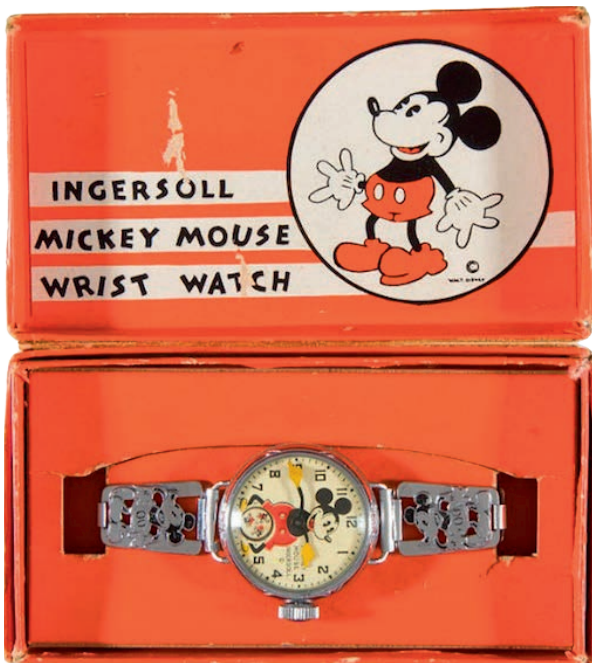
Все развлечения Великой депрессии

24 октября 1929 года вошло в историю США как «черный четверг» — первый день обвала Нью-Йоркской биржи, с которого принято отсчитывать начало Великой депрессии. Следующие десять лет стали временем массовой безработицы, разорения хозяйств, закрытия предприятий — и расцвета индустрии развлечений. Дешевые мелодрамы, азартные игры и танцевальные марафоны не только помогали всем желающим отвлечься от насущных забот, но и обеспечивали сотни тысяч людей стабильным доходом. Рассказываем, как Микки Маус спасал фабрики, пинбол — парикмахерские и аптеки, а танцы — голодающих

Текст: Ульяна Волохова

18 октября
2019

Часы с Микки Маусом фирмы Ingersoll, 1933



КАК МИККИ МАУС ЗАСТАВИЛ ВСЕХ РАБОТАТЬ И НАЖИЛ СОСТОЯНИЕ



FOX PHOTOS / GETTY IMAGES

Демонстрация мультфильма про Микки Мауса на улицах Лондона, 1931

В 1935 году Уолт Дисней получил от Лиги Наций медаль за создание персонажа, ставшего «символом абсолютной доброй воли». Им был Микки Маус — в Лиге Наций отмечали, что мультфильмы с его участием выгодно отличаются от привычных голливудских гангстерских фильмов и мелодрам, и даже рекомендовали их для детского просмотра. Европа признала Микки Мауса с опозданием — в США к этому времени он давно был национальным достоянием и предметом всеобщего помешательства.

Микки Маус был впервые представлен публике в 1928 году — сначала в немом «Безумном самолете», а спустя полгода в звуковом «Пароходике Вилли». С 1929 года производство мультфильмов о нем было поставлено на поток — за следующие десять лет их выйдет более ста. В 1931 году Микки Маус был впервые номинирован на «Оскар», в 1932-м получил почетного «Оскара» без всяких номинаций. Его обожали настолько, что вписывали в избирательные бюллетени в качестве альтернативного кандидата — впервые его имя появилось в бюллетенях уже в 1932 году. Микки стал настоящим героем эпохи: он не только отвлекал людей от суровых реалий Великой депрессии, но и буквально обеспечил многим из них возможность свести концы с концами.

Микки Маус был предметом культа: спросом пользовались не только мультфильмы с его участием, но и вообще любые товары. Фонографы и радиоприемники, наручные часы и расчески, сумки и портфели, мыло и конфеты, игральные карты и карандаши, будильники и подставки для книг, термосы и чашки, тетради и блокноты — его изображение было повсюду. Десятки компаний и сотни тысяч людей были вовлечены в производство товаров с изображением Микки Мауса. Книги о нем выходили по меньшей мере в четырех издательствах, хлопья для завтрака выпускало несколько фабрик. Даже такие солидные компании, как Cartier, предлагали тематические изделия. Но если для Cartier это была дань моде, то для большинства предприятий продукция с изображением Микки Мауса оказалась единственным спасением в годы экономического краха — объектом постоянного спроса и источником стабильного дохода.

Компанию Ingersoll Watch, находившуюся на грани банкротства и готовившуюся к массовым увольнениям, спасли часы с Микки Маусом. Их выпуск начался в 1933 году, и несмотря на довольно высокую для кризисных времен цену в $3,25 (около $52 в современном эквиваленте) спрос оказался огромным: только в первый день продаж было куплено 11 тыс. часов. Уже через два месяца компания была вынуждена нанять 2700 новых рабочих для сборки и упаковки часов, чтобы в течение следующего года произвести 2 млн экземпляров.

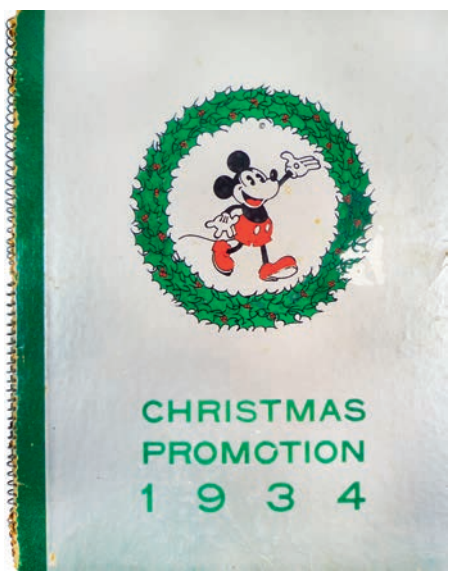
В похожей ситуации оказалась и компания Lionel Trains, производившая игрушечные железные дороги. После запуска серии про Микки-железнодорожника ей пришлось расширять производство — и это в то время, когда вокруг все стремительно его сокращали. На фабрике трикотажа, где отшивали свитшоты с аппликацией Микки Мауса, рабочим, остававшимся сверхурочно, обеспечивали бесплатное трехразовое питание — фабрика не справлялась с объемом заказов.

К 1934 году доход компании Диснея от Микки-мерча составлял порядка $600 тыс. в год. Дела у компании шли настолько хорошо, что в 1937 году она смогла выпустить первый полнометражный мультипликационный фильм. Им стала «Белоснежка и семь гномов». Работа над фильмом продолжалась почти два года и обошлась в $1,5 млн — невероятная сумма для едва начавшей выбираться из депрессии страны. Расходы, впрочем, себя оправдали: фильм не только собрал $8 млн в прокате, но и породил новую волну мерчендайза (фабрики по производству резиновых гномиков вынуждены были работать круглосуточно), окончательно превратив студию Уолта Диснея в настоящую анимационную империю.

1200
ДОЛЛАРОВ
СТОИЛ БРИЛЛИАНТОВЫЙ БРАСЛЕТ CARTIER С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МИККИ МАУСА

45
СТРАНИЦ
С ПЕРЕЧИСЛЕНИЕМ ТОВАРОВ БЫЛО В РОЖДЕСТВЕНСКОМ КАТАЛОГЕ 1934 ГОДА, ПОСВЯЩЕННОГО ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО МИККИ МАУСУ

108
МУЛЬТФИЛЬМОВ
ПРО МИККИ МАУСА БЫЛО ВЫПУЩЕНО С 1929 ПО 1939 ГОД



Рождественский каталог Disney, 1934

КАК ШИРЛИ ТЕМПЛ ЗАСТАВИЛА ВСЕХ ЗАВИВАТЬ ЛОКОНЫ И СПАСЛА КИНОКОМПАНИЮ



«Baby Burlesks», 1932–1933

Незадолго до начала Великой депрессии на одну из крупнейших студий Голливуда Fox Film Corporation обрушилась череда катастроф. Сначала сорвалась сделка, которая позволила бы слить студию с Metro-Goldwyn-Mayer,— ее заблокировала антимонопольная служба. Основатель студии Уильям Фокс пытался оспорить решение в суде, но летом 1929 года попал в автокатастрофу и восстановился только осенью, как раз к обвалу фондового рынка. Большая часть его капитала была потеряна, студия разваливалась, и в 1930 году акционеры отстранили Фокса от дел, а вместо него в 1932 году позвали Стивена Р. Кента. Уже в 1935 году он организовал слияние Fox Film с 20th Century Pictures, результатом которого стало образование киностудии 20th Century Fox. Впрочем, едва ли не в большей степени спасение киностудии было заслугой не нового управляющего, а маленькой девочки, принесшей Fox Film состояние. Ею была Ширли Темпл.

Кукла Ширли Темпл, 1930-е



Ширли Темпл родилась 23 апреля 1928 года. Мать девочки, Гертруда Темпл, была убеждена, что дочери предстоит блестящая актерская карьера, и не жалела денег на развитие ее артистических наклонностей. В три года она отдала Ширли в модную танцевальную школу Meglin Kiddies, в которую часто заходили голливудские продюсеры в поисках детей для фильмов. Ширли заметили агенты шоу «Baby Burlesks» и предложили контракт на съемки. «Baby Burlesks» было чем-то средним между комедийным сериалом и шоу карликов: дети дошкольного возраста в подгузниках на булавке и взрослых нарядах разыгрывали 10-минутные пародии на голливудские фильмы и сатирические скетчи на злобу дня. Много лет спустя Ширли заявляла, что все предприятие было циничной эксплуатацией детской невинности. С этим сложно поспорить: в двух выпусках шоу из восьми Ширли изображала проститутку. Ширли пользовалась у зрителей популярностью, и студия перевела ее на другой проект — 20-минутные комедии «Frolics Of Youth». У Ширли появилась постоянная роль — Мэри Лу — и постепенно образовалась группа фанатов. Именно благодаря им в декабре 1933 года Ширли заметил композитор Джей Горни и позвал на кастинг в Fox Film. В феврале 1934 года ее утвердили на роль в фильме «Вставай и пой!».

400
ТЫСЯЧ ЭКЗЕМПЛЯРОВ НОТ
ПЕСНИ «ON THE GOOD SHIP LOLLIPOP», КОТОРУЮ ШИРЛИ ТЕМПЛ ИСПОЛНЯЛА В ФИЛЬМЕ «СИЯЮЩИЕ ГЛАЗКИ», БЫЛО ПРОДАНО В 1935 ГОДУ

Музыкальная мелодрама об ансамбле, по заданию правительства разъезжающем по стране с целью поднятия духа нации, не стал коммерческим успехом, но принес Ширли известность. Критики наперебой расхваливали ее работу и ангельскую внешность. Матери скупали в магазинах ткани в горох, чтобы сшить своим дочерям и их куклам платья, как у героини Ширли. Ширли была звездой, и студия Fox немедленно этим воспользовалась.

Незамысловатые мелодрамы, в которых Темпл соединяла поссорившихся влюбленных или находила себе родителей, стоили компании не больше $300 тыс. за фильм, а в прокате собирали $1–2 млн. Но главный доход давала рекламная продукция: одна только кукла, изображавшая героиню фильма «Вставай и пой!», принесла студии за восемь лет $40 млн.

Популярность Ширли, в шесть лет получившей специальную премию «Оскар», не все встречали с восторгом. Грэм Грин обвинял Голливуд в сексуализации детства. Его поддерживал Сальвадор Дали, в 1939 году изобразивший ее в виде сфинкса на картине «Ширли Темпл — самый юный и самый священный монстр в кино своего времени». Но для большинства Ширли Темпл была предметом обожания: парикмахеры по всей стране завивали юным клиенткам локоны как у Ширли, и сам президент выносил актрисе благодарность. «Прекрасно,— заявлял он,— что всего за 15 центов каждый может пойти в кино, посмотреть на улыбающееся лицо ребенка и забыть о своих бедах». Ширли Темпл была символом оптимизма, необходимым в период депрессии,— неудивительно, что с ее окончанием завершилась и слава Темпл. Несмотря на то что она продолжала сниматься в 1940-х, взрослой Ширли ни разу не удалось повторить успех Ширли-ребенка, и в 21 год она завершила кинокарьеру.

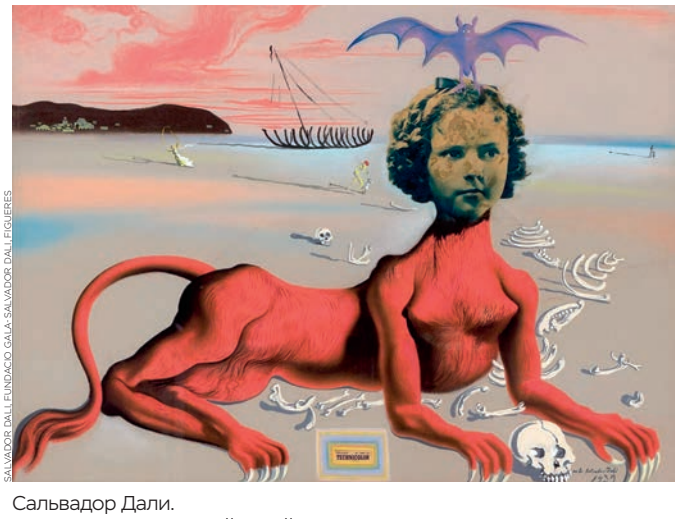
56
ЛОКОНОВ
ЗАВИВАЛА ШИРЛИ ТЕМПЛ ЕЕ МАТЬ КАЖДЫЙ ДЕНЬ



FOX FILM CORPORATION

«Вставай и пой!», 1934

19
СЦЕНАРИСТОВ
ОДНОВРЕМЕННО ЗАНИМАЛИСЬ РАЗРАБОТКАМИ СЦЕНАРИЕВ ДЛЯ ФИЛЬМОВ С ШИРЛИ ТЕМПЛ НА СТУДИИ 20TH CENTURY FOX



SALVADOR DALÍ, FUNDACIO GALA-SALVADOR DALÍ, FIGUERES

Сальвадор Дали. «Ширли Темпл — самый юный и самый священный монстр в кино своего времени», 1939

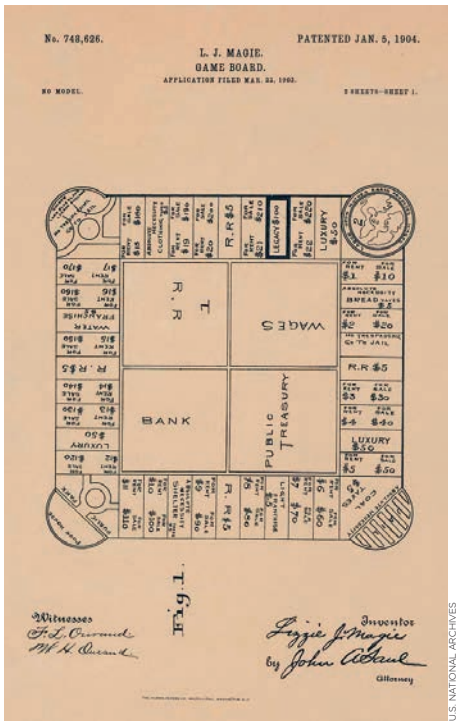

Designed to Teach

Game of "Monopoly" Was First Known as "Landlord's Game."

Mrs. Elizabeth Magie Phillips, Clarendon, Va., and the "monopoly" game she patented in 1904. To her left is the miniature model, to the right the new "landlord's game" she is now perfecting. —Star Staff Photo.

ANSPACH ARCHIVES

Элизабет Мэгги в газете Washington Evening Star, 1936



U.S. NATIONAL ARCHIVES

Патент Элизабет Мэгги на игру «Землевладелец», 1904

В 1932 году филадельфийский бизнесмен Чарльз Тодд пригласил на ужин свою подругу детства Эстер и ее мужа Чарльза Дэрроу, а после предложил им сыграть в один из самодельных вариантов «Землевладельца». Игра так захватила Дэрроу, что, вернувшись домой, он прямо на кухонной клеенке нарисовал собственное игровое поле, однако не смог найти ни у кого свода правил — обычно их объясняли устно прямо в процессе игры. Из-за экономического кризиса он потерял работу, поэтому располагал достаточным количеством времени, чтобы сочинить свои правила. Так возникла «Монополия».

Дэрроу вычистил из первоначального варианта Мэгги все социалистические мотивы, оставил один сценарий игры, по которому нужно было занять как можно больше клеток на поле и разорить соперников, а также нарисовал на клетке «Старт» ярко-красную стрелку. Он представил свое детище компании по производству настольных игр Parker Brothers, но они отказались покупать у него игру, сославшись на «52 ошибки, допущенные в дизайне». В течение года Дэрроу с семьей изготавливал наборы для «Монополии» прямо у себя дома: он рисовал игровые поля, его жена и сын раскрашивали деньги и подписывали карточки «Шанс». Игру продавали в городском универмаге за $4. К Рождеству стало понятно, что домашнее производство не способно соответствовать растущему спросу. Тогда Дэрроу снова обратился к Parker Brothers и на этот раз продал права на «Монополию» за $7000 и процент с каждого проданного экземпляра.

В 1935-м, в первый год продаж, было реализовано 278 тыс. комплектов игры, в следующем — уже 1 750 000. К 1950-м годам Дэрроу стал первым в мире миллионером, заработавшим состояние благодаря созданию настольной игры.

Меньше повезло Элизабет Мэгги. Чтобы урегулировать вопрос об авторских правах, компания Parker Brothers в том же 1935-м купила у нее права на «Землевладельца» за $500 с обязательством запустить игру в продажу. «Землевладельца» выпустили тиражом 1500 экземпляров, после чего закрыли производство, объяснив решение отсутствием спроса. Так «Землевладелец» окончательно стал «Монополистом», а игра, придуманная как критика капитализма, на своем примере доказала его силу.



BLOGEUROPEANA.EU

КАК СОЦИАЛИСТКА ПРИДУМАЛА НАСТОЛЬНУЮ ИГРУ, А КАПИТАЛИСТЫ НА НЕЙ ЗАРАБОТАЛИ

В 1879 году американский политэконом Генри Джордж написал свой главный труд «Прогресс и бедность». В нем он провозглашал, что земля и все ее ресурсы должны принадлежать государству, которое будет равномерно распределять доход между гражданами. Книга стала бестселлером, а идеи Джорджа нашли огромное количество сторонников во всем мире. Популяризовать идеи Джорджа решила одна из его последовательниц — стенографистка и журналистка Элизабет Мэгги. Так в 1903 году появилась настольная игра «Землевладелец».

Игровое поле представляло собой закольцованную последовательность земельных участков с фиксированной стоимостью покупки и аренды, возраставшей по мере продвижения по карте. Играть можно было двумя способами. Первый, утопический, назывался «Процветание», по нему все игроки получали доход каждый раз, когда один из них приобретал новый земельный участок,— т. е., как завещал Джордж, получали свою долю налога с землевладения. В этом сценарии выигрывали все игроки, а игра заканчивалась, когда игрок с наименьшим стартовым капиталом удваивал его. Второй сценарий назывался «Монополист» и иллюстрировал агрессивность и несправедливость капиталистической экономики. Игрок должен был покупать как можно больше участков и получать с них доход каждый раз, когда соперник оказывался на его земле. В этой игре побеждал тот, кто приумножил свой капитал и разорил других игроков.

Мэгги получила на игру патент, несколько компаний попробовали запустить ее в продажу, но для массового потребителя она оказалась слишком сложной. Зато «Землевладельца» полюбили левые интеллектуалы (например, обожал Эптон Синклер) и некоторые профессора экономики — с помощью игры они демонстрировали студентам основные принципы работы рынка. Постепенно фанаты игры начали делать копии и менять правила.



AP

Чарльз Дэрроу, 1958

3,5 РАЗА

МОЖНО ОБОГНУТЬ ЗЕМНОЙ ШАР, ЕСЛИ РАЗЛОЖИТЬ ИГРОВЫЕ ПОЛЯ ИЗ ВСЕХ КОГДА-ЛИБО ВЫПУЩЕННЫХ КОМПЛЕКТОВ «МОНОПОЛИИ»

0 ДОЛЛАРОВ

УКАЗАЛА ЭЛИЗАБЕТ МЭГГИ КАК СУММУ ДОХОДА В АНКЕТЕ ПЕРЕПИСИ НАСЕЛЕНИЯ США В 1940 ГОДУ. В КАЧЕСТВЕ ПРОФЕССИИ ОНА НАПИСАЛА: «СОЗДАТЕЛЬ ИГР»

5000 КОМПЛЕКТОВ

«МОНОПОЛИИ» СДЕЛАЛА СЕМЬЯ ДЭРРОУ ВРУЧНУЮ В 1934 ГОДУ

Первый выпуск «Action Comics»



КАК СУПЕРМЕН СПАС «НОВЫЙ КУРС» РУЗВЕЛЬТА

В начале 1937-го производство, прибыль и заработная плата в США практически достигли докризисного уровня благодаря «новому курсу» Рузвельта. Казалось, самые тяжелые времена позади, однако осенью в стране снова начался экономический спад — и новая волна сокращения предприятий и увольнений. Неожиданная рецессия расколола американское общество: то, что раньше считалось достижениями Рузвельта, стали ставить ему в укор. Антимонопольную компанию называли травлей крупного бизнеса, законы, регламентирующие охрану труда и отношения между работодателями и рабочими,— «социализацией» американской экономики. Доверие к администрации президента и проводимой ею политике падало. На помощь Рузвельту пришел Супермен.

Супермен был ровесником «нового курса» — Джерри Сигел и Джо Шустер придумали его в 1933 году, но на протяжении пяти лет не могли найти для него издательства, пока в 1938-м National Comics Publications не включили комикс о Супермене в свою антологию «Action Comics». Знакомя читателей с супергероем, его создатели сообщали: их герой — защитник угнетенных, посвятивший все свое существование помощи нуждающимся. Это заявление подтверждается действиями Супермена уже в первом рассказе: он спасает женщину от казни, обезвреживает коррупционера, вынуждающего сенатора принять антиамериканский закон, наказывает мужа, избивающего жену. Но все это он делает не для того, чтобы обнаружить несостоятельность государственных институтов, а чтобы поддержать их работу. Невиновность осужденной Супермен доказывал губернатору и просил его исправить ошибку, мужа-насильника сдавал полиции, вместо коррумпированного сенатора разоблачал антигосударственный заговор. Все его действия подкрепляли лозунг, с которым Рузвельт начинал «новый курс»: «Действовать — и действовать прямо сейчас».

Супермен предлагал американцам не ждать от государства решения всех проблем, а работать вместе с ним. Когда правительство субсидировало малый бизнес, Супермен выступал в цирке, чтобы спасти владельца от разорения. Закон о регулировании труда несовершеннолетних проходил ратификацию — Супермен закрывал приют, превращенный в подобие работного дома. Администрацию Рузвельта критиковали за новую систему охраны труда — Супермен спасал попавшего под завал шахтера и запирал в руднике его владельца, чтобы он на собственном примере убедился в необходимости исправной системы безопасности.



«Action Comics» №3, 1938

В образе сильного и выносливого Супермена читатели видели идеальное дополнение Рузвельту — немощному физически из-за парализовавшего его по пояс полиомиелита, но наделенного политической мудростью борца с социальной несправедливостью. Несмотря на то что имя Рузвельта в комиксах появлялось лишь один раз — разоблачив врачей, которые вместо лекарств давали пациентам пилюли с сахарной пудрой, Супермен призывал поддержать благотворительный фонд Рузвельта по борьбе с детским параличом,— в народе Супермена быстро записали в ряды «ньюдилеров».

В качестве публичной фигуры, поддерживающей политику Рузвельта, Супермен был весьма влиятелен: новые выпуски антологии «Action Comics» раскупали в день выхода. Тираж издания за несколько лет вырос в 6 раз — с 250 тыс. экземпляров до 1,5 млн. И это притом, что каждый купленный журнал читали в среднем около десяти человек. И речь не только о детях: в 1945 году, когда США простились с Рузвельтом, комиксы в США регулярно читали около 40% мужчин и почти 30% женщин.



«Action Comics» №26, 1940

95 процентов мальчиков

В ВОЗРАСТЕ ОТ 6 ДО 11 ЛЕТ РЕГУЛЯРНО ЧИТАЛИ КОМИКСЫ В США В 1947 ГОДУ

10 центов

СТОИЛ В 1938 ГОДУ СБОРНИК «ACTION COMICS» С ПЕРВЫМ ВЫПУСКОМ КОМИКСА ПРО СУПЕРМЕНА. В 2014 ГОДУ НА АУКЦИОНЕ EBAY ЭКЗЕМПЛЯР ЭТОГО ВЫПУСКА БЫЛ ПРОДАН ЗА $3 207 852

130 долларов

ЗАПЛАТИЛИ В 1938 ГОДУ В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ NATIONAL COMICS PUBLICATIONS ДЖО ШУСТЕРУ И ДЖЕРРИ СИГЕЛУ ЗА ПРАВА НА СУПЕРМЕНА

КАК ПИНБОЛ СПАСАЛ МАЛЫЙ БИЗНЕС И ОКАЗАЛСЯ ВНЕ ЗАКОНА



Игровой зал в Нью-Йорке, 1930-е

В XVIII веке французские солдаты, приплывшие в Америку воевать с англичанами за колонии, привезли с собой «багатель» — вариант игры для бильярдного стола, на котором с помощью булавок, воткнутых в сукно, создавались естественные преграды. По легенде, игру придумали придворные Людовика XIV для одной из вечеринок короля. Игра прижилась в США и получила название «пинбол», от английского «pin» — булавка.

В аристократических домах часто переделывали бильярдные столы под новую игру, но сделать на этом бизнес первым придумал Монтегю Редгрейв. В 1871 году он открыл мануфактуру по производству столов пинбола, слегка усовершенствовав игру — игровое поле стало меньше, шар запускался не кием, а плунжером, в лунки были помещены пружины, выталкивающие шар назад на стол. В таком виде игра просуществовала 60 лет, пока спрос на дешевые развлечения во время Великой депрессии не открыл новую страницу в ее истории.

Революция случилась в 1931 году, когда Дэвид Готтлиб, владелец небольшого предприятия по производству пинбола, представил на рынке Baffle Ball — новую модель игрового стола, оснащенного монетоприемником. Идея сделать пинбол платным была не новой, новой стала цена. Готтлиб догадался, что если снизить цену игры с одного никеля (5 центов) до пенни (1 цент), то прибыль с каждого автомата возрастет в разы.

Нововведение оказалось очень актуальным для малого бизнеса, стремительно терявшего клиентов и выручку из-за экономического кризиса. Все, что нужно было владельцам парикмахерских, аптек, баров, кондитерских и прочих заведений для стабильного дохода, это потратить $17,5 на автомат. Все остальное он делал сам: поочередно выкидывал 10 шариков на поле, когда клиент опускал в монетоприемник один цент, и заканчивал игру, если все шарики закатывались в поддон. Один пинбольный автомат окупал свою стоимость меньше чем за неделю. Спрос на Baffle Ball был невероятным: за семь месяцев было продано 55 тыс. автоматов. Даже производя по 400 устройств в день, предприятие Готтлиба не могло покрыть спрос.

1932-й стал годом пинбольного бума: в США открылось 150 крупных и маленьких компаний, выпускающих игровые автоматы. Конкуренция требовала изобретательности: автоматы становились все ярче и привлекательнее, появлялись тематические выпуски. В 1933 году пинбол электрифицировали — теперь при удачном попадании в лунку раздавался звонок, начинали мигать лампочки, а кикеры приводили в движение шарик не под влиянием силы тяжести, а благодаря электрическому заряду. В 1934-м появился первый механизм автоматического подсчета очков, реагировавший на попадание шарика в лунку, в 1935-м производители придумали подсвечивать мишени, которые нужно было сбивать или, наоборот, обходить шариком, и разработали механизм контроля наклона и встряхивания стола, который заканчивал партию, если игрок пытался воздействовать на стол физической силой.

Одно из технических нововведений стало для пинбола роковым — в 1933 году компания Bally выпустила автомат Rocket. Выдерживая определенную последовательность в попаданиях в лунки, в нем можно было заработать очки, но главное — обналичить выигрыш, либо получив сумму, либо продолжив на нее игру. Легенды об обогатившихся счастливчиках стали стремительно распространяться по городам, пинбол превратился в азартную игру, затягивающую людей на целые сутки.

В период экономического кризиса правительство старалось не обращать внимания на эпидемию игромании: пинбол критиковали, но никаких мер не предпринимали. Большая часть малого бизнеса оставалась на плаву только благодаря выручке от игры — общий доход от всех пинбольных автоматов в США, по оценкам исследователей, превышал доход всех голливудских студий во время Великой депрессии. Зато сразу с окончанием экономического кризиса против пинбола был организован настоящий крестовый поход. Показательные уничтожения автоматов кувалдами, аресты их владельцев прошли по всей стране, и в большинстве штатов пинбол оказался запрещен на законодательном уровне. В некоторых городах этот запрет действует до сих пор.

150
ДОЛЛАРОВ

СТОИЛ ПИНБОЛЬНЫЙ АВТОМАТ ROCKET ОТ ФИРМЫ BALLY В 1933 ГОДУ

4999
ПИНБОЛЬНЫХ СТОЛОВ

БЫЛО УНИЧТОЖЕНО В НЬЮ-ЙОРКЕ С ЯНВАРЯ ПО ОКТЯБРЬ 1942 ГОДА. ПОИСКОМ ЗАВЕДЕНИЙ, В КОТОРЫХ МОЖНО БЫЛО ИГРАТЬ В ПИНБОЛ, ЗАНИМАЛСЯ СПЕЦИАЛЬНЫЙ ОТРЯД ПОЛИЦЕЙСКИХ ИЗ ВОСЬМИ ЧЕЛОВЕК

27
ТЫСЯЧ ДОЛЛАРОВ

СТОИЛ ДОМ, КОТОРЫЙ КУПИЛ В 1933 ГОДУ КЕММОНС УИЛСОН НА ВЫРУЧКУ ОТ ПИНБОЛЬНЫХ АВТОМАТОВ, КОТОРЫЕ ОН УСТАНОВИЛ В УНИВЕРМАГЕ МЕМФИСА. ЧЕРЕЗ ГОД УИЛСОН ЗАЛОЖИЛ ДОМ И НАЧАЛ СТРОИТЕЛЬНЫЙ БИЗНЕС, А В 1952-М ОСНОВАЛ СЕТЬ ОТЕЛЕЙ HOLIDAY INN



Служба маршалов уничтожает пинбольные автоматы, 1940



Пинбольный автомат Baffle Ball, 1931



COURTESY OF THE PROCTER & GAMBLE CO

Запись сериала
«Мамаша Перкинс»,
1933



Упаковка стирального порошка Oxydol с рекламой сериала «Мамаша Перкинс», 1930-е

КАК МЫЛЬНЫЕ ОПЕРЫ ПОКОРИЛИ ДОМОХОЗЯЕК И СОВЕРШИЛИ МАРКЕТИНГОВУЮ РЕВОЛЮЦИЮ

18
МЫЛЬНЫХ ОПЕР

ДЛЯ РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ ПРИДУМАЛА ИРНА ФИЛЛИПС ЗА СВОЮ КАРЬЕРУ СЦЕНАРИСТА

В 1930 году школьная преподавательница драмы и актерского мастерства Ирна Филлипс в поисках подработки пришла на чикагскую радиостанцию WGN. Ее взяли в качестве диктора рекламы на полставки. Простое зачитывание объявлений вскоре ей наскучило, и она стала писать сценарии для небольших рекламных скетчей. Все скетчи строились по одному образцу: домохозяйки Сью и Ирен обсуждали в них актуальные политические события, погоду — и моющие средства фирмы Lever Brothers, которая и была главным спонсором шоу. Формат был не новым: несколькими месяцами ранее на радиостанции крутили похожие скетчи про домохозяек Клару, Лу и Эм, рекламировавших средства Colgate-Palmolive Company.

Однообразный формат быстро утомил Ирну, и она предложила радиостанции сделать на его основе полноценный радиосериал. Так возникли «Нарисованные мечты», главная героиня которых, матушка Мойнихан, не унывая и сыпля житейской мудростью, преодолевала тяготы Великой депрессии вместе со своим большим семейством. Новый сериал запустили 20 октября 1930 года, отдав ему самое непопулярное у рекламодателей и слушателей дневное время. Рекламодатели закономерным образом не проявляли к нему интереса, зато у целевой аудитории — домохозяек, занимающихся днем в одиночестве уборкой и готовкой,— он стал стремительно набирать популярность. Спустя год появился первый рекламодатель — компания по производству мясных полуфабрикатов, за ним подтянулись другие. Идея Ирны Филлипс начала приносить доход.

Вскоре новый способ продвижения решили попробовать в Procter & Gamble. С началом кризиса их продажи стали стремительно падать — хозяйки предпочитали экономить на стиральном порошке и туалетном мыле, покупая самые дешевые, а то и вовсе заменяя их золой и мелом. В 1932 году Procter & Gamble запустили сериал «Семейка Паддл», еще через год — «Мамашу Перкинс». Последняя стала настоящим маркетинговым прорывом. Каждый выпуск шоу о вдове, управляющей лесопилкой и растящей троих детей, длился 15 минут, но за это время персонажи сериала умудрялись упомянуть стиральный порошок Oxydol от 20 до 25 раз. В первую неделю на радиостанцию WLW, транслировавшую «Мамашу Перкинс», пришло 5000 жалоб на частоту упоминания порошка, но растущие продажи Oxydol доказывали эффективность рекламы: за год они выросли в два раза. После «Мамаши Перкинс» Procter & Gamble запустили еще девять сериалов для других своих моющих средств, тратя на них почти все выделенные на продвижение продуктов деньги — в 1937 году из $4,5 млн рекламного бюджета $3,5 было потрачено только на радиошоу.

Примеру компании последовали другие производители бытовой химии и гигиенических продуктов, такие как Colgate-Palmolive и American Home Products, а за прибыльным рекламным форматом закрепилось свое название — «мыльная опера». К концу Великой депрессии американские радиостанции транслировали по меньшей мере 64 такие «мыльные оперы», а слушали их 40 млн человек — т. е. почти каждый третий американец.

25
ЛЕТ

БЫЛО ВИРДЖИНИИ ПЕЙН, КОГДА ОНА В 1933 ГОДУ НАЧАЛА ОЗВУЧИВАТЬ ПОЖИЛУЮ МАМАШУ ПЕРКИНС. ЧТОБЫ НЕ РАЗОЧАРОВЫВАТЬ ПОКЛОННИКОВ, НА ПУБЛИКЕ ОНА ПОЯВЛЯЛАСЬ В СЕДОМ ПАРИКЕ, ГРИМЕ И ОЧКАХ



Реклама стирального порошка Oxydol, 1938

72
ГОДА

ТРАНСЛИРОВАЛАСЬ САМАЯ ДЛИННАЯ МЫЛЬНАЯ ОПЕРА ИРНЫ ФИЛЛИПС «ПУТЕВОДНАЯ ЗВЕЗДА» О ЖИЗНИ ОДНОГО ЦЕРКОВНОГО ПРИХОДА. С 1952 ГОДА «ПУТЕВОДНАЯ ЗВЕЗДА» ВЫХОДИЛА ОДНОВРЕМЕННО НА РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИИ, А С 1956-ГО ПО 2009-Й ТОЛЬКО НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

КАК ТАНЦЫ СПАСАЛИ ОТ ГОЛОДА И ДОВОДИЛИ ДО ИСТОЩЕНИЯ



GRANGER / DIOMEDIA

Танцевальный марафон в Бронксе, Нью Йорк, 1935

В 1923 году англичане Оли Финнерти и Эдгар Ван Оллефин протанцевали семь часов без остановки. Газеты назвали их рекордсменами, и по всему миру стали предприниматься попытки превзойти их результат. В этом же году американка Альма Каммингс протанцевала 27 часов подряд, сменив шестерых партнеров, и ввела в США моду на танцевальные марафоны. С тех пор американские газеты регулярно сообщали о новых рекордах — 56, 69, 82 часа непрерывного танца. У новой моды была и обратная сторона: один мужчина умер от сердечной недостаточности на 88 часу соревнования, другая участница попыталась покончить с собой, заняв пятое место.

Возможно, если бы не Великая депрессия, увлечение постепенно сошло бы на нет, но экономический кризис оказался благодатной почвой для процветания танцевальных марафонов. Зрителей привлекала дешевизна и возможность отвлечься от собственных проблем на мучения танцоров. Участников привлекал призовой фонд, оставлявший от $500 до $5000, но еще больше — бесплатное питание и кров, предоставляемые организаторами.

Единой сети танцевальных марафонов не существовало, но условия мало различались. Организаторы предлагали участникам беспрецедентный для Великой депрессии рацион: от 7 до 12 раз в день на столы возле танцпола ставили овсянку, яйца, ветчину, тосты и молоко. Все это можно было есть в неограниченном количестве при соблюдении главного правила: все участники обязаны были проводить в движении 45 минут из часа.

126

ПАР

УЧАСТВОВАЛО В ТАНЦЕВАЛЬНОМ МАРАФОНЕ В ЧИКАГО В 1930 ГОДУ

20

ТЫСЯЧ ЧЕЛОВЕК

ПО ПОДСЧЕТАМ ИСТОРИКОВ, БЫЛО ЗАДЕЙСТВОВАНО В ОРГАНИЗАЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МАРАФОНОВ В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ДЕПРЕССИИ

11

МИНУТ

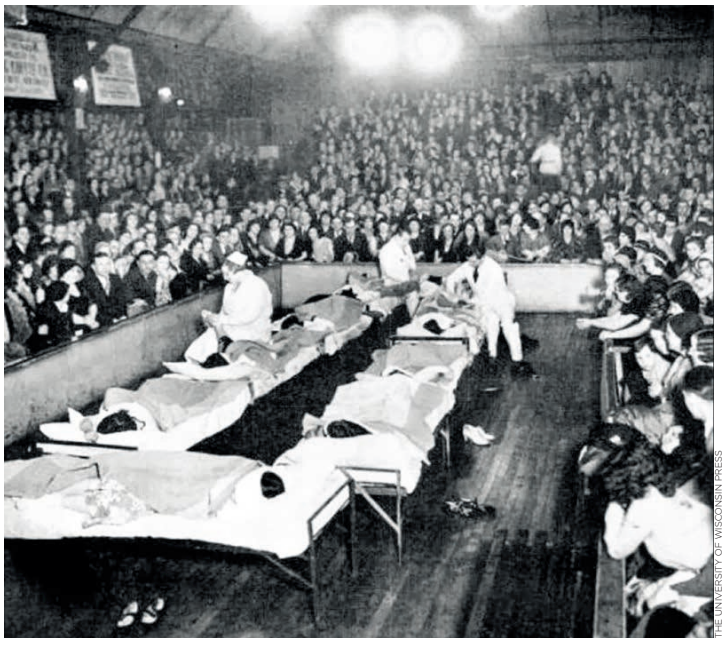
ДАВАЛИ ПОСПАТЬ УЧАСТНИКАМ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МАРАФОНОВ ВО ВРЕМЯ 15-МИНУТНОГО ПЕРЕРЫВА. ЗА ЧЕТЫРЕ МИНУТЫ ДО ГУДКА, ПРИЗЫВАВШЕГО К ПРОДОЛЖЕНИЮ ТАНЦЕВ, УЧАСТНИКОВ НАЧИНАЛИ БУДИТЬ. ОТКАЗЫВАВШИМСЯ ПРОСЫПАТЬСЯ ЖЕНЩИНАМ ДАВАЛИ НЮХАТЕЛЬНЫЕ СОЛИ ИЛИ БИЛИ ПО ЩЕКАМ, МУЖЧИН ОКУНАЛИ В ВАННУ СО ЛЬДОМ

Танцевать конкретный танец не требовалось, достаточно было просто поднимать над полом то одну, то другую ногу. Большую часть ежедневных дел — бритье, укладка волос, умывание, чтение газет — нужно было также совершать танцуя. Если один из партнеров засыпал, второй должен был продолжать двигаться с ним в обнимку, следя, чтобы колени спящего не касались пола — иначе пару дисквалифицировали. Для короткого сна во время 15-минутных перерывов участникам ставили раскладушки, а отряд медиков следил за состоянием танцоров и при необходимости помогал справляться с растяжениями, мозолями и отеками.

Доход от танцевальных марафонов не только позволял содержать такую инфраструктуру, но и приносил внушительную прибыль. Билет на шоу стоил 25 центов, количество зрителей могло доходить до 5000 в день, дополнительный доход приносила реклама, которую размещали на спинах участников или натягивая баннеры над танцполом. Средний марафон Великой депрессии длился более 100 дней — самым продолжительным стало соревнование, проходившие в Чикаго с 29 августа 1930-го по 1 апреля 1931 года. Тогда победившая пара, Майк Ритоф и Эдит Бадрикс, продержалась в танце 214 дней и получила $2000.

К 1933 году изнурительное состязание трансформировалось в настоящее реалити-шоу на выживание. Для остроты и зрелищности в правила стали вводить изощренные испытания, к которым приступали вечером, когда увеличивался наплыв зрителей. Самыми распространенными были «зомби-забег» (партнеров связывали, на глаза надевали повязки, и в течение часа они вслепую передвигались по танцполу, натыкаясь друг на друга), прыжки через препятствия, бег по кругу с привязанным к спине партнером и бег задом наперед. Нередко судьи провоцировали драки между участниками — особенно ценились женские схватки. Такие испытания часто кончались тяжелыми физическими травмами, не говоря о психологических — измученные танцоры бессвязно бормотали, бредили и буквально сходили с ума на глазах зрителей.

Все это, конечно, не могло не привлекать внимания полиции, но останавливать марафоны до объявления победителей власти не решались, опасаясь массовых беспорядков со стороны болельщиков. Зато как только судьи объявляли победителей, танцевальные марафоны (а иногда и танцы вообще) в этом городе немедленно запрещали. По мнению историков, в 1930-е годы танцевальные марафоны как минимум один раз прошли в каждом американском городе с населением в 50 тыс. человек и более.



THE UNIVERSITY OF WISCONSIN PRESS

Зона отдыха на танцевальном марафоне, 1934

Предмет культурного культа

Анна Толстова о Константине Истомине

В Москве проходит настоящий фестиваль Константина Истомина: в Третьяковской галерее открылась первая музейная ретроспектива художника, сделанная вместе с галереей «Ковчег» на основе множества музейных и частных собраний, а в самом «Ковчеге», давно занимающемся пропагандой истоминского наследия, показывают камерную выставку «Константин Истомин. Море и Лидочка»

К сожалению, Константин Истомин (1887–1942) все еще остается автором одной картины: «Вузовки» более полувека не покидали постоянной экспозиции Третьяковской галереи и сделались единственной визитной карточкой художника. И на нынешней третьяковской ретроспективе их, как и следовало ожидать, поместили в самом центре. Но «Вузовки» действительно одно из лучших полотен художника, где ему удалось совершенно естественно, сохраняя этюдную свежесть и целостность впечатления, соединить все, что он более всего любил в искусстве: старых мастеров, особенно голландцев, и новую французскую живопись, особенно фовистов, Вермеера с девушками у окон и Дерена-Матисса с молчаливо-меланхолическими сценами в комнатах,— так что это в известном смысле манифест и символ веры. Выставка показывает, что живопись Истомина не отличалась большим жанровым разнообразием, хотя слово «жанр» тут несколько неуместно, он вообще не решает каких бы то ни было жанровых — в академическом понимании — проблем. Его поиски лежат в области преобразования зримой натуры в форму на плоскости холста или бумаги, а натура морфологически делится на пейзажи, интерьеры с фигурами и просто фигуры, часто обнаженные. «Вузовки» явились плодом синтеза разных типов натуры, потому что первый план картины представляет собой интерьер с фигурами, а второй — пейзаж, как бы вставленный в оконную раму. И самое занятное — это то, как интерьер с фигурами на фоне пейзажа превращается в, выражаясь языком советского искусствознания, в сюжетно-тематическую картину о советской учащейся молодежи.

История работы над картиной сейчас более или менее ясна благодаря воспоминаниям ученицы Истомина Елены Орловской и технико-технологическим исследованиям холста, проведенным перед выставкой в Третьяковке. Рядом с «Вузовками» выставлены «Сестры» из Русского музея, считающиеся эскизом к главной истоминской картине. Интерьер тот же: это комната художника с большим трехстворчатым окном, стол и два стула, этажерка с книжками по искусству, над ней — гравюрка с «Автопортрета» Ван Гога, его кумира, на стене с другой стороны от окна — палитра (в «Вузовках» она исчезнет). Известно, что быт Истомина был по-революционному скуден и суров, впрочем, по тем временам своя — с пропиской — комната в коммуналке на Мясницкой могла считаться почти роскошью. И мизансцена та же, но модели у стола совсем другие — не студентки, а две немолодые женщины; третьяковские искусствоведы считают, что это мать и тетя художника, наезжавшие к нему из Подмосковья, и они, скорее всего, накрывают на стол, где нет никаких чертежей, эскизов или конспектов, а лежит сверток с чем-то съестным. Но потом эта домашняя, интимная сцена почему-то стала превращаться в более абстрактный интерьер с фигурами: Истомин взял двух натурщиц,



«Вузовки», 1933

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

от одной сразу отказался — видимо, не хватало денег на оплату сеансов — и писал обеих девушек, если присмотреться, совершенно одинаковых, со своей любимой модели Лидочки, той, которой посвящена выставка в «Ковчеге». А когда картина была закончена, его вдруг осенило, что если назвать ее «Вузовки», то получится именно то, чего ждут от советского художника, и оно легче пройдет на выставку — с ученицей он был вполне откровенен и поделился этой блестящей идеей. То есть налицо подлог: махровый формализм вместо советско-эстетической сознательности.

Нет, Истомин вовсе не был приспособленцем — его, несмотря на дворянско-офицерское происхождение и откровенное «низкопоклонство перед Западом», не коснулись репрессии и не слишком сильно потрепали кампании по борьбе с формализмом, ему не надо было подлаживаться и унижаться, он и так регулярно ездил в творческие командировки, участвовал во множестве официальных, отчетных и тематических, выставок, работал на павильонах ВСХВ, иллюстрировал фурмановского «Чапаева». Да, он принял революцию и советскую власть — не мог не принять, атеист, марксист, еще студентом, в 1905-м, побывавший и на баррикадах, и в тюрьме: с фронтов Первой мировой, где был контужен, ранен и хлебнул газов, попал на фронты Гражданской, правда, быстро выбыл из строя, заболев тифом, но до конца 1920-х совмещал работу художника с работой военного специалиста, подолгу пропадая в разных армейских командировках — правлению ВХУТЕМАСа приходилось ходатайствовать перед военными о возвращении своего проректора на мирную службу. Впрочем, ни вера в советский строй, ни артиллерийские таланты не спасали от террора — вероятно, ему просто случайно повезло. Хоть и хотелось бы думать, что власть рабочих и крестьян



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«В комнате (У окна)», 1928



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Зима (Надя)», 1928



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Лето», 1931

оценила его как художника-учителя. ВХУТЕМАС (и институты, возникшие на его руинах) был богат педагогическими талантами, но система в целом держалась на двух друзьях-однокашниках по мюнхенской школе Шимона Холлоши: Владимир Фаворский учил графике, Константин Истомин — живописи, и учения — через учеников — намного пережили учителей.

Благодаря ученику-подвижнику, Леониду Казенину, и сохранилось выморочное наследие Истомина, умершего в эвакуации в Самарканде в 1942-м, родственников не имевшего и никаким официальным творческо-педагогическим организациям посмертно не интересного. Первое «открытие» Истомина случилось в 1960-е, и он, прозванный друзьями «московским парижанином», со времен оттепели стал предметом тайного художническо-искусствоведческого культа. Более 10 лет назад с собранием Казенина стала работать галерея «Ковчег», устроившая несколько выставок на своей и дружественных территориях, пристроившая истоминские вещи в Бахрушинский музей и Тверскую картинную галерею и многие годы «пробивавшая» выставку в Третьяковке. Словом, галерее «Ковчег», пропагандирующей вхутемасовскую линию в московском искусстве, на роду было написано обратиться к Истомину.

Вот и новая ковчеговская выставка «Море и Лидочка» сделана с гораздо большим эстетством, чем третьяковская ретроспектива, и много лучше объясняет, откуда возник этот культ. На выставке Истомин представлен акварельной и карандашной графикой, причем всего двух серий: любимая натурщица, Лидочка Короткова, и любимая натура, побережье Восточного Крыма, куда он часто ездил в 1930-е со студентами и так — работать, заодно поправляя подорванное на войнах здоровье. Здесь прекрасно раскрывается самая суть Истомина-живописца, меняющего масло на акварель и карандаш, чтобы поспеть за изменчивой, как оттенок закатного облака, мимолетная конфигурация рыбачьих лодок в море или рефлекс на пентелийско-мраморном Лидочкином бедре, натурой и сосредоточиться на анализе формы, как отшельник — на молитве. Здесь видно, что искусство, по Истомину,— это ежеминутная работа думающего глаза и думающей руки, не скованных никакими внешними теориями, будь то авангардные декларации или соцреалистические директивы.

Третьяковская ретроспектива «Константин Истомин. Цвет в окне» эстетских задач перед собой не ставила, зато представляет художника по возможности полно — всеми гранями и периодами. По возможности, потому что лакун в его творческой биографии слишком много — скажем, вещей дореволюционного Истомина практически не сохранилось. Мало известен и почти что авангардный Истомин первых лет советской власти, представленный на выставке двумя эскизами декоративных панно и десятком ереванских листов 1920–1921 годов, сделанных в пору его военно-дипломатической командировки в Армению: полагают, что в этом кратковременном романе с авангардом отразилось влияние Георгия Якулова, с которым он сблизился на фронте — служили в одной дивизии, а также недолгий опыт оформления массовых праздников и работы в экспериментальных театрах. По большому счету остается загадкой, каким образом Истомину, еще в детстве повидавшему Россию от Владивостока до Харькова — кочевая судьба офицерской семьи, несколько лет прожившему в Мюнхене, путешествовавшему по Италии и Греции, но ни разу не бывавшему во Франции, не видавшему ее воздуха и ее музеев, удалось стать таким парижанином. Как получилось победить свою немецкую школу и свое прекрасное искусствоведческое образование, как изобреталась эта высококультурная и в то же время такая легкая, как будто бы небрежная, non finito французскость — в комнате-мастерской на Мясницкой, с фигурами у трехстворчатого окна и заоконными пейзажами, в колебаниях от Матисса к Боннару? Кажется, победил синтез, если судить по лучшей истоминской картине «Утро. У окна» из Русского музея: розовое платье, зеленая стена, темный ковер в узорах — матиссовские, но свет, растворивший штору и совсем раздевший девушку в контражуре, боннаровские.

В Третьяковке правдиво показывают, как сознательно мучил себя художник, становясь на горло собственной песне: пытался писать всевозможных прях, шахтерок Метростроя, рыбачьи артели на Каме, индустриальные пейзажи, преобразовывать свои командировочные впечатления в большие фрески для Курского вокзала об успехах индустриализации и коллективизации на Кавказе. Но по «Восстанию румынских крестьян» понятно, что все это — и крупный формат, и большая историко-революционная тема — ему, станковисту и пленэристу, противопоказано. Рисунки к «румынской» композиции не выставлены, хотя среди них есть листы, достойные Жоржа Руо, но и по ним ясно, что у него, наполовину военного человека, напрочь отсутствует дар баталиста. Он утверждал, что много рисовал на фронтах, империалистической и Гражданской, но рисунки сгинули, а воспоминания об увиденном, отозвавшиеся в графическом альбоме «Гражданская война в СССР» и иллюстрациях к «Чапаеву», на удивление скучны. И заметно, что рисовать линию, где море отрезано от неба или где соблазнительно полное Лидочкино бедро переходит в стройную голень, ему гораздо интереснее и органичнее.

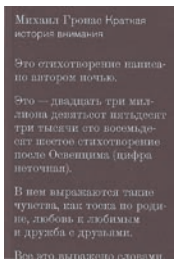
Нет-нет, никакого капиталистического гедонизма и мелкобуржуазной эротики — к Лидочке, бывшей танцовщице варьете, сломавшей позвоночник и вынужденной подрабатывать переводами и позированием, почти оглохшей и не могшей подолгу стоять, он относился с рыцарским почтением и отцовской нежностью, но она интересовала его лишь как мотив, прекрасный по архитектонике, формам и колориту. В общем, третьяковская ретроспектива и ковчеговская выставка — это история про честного человека, который очень хотел стать хорошим советским художником, но, поскольку совсем не умел врать в искусстве, остался всего лишь прекрасным живописцем и рисовальщиком.

«Константин Истомин. Цвет в окне».
Третьяковская галерея, Инженерный корпус, до 19 января
«Константин Истомин. Море и Лидочка».
Галерея «Ковчег» в Трубниковском переулке, до 27 октября

До смерти и обратно

Игорь Гулин о «Краткой истории внимания» Михаила Гронаса

В «Новом издательстве» вышел второй сборник поэта и филолога Михаила Гронаса «Краткая история внимания» — наверное, самая долгожданная книга в русской поэзии последнего времени



Первый сборник Гронаса «Дорогие сироты,» появился в 2002 году, быстро стал раритетом и объектом небольшого культа. Для многих читателей современной поэзии он оказался одной из «главных книг» потому, что показательно не претендовал на этот статус, не был манифестом, высказыванием.

В стихах поэтов, начинавших в 1990-е, было много слов. Они были исповедями и театральными представлениями, открывали новые позы и интонации. В них было ощущение, что говорить интересно и многое стоит сказать. В стихах Гронаса все эти возможности почти не имели значения. Речь не начиналась, а подходила к концу. Каждое стихотворение было последним перед мгновением, после которого говорить уже невозможно и не нужно.

Эти стихи читались как колыбельные или молитвы. Не в том смысле, что в их чтение можно было вложить собственную просьбу. Просто в этих текстах человек не рос, не искал себе нового смысла и чувства. Он сокращался до последнего минимума жизни. Поэтому стихи эти легко становились терапевтическим средством, прибежищем.

Затем Гронас почти исчез из литературы. Раз в несколько лет появлялась пара новых текстов, но каждый из них казался постскриптумом — еще одним, на этот раз точно последним. Вторую книгу ждали, но одновременно в этой системе письма она казалось невозможной. Спустя почти два десятилетия она вышла. «Краткая история внимания» и похожа, и не похожа на первый сборник. Это, скажем так, книга более взрослая: человек, который в каждом стихотворении был готов уйти, здесь готов остаться. Существование перед лицом смерти окончательно становится формой жизни.

О стихах Гронаса сложно писать. Анализ, сколь угодно точный, затрагивает только периферийные их свойства. Если продолжить сравнение с колыбельными и молитвами, стиль в них имеет второстепенное значение — он снимается самой интимной прагматикой. Точность в выборе слов тут необходима, чтобы слова не имели большой власти — не вели за собой, а шли рядом (в этом отличие молитвы от заклинания, а колыбельной от песни).

Тем не менее у слов всегда есть история — поэтическая биография, от которой их невозможно отделить. Для поэта есть разные способы обращаться с традицией: жить в ней, делать ее своим домом; разбирать, подвергать деконструкции; пытаться игнорировать, писать будто бы вне истории. Гронас по профессии филолог, история поэзии для него — не только родина, но и объект изучения. Возможно, поэтому он избегает всех этих путей, находит новую дистанцию.

В его стихах легко узнаются следы почти всех «сильных» поэтик русского модернизма, вроде бы несовместимых между собой: Мандельштама, Ходасевича, Введенского, Бродского, Некрасова, Айги (а также Рильке и Целана). Но это не влияния и не остраненные «чужие слова». Это именно следы. Слова — не совсем чьи-то, но и не вполне ничьи. Их принадлежность — слабая. Родство со сказанным другими чувствуется, но теряет значение, потому что речь идет перед тем рубежом, где все — вместе и по одному — говорят одно и то же.

Тексты Гронаса всегда имеют дело с опытом грани, на которой кончается жизнь. Кончается навсегда или временно, мгновенно или постепенно, прямо сейчас или однажды. То, что лежит за гранью,— неназываемо, ему нет места в стихах. Поэтому в них нет трепета, прорыва в неизведанное. Но нет и атеизма, стоического приятия небытия. Нет ни значительности memento mori, ни макабрического веселья. Все эти позиции требуют сиюминутной безопасности, дающей человеку возможность учить и рассказывать, придающей его высказыванию вес. У самого края слова этот вес теряют. Они легки, немного смешны и растеряны. Их звучание сродни даже не смертной судороге, а чесотке (отсюда — скороговорочный ритм стихов Гронаса). Ослабевая, слова требуют внимательности. Возможность писать такие стихи лежит не в желании передать опыт предела, но в близости к языку — не инструменту и не помощнику, а товарищу по передряге телесного существования.

Можно попытаться описать механику поэзии Гронаса. Язык здесь — не культурная, дискурсивная вещь, не божественный дар, но и не биологическая функция. Это нечто, что возникает *на границе тела*. В момент стихотворения язык от тела как бы отделяется и движется к пределу смерти. Он не проницает этот предел, но будто бы отскакивает от него, получая дополнительную энергию. С этой новой силой язык возвращается к телу и уже здесь оказывается способен на пересечение границы. Он разрезает телесную оболочку, растворяет структуру тела, открывает и освобождает. Язык опережает тело в смерти и приносит телу маленькую смерть раньше срока — как подарок, мерцающий между сном и знанием.

Это может звучать страшно, но на деле речь идет о нежности. В возвратном движении языка к и от смерти возникает особенный невинный эротизм, полностью лишенный декадентской похоти. Поэзия становится филологией в самом буквальном смысле — любовью через язык.

Михаил Гронас. Краткая история внимания
М.: Новое издательство, 2019

***
тело жилое, в нем же живет жилец
да не один, еще соседи, родня
день ото дня толкотня кровяных телец —
что тебе до меня?

то ли дело

лечь на дно родной речи
глядеть на то, как она зацветает в протоках,
и снова ползти по дну в иле до слов прости, пойду или
мне одиноко

***
1.
Вот и мне прокололи ладонь смотрят в нее говорят
долдонь дурак ничего не помнишь

Это чужой язык враг лег на покой стал на постой его
никак не прокормишь

Желтые зубы его лошадей выедают солому из стен
моего глинобитного дома

Я не твой я не так я по-другому а как пока не припомню

2.
это ты это я это между нами
это океан с двумя днами
но я — ни на одном

посторожи мою душу
пока я
не вернусь, захлебываясь, спотыкаясь

русская речь
я пройду тебя снова
и выйду на одну остановку
раньше чем смерть

Нежный орешек

Василий Степанов о фильме «Арахисовый сокол»

В прокат выходит «Арахисовый сокол» дебютантов Тайлера Нильсена и Майка Шварца — одиссея по американскому Югу 22-летнего героя с синдромом Дауна, сбежавшего из казенного учреждения. Главную роль в фильме, где снялись Дакота Джонсон, Шайя Лабаф и Брюс Дерн, играет актер с синдромом Дауна Закари Готтзаген, подаривший своему герою часть собственной биографии, а зрителям — историю о том, что людей без особенностей не бывает



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: CAPELLA FILM



Заку 22 года, и он живет в доме для престарелых. Все потому, что у сироты Зака не только добрые глаза, чуткое сердце, но еще и синдром Дауна, и правительство Северной Каролины опасается, что в одиночку ему не справиться, а программ инклюзии и поддержанного проживания для таких, как он, в штате нет. Поэтому Зак и живет здесь — с ветхими, но дерзкими на выдумку старичками, которые как могут утешают его и помогают спланировать побег. Первые попытки проваливаются, и администрация записывает Зака в неблагонадежные. Но он не сдается, и однажды решетка на окне поддается, и, обмазавшись мылом, в одних трусах Зак вываливается на большую дорогу. Больше он не объект благотворительности, а субъект большого приключения под названием «свободная жизнь», и, между прочим, у него есть на эту жизнь свои планы. Первым делом Зак решает во что бы то ни стало научиться приемам американского рестлинга в школе, которую открыл рестлер с его любимой видеокассеты — Соленый Реднек.

Тем временем на поиски пускается чувствительная волонтерша Элеанор (Дакота Джонсон), которая, с одной стороны, волнуется, а с другой — кажется, не слишком хочет его вернуть, ведь после поимки Заку не светит ничего хорошего, а точнее, грозит сгинуть в четырех стенах куда более строгого заведения. На счастье беглеца, мир не без добрых людей: очень скоро по дороге ему встречается не какой-нибудь первостатейный разбойник, а едва ли не более пропащий, чем он сам, южанин-нищеброд — печальный бородач Тайлер (Шайя Лабаф), промышляющий кражей крабов из чужих сетей. За ним, как и за Заком, гонятся, что делает этих двоих почти идеальной командой: так, горькая усмешка кантри почти всегда соседствует в этих краях с духоподъемным госпелом. Американский Юг — страна Марка Твена, и нет ничего удивительного в том, что даже краткая аннотация «Арахисового сокола» наводит на мысль, что в генах Зака и Тайлера течет кровь Тома Сойера и Гекльберри Финна, сплавлявшихся по Миссисипи.

Помимо литературной, музыкальной и кинематографической у этого фильма есть еще одна составляющая — кажется, куда более важная. Дебютанты в большом кино Тайлер Нильсен и Майк Шварц особо не скрывают, что в сердце «Арахисового сокола», помимо простого сюжета — два приятеля в бегах, такое экран видел тысячу раз — и сентиментальных подробностей, лежит их встреча с исполнителем главной роли. Свою историю они придумывали под конкретного актера — Закари Готтзагена. Зак родился в 1985-м с хромосомным нарушением, известным как синдром Дауна, что не помешало ему закончить школу искусств и мечтать о карьере актера. Сейчас Заку 34 года, и «Арахисовый сокол» не первая его работа на экране: до него был документальный вестерн «Стать пуленепробиваемым» об инклюзивном лагере Zeno Mountain Farms, где волонтеры превратили кино в подвид абилитационной терапии. Собственно, Нильсен и Шварц познакомились с Заком в Лос-Анджелесе во время представления этого фильма, а затем долго работали с ним во Флориде, где Зак живет своей вполне независимой жизнью — работает в кинотеатре.

Зак — центр и движущая сила «Арахисового сокола». И дело не только в том, что история и харизма Готтзагена помогли привлечь к фильму таких именитых актеров, как Брюс Дерн, Томас Хейден Чёрч, Дакота Джонсон или Шайя Лабаф (Лабафа общение с партнером по площадке, кажется, действительно перевоспитало, о чем он говорит в каждом втором интервью), но и в том, что Зак подарил своему герою собственные привычки, мечты, страсти и идеи. Увлечение рестлингом и арахисовым маслом, чувство юмора и повседневные жесты — все это с необычайным тактом обыграно сначала в сценарии, а затем и на площадке благодаря точной работе актеров второго плана, художника-постановщика и оператора.

Тщательная разработка замысла — на подготовку было потрачено несколько лет — позволила вывести «Сокола» за пределы эксплуатационного, слезовыжимательного «кино о людях с особенностями». Это не благотворительный фильм. Одиссея, которую переживают Зак и Тайлер, по-настоящему увлекательна, а каждый новый персонаж, появляющийся у них на пути, расширяет не только их, экранный, но и наш, зрительский и человеческий опыт. И их, и наше открытие состоит в том, что уникальностью, достойной особого отношения, обладает не только человек с синдромом Дауна, но и любой встречный, каждый человек, годами накапливающий в себе груз совершенно невыносимых особенностей.

«Арахисовый сокол» — скромный фильм с небольшим по американским меркам бюджетом, однако судьба его уже складывается предельно удачно. После мартовской премьеры в Остине, на престижном независимом фестивале SXSW, где он удостоился приза зрительских симпатий, ограниченный летний прокат уже трижды окупил затраченные на фильм средства, и число кинозалов только увеличивается. Грядет «оскаровский» сезон — и кто знает, не увидим ли мы в числе номинантов кого-нибудь из создателей фильма?

В прокате с 24 октября

Пиротехника взгляда

Ксения Рождественская о «Портрете девушки в огне»

На российские экраны выходит «Портрет девушки в огне» Селин Скьяммы, получивший на Каннском кинофестивале приз за лучший сценарий и «Квир-пальмовую ветвь». Награждение фильма о любви двух женщин в Бретани в 1770 году, одетых в платья с картин Артемизии Джентилески, многие критики сочли конъюнктурным. И совершенно напрасно



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: ПРОВЗГЛЯД

Вторая половина XVIII века. Молодая художница Марианна (Ноэми Мерлан) приезжает в небольшое поместье в Бретани: нужно написать портрет Элоиз (Адель Энель), дочери хозяйки. Мать надеется, что портрет понравится некоему господину из Милана, и тогда Элоиз удачно выйдет замуж. Но девушка отказывается позировать, и Марианна должна делать вид, что она всего лишь компаньонка, а портрет приходится рисовать по памяти. В конце концов художница и модель влюбятся друг в друга, так что портретов получится несколько: один — для будущего мужа, другой — чтобы поймать улыбку возлюбленной, еще один — потому что забыть ее невозможно.

В пересказе фильм может показаться скучным, или пошлым, или конъюнктурным, или нарочитым, провозглашающим торжество женского мира, где принципиально нет мужчин, а которые есть — те лишь грубая сила где-то за пределами кадра. На деле «Портрет девушки в огне» — строгая, размеренная, почти безупречно снятая история любви как совместного творчества, исследование природы творчества как любовной лихорадки. Это пристальный и безжалостный взгляд, интересующийся не телом, но мелкими подробностями жизни, не сюжетом холста, но отдельными мазками, не любовью, а изобретением общего языка любви. Наверное, можно назвать это женским взглядом.

В центральном эпизоде три молодые женщины — художница, муза, служанка — сидят у огня и читают «Метаморфозы» Овидия. Обсуждают Орфея. Кто он — дурак, который должен был послушаться и не оглядываться на Эвридику? Влюбленный, оглянувшийся потому, что любил? Или поэт, оглянувшийся, чтобы жить не с женой, а с ее образом, с воспоминанием о ней? А может быть, Эвридика сама сказала ему: «Обернись»?

Француженка Селин Скьямма всегда снимала фильмы о том моменте, когда прошлое становится невозможным, о том моменте, который следует сразу за сказанным за спиной «Обернись». «Водяные лилии» (2007) — о подростковой тоске (с той же Адель Энель, на тот момент — партнершей Скьяммы), «Сорванец» (2011), в котором девочка, чтобы стать своей в чужой компании, объявляла себя мальчиком, «Девичество» (2014), где подростковые разборки быстро превращались в криминальные,— эти фильмы казались драмами о взрослении. После «Портрета девушки в огне» стало понятно, что главная тема Скьяммы — не взросление, а осознание и попытка принятия себя. Такое может случиться в любом возрасте, и это всегда перерождение, метаморфоза.

Марианна — собирательный образ, просто женщина, одна из многих талантливых женщин, не добившихся известности. Одна из тех, кто учился рисовать у отца-художника, как Артемизия Джентилески (обе героини фильма одеты в платья с ее автопортретов) или Мариэтта Робусти, дочь Тинторетто. Одна из тех, кому запрещалось писать обнаженную натуру, одна из тех, кто был вынужден подписывать свои работы мужским именем. Точное и ядовитое решение — поместить героинь в ту эпоху, когда женский мир был герметичным, женщины должны были заниматься только «женскими делами», а мужчины, что и неудивительно, оказывались в своеобразном слепом пятне.

В самом начале фильма Марианна отправляется в Бретань на лодке, и первое, что видит зритель,— спины гребцов и фигуру кормчего. Но голову кормчего не видно, кадр обрезан. Мужские спины, безголовый кормчий, безымянный посыльный, неизвестный господин из Милана — все немногочисленные мужчины фильма превращаются в безликую или деформированную массу, чуждую энергию, выдергивающую женщин из их жизни. Настолько чуждую, что о ней нет смысла думать — не то что помещать в кадр. Но когда Марианна впервые видит незаконченный портрет Элоиз — он тоже оказывается безликим. Тут и становится ясно, что фильм — не только феминистский манифест, а его содержание далеко не исчерпывается наличием лесбийской любовной линии в сюжете. «Портрет» — фильм про метаморфозу взгляда, про готовность увидеть другого и, главное, про желание быть увиденным.

Фильм разгорается медленно и неотвратимо, уходит то в разговоры об искусстве, то в обрядовую тьму, то в романтическую пошлость, но все это лишь фон, в центре картины — две молодые женщины, вглядывающиеся друг в друга. Когда-то Пигмалион создал прекрасную статую и влюбился в нее. Скьямма переворачивает этот миф: Марианна тайком разглядывает Элоиз и влюбляется, и чем больше влюбляется, тем больше смотрит,— и только по-настоящему увидев ее, может ее нарисовать, сделать ее бессмертной. Сотворить ее.

Собственно, «Портрет» — фильм о взгляде творца или влюбленного. О том, как пристальный взгляд запускает механизм любви, и о том, как, увидев другого, начинаешь видеть самого себя. Как из слепых пятен сплетается время.

В прокате с 24 октября



День рождения

Коммерсантъ kids





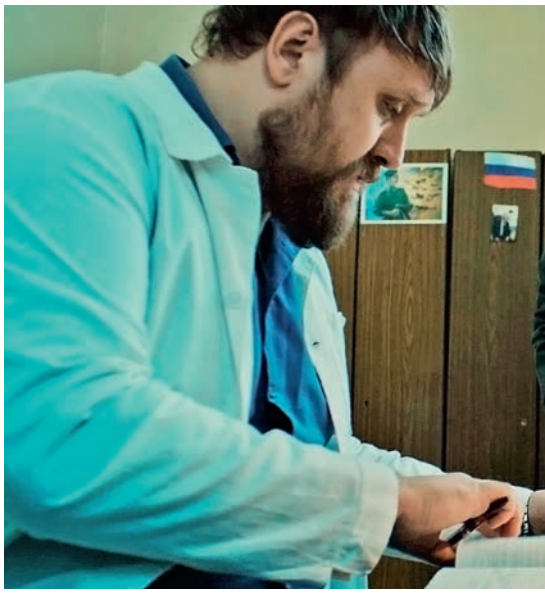







0+ реклама

TOY.RU
МЫ ЗНАЕМ, ЧЕГО ХОТЯТ ДЕТИ



Могильное приложение

Станислав Ф. Ростоцкий об экранизации «Текста» Дмитрия Глуховского





ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: ЦЕНТРАЛ ПАРТНЕРШИП



В прокат выходит «Текст» Клима Шипенко — экранизация одноименного бестселлера Дмитрия Глуховского с Александром Петровым в роли студента Ильи Горюнова, по ложному обвинению в хранении наркотиков отсидевшего семь лет. Обстоятельства, которые в реальности вызывают социальные протесты, в фильме остаются декорациями классического нуара

На экране — обстановка нуждающейся в ремонте жилплощади, в кадр время от времени попадает немолодая женщина в домашнем халате с интеллигентным усталым лицом, за кадром — возмущенные реплики. Поначалу кажется, что и дальнейшее мы увидим с точки зрения персонажа, оставшегося невидимым, как в компьютерном шутере или «Темном коридоре» с Хамфри Богартом. Но нет, камера делает разворот — и перед взором почтеннейшей публики появляется обладатель закадрового голоса с внешностью артиста Александра Петрова. Одним далеко не прекрасным, как выяснится довольно скоро, летним вечером его герой, студент Илья Горюнов, поругался с мамой и, вместо того чтобы зубрить заваленную романскую филологию, отправился со своей девушкой в клуб «Рай». Куда совсем не по-божески нагрянули «маски-шоу», и у вступившегося было за подругу Ильи в кармане обнаружили недвусмысленный пакет, после чего о сессии пришлось забыть на семь лет. Когда придет время выходить на свободу, все мысли его будет занимать уже не романская филология, а желание посмотреть в глаза Суке (именно так, с большой буквы) — оперу, который его подставил и отнял у него семь лет жизни. Неминуемая встреча произойдет, и теперь Илья заберет у Суки (в миру Петя Хазин, роль Ивана Янковского) жизнь, причем во всех возможных смыслах. Оставит на асфальте бездыханное тело и возьмет телефон — «резервное хранилище души».

Все вышесказанное ни в коем случае не может считаться спойлером, поскольку сюжет фильма Клима Шипенко известен многим его потенциальным зрителям. Более того, на эту известность создатели «Текста» явно рассчитывают. Фильм поставлен по первому реалистическому роману фантаста Дмитрия Глуховского, известного по постядерной дистопии «Метро-2033» (напечатанной рекордными тиражами, переведенной на три с лишним десятка языков, породившей полноценную книжно-игровую вселенную и, разумеется, готовящейся вскоре обернуться киноблокбастером). «Текст» Глуховского вышел летом 2017 года, стал лидером продаж и неоднократно переиздавался (очередной тираж только что появился на прилавках в соответствующем оформлении, и в отделах «Смотрим фильм, читаем книгу» обреченный фас Петрова, приставившего к виску смартфон как будто макаров, соседствует с обложками свежайших экранизаций Стивена Кинга, Донны Тарт и Николая Васильевича







Гоголя, причем в последнем случае по понятным причинам опять не обошлось без Петрова), обзавелся аудиовариантом и, как некогда пелевинская «Священная книга оборотня», саундтреком. А в прошлом году в Театре имени Ермоловой прошла премьера сценической версии (прямиком оттуда в фильм перекочевала Кристина Асмус), отнесенной постановщиком Максимом Диденко к диковинному жанру «кибернуар».

Одним словом, появление фильма «Текст» было исключительно вопросом времени и средств. Собственно, и сам роман, как ни странно, имеет кинематографическую предысторию. В интервью писатель рассказывал, что в начале десятых годов некий режиссер предложил ему «подумать, что было бы, если бы один человек нашел телефон другого. Далее было про то, как этот персонаж замещает своей жизнью жизнь предыдущего владельца смартфона». Сценарные идеи Глуховского показались тому режиссеру слишком мрачными, но самого писателя увлекли настолько, что спустя несколько лет он написал книгу. Которая теперь снова превратилась в сценарий.

Возможно, именно благодаря этим обстоятельствам «Текст»-фильм оказался максимально близок к «Тексту»-роману. В сценарии, написанном Глуховским, чуть подкорректированы только совсем уж стремительно меняющиеся реалии (среди прочего это едва ли не первый отечественный фильм, в котором упомянут Telegram), а переписку героев в интернет-мессенджерах, в романе порой весьма пространную, заменили сообщения в несколько строчек.

Надо сказать, создатели «Текста» не пошли, подобно Тимуру Бекмамбетову в «Убрать из друзей», «Поиске» и «Профайле», в сторону скринлайф-фильмов, действие которых происходит целиком на экранах компьютерных мониторов и смартфонов. «Резервное хранилище», конечно, играет здесь далеко не последнюю роль, но все-таки еще не заменило душу полностью. Так что жанровое определение театральной постановки «Текста» кажется в случае фильма несколько избыточным. У Шипенко получился не кибер-, а просто нуар — мрачная криминальная драма, история обреченного на заведомую неудачу одиночки, каждый шаг которого ведет ко все большим неприятностям, и заканчивается пулей в финале.

«Текст» наверняка будут сравнивать с лидером отечественного проката десятилетней давности, в основе которого тоже лежал популярный роман,— «Duxlessom» Романа Прыгунова по книге Сергея Минаева. По этим фильмам можно проследить, каким трансформациям подвергся за последние две пятилетки образ «нашего современника», вступившего в конфликт с окружающей действительностью. Здесь и в самом деле есть о чем подумать — от выбора исполнителя главной роли (как Козловский был неизбежен в 2011-м, так Петров неизбежен сейчас) до решения любовных сцен (в «Тексте» они переместились на экран монитора, зато выглядят весьма откровенно) и, разумеется, социального комментария (при всей, пожалуй, сословной несхожести двух героев, отношения с современной российской действительностью складываются у них одинаково травматично).

Но самое очевидное сравнение не всегда оказывается самым интересным. Так уж получилось, что в кинопрокатной сетке этой осени злоключения Ильи Горюнова соседствуют с историей другого сломленного социумом, да и вообще самой вселенской «непрерывностью простых вещей» маргинала, тоже выросшего в замызганной квартирке со старушкой-мамой и вынужденного в часы отчаяния взяться за пистолет. И пускай современная Москва по сравнению с Готэмом начала 1980-х глядится на самом деле похорошевшей, а Илья так и не стал вдохновителем и лицом уличного протеста, но в том, как он поскальзывается, кряхтит и сбивает в кровь окоченелые пальцы, отдирая льдистую корку от водопроводного люка на клубных задворках, в ошметках канализационного пара и подмигивающих неоновых отблесках — поневоле чудится что-то в духе Артура Флека, попросившего как-то раз называть его просто Джокер. «Алло, это я ненормальный или весь мир вокруг сошел с ума?» — «Аппарат абонента выключен или находится вне зоны действия сети. Попробуйте позвонить позднее».

В прокате с 24 октября



Город будущего

Как в город вернется производство

Проект *Григория Ревзина*

В ТОМ, ЧТО ПОСТИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ГОРОД НИЧЕГО НЕ ПРОИЗВОДИТ, ЕСТЬ НЕЧТО ТРЕВОЖНОЕ. ПОНЯТНО, ЧТО ОН ПРОИЗВОДИТ ЗНАНИЯ И УСЛУГИ, ПОНЯТНО, ЧТО ОН ПРОИЗВОДИТ МНОГО ЧЕГО ДЛЯ СЕБЯ (ПОЭТОМУ ПИЩЕВАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ В МОСКВЕ ДАЖЕ РАСТЕТ), НО КАК ЖЕ БЕЗ ВСЕГО ОСТАЛЬНОГО? ВРОДЕ КАК В ЭТОМ НЕТ НИЧЕГО СТРАШНОГО, БЮДЖЕТ ГОРОДА НЕ СТРАДАЕТ, АССОРТИМЕНТ ПРЕКРАСЕН, НО ЧТО – И В БУДУЩЕМ ТОЖЕ ТАК? НЕ ПРОИЗВОДИМ И НЕ СОБИРАЕМСЯ?

Кто-то, может, и собирается, но все против этого романтика. Производство уничтожает даже не экономика, а технология, которая делает производство в городе и экономически, и социально бессмысленным. Сегодняшнему производству нужны дешевая территория и минимум высококвалифицированных операторов. Автомобильный конвейер теперь могут обслуживать 15 человек, завод по производству гипсокартона в Елабуге, снабжающий чуть не все стройки европейской России,— восемь. Завод не создает рабочих мест, городу он не нужен. Городская земля дает слишком большие издержки на единицу продукции — заводу она не нужна. То есть производство сегодня — это не городской тип расселения. Ему куда больше подходят коттеджные выселки на 15 домов и пустое поле, где земля не стоит более или менее ничего.

При этом производство — это не только реальное изготовление каких-либо изделий индустриальным способом, это философия пространственного развития. Отсюда содержание ближайшего будущего на 15–20 следующих лет — демонтаж индустриального города, имея в виду не только фабрики и заводы, но и все структуры, которые он породил. Если говорить о городских управленцах — демонтаж индустриального сознания. Нам предстоит отказ от индустриального расселения — от спальных районов. Отказ от школы и больницы, устроенных по образцу завода. От торговых центров — фабрик торговли. То, что они сегодня вовсю строятся,— просто инерция, воспроизводство прошлого. И прежде всего нам предстоит демонтаж прямых наследников фабрик и заводов. Больших офисов.

Большие офисы — это первый шаг постиндустриальной эпохи. Они производят знания и услуги, но практически индустриальным способом. Ричард Фейнман, один из создателей американской атомной бомбы, описывает специальное здание в Лос-Аламосе — офис считальщиков. Компьютеров не было, бомбу рассчитывали на арифмометрах, и это четырехэтажное здание, по сути, было живым процессором, который сегодня умещается в мобильном телефоне. Разница с заводом в том, что работающие не привинчивают что-либо к чему-либо, а считают, крутя ручки арифмометров, но принципы организации труда — те же самые. Одинаковые операции, которые производят сотни трудящихся, конвейер постепенного получения нужного результата, фиксированные часы работы, подготовка, зарплаты, условия жизни, рабочая одежда — тейлористская система.

Конечно, современный большой офис от этого ушел. Массовая переделка советских контор в офисы в 1990-е годы так же, как и переделка под офисы заводских зданий, показывает, что в индустриальный пространственный продукт они просто не влезали. И тем не менее что-то в них осталось от завода. Те же элементарные задачи конкретного сотрудника. Тот же фиксированный рабочий день, расписание, перерыв на обед. Тот же дресс-код, заменивший синие халаты фейнмановских считальщиков.

Надо сказать, что большие офисы спасли центры городов. В период расцвета индустриальной эпохи — 1930–1950-е на Западе, 1960-е у нас — исторические центры городов деградировали. В них ничего не строили, недвижимость падала в цене, они пустели. Индустриальное домостроение не умело работать ни с точечной застройкой, ни с реконструкцией зданий XIX века. Брошенные дома заполняли сквоттеры — трудно поверить, но так было даже в Москве.

Но в 1970–1980-е в центры городов (сильно их поломав), въехали большие офисы — штаб-квартиры компаний. Это много людей в одном месте, им нужно есть, причем днем, в обеденный перерыв, что-то покупать, как-то развлекаться вечером. Ожили кафе, магазины, бары, парки, кинотеатры. Появился тот центр, который мы знаем теперь, самое интересное и дорогое место города.

Эти офисы далеко ушли от живого арифмометра из Лос-Аламоса, и, в принципе, они хорошо работают, если сотрудники представляют собой то, что называлось когда-то «офисный планктон». Но они мало годятся для того, что называется «креаклы». А сегодня практически весь планктон эволюционировал в креаклов, поскольку элементарные задачи компьютеры выполняют куда лучше. Но сколько ни превращай офис в парк, в нем все же так мало свободы, что кажется — он не сохранится. И, кстати, одному богу известно, как в таком случае будут жить центры городов.

Креативный класс уже сейчас предпочитает работать иначе. Не большие массы незнакомых людей, совершающих однотипные операции, но малые офисы на 10–15 человек, которые снимаются под определенную задачу и сдаются, когда она решена. Коворкинги, в которых сидит несколько таких групп. Я был поражен, когда обнаружил такой коворкинг в одной из башен в Сити в Москве — это значит, что большой компании, которая сняла

бы себе пару этажей под свою штаб-квартиру (под это и создавался Сити), просто не нашлось. Кстати, вслед за коворкингами появились коливинги, которые более или менее снимаются такой же неустойчивой группой на время решения проектной задачи. Это к вопросу о судьбе спальных районов и судьбе собственности на жилье.

Мой вывод заключается в следующем: офис-завод начинает эволюционировать в обратную сторону, туда, откуда появился завод,— в средневековую мастерскую на задах городского дома. И это модель работы в постиндустриальном городе, который производит знания, технологии, услуги и обмен. Вопрос: можно ли предположить, что такая система организации работы повлияет и собственно на производство вещей?

Два соображения в пользу такого предположения.

Одно из них глобальное. Современная структура производства сложилась из-за изобретения в середине 1950-х универсального контейнера, который идеально грузился на корабли, железные дороги и составлял кузов большого грузовика. Издержки на транспортирование товаров упали в десятки раз. Производство, собственно, постепенно ушло не столько из города, сколько из европейского и американского города в азиатские города, которые в 1980–1990-е годы стали превращаться в классические индустриальные.

Если это утверждение верно, то можно предположить, что иное техническое изобретение опять перевернет это распределение производства. Большой британский социолог Джон Урри, который занимался проблемой миграции производства в связи с изучением «офшоризации» мира, в своей книге «Как выглядит будущее» (2016) предполагал, что таким изобретением станут 3D-принтеры. Они позволяют «печатать» товары массового потребления в любом месте. Предполагается, что в будущем вы, скажем, будете покупать в сети дизайн модной табуретки у известной фирмы, ее, естественно, как-то персонифицируют (ваш любимый цвет, ваш любимый размер, ваше любимое количество ног), после чего вы перешлете ваш файл с этой табуреткой в 3D-мастерскую и вам там напечатают изделие. Урри предполагает, что так же вам будут печатать одежду и обувь, посуду и аксессуары, сантехнику и спальное белье и т. д. Тут есть сложности. Пока не совсем понятно, из чего вам напечатают вашу обувь, но точно не из кожи, а из композитного материала, который можно поместить в картридж 3D-принтера. Черт его знает, что получится. Вероятно, 3D-принтер может напечатать некоторые части телефона и даже персонализировать его под размер вашего уха, но микрочипы для него печатать специально под вас — это вряд ли, вряд ли можно воспроизводить «чистую комнату» в каждой мастерской. Контейнеры из Китая тут побеждают. Главная неприятность в том, что не только сама технология 3D-печати совершенствуется, делая производство все дешевле и разнообразнее, но и традиционное производство не стоит на месте, роботизируется, повышает качество и удешевляется.

И тем не менее, хотя итоги этого соревнования пока не ясны, оно началось, и это принципиально изменяет ситуацию, когда большим заводам в третьем мире практически не было альтернативы. Какие-то предметы — скажем, цветочные горшки, ложки и вилки, скалки и пепельницы, мебель и светильники — 3D-принтеры точно смогут производить. И это означает, что производство может вернуться в город будущего.

Это тезис, который у урбаниста вызывает даже оторопь: казалось, постиндустриальный город решил вопрос с производством насовсем. Вы, возможно, слышали о реиндустриализации городов, но пока это более или менее глупость, туман, который напускали отраслевые лоббисты и уходящие в небытие профсоюзы. Нет, старое производство в город не вернется, а то, что осталось, не останется. Но тут речь идет о принципиально иной структуре производства.

Вопрос, который возникает в этой связи в урбанистике, заключается в следующем: нужны ли этому новому производству промзоны? Экономика, которая лежит в его основе, предполагает основной выигрыш в том, что вещь производится прямо рядом с вами, в ближайшем дворе. В городе Google, который сейчас проектируется в Торонто, 3D-мастерские располагаются в одном многоквартирном доме с жилыми помещениями и офисами. Это многофункциональный город в одной пятиэтажке. Если производство вернется в город в виде мастерских, то они будут располагаться там же, где жилье, где магазины, где скверы и кафе.

Второе соображение локальное. Речь идет о гаражной экономике. Я однажды уже писал о ней, неверно приписав ее открытие Симону Кордонскому,— на самом деле ее открыли Александр Павлов и Сергей Селеев. Но так или иначе речь идет о довольно мощном — если не с точки зрения оборота, то с точки зрения занятости — экономическом заповеднике, где работают от 15 (в мегаполисах) до 50 (в моногородах) процентов работоспособного населения. Производят достаточно разнообразный перечень товаров, от чебуреков из мяса непонятного происхождения до гоночных велосипедов из иностранных комплектующих.

Сегодня, особенно в бывших промышленных городах, гаражная экономика достаточно часто располагается в бывших промзонах (как в Тольятти). Но технологического смысла здесь нет — мастерской по изготовлению «итальянских» диванов нет никакого смысла располагаться рядом с изготовлением народной бижутерии. По сути, это множество мастерских, сидящих рядом только из соображений дешевизны аренды и некоторых возможных преимуществ в борьбе против бандитов и полиции. Вполне можно представить себе ситуацию, когда они разбегаются по городу ближе к месту проживания работающих и сбыта продукции и располагаются так, как в городе моего детства располагались обувные мастерские и металлоремонт.

Или, на самом деле, как располагалось производство в европейском городе в доиндустриальную эпоху — во дворах, на задах, в подвалах и чердаках. Вы не представляете себе, насколько интригующе это звучит с урбанистической точки зрения. Теряет смысл классическое индустриальное зонирование города, исчезают и промзоны, и спальные районы. Город становится многофункциональным в каждой точке: везде есть жилье, мастерские, мини-офисы, кафе, рестораны, магазины, поскольку это не только везде нужно, но и везде экономически осмысленно. Город будущего, по сути, возвращается к средневековой городской морфологии.

Пока не верится.

«Мы работали с живыми людьми, теперь все сидят в телефонах»

Изабель Герен о Рудольфе Нурееве и современном балете



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА ИЗАБЕЛЬ ГЕРЕН

Изабель Герен и Лоран Илер в балете «Дон Кихот» в постановке Рудольфа Нуреева



25 октября Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко покажет московскую премьеру: «Дон Кихот» в версии Рудольфа Нуреева с декорациями и костюмами Николаса Георгиадиса переносит в Москву худрук балетной труппы Лоран Илер, получивший полномочия от Фонда Нуреева. Ему помогает Изабель Герен, этуаль Парижской оперы, которую в 1983 году на роль Китри назначил сам Рудольф Нуреев — и лично выучил с ней всю партию. Незадолго до премьеры Изабель Герен рассказала Татьяне Кузнецовой о работе с Рудольфом Нуреевым в Парижской опере и о том, как изменился балет в эпоху интернета

Китри в «Дон Кихоте» — ваша первая главная роль?
Да, я тогда была sujet (вторая солистка.— Weekend), и это был мой шанс. Рудольф всем нам, молодым,— Сильви Гиллем, Манюэлю Легри, Лорану Илеру — дал шанс. Он видел наш потенциал, но хотел знать, сможем ли мы справиться с полнометражным балетом.

А этуали не злились, не возражали?
Нет, нам же давали утренники. А на вечерний спектакль мы возвращались в кордебалет.

По амплуа вы скорее романтическая танцовщица — Жизель, Никия. Почему Нуреев дал вам бравурную Китри?
В юности я усиленно работала над техникой, ведь если у тебя с ней нет проблем, ты получаешь полную свободу самовыражения. Я счастлива, что начала именно с «Дон Кихота», балета технически очень сложного. Это был прочный фундамент для всей моей актерской карьеры. Но сама я действительно склоняюсь к лирике. Одетта, Манон — мои любимые партии.

Нуреев сам показывал вам роль Китри? На что обращал особое внимание? Что требовал?
Вообще-то я знала все партии этого балета — от кордебалета рыбачек до Мерседес, была на всех репетициях. А роль Китри Нуреев показывал мне сам, в мельчайших деталях, не только танцевальные комбинации. Как держать веер, как подобрать юбку, как посмотреть на партнера — каждый шаг, каждый жест и взгляд. Он говорил, что Китри — не девчонка с улицы, которая машет юбками. Это балерина. Все должно быть изящно, очень элегантно. Это манера, стиль, высокий класс.

Плисецкая вот юбками махала, но класс не теряла.
О, Плисецкая! Она же исключительная личность. Что бы ни делала, все оказывалось гениальным. А я была девочкой, это мои первые балеринские шаги. Вот Нуреев и учил меня буквально всему. Но спуску не давал — никогда не позволял ни упростить движение, ни заменить то, что не получается. Он обучал нас чистейшей технике. И даже когда не получалось, когда мы падали, он не терял терпения. Говорил: «Ты это сделаешь».

А не кричал? Матом не ругался?
Он был великой звездой, и при этом жил, как мы: стоял вместе с нами у станка в классе, так же тяжело работал, добиваясь качества. Конечно, у него бывало разное настроение. И когда мы впервые услышали матерное слово, были немножко в шоке, опешили, конечно. Но потом поняли, что если работаешь с Нуреевым, то получаешь всего по полной — и хорошего, и плохого. Мне кажется, он старался вывести нас из зоны комфорта и на каждом проверял, насколько далеко может зайти. Я ему однажды рискнула ответить, и он тут же остановился. Конечно, он на нас давил, всякое бывало. Но то была история страстной любви: сегодня ты боготворишь своего кумира, а завтра полон ненависти.

Кажется, не все испытывали страстную любовь. Говорят, часть труппы взбунтовалась и Нуреева вынудили уйти из Оперы?
Точно не помню, что происходило. Мне кажется, что главное в художественном руководителе — не то, сколько он пробыл в труппе, а то, какой след оставил. Нуреев оставил очень глубокий след: до сих пор люди с любовью и восхищением вспоминают то время, которое он провел в Парижской опере.
Это понятно: Нуреев ведь не только воспитал вас — «золотое поколение» Оперы. Он познакомил Запад вообще и Париж в частности со всеми большими русскими балетами. Но в собственных редакциях. И вот что интересно: французы его версии чтят и любят больше, чем канонические, с сохраненной хореографией Петипа. Почему?
Потому что сами постановки великолепны, они соответствуют нашему театру. Когда смотришь из зала как простой зритель, не перестаешь восхищаться. И Нуреев сильно развил мужской танец — премьер в его спектаклях танцует наравне с балериной.
Но в то время, без видео и кинозаписей, он ставил по памяти. А танцев кордебалета Нуреев не мог помнить, потому что сам не танцевал в кордебалете Кировского театра. И эти его кордебалетные сцены намного хуже, чем у Петипа или Горского.
Думаю, важно, что это его хореография. Возможно, он забыл, а может, просто не хотел воспроизводить старые редакции. Его балеты так и подписаны «Нуреев по Петипа».
А «Дон Кихот» Нуреева по кому?
Неважно, от кого хореография, это просто «Дон Кихот». И это очень сложный балет, который требует серьезной техники, дисциплины, балет цельный, который не должен исполняться просто как характерный дивертисмент.
Нуреевское поколение — особенное. В прошлом году вы с Манюэлем Легри танцевали в Большом театре на концерте в честь юбилея Петипа. И затмили всех молодых. В чем тут дело? Дети не идут в балет? Плохие педагоги? Эпоха не для харизматиков?
Это проблема времени. Социальные сети заменили живых людей. Мы работали с Рудольфом, с Иветт Шовире, со многими великими, мы смотрели, как они показывали, слушали, что говорили, мы впитывали их опыт глазами, ушами, телами. А сейчас на репетиции все артисты сидят в телефонах. Смотрят на YouTube, кто как танцевал, и выбирают, что нравится: у этого позу, у того трюк, у третьего руки или комбинацию. Потом все быстро смешивают, как удобно, и подают этот коктейль на сцену.
То есть вырождается вековой принцип балетной профессии: передача знаний «из ног в ноги»?
Сейчас все торопятся. Хотят всего и сразу. Сегодня за пять минут можно стать известным: запостил видео, получил лайки, списался с кем-то из виртуальных знаменитостей — все, ты звезда. А мы понимали: чтобы достичь результатов в профессии, надо запастись терпением. Я говорю артистам на репетициях: не торопитесь, не расстраивайтесь, не может все получиться сразу. Получайте информацию, переваривайте ее и постепенно внедряйте в свое тело. Но это отличается от того, как они привыкли работать. Мы жили по-другому. Думали о балете, когда уходили из зала, когда шли по улицам, дома. Мы не были фанатиками, не приносили в жертву театру личную жизнь. Но все, что мы испытывали,— любовь, предательство, горе — мы несли на сцену. Сама жизнь была нашим вдохновением.
Сейчас отношение к профессии более утилитарное?
Думаю, да. Исчезло любопытство. Нет ничего неожиданного — все нам показывает сеть. Знаменитости фактически живут с нами — мы знаем каждый их шаг. Помню, когда я впервые увидела Майю Плисецкую вблизи, это было потрясение: живая, настоящая. Мы всегда смотрели за артистами из других стран — что они делают не так, как мы, как держатся, какие приемы применяют. А теперь все одинаковые.
Эпоха балетного глобализма?
Чтобы жить, театрам нужен современный репертуар. Его немного, одни и те же хореографы ездят по разным странам, ставят одни и те же балеты. Идентичность стран и школ проявляется, как ни странно, в классике: русская широта, наши стопы, английские жесты.
А теперь вы учите русских танцевать по-французски.
Я учу их по-нуреевски. Знаете, когда он ушел из Оперы, будто перерезали пуповину. Я стала свободной, но все, чем я потом жила на сцене всю карьеру, я получила от него. И сейчас, когда я преподаю или передаю артистам его балеты, у меня над ухом звучит голос Рудольфа. Как он объяснял каждое па, каждый поворот действия, каких требовал реакций. И я точно знаю, что и сама не могу и никому не позволю ничего «подворовывать» — упрощать или изменять. По-моему, такой опыт русским артистам не повредит.



Семейный портрет в Гарлеме

Татьяна Алешичева о «Крестном отце Гарлема»





ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: ABC SIGNATURE STUDIOS



Канал Epix показывает сериал «Крестный отец Гарлема», восхитительно старомодное зрелище, посвященное легендарному черному гангстеру Бампи Джонсону

Бампи Джонсон — лицо историческое и в то же время мифическая фигура, практически мем, именно в этом качестве он и появлялся раньше на большом экране. Впервые это случилось спустя три года после его смерти — в фильме «Шафт» (1971), знаменовавшем рождение жанра blaxploitation. По сюжету чернокожий частный детектив Шафт умыкает дочь Бампи у похитившей ее белой мафии, предотвращая тем самым расовую войну в Гарлеме. Все персонажи этого декоративного боевика, от «Черных пантер» до самого Бампи, были похожи на ряженых, изображающих крутых парней в школьной постановке, что не помешало фильму стать в своем жанре эталоном. С тех пор самым значительным явлением Бампи в кино оставался эпизод «Американского гангстера» (2007) Ридли Скотта, где в поэтическом прологе он умирал на руках своего шофера, сетуя на жестокие законы капиталистической экономики: «У этой системы нет сердца — даже выстрелить некуда».

На сей раз биография Бампи попала в надежные руки: сценарий «Крестного отца Гарлема» сочинил Крис Бренкето, которому мы обязаны впечатляющим жизнеописанием Пабло Эскобара в сериале «Нарко». Форест Уитакер играет здесь этакого предзакатного Бампи — ему под пятьдесят, он возвращается в Гарлем после десятилетней отсидки и чувствует себя старым псом, территорию которого делят молодые голодные щенки. Он нуждается в союзниках и в поисках влияния обращается к борцу за права чернокожих Малкольму X (поразительно похожий на прототипа Найджел Тэтч). Бывший уголовник и наркоман, в юности Малкольм прошел огонь и воду ровно по схеме, описанной в «Шафте»: «У тебя проблемы, милый? — Ага, две: я родился черным и бедным». Малкольм освободился из тюрьмы в 1952 году, как раз когда Бампи туда попал, и по возвращении Бампи уже застает Малкольма на коне. Но именно Бампи по сюжету поможет Малкольму укрепиться в Гарлеме, сведя его с Адамом Клейтоном Пауэллом (Джанкарло Эспозито), баптистским проповедником и первым афроамериканцем из Нью-Йорка, избранным в Конгресс. Благодаря этим связям и поддержке неистовый и бескомпромиссный Малкольм день за днем будет набирать все больший вес среди обитателей Гарлема. А после смерти он и вовсе станет иконой — даже





в такой поделке, как «Шафт», портрет Малкольма X украшал «конспиративную квартиру» черных бунтарей, куда не было хода самому Бампи.

А пока Малкольм, подобно Дону Корлеоне, хочет убрать наркотики подальше от школ: героин, с его слов,— это оружие, которым белые убивают чернокожих. Он не так уж далек от истины: на тот момент «система, которой нельзя выстрелить в сердце» забурела настолько, что наркотиками торгуют сами полицейские, изымая их со склада вещдоков, разбавляя и отправляя обратно на улицы (фильмы об этом мы тоже видели).

Бампи плевать хотел на весь этот пафос Малкольма и его борьбу, но стратегически его цели совпадают с намерениями проповедника: на тот момент Нью-Йорком владеют пять мафиозных семей, а на бывшей территории Бампи собирает дань их представитель Винс Джиганте (Винсент Д'Онофрио). Реальный Джиганте носил прозвище Чокнутый босс, потому что во время ареста в 1969 году спровоpил себе справку о психическом расстройстве, чтобы избежать наказания, и с тех пор полюбил изображать невменяемого, бродя по улицам в пижаме и что-то бормоча себе под нос. Но случилось все это уже за пределами той истории, которую рассказывает сериал: Малкольма X фанатик застрелит в 1965-м, а Бампи умрет от сердечной недостаточности в 1968-м.

А покамест Джиганте — само благоразумие. Как и Бампи, он соблюдает неписаный кодекс мафии: нельзя просто так взять и прирезать конкурента, принадлежащего к мафиозной организации, нужно договариваться. Как говорил в таком случае герой сериала «Бригада», «Вы можете меня убить, но это не важно — важно лишь то, что скажут люди». Об этом и рассказывает «Крестный отец Гарлема»: о мифических «старых временах», когда якобы еще действовал бандитский кодекс чести и судьбу человека определяли не его дела, а его слова и репутация. На самом деле — нет: оба старых пса, Бампи и Джиганте, ведя подковерную борьбу, убивают в темных переулках, невзирая на авторитет мафиозных семей. И вдобавок, как и в заповедной классике жанра «Крестном отце», речь здесь о том, как оба они в стремлении к власти уничтожают собственные семьи. У обоих есть дочери: у Бампи — уличная наркоманка, у Джиганте — своевольная девица, спутавшаяся с чернокожим певцом. Вот вам жестокий романс, вот исторический фон и вот классический расклад: оба мафиозных отца, губящие своих детей, несчастливы одинаково — в этом и заключается «мысль семейная» всех криминальных саг.

«Godfather Of Harlem», 2019–

В России сериал можно посмотреть в онлайн-сервисе Amediateka



РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА
С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ

Gina cafe

Тот самый суп из даров моря



ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА

Эпоха ресторанного ренессанса, превосходящая успех и размах первой и второй итальянских гастрономических волн девяностых и нулевых, явно не собирается клониться к закату. В итальянском ресторанном клане продолжается характерный процесс диверсификации и локализации концепций, а это верный признак того, что итальянская тема по-прежнему в тренде и активно развивается. Ресторан Gina, появившийся в новом V Hotel,— яркий тому пример. В тихом маленьком отеле, открывшемся вместо банка в неприметном старинном особняке на «окраине» Патриарших, по соседству с бывшей «Скандинавией», это единственный ресторан (всего-то на 38 мест), и посвящен он средиземноморской кухне, а называется в честь Джины Лоллобриджиды. Абсолютно нейтральный интерьер в излюбленной московскими отелями серой гамме, универсальный полный цикл — от завтраков для постояльцев до ужинов «для города», актуальная ориентация на внешний поток гостей, запрос на средиземноморскую кухню «извне», то есть «из города», и полная сепарация от отеля в собственном позиционировании,— все это делает ресторан Gina типичным представителем нового гостиничного поколения. То, что кухню тут выбрали итальянскую, говорит о ее актуальности и универсальности. То, что ресторан работает как самостоятельное заведение, доказывает, что новые отели придерживаются курса на глубокую интеграцию в городские ресторанные процессы. А то, что возглавили кухню Gina два сильных шефа из La Maree, свидетельствует о том, что перераспределение сил и сфер влияния в рядах средиземноморских заведений не сбавляет оборотов. Бренд-шеф Gina Флавио Бьязатти в Москве уже более 20 лет и отлично известен московской публики еще со времен «Марио». Его уход из La Maree в Gina — знаковая история. Также весьма симптоматичен и переход шеф-повара Gina Анзура Залилова из La Maree на Малой Грузинской в новый бутиковый отель с рестораном на 38 мест. И еще одно очень важное обстоятельство — цены Gina, учитывая биографию шефов и качество продуктов, прямо-таки поражают доступностью. По сути, Gina предлагает всеми любимую итальянскую классику, эксклюзивными правами на которую еще с середины девяностых завладели так называемые «статусные» рестораны вроде «Марио» и MoMo. И вот на наших глазах происходит тотальная демократизация итальянской классической кухни силами тех самых шефов, которые играли ключевую роль в ее сакрализации и кастовости. Еще недавно на хорошую пасту с морепродуктами, свежую рыбу с томатами и каперсами и козленка по-сицилийски принято было ходить как на праздник, соблюдая дресс-код и выкладывая 10 000 руб. за ужин. Сегодня тот же суп из даров моря с чесночным тостом (950 руб.), ризотто с артишоком (790 руб.), фритто мисто (890 руб.), лопатку козленка, томленного в печи с овощами (1100 руб.), и цыпленка по-сицилийски (790 руб.) можно съесть совершенно в другой обстановке и за совершенно другие деньги. Получая при этом вдвое большее удовольствие, соразмерно уменьшившемуся чеку. И это тоже ключевая примета времени.

★★★★☆

Малый Палашевский переулок, 5

Scrocchiarella e Morbidella

Пшеничная римская пицца

Тем временем небольшая сеть пиццерий Scrocchiarella пополнилась новым флагманским заведением Scrocchiarella e Morbidella с более универсальной концепцией. В этом шаге тоже прослеживаются некие общие для итальянского ресторанного клана тревоги и чаяния. На фоне разгорающегося конфликта вокруг права на использование слов «пинса» и «пинца» московскими ресторанами, специализирующимися на приготовлении римской пиццы, пиццерия Scrocchiarella — в чьем меню изначально была именно она — уходит от моноконцепта и открывает универсальный ресторан. Половина огромного меню Scrocchiarella e Morbidella посвящена римской пицце, которую тут называют Scrocchiarella («хрустящая»), поскольку обозначение это часто используют и в Риме, вторая же половина отведена неаполитанской пицце, обозначенной как Morbidella («мягкая»). Таким образом, Scrocchiarella e Morbidella не просто оказался в стороне от обострившегося противостояния Валентино Бонтемпи (Pinzeria by Bontempi), вновь завладевшего словами «пинца», «пинса» и их производными по решению российского суда, с Фабио Брессаном и Джулией Маестрелла (P. Maestrella), которые вновь пытаются сделать «пинсу» общеупотребимым словом, готовя очередной судебный иск, но и сознательно взял стратегический курс на полнейший нейтралитет, не поддержав римский раскол, не перейдя на сторону неаполитанского клана, но предлагая одновременно оба продукта, да еще и под нейтральными, кодовыми названиями. Для гостей этот эксперимент интересен прежде всего тем, что они получили возможность попробовать и сравнить оба вида пиццы, полностью оценив их различия, выявить собственные предпочтения. В обоих разделах меню Scrocchiarella e Morbidella представлено по 17–20 пицц с самыми разными начинками. Причем римскую пиццу можно заказать из теста трех видов — пшеничного, мультизлакового и рисового (в то время как базовым тестом для римской пиццы в Москве по умолчанию считается мультизлаковое), но типичный римский характер самого теста — хрустящего, воздушного и пышно-



ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА

го — при этом не меняется из-за пропорций воды, времени расстойки и температуры выпекания. Примечательно, что дальнейший путь развития сети пока до конца не определен. Возможно, еще появятся заведения формата Scrocchiarella e Morbidella, но быстрее, по всей видимости, откроется еще одна Scrocchiarella — хотя бы потому, что проект этот менее затратный, а потому более удобный для масштабирования. Особенно в рамках официального нейтралитета на фоне изматывающей новоримской войны.

★★★½☆

Смоленская улица, 6

ЕДА
С АЛЕКСЕЕМ
ЗИМИНЫМ

Луковый суп с тыквой

1. **Репчатый лук** (*0,5 кг*)
2. **Тыква** (*0,5 кг*)
3. **Яблоко** (*1 штука*)
4. **Чеснок** (*4 зубчика*)
5. **Свежий имбирь** (*50 г*)
6. **Перец чили** (*1/2 штуки*)
7. **Соль, перец, тыквенное масло** (*по вкусу*)

Роман Николая Носова «Незнайка на Луне» заканчивается обретением лунными коротышками семян гигантских растений. Аграрная революция быстро переходит в социальную, и хотя детали будущего Луны остаются за пределами книги, скорее всего, экономика завтрашнего дня там была построена на углеводной диете.

На Земле из гигантских растений сегодня осталась фактически одна тыква. Других сельскохозяйственных культур, кроме быков, способных вырасти весом в тонну, в мире не наблюдается. Но замечательное это тыквенное свойство отчего-то не родит социальных революций. Тыква по-прежнему остается всего-навсего замечательным сезонным овощем и дизайнерским атрибутом праздника Всех Святых, посвященного временному послаблению божественного закона в отношении всякой нечисти.

Говоря «тыква», мы, разумеется, упрощаем, сводим довольно разнообразное как в вегетативном, так и гастрономическом отношении семейство к одному знаменателю.

Тыквы отличаются друг от друга размером, формой, цветом, текстурой, вкусом и вообще чем только не. Не будем наступать на больную мозоль, что это вообще-то ягода — за это свое непристойное свойство уже и так отдуваются арбузы.

Однако при всем своем разнообразии (есть также несъедобные, декоративные тыквы) большинство представителей этой семьи одинаково хорошо ведут себя в рамках супа-пюре, если, конечно, к подобной консистенции уместно прилагать слово «рамка».

Вариантов такого супа — тысячи, я сейчас полюбил луковую ипостась. Она полнотела и мощна даже без мясного бульона. И делается очень просто.

Надо взять полкило лука и столько же тыквенной мякоти. Точнее, тыквенной твердости, так как тыквенное рыжее мясо в основном все-таки твердое. Лук нарезать полукольцами и пересыпать в глубокий сотейник, водруженный на плите со средним уровнем огня. Ни оливкового, ни сливочного, ни тыквенного масла добавлять не нужно.

Луковый сок, вытекающий при нагревании, не даст полукольцам сгореть, а небольшая интенсивность пламени не даст сокам выпариться мгновенно, они будут постепенно превращаться в сироп, карамелизоваться и усиливать и облагораживать вкус лука.

Лук положено время от времени помешивать, чтобы не подгорал, и если жидкость все-таки выпарилась, нужно добавить немного воды или белого вина, восстановив баланс.

Так, помешивая, лук надо томить минут двадцать. После чего добавить к нему нарезанную некрупными кубиками тыкву, перемешать и томить их уже вместе — еще минут десять. Дальше добавить нарезанное мелко яблоко, имбирь, половинку нарубленного перца чили, три-четыре давленых зубчика чеснока, хорошую щепотку соли, перемешать и томить еще минут пять. Потом добавить литр-полтора воды и варить еще минут двадцать. Пробить блендером, посолить уже по вкусу. И подавать, спрыснув тыквенным маслом.

Алексей Зимин — главный редактор сайта «Афиша-Еда»

Смутный силуэт

Елена Стафьева о сезоне SS 2020





Celine

Поворот к консерватизму, который мы наблюдаем во всех сферах общественной и политической жизни, происходит и в моде. Были все основания ожидать от сезона SS 20 некоторого драматизма. Однако он оказался умеренным, аккуратным и, скажем честно, довольно скучным

Перед нами прошли стройные ряды аккуратных пиджаков, платьев в талию, блузок с бантами и прочих 70-х, которые стали важнейшим референсом сезона.

Уже весной было стойкое ощущение, что маркетинговые возможности ugly fashion почти исчерпаны и что клиенты, несколько сезонов радостно носившие покрытые логотипами гротескно стилизованные вещи, потеряли остроту ощущений и хотят чего-то другого. То, что этим другим, вернее, другой оказалась лощеная буржуазная мадам в дорогом костюме, то, что нам явили скромное обаяние буржуазии,— ну это маркетинг, ничего особенного, бог бы с ним, если б только это все не было скучным эпигонством.

Сами по себе 70-е — это не плохо и не хорошо, их можно любить или нет (я вот, например, люблю), но суть происходящего не в выборе референтной декады, а в том, насколько и каким образом она переработана. И этот результат сильно разочаровывает: собственно дизайнерская работа — изменение пропорций, реконтекстуализация винтажных патчей, создание новых форм,— она оказалась минимальной практически у всех.

В самом чистом виде 70-е предстали у Celine — джинсы клеш, жилеты-душегрейки, надетые на шелковые приталенные платья, замшевые жакеты, кейпы и все остальное, что немедленно оживляет в памяти французские и американские фильмы 70-х, от «Клюта» до «Бума». В Эди Слимане, конечно, умер выдающийся художник по костюмам — ему удается абсолютно

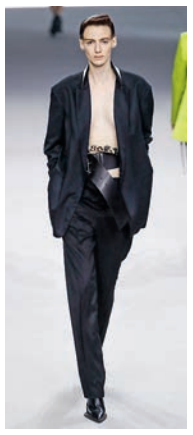
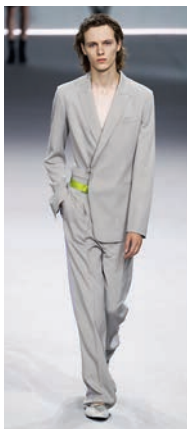






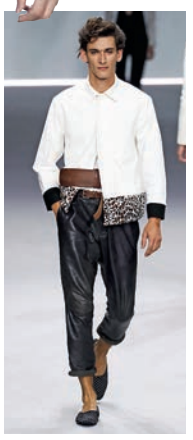
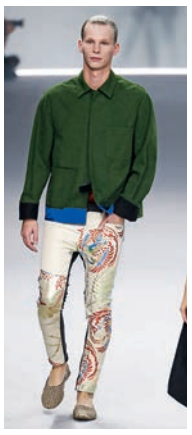
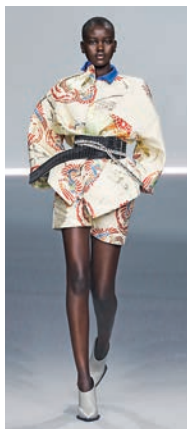
Dior

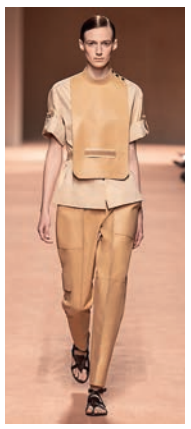
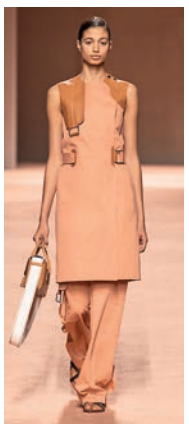
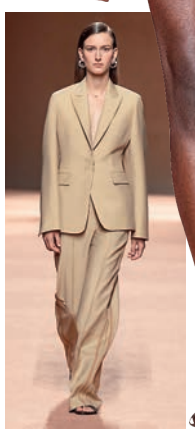


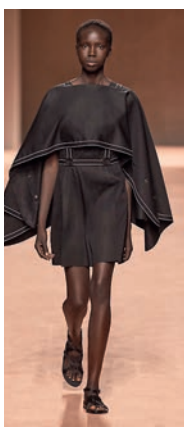


Haider Ackermann


Hermes




достоверно передавать эпоху. Но Слиман в этом качестве нам известен давно, а вот то, что его тактику аккуратного копирования оказались готовы освоить и многие другие деятели индустрии, оказалось пусть не совсем сюрпризом, но, безусловно, источником разнообразных рефлексий.

Последние примерно 10 лет ситуация в фэшн была довольно прозрачной — значимые для моды бренды и дизайнеры условно делились на две группы. Были те, кого называли «новая фэшн-волна»,— они двигали новые идеи и новый стайлинг, они откровенно использовали силу хайпа. Свобода гендерная, свобода возрастная, вообще свобода самопрезентации, которую предлагали коллекции «новой волны»,— все это отлично резонировало с социокультурной ситуацией, которую называли «новым миром».

И были те, кто от этой волны отстранялся и делал ставку исключительно на дизайн. О первых мы поговорим чуть позже, а вот вторые сейчас, в этот невнятный и переходный момент, имеют вполне сильные позиции, которые подкреплены еще и тем, что ставшая всем заново милой буржуазная эстетика для них — родная, они умеют делать ее круто, интересно и действительно модно.

Самый яркий пример тут Хайдер Акерманн — человек, который сезон за сезоном делает свою декадентскую роскошь, достаточно буржуазную, но нисколько не унылую. Незадолго до показов он сделал два костюма для Тимоти Шаламе в двух оттенках серого с изящной игрой «мужское/женское» — и они стали отдельными героями красной дорожки Венецианского фестиваля. Один из них оказался буквально луком из новой коллекции — на показе Haider Ackermann были смешаны женские и мужские выходы,— да и все прочие мужские луки были классными настолько, что очевидно затмевали женские. Если женская часть была строгой и вполне классической, то работа с объемами и материалами в мужской стала одной из самых интересных во всем сезоне — сочетание широкого и короткого с узким и длинным, жилетов на голое тело с завязанными вокруг бедер пиджаками из жаккарда, широких мягких кожаных брюк-бананов с широким жестким кожаным поясом на талии. Ну и всегдашние акерманновские рафинированные сочетания цветов — разные оттенки серого с лимонным и фиолетовым, травянисто-зеленый с нежно-розовым, лавандовый с глубоким бордово-коричневым, кляйновский синий с мятным и тонкой оранжевой линией. И все это всего в 40 луках против обычных сейчас минимум 80.

Кто всегда умел обращаться с буржуазностью так, чтобы она выглядела tres tres chic,— это, конечно, Hermes. Он никогда особенно не заигрывал с новым дискурсом и, что бы ни происходило вокруг, показывал, показывает и всегда будет показывать сочетание сумасшедшего мастерства и безумной цены вещи. Например, эту летнюю коллекцию Надеж Ване-Цыбульски сделала

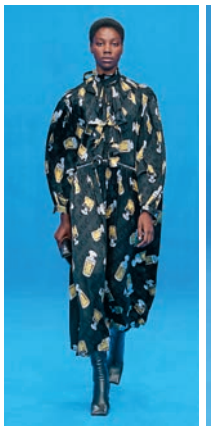









Balenciaga



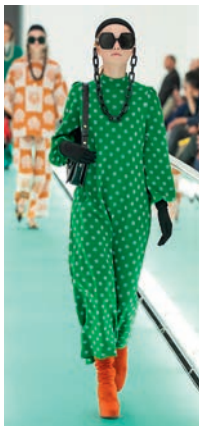
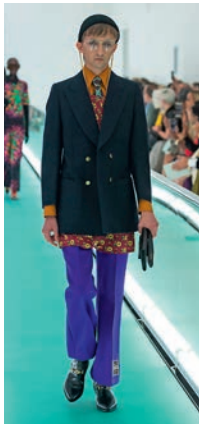

почти полностью из кожи. Кожаные юбки с эффектом гофре, наглухо закрытые кожаной манишкой на груди блузы, кожаные платья-передники, обернутые вокруг корпуса и застегнутые сзади на один-единственный ремешок. Те же буквально несколько вещей, что оказались не из кожи,— пальто и пиджак с широкими длинными брюками из тонкой шерсти — сделаны с реверансом в сторону как плоского японского кроя, так и Мартина Марджелы, у которого Надеж начинала. На конкурсе пиджаков, которым обернулись в этот раз сезонные показы, пиджак Надеж точно входит в главную тройку. Свободный пиджак с подчеркнутой талией и волочащимися по полу брюками, надетыми с сандалиями,— в этом действительно бездна шика.

Еще один дизайнер, никогда не стесняющийся буржуазности, но умеющий совмещать ее с актуальной повесткой, Мария Грация Кьюри показала тот Dior, который она четко выстраивала все это время,— жесткого кроя бар-жакеты, платья с разлетающимися прозрачными юбками, сложно обработанный деним, вышивки по мотивам любимых диоровских символов. В этот раз вместо феминистских призывов тут были натурософия и экология: коллекция посвящена сестре Диора Катрин и ее увлечению садоводством, а шоу проходило в волшебном лесу из живых деревьев, каждое из которых имело этикетку с указанием сада или парка, куда оно отправится после показа. Это шоу совпало с бурным обсуждением выступления Греты Тунберг в ООН, и такое совпадение только подтвердило известный факт: Мария Грация понимает современные социокультурные тренды и умеет заставить их работать на себя.

Николя Гескьер и Louis Vuitton, которые ни порознь, ни вместе никогда не были замечены в каких-то особенных идеологических поисках, сделали самое эффектное шоу сезона, которое неожиданно оказалась и достаточно идеологичным. В квадратном дворе Лувра, посреди простого деревянного амфитеатра, на экране во всю стену показывали клип «It's Okay To Cry» музыканта и артиста Sophie. Она сделала специальную кавер-версию на свой трек 2017 года, именно этот клип стал тогда фактически ее каминг-аутом как трансгендерной женщины. И вот сейчас ангельской красоты рыжеволосое создание, похожее одновременно и на юношу, и на девушку, пропело гимн той новой гендерной свободе, про которую мода говорила последние пять лет. Под этот гимн буквально из ее груди (то есть из той самой стены, где был экран) выходили девушки-модели в брючных костюмах-тройках, в которых можно было увидеть и эдвардианских денди, и молодого Мика Джаггера, в узеньких курточках до талии, в коротких платьях с длинными пышными рукавами, как если бы 1870-е укоротили по моде 1970-х, а в финале было два абсолютно белых наряда, одновременно и ренессансных, и прерафаэлитских. Гескьера всегда интересовали сугубо дизайнерские поиски, он строит



Gucci








Louis Vuitton





ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF BALENCIAGA; COURTESY OF GUCCI; COURTESY OF LOUIS VUITTON; COURTESY OF CELINE; COURTESY OF DIOR; JEAN FRANCOIS JOSE FOR HERMES; ALAIN GIL-GONZALEZ/ABACAPRESS.COM/ТАСС

свой дизайнерский футуризм на чистом крое и силуэте, и в причудливом мире будущего Николя Гескьера встречается, смешивается и взаимопроникает все — гендеры, стили, эпохи.

Ну и о главных героях «новой фэшн-волны», от которых мода повернулась к традиционной элегантности. Меняющуюся маркетинговую ситуацию они переживают не без некоторой напряженности, но пока без особых содержательных потерь. У Balenciaga все было как прежде, как последние восемь сезонов: Демна Гвасалия иронически расчленял power dressing: привычно показывал нам типажи повседневной жизни, модели были привычно некрасивыми, в финале было несколько привычных гипертрофированных платьев. Были и, как всегда у Гвасалии, спецэффекты — в частности, выход Ренаты Литвиновой в черном полупрозрачном пеньюаре и жестком макияже «смытое лицо». Это не самая сильная коллекция Гвасалии для Balenciaga, но она ни разу не провальна, и вообще посмотреть, как он будет маневрировать и реагировать на изменения, насколько гибким окажется,— это как раз интересно.

Самым стойким оказался Алессандро Микеле — вот кто совершенно не проявляет признаков усталости, не сдает позиций, но чутко реагирует на изменения общих настроений. В этот раз у Gucci не было прежнего накрученного стайлинга — никаких отрезанных голов, никаких драконов, не было игры с апроприацией, за которую он уже пострадал (и пытался на это пожаловаться, выведя в начале шоу на подиум моделей в смирительных рубашках, но и тут был обвинен в эксплуатации ментальных болезней). Вместо этого была легкая, чистая и ясная коллекция, в которой видны не только винтажные референсы, не только кэмповая техника, но и работа с цветом и силуэтом. У него по-прежнему были парни в розовом пальто с отрезной талией, странные девушки, экстравагантные цветосочетания, неожиданные объемы и совершенно не было ничего похожего на традиционную элегантность. Коллекция получилась очень жизнеутверждающей, и в ней внятно воплотилось важнейшее свойство «новой фэшн-волны» — освобождение современного человека от давления стереотипов, включение в пространство моды всех и каждого. Очевидно, что идеологически для Микеле это важно так же, как стилистически для него важно смешение всего со всем, это действительно его принципы, а не только маркетинг. Хочется сказать только одно: дорогой Алессандро, для нас это тоже очень важно.

РЕСТОРАНЫ

название	адрес
«Авлабар»	Велозаводская ул., д. 6А
«Азия Холл»	Кутузовский просп., 48, 3-й этаж
«Альбион»	Большая Полянка ул., 27
«Анджело»	60-летия Октября просп., 5, корп. 3
«Арго»	Сергея Макеева ул., 11/9, стр. 3
Бельгийская пивная Brasserie Beige 0.33	Садовая-Спасская ул., 17/2
«Биффиш»	Жулебинский б-р, 18/8
«Боярский»	Даниловская наб., 6А
«Братья Третьяковы»	Лаврушинский пер., 10, стр. 1
«Веранда у Дачи»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, д. 70А
«Воронеж»	Пречистенка ул., 4
«Вояж»	Ленинский просп., 158
«Гамбринус»	1-я Тверская-Ямская ул., 16/23, стр. 1
	Сергия Радонежского ул., 8
	Зубовский б-р, 13, стр. 2
	Покровка ул., 19
	1-я Владимирская ул., 9
Гастробар «Никуда Не Едем»	Рочдельская ул., 15, стр. 8
Гастрономический паб «Брюссель»	М. Дмитровка ул., 18А, стр. 3
Гастрономический театр Олега Меньшикова «Чемодан»	Гоголевский б-р, 25, стр. 1
ГРК «Мэриан-Холл»	МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36
Гриль-бар «Буффало»	Панфилова ул., 12
«Дарбази»	Николоямская ул., 16
«Джимми Ли»	Мира просп., 12, стр. 1
«Джонни Грин Паб»	Мира просп., 91, корп. 1
«Добрыня»	Лазаревский пер., 4
«Доктор Ватсон»	Б. Почтовая ул., 20, стр. 1
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«ДУДУК»	Симоновский Вал ул., 26, корп. 2.
«Ермак»	Нижние Мневники ул., 41, корп. 1
«Жизнь Пи»	Б. Саввинский пер., 12, стр. 6
«Золотая Бухара»	Ленинградский просп., 48
«Калина Кантри»	г. Химки, мкр-н Новогорск, Заречная ул., вл. 11/77
Кафе «Житная 10»	Житная ул., 10
«КАФЕМАН»	Ленинградский просп., 48
«Квартира 44»	Б. Никитская ул., 22, корп. 2, стр. 2
	М. Ордынка ул., 24
	М. Якиманка ул., 24/8
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Китайский ресторан «ТАН»	Оружейный пер., 13/1
«Кларк Ки»	Киевская ул., 7
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
Клуб-ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53
Коллекция food&chillout	Кутузовский просп., 36А
«Кольчуга»	Варварка ул., 3
«Кому жить хорошо»	Пречистенская наб., 17
«Комбинат»	Льва Толстого ул., 16
Корнер Гриль/ Corner grill	Алтуфьевское ш., 16
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Б. Грузинская ул., 69
	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Кувшин»	Академика Анохина ул., 58
«Къянти»	Ленинградский просп., 48
«Лён»	Бакунинская ул., 69, стр. 1
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«Минкульт»	Ленинградский просп., 15, стр. 1
«Моремясо»	1-й Красногвардейский пр-д, 15
«Московская кухмистерская»	Б. Никитская ул., 60, стр. 2
«МЯСО»	Куусинена ул., 4/1
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
	Тверская ул., 23, стр. 1
«На Мельнице»	Садовая-Спасская ул., 24
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«Обломов»	1-й Монетчиковский пер., 5
«ОКСУС»	Трифоновская ул., 24, стр. 1
Паб и Гриль «Шварц Кайзер»	Протопоповский пер., 40
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
«Панорама»	Смоленская ул., 5
Пивной ресторан	Дмитровское ш., 13А
«Пивнушка»	Ленинский просп., 28
«Пивоварня на Шаболовке»	Шаболовка ул., 31
«Пикканте»	Ленинский просп., 158
«Питейный дом купца Андреева»	Сытинский пер., 4
«Примавера»	Сущёвская ул., 25, стр. 1
	Маршала Бирюзова ул., 21
«ПроспектБар»	Щепкина ул., 42, стр. 2А
«ПушкинЪ»	Тверской б-р, 26А
Развлекательный комплекс «Галактика 2.0»	Академика Королева ул., 8А
Ресторан «Бар Бергштайн»	Б. Пироговская ул., 37/43, корп. А
Ресторан-бар «Таежный»	Красноказарменная ул., 16
Ресторан-караоке «Белый дом»	Глубокий пер., 1/2
Ресторан & караоке KINZA	МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1
Рестораны	Б. Полянка ул., 1
Тимура Ланского	Н. Арбат ул., 21
«Чайхона №1»:	Лодочная ул., 4
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	1-я Тверская-Ямская ул., 7
	Бутлерова ул., 22
	Вернадского просп., 105, корп. 3
	Городецкая ул., 5
	Старокачаловская ул., 5А
	Петровка ул., 18/2 (Петровские Линии ул., 2/18)
	Новослободская ул., 16
	Люблинская ул., 96
	Алтуфьевское ш., 16
	Пятницкое ш., 39
«Родные Люди»	Столетова ул., 7, корп. 1
«Розмарин»	Беговая ул., 28
Ресторан японской кухни SEIJI	Комсомольский просп., 5/2
«Романтик»	Кутузовский просп., 2/1, стр. 1, г-ца «Украина»
«Рыбный базар»	Трехпрудный пер., 10/2, стр. 2
«Салют»	Ленинский просп., 158

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

название	адрес
«Сварня»	Мира просп., 74, стр. 1
«Сны Менделеева»	Сущёвская ул., 21, корп. 1, стр. 10
«Стейк&Паб Темпл Бар»	Б. Грузинская ул., 76
	Ладожская ул., 2/37, стр. 1
«Тамерлан»	Петровские Линии ул., 2/18
«Тапчан»	Звенигородское ш., 18/20, корп. 1
«Театр Корша»	Петровский пер., 3, стр. 1
Теплоход-ресторан «Ласточка»	Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал
Теплоход-ресторан «Чайка»	Краснопресненская наб., 12
«Тесто»	МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10
«Триумф»	В. Сыромятническая ул., 9, стр. 2
«Хлеб и Вино»	Вятская ул., 27, стр. 4
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
Челси/Chelsea	М. Гнездниковский пер., 12/27
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
Чешский ресторан-пивоварня «Стражек» (Strazek)	Мастеркова ул., 8
Шале/ Chalet Simple Pleasures	МО, г. Химки, Панфилова ул., вл. 19
«Шатёр»	Чистопрудный б-р, 12А
«Шпатен Хаус»	2-я Тверская-Ямская ул., 2
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
Эль Гаучо / El Gaucho	Зацепский Вал ул., 6/13
«Юкон»	Шмитовский пр-д, 10/7
«Якитория»	Спартаковская ул., 25/28
«Ян Примус»	Осенний б-р, 7, корп. 1
	Спартаковская ул., 25/28, стр. 1
BARTON 1816 restaurant & events	Станиславского ул., 15
Bamboobar	Пресненская наб., 8, стр. 1
BBcafe	Скатертный пер., 13
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Bon App	Никольская ул., 25
Brasserie Мост	Кузнецкий Мост ул., 6/3, стр. 3
Brasserie Chez Geraldine	Остоженка ул., 27, корп. 2
Buono	Кутузовский просп., 2/1, стр. 1

название	адрес
Cafe´ Ceretto	Цветной б-р, 11, стр. 3
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cafe LESARTISTS	Неглинная ул., 15
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
Cerreto / Черетто море	Пятницкая ул., 52, стр. 1
China Club	Красина ул., 21
Cook'kareku	Садовая-Кудринская ул., 9, стр. 4
Chips	Кузнецкий Мост ул., 7
DailyFood, корпоративное питание	Станиславского ул., 21, стр. 1, БЦ «Фабрика Станиславского»
Drinks&Dinners	Пятницкая ул., 46, стр. 1
Eat Market	Вятская ул., 27, стр. 7
Eat Market Роза	Тимура Фрунзе ул., 11, стр. 13
ECLE/Экле	Октябрьская ул., 5
Edward`s pub	Н. Сыромятническая ул.,10, стр. 9
FOODBazar	Каретный Ряд ул., 3
g'Arbuz	Турчанинов пер., 3, стр. 5
Grill&Garden	Маршала Жукова просп., 43, корп. 5
Grill & Tapas gourmet	Русаковская ул., 24
Hills	Крылатские Холмы ул., 7/2
Jobs. Food&Wine	Пятницкая ул, 2/38, стр. 2
Krombacher Beer Kitchen	1-я Тверская-Ямская ул., 19
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 201
La Provincia	Калужская пл., 1, стр. 2
La Taverna	Шмитовский пр-д, 3, стр. 1
Le Restaurant	2-я Звенигородская ул., 13, стр. 1
Les Menus	Новинский б-р, 8, стр. 2
LION'S HEAD PUB	Мясницкая ул., 15
LUCE	1-я Тверская-Ямская ул., 21
Market Place	Мясницкая ул., 13, стр. 3
Meat & Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2
Molon Lave	Большая Грузинская ул., 39
Mr. Lee	Неглинная ул., 7

название	адрес
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
ParkHouse	Ленинградское ш., 57, корп. 2
ParkPlace	МО, г. Химки, Ленинский просп., 2Б
PaulHouse	Коровий Вал ул., 5, стр. 1
Pescatore	Берсеневская наб., 16, стр. 9
PUNCH&JUDY PUB	Пятницкая ул., 6/1
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Robert Burns Pub	Благовещенский пер., 1А
Sabor de la Vida de Patrick	1905 года ул., 10, стр. 1
Saxon + Parole	Спиридоньевский пер., 12/9
Sea-Тория	Ленинградский просп., 48
Seasons Bar & Restaurant	Ленинский просп., 109
Seasons/Сезоны	Вернадского просп., 86А
Seven	Дмитровский пер., 7
Skolkovo Restaurant&Bar	Сколковское ш., 50
SomeMeat	5 км Калужского ш., Сосновая ул., 1Б, ЖК «Дубровка»
Steak It Easy	Лесная ул., 9
Stone crab	Ленинградский просп., 15, стр. 1
Tap & Barrel Pub	Б. Дмитровка ул., 13
The САД	Якиманская наб., 4, стр. 1
THE TIPSY PUB	Сущёвская ул., 9
Tutti I Giorni	Воротынская ул., 15
Ulysses Pub	Плотников пер., 22/16
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
YURA	Страстной б-р, 2
Vogue cafe	Неглинная ул., 7
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
White Rabbit	Смоленская пл., 3, 16-й этаж, БЦ «Смоленский Пассаж»
4tuna Cafe&Grill	Новинский б-р, 31
18.12	1812 года ул., 2, корп. 2

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью



GABRIELLE. КВИНТЭССЕНЦИЯ ЖЕНСТВЕННОСТИ.

CHANEL

НОВАЯ ПАРФЮМЕРНАЯ ВОДА

CHANEL.COM ПАРФЮМЕРНАЯ ВОДА ГАБРИЭЛЬ ЭССАНС НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ