

20 НОЯБРЯ 2020 НОМЕР 39

Коммерсантъ

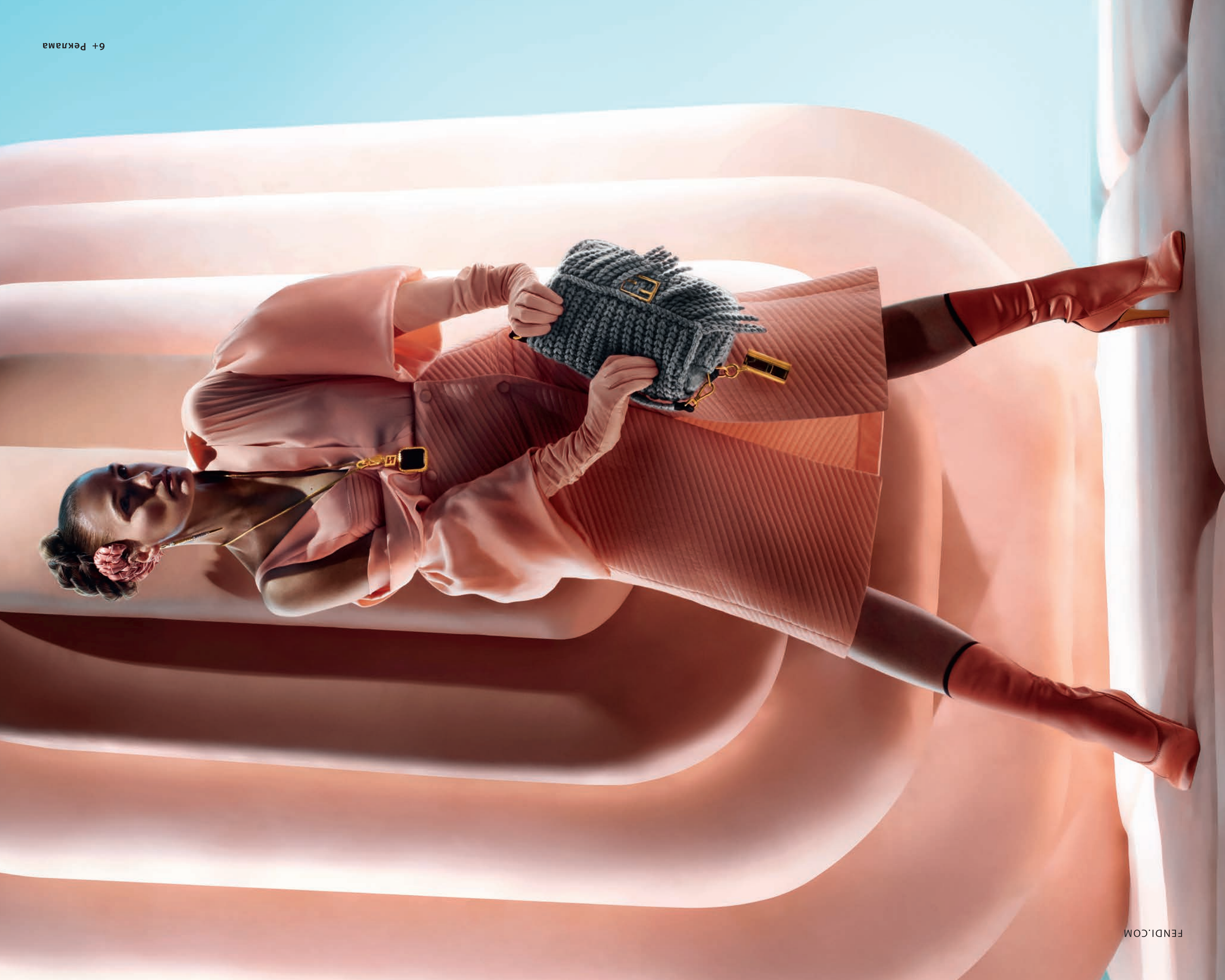
«ФАССБИНДЕР» ОСКАРА РЁЛЕРА

WEEKEND

WEEKEND

FENDI

6+ Реклама



FENDI.COM

Содержание

ПРОЕКТ

Человек с кинобритвой

История о том, как Луис Бунюэль провоцировал публику на скандалы, а она сначала скандалила, а потом перестала

8

МНЕНИЯ

6 **«Целомудрие — разновидность эгоизма»**
Юкио Мисима **о порядке внешнем и внутреннем**

ИСКУССТВО

16 **Человек, закрывший окно в мир**
Анна Толстова **об Иване Чуйкове**

ЦЕРКОВЬ

20 **Старокатолики: католицизм без папы**
Расколы и ереси. Проект *Сергея Ходнева*

КИНО

22 **Театр одного фаната**
Ксения Рождественская **о биографии абьюзера, циника и садиста, похожего на великого немецкого режиссера**

24 **Маленький человек 2.0**
Василий Степанов **о «Человеке из Подольска», кафкианской истории с фальшивым хеппи-эндом**

26 **«Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку»**
Роман Супер **о том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского**

СЕРИАЛЫ

29 **Полутьма египетская**
Татьяна Алешичева **о первом и очень симпатичном арабском хоррор-сериале Netflix**

КНИГИ

30 **«Шутить над собой не означает освобождения от себя»**
Анна Глазова **о том, как читать Пауля Целана**

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА

32 ***Дарья Цивина*** **о ресторанах Savva и Share**

ЕДА

33 ***Елена Чекалова*** **о тарте татен с картошкой и корнеплодами**

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

34 **Плод союза люкса и люкса**
Елена Стафьева **о L.U.C XP II Sarto Kiton**

КОЛЛЕКЦИИ FW 2020/21

35 **Kiton**
36 **Ermenegildo Zegna**
38 **Brioni**
39 **Berluti**
40 **Corneliani**

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

ЕЛЕНА НУСИНОВА ШЕФ-РЕДАКТОР
ТАТЬЯНА ШИШКОВА ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
ДАРЬЯ СМОЛЯНИНОВА ЗАМЕСТИТЕЛЬ 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
ИГОРЬ КИРШИН **СВЕТЛАНА ЗАИКИНА** ВЕРСТКА

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

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

НА ОБЛОЖКЕ: ФОТО: РАКЕТА РЕЛИЗИНГ

ЖУРНАЛ «КОММЕРСАНТЪ WEEKEND» ЗАРЕГИСТРИРОВАН В РОСКОМНАДЗОРЕ ПИ №ФС77-64418 31.12.2015. УЧРЕДИТЕЛЬ — АО «КОММЕРСАНТЪ».
АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ: 123112, Г. МОСКВА, ПРЕСНЕНСКАЯ НАБ., Д. 10, БЛОК С · ТИПОГРАФИЯ: PUNAMUSTA, KOSTI AALTOSEN TIE 9, 80141 JOENSUU, FINLAND · ЦЕНА СВОБОДНАЯ. ТИРАЖ 63 500 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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

Sotheby's EST. 1744



Часы, украшенные гильошированной эмалью, нефритом, ляпис-лазурью и драгоценными камнями. Фирма Карла Фаберже, мастер Хенрик Вигстрем, Санкт-Петербург, около 1900г.
Эстимейт: £80 000–120 000 / ₽8 000 000–12 000 000

Константин Сомов
Спящая дама в комнате в костюме XVIII века, 1919
Эстимейт: £300 000–500 000 / ₽30 000 000–50 000 000



Русское искусство

АУКЦИОНЫ В ЛОНДОНЕ 1 И 2 ДЕКАБРЯ

34–35 NEW BOND STREET, LONDON W1A 2AA
КОНТАКТЫ: РУССКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО HELEN.CULVERSMITH@SOTHEBYS.COM +44 207 293 6381
РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ RETO.BARMETTLER@SOTHEBYS.COM +44 20 7293 5673
SOTHEBYS.COM/RUSSIANART #SOTHEBYSRUSSIANART

S EST. 1744

СКАЧИВАЙТЕ ПРИЛОЖЕНИЕ SOTHEBY'S
СЛЕДИТЕ ЗА НАМИ @SOTHEBYS

Реклама 0+

«Целомудрие — разновидность эгоизма»

Юкио Мисима о порядке внешнем и внутреннем

50 лет назад, 25 ноября 1970 года, японский писатель Юкио Мисима отправил издателю свой последний роман, после чего предпринял попытку организовать государственный переворот, потерпел неудачу и совершил харакири. К годовщине смерти одного из самых значительных японских писателей XX века перечитали его книги и составили правила жизни настоящего самурая — как избежать пороков, научиться понимать поэзию и не бояться смерти



Любопытство не ведает этики. Возможно, это самая безнравственная из человеческих страстей.

Простота — наивысшая точка соприкосновения жизни и искусства. Тот, кто презрительно относится к простоте, вызывает только жалость — ибо тем самым он признает свое поражение. Если человек боится простоты, значит, он далек от зрелости.

Калеки, по-моему, чем-то похожи на красивых женщин. И те и другие устали от вечно обращенных на них взглядов, они пресыщены постоянным вниманием, они затравлены этим вниманием и открыто отвечают взглядом на взгляд.

Как правило, для ума обывательского, смысл жизни заключается в стремлении к счастью. Мы пробираемся сквозь жизнь, ищем на ощупь смысл; но пока его не обнаружим, продолжаем жить, как бог на душу положит.

Нормальный человек никогда не знает толком: весел ли он, счастлив ли он. Что ж, сомнение — вещь естественная, счастья без него не бывает.

Целомудрие — разновидность эгоизма, в основе которого лежит все то же физическое желание.

Мир, пожалуй, не стоит оставлять в покое. В идиллии есть нечто пробуждающее порок.

Домашнее правило — старайся не держать в доме того, чему не стать стихом.

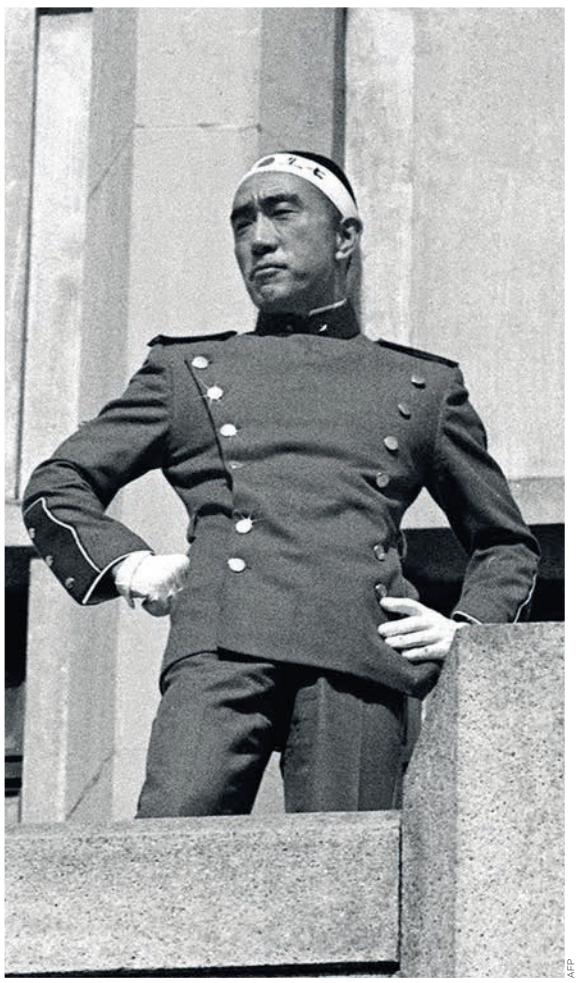
Красота не дает сознанию утешения. Она служит ему любовницей, женой, но только не утешительницей. Однако этот брачный союз приносит свое дитя. Плод брака эфемерен, словно мыльный пузырь, и так же бессмыслен. Его принято называть искусством.

Любовь вообще и есть сплошь одна ужасная пытка. В ней и в помине нет каких-то там правил.

Закон есть нагромождение запретов, вечно препятствующих желанию превратить человеческую жизнь в поэзию.

Общество не может допустить, чтобы люди летали. Крылья всегда были опасным органом тела. Они тянут к самоубийству еще до того, как ты взлетел.

Красота, заслонив взор, сделает всякое человеческое занятие бессмысленным. Когда видишь это великолепие, эту сумасшедшую гонку облаков, то сразу выцветают мечты о «лучшем будущем» и прочем вздоре. Важно только то, что происходит сейчас, когда воздух отравлен цветом. Что имело свое начало? Ничто. У всего есть только конец.



Процесс, посредством которого писатель вынужден подделывать свои истинные чувства, противоположен тому, посредством которого человек из высшего общества вынужден подделывать свои. Художник маскируется, чтобы разоблачить, человек высшего света маскируется, чтобы скрыть.

Каждый подросток, имеющий физический изъян, мнит себя тайно избранным.

Истинная боль никогда не ощущается сразу. Она похожа на чахотку: когда человек замечает первые симптомы, это значит, что болезнь уже достигла едва ли не последней стадии.

Безнадежность — это своего рода спокойствие.

Ошибаются те, кто считает мечты игрой интеллекта. Нет, мечты — нечто противоположное, это — бегство от разума.

Несчастливые люди поневоле становятся специалистами по части психологии.

Зрелище страданий и крови, предсмертные стоны ближнего учат человека смирению, делают его душу тоньше, светлее и мягче. Корни зверства и кровожадности надо искать не здесь. Жестокость рождается совсем в иные минуты — например, в такой вот славный весенний день, когда сидишь на подстриженном газончике и разглядываешь солнечные пятна на травке. Все жутчайшие кошмары, произошедшие в истории человечества, начинались именно так.



На съемках «Млечного пути», 1969

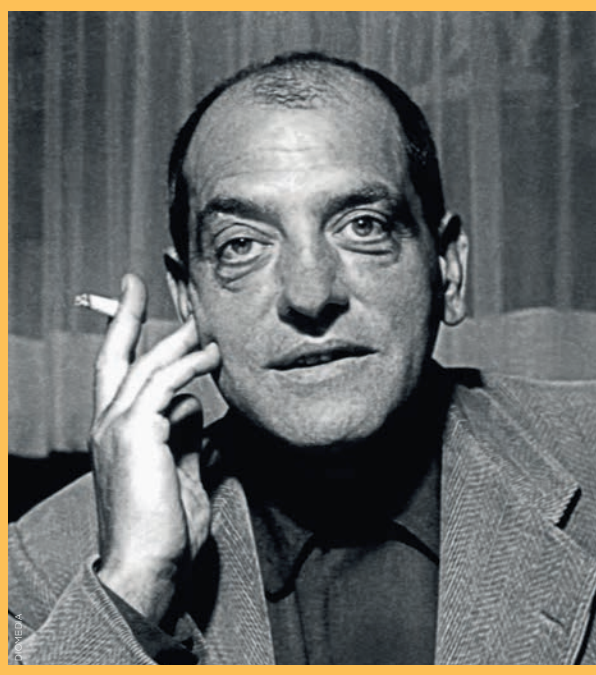
FRIA FILM; GREENWICH FILM PRODUCTIONS

Человек с кинобритвой

История о том, как Луис Бунюэль провоцировал публику на скандалы, а она сначала скандалила, а потом перестала

Текст: Никита Солдатов

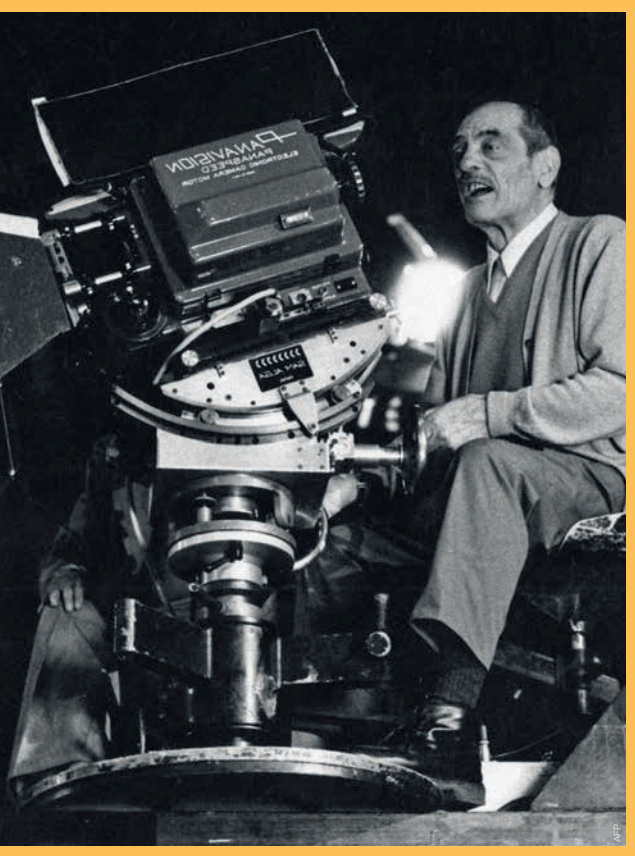
90 лет назад вышел «Золотой век» Луиса Бунюэля, первый фильм, запрещенный за оскорбление чувств верующих и нарушение общественного порядка. Бунюэль считал такую реакцию на его картины эталонной



1954

Самые яростные разногласия случаются между союзниками, а не между врагами,— это только поначалу звучит парадоксально, но, если вдуматься, очень понятно. Луис Бунюэль начинал как участник движения сюрреалистов — но вскоре оно вычеркнет его из своих списков, буквально устроив ему неформальный процесс и заклеймив предателем. О чем там шла речь, на самом деле не так важно: что-то ужасно значительное, разумеется, то, из-за чего стоит рвать дружбы и связи, какая-то публикация в «неправильном» журнале. Но дело не в поводе, а в сути. По сути сюрреалисты были правы. Бунюэль был не только предателем, но и, если можно так сказать, воплощением предательства как высокого художественного принципа.

И само появление Бунюэля в искусстве было актом предательства, отречения от собственной жизни, ее истоков, ее материи. Родом из суровой, регламентированной среды, пронизанной одновременно и приземленным материализмом, и экстатичной религиозностью, он посвятит себя тому, чтобы предъявлять и самой этой среде, и всему окружающему миру ее мнимость. Как и вообще мнимость любого существования и любого существа. В его фильмах нет такого кадра, в котором реальное осталось бы нескомпрометированным,— это не свойство материи, а свойство предательского взгляда режиссера. Предать — значит посмотреть со стороны, объявить свою непричастность, отделить себя от объекта. В ранних фильмах Бунюэля этот предательский взгляд отчасти (плохо) замаскирован социальным пафосом. Но на уродство нищеты своих униженных и оскорбленных Бунюэль смотрит с той же отстраненностью, с которой позже будет смотреть на идеально гладкую, перегруженную достовернейшими деталями жизнь благополучных и богатых. Так он будет смотреть вообще на любую поверхность жизни, ее видимость, ее сюжетность — всегда готовый уловить ту несчитанную секунду, когда реальность треснет по швам, просочится абсурдом, бредом, психозом, апокалиптической погибелью.



1970-е

Манифест этого предательства Бунюэль создал в самом начале своего кинематографа, сделав его неуничтожаемым эпиграфом глаз и бритву. (Заметим в скобках, это, конечно, еще и предательство по отношению к самому кинематографу в определенном его изводе: вот вам ваш киноглаз — был, да весь вытек.) Позже он предпочтет не втыкать бритву напрямую в свои «смутные объекты желания», а как бы просто поигрывать ею перед их носом. Незримая бритва в руках режиссера занесена над роскошной, выверенной фактурой всех его великих фильмов и превращает эту фактуру в искусственную кожу, обтягивающую скелет Чужого.

Реальность реагировала на приближение этой бритвы возмущенным воплем, объявляя себя оскорбленной и подвергающейся угрозе во всех своих обличьях — как религия, как семья, как уклад, как культура. Этот страх реальности перед взглядом художника, готового в любой момент предать ее со словами «я не твой», играл главную роль в сопровождавших Бунюэля всю его жизнь скандалах, протестах и запретах. Скандалы эти сам он справедливо считал подтверждением своей безошибочности — и отчаянно возмущался тем восторгом, с которым публика приняла его самые поздние шедевры. Ему казалось, что признание может быть свидетельством его художественной несостоятельности,— на самом же деле оно всего лишь подтверждало, что помимо скромного обаяния у буржуазии есть и изрядная доля всеядного мазохизма.

СКАНДАЛ ПЕРВЫЙ

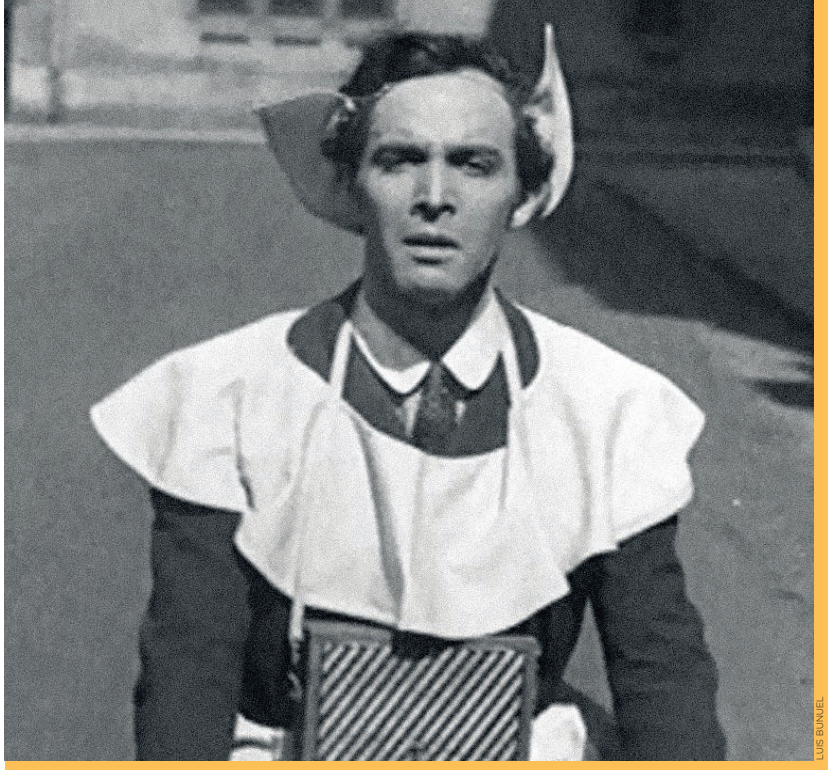
ЗАПЛАНИРОВАННЫЙ, НО НЕ СОСТОЯВШИЙСЯ

Пощечиной общественному вкусу должен был стать уже дебютный «Андалузский пес» (1929). Все рода искусств давно раздавали эти пощечины направо и налево — и только юный кинематограф оставался пока в стороне. Это и планировал исправить 28-летний Луис Бунюэль. Однако первая попытка вызвать скандал оказалась не слишком удачной.

Сценарий фильма, который должен был, по его замыслу, «вонзить кинжал в сердце духовного и элегантного Парижа», Бунюэль писал со своим товарищем Сальвадором Дали. Они утверждали, что идея картины возникла как результат совпадения двух снов: Бунюэлю приснилась луна, рассеченная пополам облаком, и бритва, разрезающая глаз, а Дали — рука, сплошь усыпанная муравьями. В работе над сценарием они твердо придерживались сформулированного ими правила: «Не останавливаться ни на чем, что требует рациональных, психологических или культурных объяснений. Принимать только то, что поражало нас, независимо от смысла». Сценарий был закончен за несколько дней, и Бунюэль, уверенный, что никто не согласится финансировать такой «необычный, шокирующий фильм», не стал искать продюсера, а попросил денег — более 100 тысяч франков — у матери. Половину из них он прокутил, остальные закончатся как раз перед финальной сценой с трупами, облепленными мухами, так что от нее придется отказаться. Съемки заняли чуть больше времени, чем сочинение сценария, и прошли без эксцессов, не считая того, что, когда Бунюэль разрезал глаз теленка, загримированный под человеческий, его вырвало.

На первый показ 16-минутного фильма собрался весь свет Парижа, включая Пикассо, Ле Корбюзье и Кокто. Бунюэль готовился буквально к разгрому кинотеатра и, по легенде, набил карманы камнями, чтобы обороняться (или участвовать в разгроме?). Его надеждам не суждено было оправдаться. Ставшие впоследствии иконическими кадры с разрезанным глазом, рукой в муравьях, гниющими трупами ослов, крупными планами волосатых подмышек, мужчиной, переодетым монашкой, зрители сразу оценили как высокое искусство. Более того, публика настолько полюбила фильм, что «Андалузского пса» крутили в кинотеатре восемь месяцев. Оскорбленные, конечно, нашлись, но в оскорбительно ничтожном числе.

После такой неудачи Бунюэль собирался сжечь негатив фильма посреди Монмартра, чтобы плюнуть в лицо полюбившей его публике, но передумал. Вместо этого он решил снять сиквел «Андалузский зверь», который шокирует зрителей по-настоящему.



LUIS BUNUEL

«Андалузский пес», 1929



MOVIESTORE COLLECTION LTD / ALAMY STOCK PHOTO / ТАСС



LUIS BUNUEL



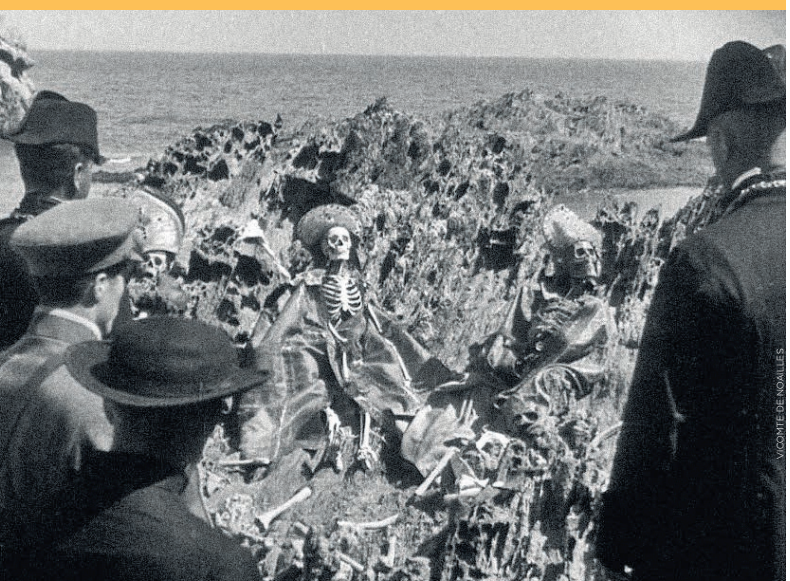
LUIS BUNUEL

«Золотой век», 1930


VICOMTE DE NOAILLES


VICOMTE DE NOAILLES


UNITED ARCHIVES GMBH / ALAMY STOCK PHOTO / ТАСС


VICOMTE DE NOAILLES

СКАНДАЛ ВТОРОЙ

ВПОЛНЕ УДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНЫЙ, НО С НЕПРЕДВИДЕННЫМИ ПОСЛЕДСТВИЯМИ

Снять сиквел Бунюэлю предложил виконт Шарль де Ноай. Очарованный современным искусством и уже заказывавший работы у Мана Рея, Пита Мондриана и Пауля Клее, виконт решил подарить жене на день рождения новый фильм самого многообещающего режиссера Европы. Бунюэль поначалу оскорбился тем, что парижский аристократ пытается его купить, но когда виконт дал ему абсолютную свободу — в содержании, в средствах выражения, да и в остальных средствах,— согласился. Таким образом, задуманный 15-минутным «Андалузский зверь» стал сначала 45-минутным фильмом «Долой конституцию», а потом 60-минутным «Золотым веком», обошедшимся в почти миллион франков — в три раза больше начального бюджета. Виконт не возражал: раз дебют Бунюэля обеспечил неплохую кассу (Бунюэль и впрямь почти окупил вложения), то и в новой картине, как ему казалось, можно было не сомневаться.

Не таковы были планы режиссера: на этот раз Бунюэль с Дали, который вновь стал соавтором сценария, были тверды в намерении «заставить публику покраснеть от стыда». Новый фильм создавал для этого достаточно возможностей: скорпионы, уничтожающие крысу, епископы, разлагающиеся до скелетов, отец, убивающий сына из ружья, женщина, сосущая палец ноги у статуи,— и многое другое. Финальная сцена с Иисусом, выходящим после оргии из замка к крестам, на которых висят женские скальпы,— цитата из «120 дней Содома» маркиза де Сада, оригинал рукописи которого виконт Шарль де Ноай купил в 1929 году. Роман, написанный в 1785 году, а изданный полностью только в середине 1930-х (и то по подписке, чтобы избежать цензуры), был для Бунюэля вполне подходящим источником.

В октябре 1930 года цензурный комитет одобрил «Золотой век» для публичного показа, виконт с женой были в восторге от «безумной и изумительной» картины, премьеру назначили на ноябрь. На пятый день проката в кинотеатр во время сеанса ворвались несколько десятков человек из ультраправой Лиги патриотов и Антиеврейской лиги и с лозунгами «Есть еще христиане во Франции!» и «Смерть евреям!» (жена виконта была еврейкой), забросали зал бомбами-вонючками, облили экран чернилами, избили попавшихся под руку зрителей, а также уничтожили висевшие в холле картины друзей Бунюэля — сюрреалистов Дали, Макса Эрнста и Ива Танги. Полицейские задержали нарушителей, но близкий к правым начальник полиции всех отпустил и отправил фильм на повторную экспертизу. Скандал постепенно выходил из-под контроля. В прессе призывали запретить «фильм, создатели которого вываляли в грязи страну, семью и религию», и заодно закрыть кинотеатр, показывающий «подобную гниль в районе Елисейский Полей, в двух шагах от могилы Неизвестного солдата». Виконта выгнали из Жокей-клуба, ходили даже слухи — спустя 50 лет Бунюэль все еще будет их пересказывать,— что виконта отлучили от церкви, а его мать ездила в Ватикан просить прощения у папы.

Досталось и сюрреализму в целом как направлению: газеты проклинали «кощунственную мазню из сумасшедшего дома, которую покупают бедные дураки, уверенные в том, что это что-то „актуальное“». Сюрреалисты, как вспоминал близкий к ним композитор Игорь Маркевич, «тряслись от восторга»: для них скандал был «наилучшим средством привлечь внимание к социальному неравенству, эксплуатации человека человеком, пагубному влиянию религии, милитаризации и колониализму», ни одна из предыдущих художественных акций не вызывала такой яркой реакции.

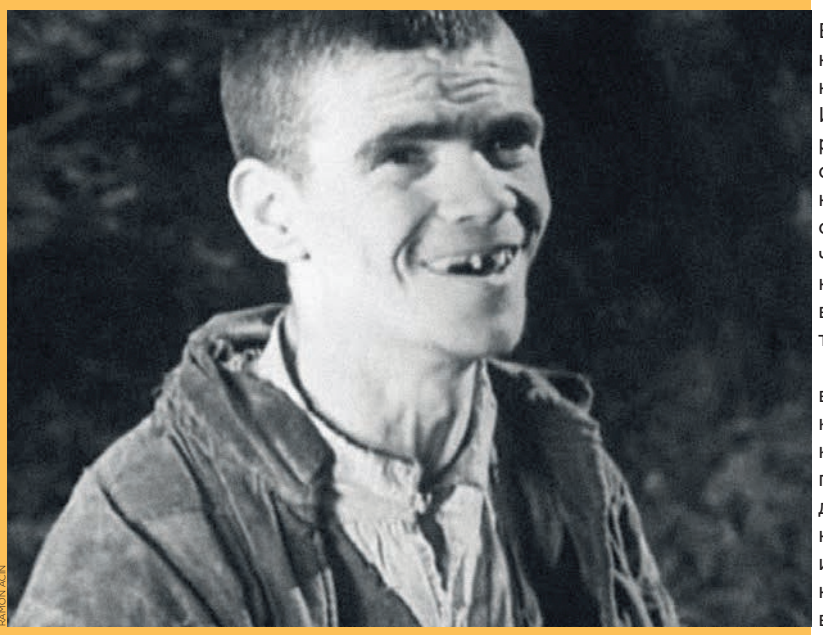
С одной стороны, Бунюэль полностью добился намеченного — и более того: после повторной проверки цензурный комитет запретил — впервые во Франции — фильм и постановил конфисковать все копии. «Золотой век» почти не будет показываться до начала 1980-х, таким образом, по длительности запрета примерно на треть повторит судьбу десадовских «120 дней Содома».

С другой стороны, авторам фильма предстояло узнать, что полноценный скандал очень ограничивает возможность создавать следующие: за три года после «Золотого века» Бунюэлю не удалось запустить ни одной картины; от обсуждавшихся экранизаций «Грозового перевала» Эмили Бронте и «Подземелий Ватикана» Андре Жида продюсеры в конце концов отказались — из страха повторить опыт Шарля де Ноая. Сальвадор Дали (с Бунюэлем они категорически рассорились еще на съемках), живший тогда в Париже, боялся, что его вышлют из Франции. Этого не случилось, однако галеристы почти перестали с ним работать: «Как только речь заходила о сотрудничестве со мной, людей охватывал священный трепет. „Кто его знает, этого Дали. Лучше ничего не затевать, чтобы не повторилась история с «Золотым веком»“. Скандал висел надо мной как дамоклов меч»,— вспоминал он в своей вышедшей в начале 1940-х автобиографии. Там же, говоря о Бунюэле, Дали назвал его марксистом и атеистом. В это время лишенный в очередной раз доступа к настоящему кино Бунюэль работал в Музее современного искусства в Нью-Йорке, каталогизируя и восстанавливая пропагандистские фильмы. Автобиография Дали попалась на глаза влиятельному нью-йоркскому кардиналу Фрэнсису Спеллману, который, пригрозив музею сокращением бюджета, настоял на увольнении «антихриста, снявшего „Золотой век“».



«Земля без хлеба», 1933

RAMON ACIN



RAMON ACIN



RAMON ACIN

СКАНДАЛ ТРЕТИЙ

ЗАКАНЧИВАЮЩИЙСЯ СМЕРТНЫМ ПРИГОВОРОМ

В начале 1930-х Бунюэль прочитал исследование о регионе Испании Лас-Урдес и был потрясен. Отделенный от остальной страны горами и бездорожьем район даже на фоне нищей и голодной Испании выглядел «дантовым адом», населенным людьми, которые живут без медицины и полиции, умирают от болезней, пухнут с голода, никогда не видели настоящего хлеба и из-за бесконечного страдания — и кровосмешения — теряют человеческий облик: «Бедность порождает болезни, алкоголизм и вырожденчество, которые порождают бедность». Бунюэль решил в своем новом — документальном — фильме показать все худшее, что было в регионе, ставшем символом беспомощности человека и правительственного произвола.

Разумеется, найти продюсера оказалось непросто. Даже вынужденный ради заработка заниматься дублированием американских фильмов на испанский, Бунюэль не умерял своего радикализма и был твердо намерен и дальше «взрывать социальный порядок и изменять саму жизнь» и доводить до «полной дискредитации реальный мир». План взорвать и дискредитировать родную Испанию так и остался бы планом, если бы не удача. Однажды испанский анархист и приятель Бунюэля одолжил у него денег на лотерейный билет, пообещав в случае выигрыша спродюсировать фильм о Лас-Урдесе. То ли приятель на самом деле выиграл, то ли испанские анархисты решили поддержать через него идеологически близкий проект — так или иначе, обещание было сдержано, и Бунюэль отправился в Лас-Урдес.

Фильм был заявлен как документальный, но Бунюэль не мог работать просто с жизненной тканью, какой бы ужасной она ни была,— ему необходимо было сгустить ее. Поэтому, оказавшись на месте, он нанял актеров. То есть местных жителей, которые по его указанию разыгрывали разные трагические эпизоды: всей деревней хоронили младенца, делили упавшую с горы дикую козу, от голода объедались неспелой вишней, а потом страдали поносом. Тифозные дети и немощные старики были настоящими, происходившее с ними — постановкой. Маленькая девочка с инфекцией во рту не умерла, как и младенец, на роль матери которого Бунюэль специально выбрал местную жительницу повыразительнее. Коза упала со скалы не сама, а после того, как Бунюэль лично застрелил ее из ружья, а осел, зажаленный пчелами до смерти, предварительно был измазан медом. Постановочной была и открывающая — самая шокирующая — сцена турнира по отрыванию голов петухам. Готовый фильм Бунюэль сопроводил закадровым текстом: «Лас-Урдес — бесплодная и негостеприимная территория, где человек час за часом вынужден сражаться за свое пропитание»; «Единственный предмет роскоши, который мы нашли в Лас-Урдесе, это церковь»; «Перед вами яркий пример молодого дебила — из-за кровосмесительных связей их много в Лас-Урдесе».

О том, что большая часть «Земли без хлеба» — постановка, призванная возмутить — и вынудить к каким-то действиям — правительство, Бунюэль и его команда признаются не сразу и на первом закрытом показе будут выдавать его за настоящую документалистику. Реакция была соответствующей: цензурный комитет вскоре запретил фильм в Испании и пытался даже ограничить его показ за границей. А потом кадры с детьми из фильма появились на обложке журнала испанской компартии «Октябрь» с подписью: «Дети Лас-Урдеса ходят босиком. Кто украл их обувь? Кто отнял у них одежду?», и дело стало вовсе безнадежным.

Желание Бунюэля возмутить испанские власти вполне исполнилось: даже после революции новое правительство франкистов воспринимало «Землю без хлеба» как оскорбление и заочно приговорило «скандалиста, морфиниста, алкоголика и автора кощунственного фильма, позорящего Испанию», к смерти. Жизни этот фильм Бунюэлю не стоил, но карьеру его похоронил на 15 лет. В 1939 году он писал другу: «Бунюэль — мертв».



UNITED ARCHIVES GMBH / ALAMY STOCK PHOTO / ТАСС

«Забытые», 1950


TCD / PROD.DB / ALAMY STOCK PHOTO / ТАСС



ULTRAMAR FILMS

СКАНДАЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

ПРИНОСЯЩИЙ «ПАЛЬМОВУЮ ВЕТВЬ»

Чтобы получить возможность для новой провокации, Бунюэлю понадобилось без малого 20 лет. В 1946 году он переехал из США в Мексику, где наконец нашел сочувствующего продюсера — русского эмигранта Оскара Данцигера (Симона Синьоре называла его «самым русским из всех очаровательных русских»). Уговор был такой: сначала Бунюэль снимает кассовый ширпотреб, потом — что хочет, «с определенной степенью свободы». Данцигер рассчитывал, что после стольких лет вне режиссерского кресла Бунюэль не решится вновь рисковать карьерой. Расчет не оправдался. После двух «убогих мелодрам с песнями», как называл их сам Бунюэль, он должен был снимать третью — про бедного ребенка, торгующего на улице. Однако, увидев в новостях сообщение о найденном на свалке трупе 12-летнего мальчика, он решил снять социальную драму и, переодевшись в лохмотья, лично отправился собирать материал в мексиканские фавелы.

Проблемы начались уже во время съемок. Парикмахер уволился, возмутившись сценой, где мать отказывается кормить голодного сына: «ни одна женщина в Мексике так не поступила бы». Сценарист и помощник режиссера из страха перед неминуемыми преследованиями потребовали убрать их имена из титров, а один техник просто сказал Бунюэлю: «Почему вы не хотите сделать настоящий мексиканский фильм вместо этого убожества?» Чтобы хоть как-то обезопасить себя, Данцигер запретил «всякие сюрреалистские штучки» — вроде появляющегося и исчезающего среди трущоб оркестра,— но это не спасло. Как и в «Земле без хлеба», Бунюэль показал то, чего никто не показывал: жизнь детских уличных банд, терроризирующих трущобы. Еще более провокационным было то, что он отказался облагораживать своих героев: ни дети, которые воруют, занимаются проституцией и убивают друг друга, ни их случайные жертвы вроде слепого бедняка и безногого продавца папирос не вызывают никакого сочувствия.

Как и «Землю без хлеба», Бунюэль назвал «Забытых» не художественной, а практически документальной лентой, и предварил фильм титрами: «Основано на реальных событиях, все персонажи существуют». Прямо после премьеры 9 декабря 1950 года дочь Диего Риверы отказалась разговаривать с Бунюэлем, а жена поэта Леона Фелипе набросилась на него, крича, что он поступил подло по отношению к Мексике. На следующий день газеты обвинили Бунюэля в оскорблении чувств мексиканцев и мексиканской нации и призвали лишить его гражданства (буквально за год до премьеры он натурализовался в Мексике). Бунюэль на все претензии отвечал: «Не моя вина, что это трудно смотреть. Я не показал ничего такого, чего лично не видел, а еще многое из того, что видел, не показал, сдержался». Публика на фильм не пошла, с проката его сняли через четыре дня.

Но на этот раз у фильма появился деятельный поклонник — будущий нобелевский лауреат, а тогда секретарь мексиканского посольства в Париже поэт Октавио Пас. Преодолев сопротивление мексиканских чиновников и мобилизовав для поддержки французских интеллектуалов — Марк Шагал, Пабло Пикассо и директор Французской синематеки Анри Ланглуа похвалили фильм, Жан Кокто назвал Бунюэля единственным в своем роде, а Жак Превер сложил в честь фильма стихотворение,— Пас убедил отборщиков Каннского фестиваля взять «Забытых» в конкурс. Сам Пас написал эссе о фильме и текст для рекламных буклетов, которые лично раздавал на фестивале. Когда Бунюэль получил «Пальмовую ветвь» за режиссуру и приз кинокритиков, мексиканские прокатчики выпустили фильм повторно. В этот раз он не только собрал неплохую кассу, но и получил 11 статуэток мексиканской кинопремии «Ариэль».

СКАНДАЛ ПЯТЫЙ

В КОТОРОМ ПРОМОУТЕРАМИ ФИЛЬМА СТАНОВЯТСЯ ВАТИКАН И ФРАНКО

История «Виридианы» (1961) началась так же, как история «Золотого века» — с желания богатого человека угодить жене и обещания полной режиссерской свободы. Сын организатора петушиных боев и владелец мебельной фабрики мексиканец Густаво Алатристе решил сделать подарок своей жене, актрисе Сильвии Пиналь, которая мечтала сняться у Бунюэля. Чтобы сэкономить на съемках, Алатристе предложил перенести их в Испанию, где можно было получить государственную субсидию. Бунюэль, несколько десятилетий не бывавший на родине, не мог упустить шанса насолить франкистскому правительству за его же деньги — не пугала его даже вероятность быть арестованным сразу по прибытии.

Но за 30 лет, которые прошли с тех пор, что франкисты заочно приговорили Бунюэля к смерти, они успели забыть свой гнев. Режиссера не только не арестовали, но и дали ему разрешение на съемки — но лишь после утверждения сценария в цензурном комитете. И Бунюэль написал два сценария «Виридианы» — краткий и подробный. Сюжет был единым для обоих вариантов: после смерти дяди Виридиана вместо того, чтобы принять постриг в монахини, устраивает приют для нищих в дядином доме. Однако в кратком варианте, например, герой рассматривал одежду умершей жены, в подробном — еще и примерял ее туфли. В кратком бездомные устраивали ужин в хозяйском доме, в подробном — их рассадка за ужином повторяла композицию «Тайной вечери». Детали вроде ножа в виде распятия и брошенного в костер тернового венца в цензурном варианте сценария отсутствовали. К невинной истории о «Дон Кихоте в юбке», как называл «Виридиану» Бунюэль, уже во время съемок добавятся оргия нищих под «Аллилуйю» Генделя и другие кощунства.

О каждом приезде цензоров на съемочную площадку Бунюэля предупреждали заранее, и он прятал весь опасный материал. Кто-то даже слышал, как один цензор сказал, что знаменитый бунюэлевский радикализм совсем выветрился. После окончания съемок Бунюэль отдал на утверждение цензорам сокращенный вариант фильма без звуковой дорожки — и получил их полное одобрение. Было решено отправить «Виридиану» на Каннский фестиваль от Испании. Полную версию фильма сын Бунюэля в компании нескольких матадоров вывез контрабандой во Францию, пленка была упакована среди плащей для корриды.

«Виридиана» получила «Золотую пальмовую ветвь», и, так как Бунюэля на церемонии не было, награду принял глава испанского комитета кинематографии; по его виду было понятно, что он совершает свое последнее действие на этом посту. На следующий день после награждения главная газета Ватикана L'Osservatore Romano осудила фильм, который своим «кощунственным эротизмом и атеизмом вызывает отвращение» и оскорбляет не просто католиков, а всех христиан. Прошел слух, что папа римский Иоанн XXIII отлучил Бунюэля от церкви. Реакция Испании тоже была незамедлительной: глава комитета по кино был действительно уволен, местные продюсерские компании, работавшие с Бунюэлем, расформированы, прокат отменен, любые упоминания фильма в печати запрещены, даже разрешение на съемки было задним числом аннулировано — получилось, что «Виридианы» просто не существует.

Отвечая на вопросы журналистов о запрете, Бунюэль нарочито недоумевал: «Это самый целомудренный фильм на свете, его можно показывать маленьким девочкам! Виридиана как была девственницей в начале, так и остается ею в конце. А нож в виде распятия — очень распространенная вещь, моя сестра видела такой у монашки. Ну а нищие — что я могу поделать с нищими, не я же их придумал, вот так они, бывает, себя ведут». Не под запись Бунюэль признавался, что «взрывной заряд», который он закладывал в фильм, сработал по максимуму: «Посмотрев фильм в Мехико, Витторио Де Сика вышел из зала в ужасе. Он поехал в такси вместе с моей женой Жанной, чтобы где-то выпить, и по дороге выспрашивал ее, не чудовище ли я, не бью ли ее». Во многом благодаря скандалу «Виридиана» оказалась настолько успешна в мировом прокате, что Франко даже назвали «лучшим кинопромоутером на свете». В Испании, впрочем, фильм показали только в 1976 году, после смерти Франко.



FILMS 59 / GUSTAVO ALATRISTE



«Виридиана», 1961

TCD / PROD DB / ALAMY STOCK PHOTO / ТАСС



FILMS 59 / GUSTAVO ALATRISTE

СКАНДАЛ ШЕСТОЙ

ЕЛЕ-ЕЛЕ УСТРОИВШИЙСЯ В ОБСТАНОВКЕ ПОЛНОГО ОБОЖАНИЯ

После успеха «Виридианы» фильмы Бунюэля, теперь уже всемирно известного, почти перестали впечатлять публику в том смысле, в котором привык режиссер. Ни «Дневная красавица» (1967) о тайной работе французской буржуазной дамы в публичном доме, ни «Млечный путь» (1969), фильм-ликбез по истории христианских ересей, никого не шокировали и собирали исключительно восторженные отзывы критиков. Еще в конце 1950-х основоположник сюрреализма и старый приятель Бунюэля Андре Бретон жаловался ему, что «поступки стали почти невозможны, как и скандалы». Теперь, когда Бунюэль узнал на собственном опыте, что фильмами ненавистную ему буржуазию шокировать больше не получается, репутацию скандалиста пришлось поддерживать за счет прессы. Бунюэль эпатировал журналистов, говоря, что всегда готов сжечь все свои фильмы, потому что «они не имеют ни малейшего значения», обещал на смертном одре позвать священника для исповеди и заранее отказывался от «Оскара»: «Ничто не расстроило бы меня больше с моральной точки зрения, чем получение „Оскара“. Это самый жалкий приз из всех. Даже отвергнув его, вы не сможете освободиться от его разлагающего влияния. В жизни не поехал бы в Голливуд за ним, не говоря уж о том, чтобы держать его у себя дома». Стратегия работала: Бунюэля хвалили за фильмы, но продолжали называть непримиримым, возмутительным и кошмарным.

Когда дело на самом деле дошло до «Оскара», Бунюэль выкинул свою последнюю шутку. В 1972 году, получив номинацию за «Скромное обаяние буржуазии», на вопрос мексиканских журналистов о том, как он оценивает свои шансы, режиссер ответил: «Я уже заплатил киноакадемии 25 тысяч долларов, которые у меня запросили. У американцев много недостатков, но это люди слова». Скандал не замедлил воспоследовать, продюсер, потративший огромный бюджет на рекламную кампанию, был в расстройстве, но Бунюэль прекрасно знал, что делает, и совсем не удивился, когда «Скромное обаяние» получило «Оскара» за лучший фильм на иностранном языке. На церемонию он, конечно, не поехал, но награду все равно в итоге забрал лично, надев парик и темные очки.

Фильм получил еще много наград, его вовсю расхваливали критики, публика тоже была в восторге. Бунюэль снова говорил, что его неправильно поняли, но ничего поделать не мог, как когда-то с «Андалузским псом», оказавшимся хитом проката: «Что я могу сделать с людьми, которые обожают все новое, даже если это идет вразрез с их глубочайшими убеждениями, с неискренней, коррумпированной прессой и с глупым стадом, увидевшим красоту и поэзию в том, что на самом деле является отчаянным и страстным призывом к убийству».

«Скромное обаяние буржуазии», 1972



DEAN FILM, GREENWICH FILM PRODUCTIONS, JET FILMS S.A.



DEAN FILM, GREENWICH FILM PRODUCTIONS, JET FILMS S.A.



DEAN FILM, GREENWICH FILM PRODUCTIONS, JET FILMS S.A.

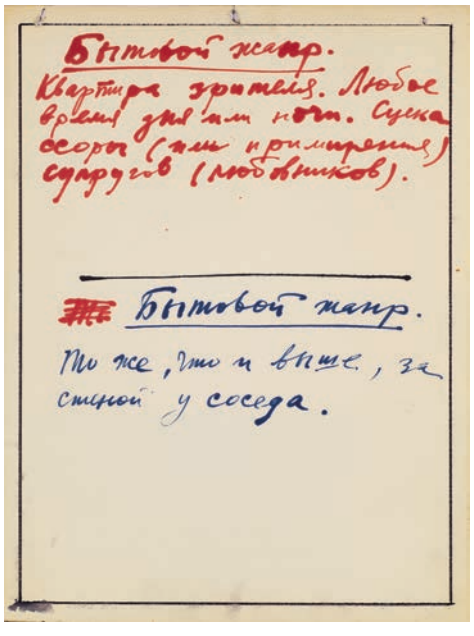
Человек, закрывший окно в мир

Анна Толстова об Иване Чуйкове

В Дюссельдорфе в возрасте 85 лет от осложнений коронавирусной инфекции скончался Иван Чуйков, один из главных русских художников второй половины XX — начала XXI века

В России надо жить долго, и Иван Чуйков (1935–2020) прожил долгую жизнь, но не дожил до того признания, которого заслуживает. Впрочем, это не то чтобы редкость — в отечественной, да и не только, истории искусства. Нет, конечно, к его имени, как дворянский титул, приклеилось звание «классика московского концептуализма», и работы его висят в постоянных экспозициях главных музеев страны, и выставок было бессчетное множество — в Москве, уже после отъезда Чуйковых в Германию, прошли две относительно большие музейные ретроспективы: в 1998 году в Третьяковской галерее и в 2010-м в Московском музее современного искусства. И особенно на последней было ясно, что место Чуйкова, каковое ему по привычке отводили в рядах московского концептуализма, вовсе не там, а в каких-то других пространствах — в Помпиду или в MoMA, в промежутке между прото- и постконцептуальным искусством, где-то между Робертом Раушенбергом и Алланом Макколумом, но опять же не рядом с ними, а отдельно. Потому что все, чем он занимался примерно с 1967–1968 годов, было какой-то отдельной версией «искусства после философии» в кошутовском смысле, утратившего всякий интерес к мелким проблемам формализма и вращавшегося вокруг вопроса «что есть картина?», читай — «что есть искусство?».

В серии «окон», картин-объектов с живописью, нанесенной словно бы поверх переплета и стекол, дезавуировалась ренессансная идея «картины как окна в мир» и обнажалась иллюзорность претензий живописи на тотальность иллюзии. В коллаже «фрагментов» демократически уравнивались все, «высокие» и «низкие», визуальные системы — реализм, абстракция, дорожный знак, фотография из семейного альбома и открытка с туристическим видом. В «имитациях» живопись вообще растворялась в альфрейном ремесле и узорах обоев — прямо по Жану Дюбюффе, утверждавшему в своем первом манифесте, что «культурная» живопись ничем не лучше малярных работ. А традиционные проблемы академической художественной науки решались с помощью дюшановского остроумия: проблема света — ввинчиванием светильников и лампочек непосредственно в плоскость картины; проблема глубины пространства — превращением картины в трехмерную конструкцию «коробок» и «панорам», где внезапно ставшая объемной живопись нахально вылезала за рамы всевозможными кустиками, облачками, грудями, попами и прочими соблазнительностями или же покрывала пейзажной пленкой все грани джаддовских «ящиков». Следуя логике этой распадающейся, разлетающейся на «осколки» картины, он пришел к инсталляциям, в которых с помощью зеркал или видеокамер демонстрировал несостоятельность марксистско-ленинской «теории отражения», потому что искусство не отражает ничего, кроме самого себя и своей сияющей пустоты,— рыцарь искусства как тавтологии Джозеф Кошут был бы тут солидарен.



Из серии «Далекое — Близкое», № 4, 1976



Иван Чуйков, 1970-е

В этой поразительной способности жить в общемировом культурном пространстве, будучи плотно окруженным железным занавесом (даже на Венецианской «биеннале диссидентов» 1977 года выставлялись не оригиналы чуйковских работ, а фоторепродукции), не было никакого начетничества. Хотя он, хорошо знавший английский язык, был лучше многих своих собратьев по художественному подполью осведомлен о том, что происходит там, в большом, прекрасном и яростном мире,— эти его познания впоследствии обратят во благо сообщества: в самом конце 1970-х в мастерских устраивались «чтения», где Чуйков с листа переводил статьи из журналов, присланных «американцами» Комаром и Меламидом. Может быть, в свободном английском и стихийном космополитизме проявлялось что-то поколенческое — он был человеком поколения Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года (где впервые — как студент Суриковки — и выставился). Но не в том смысле, что принялся, подобно всей Москве, мазать «джексона поллока», а в том смысле, что оказался захвачен этой нежданной свободой, навсегда полюбил джаз и дольше всех своих сверстников носил хипповские кудри. Правда, сам он своей первой настоящей выставкой считал не официальную фестивальную, а квартирую, состоявшуюся в 1976-м



«Окно LXXXIV», 2009

Из серии «Инь-ян», № 13, 2003





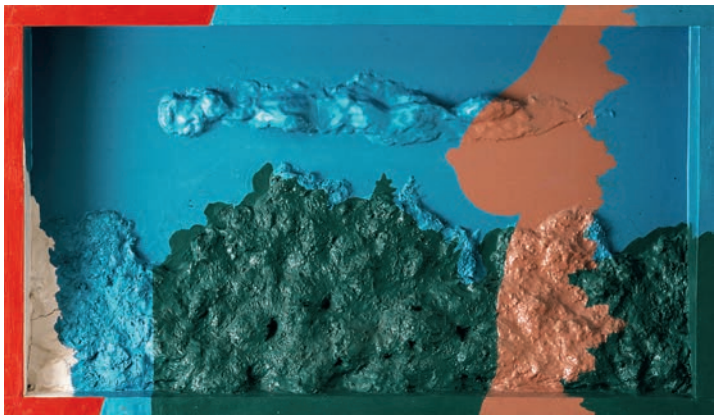
Из серии «Инь-ян», № 4, 2003

в мастерской Леонида Сокова. И переживал, что очень важная для него работа — «Далекое — Близкое», альбом с описаниями «творческих планов художника», где «близкое», осуществимое в силу своей банальности, было записано красными чернилами, а невозможное «далекое» — синими,— осталась незамеченной. Это и был первый в отечественном искусстве пример чистого, не московского, а настоящего концептуализма — на одной волне с «Утверждениями» Лоренса Винера и ироническими опусами Джона Балдессари. Неудивительно, что тогда его никто не оценил — вряд ли и сам Чуйков мыслил себя в таком контексте.

В коллекции Музея Людвига в Русском музее есть выдающаяся инсталляция Игоря Макаревича — триптих концептуальных портретов трех художников: Илья Кабаков сидит в шкафу, Эрик Булатов выпадает из иконно-супрематической перспективы, а лицо Ивана Чуйкова написано поверх окна. Эта работа, сделанная в 1980-х, причем портрет Чуйкова стал первым, самым ранним в серии, много говорит об иерархиях, ценностях и гамбургских счетах, как их понимали внутри системы неофициального искусства. Характерно также, что в эпохальной статье «Московский романтический концептуализм», написанной для журнала «А-Я» (материалы для «А-Я» в Москве собирал Чуйков, из-за чего имел известные неприятности с КГБ), Борис Гройс, проводя различия между концептуальным искусством как таковым и его московской девиацией, из великой троицы рассматривает только Чуйкова как художника, открывающего истину искусства в его иллюзорности,— метафизики Кабаков и Булатов там не упомянуты. Но на бывшем Западе карьера Чуйкова не сложилась таким блестящим образом, каким, казалось бы, должна была сложиться,— видимо, как раз в силу внутреннего космополитизма: не найдя в его искусстве ни кабаковского коммунального мифа, ни соц-артистских игр с языками идеологии, ни авангардно-иконной метафизики, ни спасительной литературности, к которой прибегают при интерпретации любого художника московского концептуального круга, западный куратор и критик оказывался в недоумении, не зная, к какой групповой идентичности приписать эту одинокую фигуру чистого оптикализма.

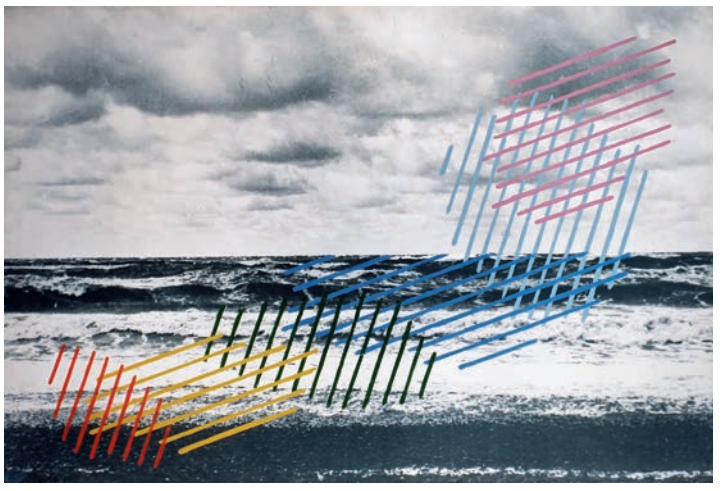
И все же Иван Чуйков прожил жизнь счастливую — это редко случается со свободолюбивыми, честными, принципиальными и открытыми людьми, наделенными, помимо таланта, чувством собственного достоинства и брезгливостью ко всему этически безобразному. Может быть, у него, человека доброго и щедрого к окружающим, был особый талант к счастью, а может быть, это просто счастливое для художника совпадение жизни и искусства, искусства и семьи, что всегда оставалась для него островком гармонии посреди негармонично устроенного социума. Вот и к своему «недопризнанию» он относился легко и иронически, а если переживал — так за державу в целом, за тонкость художественной прослойки и неразвитость институциональной системы, которая за все годы постсоветской свободы слова так и не нашла в себе сил и правильных слов, чтобы объяснить советское неподцензурное искусство миру — без навязанных ему диссидентских политических повесток и любезного сердцу западных славистов литературоцентризма. Эта настроенность на счастье не мешала ему видеть все несчастья своего отечества — и в тогдашнем брежневском СССР, и в сегодняшней России. И хотя в его искусстве не было прямой, публицистической «политики» — даже в «газетной» серии, отсылающей к советскому обыкновению читать между строк, вычитывается все та же пустота,— сам он был человеком отнюдь не аполитичным: на последних фотографиях из его фейсбука высоченная (явно сказывалась казацкая порода) фигура Чуйкова выделяется на дюссельдорфской демонстрации в поддержку протестов в Беларуси.

Про чуйковскую художническую семью принято писать, что она для него стала не столько трамплином, сколько барьером на пути в искусство и большим искушением, которое нужно было преодолеть, чтобы не ехать по накатанной дорожке. Это одновременно и справедливо и несправедливо. Все в его семье были художниками: отец, мать, брат, жена, дочь. Родители поженились еще во ВХУТЕМАСе, где учились вместе у Роберта













	3
	4
1	5
2	6

1 «Окно LXIV», 2002

2 Из серии «Фрагменты открыток», № 18, 2004

3 «Окно VIII», 1976

4 «Падение», 1978

5 Из серии «Варианты», 1978

6 «Точка зрения III», 1990

Фалька,— позднее Семен Чуйков, лауреат двух Сталинских премий, академик, народный художник СССР, войдет в историю отечественного искусства как автор «Дочери советской Киргизии» и отец киргизской школы живописи, а Евгения Малеина, заслуженный художник РСФСР, дивная колористка и любимая фальковская ученица, останется в тени мужа, посвятив себя камерной живописи, керамике и семье. Оба сына тоже станут живописцами, только младший, Василий Чуйков, двинувшийся в сторону гиперреализма, все же останется на надежной академической платформе, тогда как старшего понесет в какую-то неведомую степь. Но зато Иван Чуйков воспроизведет семейную схему, выбрав в жены Галину Малик, изумительную художницу-керамистку, колористическим даром не уступавшую свекрови, и вырастив дочь-художницу, Евгению Чуйкову, по совместительству — талантливого педагога. Родословная не то чтобы сильно помогала Ивану Семеновичу Чуйкову в официальной карьере: по распределению его услали учительствовать во Владивосток, вернувшись в Москву, он преподавал в ЗНУИ, Заочном народном университете искусств, и, вступив в Союз художников СССР, уничтожил все свои ранние сюрреалистско-маньеристские эксперименты — холсты пошли в концептуальное дело. Этим делом он занимался в одиночку — никому в неофициальном кругу не приходило в голову, что сынок академика, автора картины из школьного учебника, может делать что-то в раушенберго-кошутовском духе.

Академики бывают разные — академик Чуйков, например, в начале 1966-го подписал «письмо двадцати пяти» против «частичной или косвенной» реабилитации «вождя партии и народа» и вообще отличался приличным поведением, но людям подполья эти нюансы были не видны. В андерграунде если и приветствовались семейные круги и династии, то совсем другие — вроде тех, что сами собой сложились в Лианозово, но между лианозовскими бараками и абрамцевскими академическими дачами лежала социальная и художественная пропасть. В те годы уже мало кто, в том числе и дети Чуйкова-старшего, помнили о том, что заслуженный мастер соцреализма в своей поствхутемасовской молодости, пришедшейся на последние годы советской культурной революции, выступал с вполне радикальных, авангардных позиций, включившись в дискуссию о станковизме и призывая вырвать станковую картину из лап буржуазии, чтобы передать ее в трудовые руки пролетариата — обновленной и монументальной, то есть наполненной социально-эпическим содержанием, которое раздвинет границы рамы и шагнет на стену рабочего клуба и дворца культуры. По иронии советской истории 30 лет спустя клубы в глухой провинции будет расписывать его сын, воспринимая эти худкомбинатские заказы как весьма далекую от искусства халтуру. Но зато по заветам отца, совершенно не зная этих заветов, раздвинет раму картины — так радикально, что она перестанет быть окном или зеркалом, а станет экраном и объектом, как у поп-артистов и концептуалистов, у Раушенберга, Уорхола, Вессельмана, Балдессари, Макколума.

Словом, эта академическая семья с ее академическими художественными традициями все же была его счастьем не только в личном плане. В доме у Чуйковых вас с порога обволакивала удивительная атмосфера, чистый-чистый воздух, чья чистота регулировалась принципом жить не по лжи. Человек предельно честный и правдивый, он шел за правдой искусства, и она сама — без особых оглядок на Раушенберга, Уорхола, Вессельмана, Балдессари, Макколума — вела его к неутешительным, как всякая правда, открытиям. Что стройная система изящных искусств, какой она сложилась в европейской академической традиции, кончилась, как кончилось придворное чудо классического балета. Что искусство — это вещь одновременно в себе и вне себя, жест, взгляд, оптика, зрение как таковое. Что картину как окно в мир, открытое Альберти, давно пора закрыть и что это не отменяет живописи, но значительно усложняет ее существование — у него, судя по отдельным фрагментам «фрагментов» был большой живописный дар, но он знал, что честнее будет становиться на горло собственной песне. Понимая, что пора закрывать окно, он его и закрыл — году этак в 1968-м, тогда же, когда грохот от захлопывающихся окон стоял по всему миру.

Weekend выражает благодарность галерее Ovcharenko за предоставленные изображения



Игорь Макаревич.
Портреты Эрика Булатова,
Ивана Чуйкова и Ильи Кабакова,
1981–1988

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

Старокатолики: католицизм без папы

Расколы и ереси. Проект Сергея Ходнева

↦
Рим столько веков твердил, что именно папа — преемник апостола Петра и средоточие, мистическое и административное, всей церкви, что со временем это оказало ему дурную услугу. Если это римский понтифик олицетворяет в том числе и все то, что в Римско-католической церкви нас устрашает или раздражает,— значит, надо убрать из этой системы фигуру папы, и дело с концом. Так рассуждали во второй половине XIX века либеральные католики, и их готово было поддержать как минимум общественное мнение. А заодно и те светские власти, которым это было выгодно. Неплохо продуманные планы «новой Реформации» неожиданно обернулись тем не менее наивной утопией

Старокатолицизм — движение западноевропейских христиан, отделившихся от Римско-католической церкви в начале 1870-х годов по причине доктринального несогласия с папством. Претендовало на возвращение к вероучению и практике древнего, «неповрежденного» католичества. С течением времени приобрело организационную форму нескольких самостоятельных церквей, объединенных в так называемую Утрехтскую унию. По приблизительным подсчетам, численность современных старокатоликов в мире составляет около 60 тыс.

Все началось с папской непогрешимости. Точнее, не с этой концепции как таковой: она и сама старая-престарая; еще в Средние века и папы, и многие богословы что-то такое уверенно выводили из многозначительных обещаний Спасителя Петру (не только «паси овец Моих», но и «Я молился о тебе, чтобы не оскудела вера твоя; и ты некогда, обратившись, утверди братьев твоих»). Но одно дело, когда некое учение является не общеобязательным, а только почти общепринятым. И другое — когда его возводят в догмат, причем делают это даже не только жестко (а то такого прежде не бывало), а еще и в крайне неудачное время.

На момент конца 1860-х годов степень доверия к папству как институту в образованных кругах была очень и очень невелика. Когда-то в 1846-м либералы, итальянские прежде всего, возлагали огромные надежды на новоизбранного папу Пия IX, который казался светочем и надеждой. Но годы шли, а надежда не оправдывалась. Папа был убежден, что всякие компромиссы, уступки и заигрывания с прогрессистами просто-таки губительны. Он делал ставку на тех, кто с чистой совестью и горящими глазами мог бы повторить написанное Жозефом де Местром еще в 1819-м: «Нет ни общественной нравственности, ни национального характера без религии, нет европейской религии без христианства, нет истинного христианства без католицизма, нет католицизма без папы, нет папы без его верховенства».

Еще в 1854-м Пий IX многих смутил, единолично провозгласив непременным предметом веры учение о непорочном зачатии Богоматери (которое веками вполне мирно существовало в том же статусе «почти догмата»). А в 1868-м — впервые с XVI столетия — созвал Вселенский собор, известный теперь как Первый Ватиканский: теперь-то церковь должна была дать решительный бой материализму и анархии, коммунизму и безбожию, рационализму и вольнодумию. В качестве Wunderwaffe для этого сражения, собственно, и предлагалось раз и навсегда признать за римским понтификом вероучительную непогрешимость.

Несогласные были и на самом соборе; широкая пресса по всей Европе прямо-таки грохотала, и даже некоторые католические правительства позволили себе высказать Святому престолу серьезную озабоченность: новый догмат так смущал умы, что вопрос из богословского превращался в политический. Но в ответ на попытки хотя бы смягчить жесткие формулировки и прописать рядом с папой еще и прочих епископов как «хранителей предания» Пий отрезал: «Предание — это я». Догмат был официально принят собором 18 июля 1870 года.

Но уже через два месяца Рим был захвачен войсками Итальянского королевства: тысячелетняя Папская область прекратила свое существование, собор был распущен. Вскоре о своем разрыве с Римом начали заявлять все умножающиеся группки католиков Центральной Европы. А в 1871 году сецессионисты, собравшиеся в Мюнхене, провозгласили себя Старокатолической церковью, которой не нужен ни папа, ни его непогрешимость.

Без папы прожить можно, а вот без священников — нет, а их кто-то должен посвящать в сан. Заниматься самосвятством старокатоликам и в голову не могло прийти: они придерживались исконного убеждения, что для полноценного существования церкви нужно «апостольское преемство» — непрерывная цепочка правильных рукоположений, которая от любого здравствующего священнослужителя по прямой линии восходит в конце концов к первохристианским временам.

Из положения вышли, обратившись к почтенному, но малоизвестному до той поры раскольническому сообществу. Еще в 1703 году епископ Утрехта порвал с Римом, основав тем самым фактически собственную церковь, которая до сих пор существует в Нидерландах. С точки зрения Ватикана рукоположения в этой церкви были нелегальны, но апостольское преемство выглядело бесспорным — и так у старокатоликов появилась собственная иерархия.

Просвещенное общество рукоплескало: наконец-то католическая вера, «предками данная мудрость народная», очистится от заразы папизма (а заодно от иезуитства, клерикализма и так далее). Публицисты — в том числе, что занятно, протестантские — радостно сообщали о все новых успехах «главного религиозного движения со времен Реформации»: вот отпали от Рима пара кантонов Швейцарии, вот группа достойных граждан основала первую старокатолическую общину в Италии, в самой Италии,— как тебе, Пий ты этакий Девятый?

И все же ядром старокатолицизма оставалась Германия, что на редкость показательно. Да, 1870-е — для всей Европы время совершенно отчаянного антиклерикального подъема, достаточно вспомнить хотя бы французскую Третью республику. Но во Франции старокатолический проект не имел вообще никакого успеха: секуляризаторы и клерикалы просто разошлись по углам. Другое дело Германия.

Та Германия, которая только в 1871 году возникла. Германия Бисмарка, Германия под пятой Пруссии, только что разбившей Францию в войне, которую, как известно, выиграл прусский школьный учитель истории — а не какой-нибудь патер из католического коллежа. Создается ощущение, что у нее был свой счет к католицизму и папизму, что ей, помимо геополитики, страшно хотелось сказать: это мы победили, наш Volk, давший миру светоч истинного христианства — Лютера. Начался «культуркампф», на католиков

Мы отвергаем постановления так называемого Ватиканского собора... противоречащие вере древней Церкви и разрушающие ее исконное каноническое устройство, приписывая Папе полноту церковной власти над всеми епархиями и всеми верными

(Утрехтская декларация Старокатолической церкви, 1889)



Джозеф Суэйн. «Папа Пий IX ведет своих кардиналов по деревянной доске, поставленной на льду, под наблюдением мистера Панча», 1869

Но нет, как ни борись упрямо,
Уступит ложь, рассеется мечта –
И ватиканский далай-лама
Не призван быть наместником Христа

(Ф.И. Тютчев, 1871)

ДОКЕТЫ
КВАРТОДЕЦИМАНЫ
МОНАРХИАНЕ
ГНОСТИКИ
НОВАЦИАНЕ И ДОНАТИСТЫ
АРИАНЕ
МОНОФИЗИТЫ
НЕСТОРИАНЕ
МОНОФЕЛИТЫ
МАНИХЕИ
ИКОНОБОРЦЫ
РАСКОЛ 1054 ГОДА
КАТАРЫ, ВАЛЬДЕНСЫ, ПАТАРЕНЫ
ВЕЛИКАЯ ЗАПАДНАЯ СХИЗМА
ЖИДОВСТВУЮЩИЕ
РУССКИЙ РАСКОЛ XVII ВЕКА
ГРЕКО-БОЛГАРСКАЯ СХИЗМА
СТАРОКАТОЛИКИ
ОБНОВЛЕНЦЫ
СТАРОСТИЛЬНИКИ
РПЦЗ И КАТАКОМБНИКИ
СОВРЕМЕННЫЕ АНТИПАПЫ



Карикатура «Между Берлином и Римом» из журнала Kladderadatsch, 1875. Текст внизу: «Папа: „Последний ход был, конечно, очень неудачен для меня, но это еще не значит, что игра проиграна. У меня припасен еще один ход!“ Бисмарк: „Это будет последний ход, а после него вас ждет поражение – во всяком случае в Германии“»

насели крепко и с жестокостью, но Бисмарку этого было как будто бы мало.

Сначала он с каким-то сладострастием обдумывал планы приютить Пия IX в Германии, поселив его в какой-нибудь старой церковной столице — в Фульде, например, или в Кёльне. Расчет был тонкий: мало того, что папа превратился бы в пленника императора-протестанта. Опыт показывал, что непопулярность папы была тем сильнее, чем ближе к Риму; значит, если он будет сидеть не где-то там, за горами, а в Германии, то приверженцев его среди немецких католиков может и поубавиться.

А потом появились старокатолики — сущий подарок для канцлера. Теперь можно было убить всех зайцев одним выстрелом: приструнить католиков империи и заодно вывести их из подчинения ненавистному римскому епископу.

Но не вышло. Действовать тоталитарными методами Бисмарк не мог додуматься, а в отсутствие прямого принуждения расцвет старокатоличества выходил гладким только на бумаге. Его ряды пополняла в основном городская интеллигенция, притом не так уж чтобы многочисленная; на дворе был не 1517-й, и темные народные массы никак не получалось убедить в том, что с папством и всей существующей иерархией надо незамедлительно порвать. Очень характерно, что в дальнейшем новые старокатолические церкви возникали по причинам далеко не фундаментально-вероучительного свойства — скажем, польские иммигранты в Штатах пошли на это просто потому, что были недовольны засильем в американском католичестве ирландцев.

Богослужебную сторону старокатолицизм оставил как есть (разве что решил отказаться от латыни); в смысле догматики присягнул учению Вселенских соборов первого тысячелетия. И в силу этого стал искать почву для сближения в духе будущего экуменизма с некатолическими исповеданиями, по крайней мере, теми, где сохранилось апостольское преемство: начались переговоры об установлении евхаристического общения с англиканами (успешные) и даже с православными (интересные, но безуспешные).

Эта приветливость ко всем людям доброй воли (кроме упрямых католиков, разумеется), это сочетание апелляций к «настоящей» древней традиции и звонкого прогрессизма обеспечивали старокатоличеству стабильное существование в виде небольшого меньшинства — но не более того. Здесь ничего не могло изменить даже избирательно-свободное обращение с традицией — отмена целибата, например. В последние полвека старокатолики пошли еще дальше, введя сначала женское священство, потом женский епископат, а затем и решив благословлять однополые браки — чем произвели только новые расколы в собственной среде.

Причем для того, чтобы почувствовать какую-то смутную тупиковость всего этого, совершенно не обязательно быть рыцарем клерикальной реакции. Достаточно посмотреть на то, как все обернулось в XX веке. Можно сделать католическую церковь без папы, причем большую-большую, не десятки тысяч, а миллионы? Можно: вот вам, пожалуйста, Католическая патриотическая ассоциация Китая. Гарантирует ли это духовную свободу человека? Да ни в коей степени. С другой стороны, и сидя на престоле св. Петра, вполне можно нравиться всему свету. Хоть общественному мнению, хоть массмедиа, хоть освободительным движениям. Можно даже через девяносто лет после Первого Ватиканского собора созвать революционный Второй — и тем самым оборвать толки о собственной косности и закрытости. Не навсегда, но по крайней мере надолго.

Театр одного фаната

Ксения Рождественская о биографии абьюзера, циника и садиста, похожего на великого немецкого режиссера

В прокат выходит «Фассбиндер», фильм, отобранный в официальную программу Канна-2020, отмененного из-за пандемии. У Оскара Рёлера, не просто влюбленного, а помешанного на своем герое, получился не фильм о Фассбиндере, а фильм-Фассбиндер, непристойное и страстное признание в любви и ненависти к великому немецкому режиссеру

Фильм о жизни и работе Райнера Вернера Фассбиндера в оригинале называется «Enfant Terrible», по-русски проще: «Фассбиндер». «Один из самых неординарных и плодовитых режиссеров послевоенной эпохи», как сообщал некролог, всегда хотел «очень быстро снимать дешевые и хорошие фильмы». Он снял 44 фильма за 15 лет работы, умер в 37 лет.

Эпиграфом к фильму Оскара Рёлера стала цитата из фильма Фассбиндера «Керель»: «Каждый убивает то, что он любит». Рёлер не просто любит Фассбиндера, он был его фанатом, в сущности, всю жизнь: в разных интервью Рёлер рассказывал, что посмотрел первый фильм РВФ, когда ему было лет 13, а в юности заглядывал в окна берлинских гей-клубов, где собирался ближний круг Фассбиндера. Однажды даже стоял в таком клубе в двух или трех метрах от своего кумира — это было за полгода до смерти РВФ.

Когда Рёлер («Некуда идти», «Элементарные частицы», «Еврей Зюсс») сам начал снимать кино, он работал с актерами из этого самого ближнего круга, в том числе с Удо Киром. Истории о работе РВФ на съемочной площадке и вне ее он и захотел пересказать в своем фильме о священном монстре немецкого кино.

Юлиане Лоренц — монтажеру важнейших фассбиндеровских фильмов и главе Фонда РВФ — идея Рёлера не понравилась еще на этапе сценария, хотя изначально она считала, что именно он лучше всех подходит для съемок байопика. Потом и актеры, работавшие с РВФ, потребовали, чтобы в фильме не использовались их настоящие имена. В итоге у Рёлера получилась условная история не о кино, а о том, как большой режиссер проводит свободное время: «Куба Либре», новые и новые мужчины, свита, ловящая каждое слово кумира, наркотики — в общем, самоуверенное животное в вечных поисках новых жертв.

В интерпретации Рёлера главное в Фассбиндере — это жажда ощущений. РВФ — человек, который не терпит, когда от него отворачиваются. Ему все равно, где будет стоять камера («Поставь камеру куда-нибудь, откуда их всех будет видно»,— дает он наставление оператору). Ему все равно, кто будет рыдать после съемок, лишь бы кто-нибудь рыдал. Ему важно, чтобы люди вокруг него испытывали настоящие чувства. «Это кино, а не театр!» — орет он на актера, который думал показать боль и страдания, просто погримасничав в камеру. Нет, боль и страдания в кино должны быть настоящими.

Фильм Рёлера при этом принципиально, вопиюще театрален, здесь нет боли и страдания — лишь освещение и крики. Он целиком снят в студии, а исполнителю главной роли Оливеру Мазуччи (не так давно сыгравшему Гитлера в фильме Давида Внендта «Он снова здесь») 51 год. Он играет и юного 22-летнего Фассбиндера, который только-только пришел в театр, где ему «тесно», и умирающего 37-летнего Фассбиндера, накачанную наркотиками развалину. Играет исключительно — и в многочисленных сценах гей-секса, и в резких диалогах с будущими возлюбленными, и в бесконечных истериках. Но все это выглядит так, будто Фассбиндер пришел в этот фильм, в эту жизнь уже состоявшимся монстром. Человек, которому принадлежит весь этот мир, человек,



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: РАКЕТА РЕПУБЛИКИНГ





который пользуется мужчинами и женщинами, а потом выкидывает их, человек, которому никогда не было 22 лет, а он родился таким: немолодым, пузатым, усатым, в темных очках, с сигаретой во рту.

На самом деле в дебютном фильме «Любовь холоднее смерти» Фассбиндер выглядел совсем иначе. Мазуччи в фильме Рёлера предъявляет РВФ с классической фотографии, которой иллюстрируют все статьи о режиссере. И это сразу задает определенный уровень условности: все равно что сделать байопик о Льве Толстом, где у юнкера Толстого, который пишет «Детство», окладистая седая борода — а иначе кто ж его узнает?

В результате такого решения «Фассбиндер» превращается в экспериментальное кино о жажде, ярости и мазохизме. Фассбиндеровские дикие цвета «Лолы» или «Лили Марлен», мелодраматические жесты, актеры, идеально похожие на фассбиндеровский ближний круг, студийная съемка, театральность «Кереля» — оценить все это способен лишь человек, так же влюбленный в Фассбиндера, как Рёлер. Остальные увидят театрализованную квир-биографию абьюзера, циника, садиста. В фильме есть секс-аддикт, но нет человека, есть наркоман, но нет режиссера, есть бесконечные повторы, но нет ощущения, что они когда-нибудь приведут к катарсису.

Гораздо больше фассбиндеровского нерва и злости было в дебютной драме Рёлера «Некуда идти», удивительной, на грани кэмпа, отчасти автобиографической драме о последних днях матери Рёлера. Коммунистка в гигантском парике мечется по только что объединенной Германии, курит и не знает, как жить дальше,— сюжет вполне в духе РВФ.

«Фассбиндер» же получился не фильмом, но арт-жестом. «Меня раздражают зависимые. Особенно от меня»,— говорит Фассбиндер, и такое ощущение, что Рёлер сам говорит это себе, но удержаться не может — и снимает, снимает признание в любви своему кумиру, исследуя природу мазохизма, в том числе и своего собственного.

«Какой день недели? Какой фильм?» — орет в какой-то момент РВФ, выныривая из своего персонального ада. «Никакого фильма»,— отвечает кто-то из его свиты. «Все вокруг — это фильм!» — раздраженно возражает РВФ. Для Оскара Рёлера все вокруг — это театр, вечный театр одного режиссера, неиссякаемые горькие слезы Райнера Вернера Ф.

В прокате с 26 ноября

Маленький человек 2.0

Василий Степанов о «Человеке из Подольска», кафкианской истории с фальшивым хеппи-эндом

В прокат выходит экранизация популярной пьесы Дмитрия Данилова «Человек из Подольска». Дебют в кино молодого театрального режиссера Семена Серзина — фантасмагорическая история об одном отделении полиции, где вместо побоев задержанных ждет экзамен по истории родного края и обсуждение творчества писателя Сорокина

Дорога домой у Коли Фролова (Вадик Королев) из Подольска не задалась. Сначала у редактора муниципальной московской газеты «Голос ЮАО» на Курском вокзале злоумышленники подрезали кошелек, затем его девушка (Таисия Вилкова), поджидавшая у эскалатора, сказала, что хочет жить отдельно, и вернула гитару. А уже на платформе печального Николая подхватил полицейский патруль. «Предъявите документы. Пройдемте».

Дальше тьмой полицейской нашивки на зрителя падают титры «Человек из Подольска», как бы намекая — хорошего не жди. В первые свои минуты фильм по нашумевшей одноименной пьесе Дмитрия Данилова, два года назад получившей «Золотую маску», может показаться тягостным реалистическим триллером (особенно тем, кто не знаком с первоисточником), макабром в духе игровых высказываний Сергея Лозницы — шутка ли, полицейское отделение! — однако является чем-то прямо противоположным: комедией абсурда, хотя местами безусловно страшной.

Колю ведут оформляться не для того, чтобы повысить статистические показатели — выписать штраф за курение в неположенном месте или, не дай бог, подбросить наркотики, а для того, чтобы расспросить о жизни в его родном Подольске. Словно государство, решив все архиважные проблемы, взялось наконец позаботиться о маленьком человеке. Начнут с будничного. «Когда был основан Подольск? В каком веке? Сколько людей проживает в Подольске? Неужели вам совсем неинтересно? А вы ведь на историка учились». Происходящее довольно скоро примет дикие формы: вместе с доблестной полицией задержанный Фролов будет петь развивающие куплеты, обсуждать культуру труда, Амстердам и Einstuerzende Neubauten. И зрителям, конечно, будет весело и одновременно страшно. Кто знает, на что способно отделение, в котором за чашкой чая с малиновым вареньем читают Сорокина.

Источник веселящего газа, которым питается кинематографический дебют Семена Серзина,— это, конечно, текст. Пьеса родом из «Театра.doc», где в постановке Михаила Угарова она идет и сейчас, известна большинству зрителей, следящих за театральной жизнью России. Много раз и неизменно с успехом ставился этот современный хит и за пределами Москвы. Одна из постановок, ярославская, как раз и принадлежит Серзину. В ярославском Волковском театре состоялось и знакомство режиссера с одним из продюсеров кинофильма Натальей Мокрицкой, по результатам которого Семену Серзину предложили переплавить «Человека из Подольска» в фильм.

Частично в замысел перекочевали актеры из театральной постановки, а вот пьесу, короткую, лихую и камерную, пришлось серьезно расширить для нужд экрана. Сделать это Серзину помогла сценаристка Юлия Локшина. Появились «обвязки» в начале и финале, стандартное полицейское отделение разрослось в кафкианский замок-лабиринт, а его обитатели стали чуть ли не чародеями, которые могут расширять пространство и время в разные стороны. Кроме того, участие в фильме лидера группы OQJAV Вадика Королева неизбежно сделало действо музыкальнее — к придуманным Даниловым сюрным танцам прибавился музыкальный номер с пляшущими в полицейском подвале гастарбайтерами. «Человек из Подольска» — красочное зрелище, его предельно скромное и ничего особого не обещающее далекому от театра зрителю название остраняет гротескный мир в духе Терри Гиллиама.

На зачищенном от социальных высказываний ландшафте современного отечественного кино фильм про ничем особым не выделяющегося Колю из Подольска выглядит неожиданно остро. Строго говоря, возможна и сугубо реалистическая трактовка происходящего на экране: приключение выросшего из гоголевской «Шинели» 30-летнего редактора Фролова может показаться галлюцинацией свихнувшегося от простой российской жизни человека в серой куртке. Супер-эго в полицейской форме проводит дознание: «А ты кто такой?» А в прошлом ничего основательного — только помехи на VHS-кассете из 1990-х. Главного героя заставляют пересматривать его невесть откуда взявшееся в отделении домашнее видео с салатами. И тут уже галлюцинации могут начаться у зрителя — только присутствие в кадре актрисы Ольги Лапшиной заставляет сморгнуть и понять, что это все-таки не реальная семейная хроника, а художественный вымысел.

Метод, как и сюжет, барражирует на гоголевской границе сюрного и понятного. Это ощущение подчеркивает и кастинг: непрофессиональный актер Вадик Королев вынужден выживать в ансамбле ярких техничных исполнителей (Владимир Майзингер, Виктория Исакова, Михаил Касапов, Илья Борисов). Угрюмая сосредоточенность главного героя на собственной заурядности не вызывает особого сочувствия, но сама ситуация — изматывающее ожидание государственного насилия (будет и всплеск), пусть и выраженного в удивленном вопросе «а что это вы такой вялый?»,— превращает его в столь безусловную жертву, что не сопереживать Коле из Подольска не получается.

Это печальный, но симптоматичный портрет вечного маленького Башмачкина — современная версия. Система нашла повод к нему, крошечному, присмотреться, и от грандиозной несоразмерности масштабов немножко нервно. Фильм ничего не говорит прямо, не формулирует лозунгов, не протестует, но в финале оставляет муторное ощущение, знакомое каждому, кто имел счастье взаимодействовать с госорганами. И понятно, что хеппи-энда в его экранном выходе из отделения нет, и новая встреча с патрулем случится обязательно.

В прокате с 26 ноября







ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: ФРСК «КИНОПРАЙМ», НОВЫЕ ЛЮДИ

«Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку»

Роман Супер о том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского


FACEBOOK.COM/ROMASUPER

25 ноября в онлайн-кинотеатре Premier состоится премьера фильма Романа Супера и Ивана Проскурякова «Это Эдик. Сказка о подаренном и украденном детстве» — байопика детского писателя Эдуарда Успенского, где о нем говорят его друзья, коллеги, ученики — Юрий Энтин, Лев Гущин, Виктор Чижов, Григорий Остер, Валентин Юмашев, Геннадий Гладков, Игорь Ковалев, Леонид Шварцман и многие другие, а также Татьяна Успенская, дочь писателя, которая в мае 2020 года опубликовала открытое письмо с просьбой не присваивать новой премии в области детской литературы имя Эдуарда Успенского и обвинила его в домашнем насилии. О жанре непарадного портрета, народных фильмах и секте телевизионных зомбаков Роман Супер рассказал Константин Шавловскому

Как у тебя появилась идея снять байопик Успенского?

Как-то я зашел в книжный магазин «Москва» на Тверской, спустился на цокольный этаж, в букинистический отдел, и там увидел книжку, которая называлась «Эдик», на обложке которой был портрет Успенского, и я просто взял ее полистать. Потом увидел, что она как-то очень дорого стоит даже для букинистического отдела «Москвы», и выяснил, что в Москве есть только две такие книги в принципе. Тогда я ее купил и очень быстро прочитал. Она написана Ханну Мякеля, великолепным финским детским писателем, который прославился у нас благодаря своей сказке «Господин Ау». Оказалось, что он написал потрясающую биографию великого детского сказочника Эдуарда Успенского без умолчаний и цензуры. Если бы эта книга была написана в России, то в ней наверняка было бы сказано, что вот был такой великий сказочник, который писал потрясающие сказки. А Мякеля рассказал, почему он их написал, в каком ужасе он рос и какие чудовищные отношения у него складывались с собственной семьей, в том числе и это здорово повлияло на главные хиты Успенского. Притом что Мякеля был товарищем и другом Эдуарда Успенского, у него получилась очень честная книга.

А сам Успенский ее читал?

Да. Каким-то чудом эта биография им авторизована, хотя за всю свою жизнь Эдуард Успенский не дал, по-моему, ни одного честного интервью, в котором бы рассказал, что с ним происходило. Да и журналистов он, по-моему, за людей не считал. Может быть, он просто понимал, что во всей Москве будут продаваться только две таких книги и никто их тут не прочтет. «Эдик» сначала вышел в Финляндии на финском, где Успенский, по словам Мякеля, был популярен чуть ли не наравне с Астрид Линдгрен. И в тот момент, когда в СССР книг Успенского было не достать, в Хельсинки он продавался огромными тиражами. Когда я прочел эту биографию Успенского, я понял, что это готовый сценарий фильма, который остается только снять. И мы его сняли.

Фильм снят в жанре, которого в российском кино, кажется, еще не было,— документальная кукольная анимация. Кто придумал такую необычную форму для рассказа?

Кукольная анимация пришла от режиссера Вани Проскурякова, с которым мы вместе сделали это кино. Он давний поклонник такой советской, ламповой, аналоговой анимации, настоящий фанат кукольного мира. Он был знаком со всеми людьми, которые занимаются кукольной анимацией в Москве,— а их не очень-то много, потому что, к сожалению, они мало кому нужны в современной России. Идея была очень простой: мы хотели рассказать историю Успенского, поместив его в те самые сказочные миры, которые он придумал и подарил всем нам. И нам показалось логичным сделать его частью этих миров, поэтому мы придумали эти куколки и поместили их в те книги, которые он написал, и в его собственную судьбу, по которой он у нас гуляет. Мы сделали несколько кукол: куклу юного Успенского, когда он учился в МАИ и только-только начинал писать, куклу зрелого Успенского, это кукла-звезда, выглядящая так, каким мы его знаем и помним, и, наконец, куколку старенького Успенского, прошедшего через несколько онкологий и всяческие страстимордасти в личной жизни. А еще была одна большая, так называемая «театральная кукла», которая сидит за столом и реальным голосом самого Успенского рассказывает о своей жизни,— записи его голоса мы собирали из личных архивов, которыми с нами делились друзья Успенского. Всего четыре куклы. Сделали их в кратчайшие сроки, притом что кукольные мастера — это люди, у которых очень особые отношения со временем, свой хронотоп, где нет никаких дедлайнов. Куклы сделал Игорь Хилов, а ребята из «Цеха анимации» — это такое анимационное банд-формирование — буквально за полтора месяца сделали анимацию, которая в мирной жизни снималась бы, я думаю, года полтора.

В мирной жизни это, наверное, не только очень долго, но еще и очень дорого. Я где-то прочитал, что бюджет фильма 1,7 млн рублей, и не поверил своим глазам.

Да, потому что это неверная цифра. Эти деньги мы собрали на краудфандинге, и это не весь наш бюджет. Но, думаю, что всего мы около 4 млн потратили: если физически взять эти деньги и скрутить, то они, наверное, поместятся в один носок.


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ

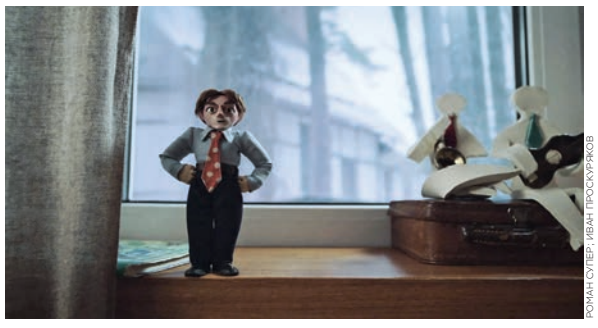

РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ

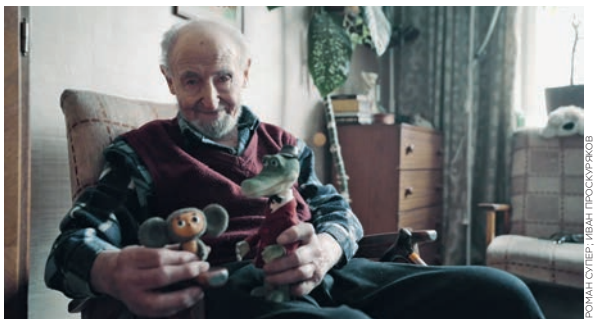

РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ

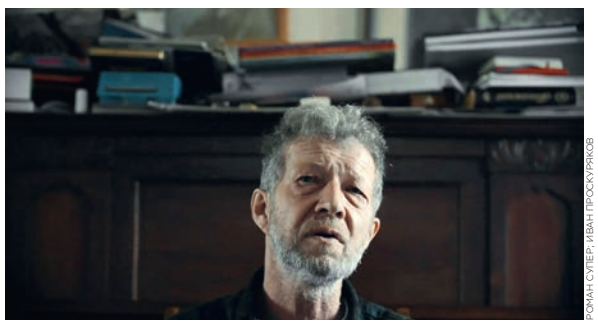

РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ



РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ


РОМАН СУПЕР, ИВАН ПРОСКУРЯКОВ

Качественный полный метр за такие деньги можно снять только в том случае, если ты по-настоящему одержим. Наше кино делали 21 человек, все работали за троих, все были одержимы. Но для меня эти документальные истории — и «Это Эдик», и мой предыдущий фильм «С закрытыми окнами» про музыканта Децла, тоже краудфандинговый,— как я их называю, народные фильмы, они не совсем про заработок денег. У меня всегда поэтому параллельно в производстве с таким кино висят один-два коммерческих проекта, чтобы как-то жить.

Народные фильмы — это определенный кредит доверия со стороны зрителя. А российская аудитория вообще готова к тому, чтобы увидеть непарадный портрет писателя Успенского? Нет опасения, что многие увидят в твоем фильме, как написал кто-то у тебя в Instagram, «желание очернить великого сказочника»?

Ни в коем случае нельзя этого бояться. Недовольных всегда было и будет много — это не должно быть тормозом в работе. Вот представь себе, в каком хейте целых государств живет великий комик и сатир Саша Барон Коэн. Но он такой крутой именно потому, что он делает свое кино так, как он и только он считает нужным, не спрашивая никого. Могу сказать по опыту фильма «С закрытыми окнами», который посмотрели от 3 до 5 млн человек, что зрители в целом вполне себе адекватно воспринимают непарадные байопики. Ни в том ни в другом фильме в мою задачу не входило произнесение тостов в честь героев — я хотел рассказать интересную историю. Зрители, мне кажется, этого и ждут в первую очередь.

За время производства фильма у тебя самого менялось отношение к своему герою?

Когда мы уже почти закончили съемки и входили в постпродакшен, в сети появилось открытое письмо дочери Эдуарда Успенского о том, что папа в детстве ее очень страшно гнобил. И прозвучало оно громко и убедительно. После этого я получил сотни сообщений, в том числе от друзей и знакомых, смысл которых сводился к тому, как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку. Я читал их и не верил своим глазам. Эти сообщения писали те же самые люди, которые, придя с работы и уложив детей спать, проводят часы за просмотром документальных сериалов на Netflix или HBO, герои которых, мягко говоря, не ангелы. Но если речь заходит о российском писателе, который оказался несвятым парнем,— у тех же самых людей это почему-то вызывает такую вот болезненную реакцию. И еще меня удивило, что те, кто меня знает, могли допустить, что я внимательно не изучил биографию Эдуарда Успенского до начала съемок. Ну, конечно же, я знал про конфликт Успенского с дочерью, и Татьяна Успенская была вторым человеком, которого я снял для своего фильма — задолго до шума с этим самым письмом. Более того, один из движков драматургии нашего фильма — это сложные отношения Успенского в семье, и прежде всего его отношения с дочерью. Когда я вслух произносил фразу, которая есть в фильме: «Великий сказочник, способный дарить детство и любовь для детей огромной советской и постсоветской страны, не смог полюбить собственную дочь»,— я ведь понимал, что это и есть фундамент для кино.

Не думаешь, что ваш разговор мог как-то подтолкнуть ее к тому, чтобы написать открытое письмо?

На самом деле, если внимательно изучить архивы российских федеральных каналов, можно увидеть, что Татьяна Успенская выступала ровно с этим же заявлением неоднократно, просто русский Facebook не смотрит телевизор и до движения #metoo, в общем-то, не очень такими заявлениями интересовался.

То есть мы не знаем, сколько еще похожих историй рассказывается ежедневно в эфире федеральных каналов?

Мы, те, кто не смотрит русский федеральный телек, не знаем. А наши мамы и бабушки прекрасно знают, про кого и какие документальные фильмы будут сняты в ближайшие 10 лет.

Герои фильма легко согласились говорить про Успенского? В России же принято, что про покойников либо хорошо, либо ничего?

Конечно, нет, потому что Успенский за свою долгую жизнь умудрился испортить отношения более или менее со всеми, в том числе с ближайшими друзьями. Последние годы его жизни — это непрекращающиеся суды, скандалы и склоки, и, в общем, мало кто находил в себе силы и желание продолжать общаться с этим человеком. Близкий круг прекрасно знал про его отношения с дочерью, люди опасались, что я буду с ними об этом говорить, а говорить об этом, конечно, неприятно. И когда мы звонили и говорили, что снимаем фильм про Успенского, никто не сказал с первого раза: «Да, конечно, приезжайте!»

Как вы их уговаривали?

Я говорил, что есть великий русский детский писатель, который признан и в нашей огромной стране, и за ее пределами. И про этого великого русского писателя, который создал самых лучших персонажей нашего детства, написана ровно одна книга, причем человеком, который даже не является гражданином нашей страны. Про него не снят ни один фильм, который можно было бы продать на Netflix или HBO. Зато про него снято 150 телевизионных крикливых шоу, на которые время от времени приходили его бывшие жены и в которых речь шла только о том, кто, кого, когда и какими словами посылал в жопу. И вот таким образом мировая художественная и медиакультура отрефлексировали жизнь и творчество великого русского писателя Эдуарда Успенского. Я предлагал своим героям снять хотя бы одно хорошее и честное кино. Именно это мы и сделали.

А есть в биографии Успенского что-то специфически советское? Потому что из фильма более или менее следует, что история Успенского — это история превращения мальчика, победившего дракона, в дракона. Это у вас в фильме даже визуально подчеркивается — его кукла становится с возрастом похожа на куклу старухи Шапокляк, то есть того зла, которое он придумал, с которым боролся и в которое в результате превратился сам.

Мне кажется, что есть. Я не могу себе представить ситуацию, чтобы американский или финский детский писатель на протяжении десятилетия не мог продавать свои книги в своей стране, притом что вся тусовка детских писателей признавала его гением или по крайней мере очень талантливым человеком. Это такой биографический именно советский штамп, когда твой талант не может найти выхода из-за цензуры и серпентария внутри герметичной индустрии, в данном случае — детской литературы, но именно так функционирует сегодня, например, телевидение. Рассказывая об Успенском, я как раз и хотел показать, как это все тогда работало.

Толмацкий и Успенский — это в первую очередь герои нашего детства, детства поколения, выросшего в 1990-е. Это у нас на кассетнике звучал Децл, это нам желал спокойной ночи Успенский, приходя в гости к Хрюше. Для тебя это важно?

Да, конечно. Я очень много сейчас думаю про детство, про то, как я его провел, и про то, что сделали не так мои родители. Про то, в какой точке произошли неприятные события и разговоры, которые повлияли на то, что я, например, в свои 35 лет не всегда могу хорошо спать. У меня у самого двое детей, и мне очень важно не наделать тех же ошибок, которые были сделаны моими родителями и мною в моем детстве. Мне кажется, этот внутренний разговор с самим собой про детство во многом определяет мой выбор героев. И кстати, следующий мой фильм тоже будет про одного из героев нашего детства, про человека из советского телевизора.

Можешь рассказать, что за фильм?

Это кино про Андрея Сахарова, которое мы делаем к его столетию вместе с Игорем Мишиным из «МТС-медиа» и компанией «Амурские волны». Это мой первый опыт работы в игровом кино. Точнее, оно не совсем игровое — это будет большая свадьба трех жанров: документальная фактура, театральное пространство и актерская игра. Гремучая смесь, в которой великая история настоящего супергероя из прошлого века превратится в драму сегодняшнего дня. Я уверен, что это будет очень заметный фильм и, вероятно, первое русское кино, в котором жанровые границы будут так дерзко и нарочно размыты.

Российское документальное кино давно разделилось на две вселенные: телефильмы и сериалы с закадровым голосом, патетической музыкой и довольно скромным набором художественных средств, и авторская документалистика, которую можно увидеть, как правило, только на фестивалях. К какой из вселенных ты относишь себя?

Если вот так делить людей на секты, то я, конечно, в секте телевизионных зомбаков. Я скорее заморачиваюсь на том, чтобы все было вылизано и красиво, мы думаем, как раздобыть для съемок Arri Alexa или RED, а не как взять любую камеру и снять муху на стене. Если уж и снимать муху на стене, то обязательно хорошей камерой, обязательно с прекрасным оператором-постановщиком и звукорежиссером, чтобы шумы крылышек, бьющихся у мухи на стене, были слышны. В общем, я не отказываюсь от телевизионных производственных ритуалов, как не отказываюсь и вообще от своего телевизионного прошлого. Но я стараюсь сделать так, чтобы мои фильмы жили чуть дольше, чем живет телевизионный фильм внутри телевизора. Для этого нужна другая интонация, другая авторская оптика, другой режиссерский подход. Давай определим так: я выбрал срединный путь и завис между телевизором и фестивальным доком.

Кто из сегодняшних документалистов тебе близок?

А ты можешь с ходу назвать режиссеров фильмов, которые ты смотришь на Netflix? Кто снял «Короля тигров»? Или «Покидая Неверленд» на HBO? Я, к сожалению, помню героя и помню название. Даже вот так сразу не назову фамилию режиссера, снявшего «В поисках Сахарного Человека» — великолепный фильм про музыканта Сиксто Родригеса, получивший «Оскар». Такова участь документальных режиссеров, видимо. Если ты, конечно, не Вернер Херцог или Дзига Вертов.

В финале фильма про Успенского ты спрашиваешь всех своих собеседников, каким был бы Чебурашка, если бы он был придуман сегодня. У тебя самого есть ответ на этот вопрос?

Сегодня Чебурашка был бы несчастным ипохондриком в медицинской маске, к которому все никак не приезжает скорая помощь. Сегодня повестка исключительно такая. Сегодня такая сказка.

Грустная сказка — не уверен, что хотел бы прочесть такую на ночь своим детям.

Ну так и кино, вообще-то, грустное получилось.

Смотреть: Premier

Полутьма египетская

Татьяна Алешичева о первом и очень симпатичном арабском хоррор-сериале Netflix


NETFLIX

Netflix показывает «Паранормальные явления» — первый сделанный в Египте сериал из своей оригинальной линейки, где заезженные сюжеты хоррора выглядят неожиданно свежо

1969-й, конец правления президента Насера. Между Египтом и Израилем идет «война на истощение», и во время бомбежек жители Каира привычно спускаются в подвалы. Пыльный сорокалетний холостяк профессор-гематолог Рефат Исмаил (Ахмед Амин) ведет тихую жизнь при университете: читает студентам лекции и вяло переругивается с собственным внутренним голосом, сетующим на судьбу. Доктор Рефат — закоренелый пессимист, считающий себя ходячей иллюстрацией закона Мёрфи: «Все, что в жизни может пойти не так, обязательно пойдет не так». Если под рукой у него свежая газета или важные записи, на них непременно прольется кофе. Доктор Рефат ненавидит кардамон, но на семейном обеде единственное семечко в кастрюле плова непременно попадет к нему в тарелку. Это просто расплата за опоздания, убеждает он себя, ведь он всегда оказывается за столом последним. Его старшая сестра Раифа (Самма Ибрагим), женщина властная и не терпящая возражений, подыскала ему невесту — скромную девушку Ховайду (Ая Самаха), которая из кожи вон лезет, чтобы угодить доктору. Он покорно соглашается числиться женихом, но сердце его навеки отдано другой — рыжей шотландской девушке Мэгги (Разан Джаммаль), с которой Рефат когда-то работал в университете Глазго.

Значительные перемены в жизни профессора начинаются, когда получившая грант Мэгги неожиданно приезжает в Каир. Именно тогда доктора Рефата снова начинает преследовать призрак девочки Шираз, в которую был влюблен в детстве. А следом он оказывается втянут в историю с мумией фараона — все врачи, проводившие ее вскрытие, погибают, над Каиром повисает пыльное облако, а незадачливая невеста Рефата оказывается на волоске от смерти. Спасти ее может лишь редкий цветок, встречающийся в Ливийской пустыне, куда Рефат и Мэгги отправляются, чтобы наткнуться там на племя воинственных туарегов.

Доктор Рефат Исмаил — персонаж серии романов о паранормальных явлениях, выходивших в Египте в мягких обложках с 1993-го по 2014 год. Всего было опубликовано 80 выпусков серии, в которых доктор Рефат рассказывал о фантастических событиях, случившихся с ним самим, или пересказывал чужие истории из присланных ему писем. Автор серии «Паранормальное» Ахмед Халед Тауфик (1962–2018) считается «крестным отцом фэнтези» в своей стране и первым из арабских писателей, кто не просто освоил жанр ужасов западного образца, но сделал его популярным среди соотечественников. Чего только не было в повестях о докторе Рефате: Дракула и Люцифер, карты Таро и таинственные двойники, путешествия в параллельные миры, психоанализ сновидений, магия вуду и каннибалы. Вся эта пестрая карусель ужасов крутится и в сериале перед хмурым взглядом зануды Рефата, который, даже ложась спать с топором, чтобы убить во сне суккуба, продолжает бубнить, что призраков не существует. Доктор Рефат — типичный скептик, желающий испробовать паранормальщину на зуб и разоблачить ее банальное земное происхождение. В то же время он свыкся с присутствием призрака девочки Шираз, не испытывая сомнений в его существовании,— и его не смущает явная нелогичность собственных взглядов на потустороннее. Этим он и симпатичен: закоренелый маловер и циник, легко впускающий в свою жизнь духов. Кряхтя и бубня о глупых суевериях, в то же время он побеждает проклятие фараона.

Заезженные сюжеты о гробницах, таинственных артефактах и прочих приключениях краснознаменного оркестра имени Индианы Джонса мы уже видели в разных вариациях бессчетное количество раз. Но тут они выглядят неожиданно свежо — в сотый раз, как в первый. Каким образом у египтян, неофитов жанра, получилось продать нам наши же сказки, будто заново придуманные, даже не сразу понятно. Но это определенно свежий взгляд на хоррор, который не ставит себе целью напугать зрителя, а хочет просто сгустить краски, чтобы из сумерек сами собой соткались таинственные фигуры. Призрак сидит на шкафу у доктора Рефата, а он продолжает бормотать о пролитом кофе, постепенно приходя к мысли, что то и другое — явления одной природы. В жизни много странных и опасных вещей и событий, значения которых мы не понимаем или трактуем их неправильно, хотя кичимся своей наукой и знанием. И лишь во времена катаклизмов и всеобщего мора пробуждается наше общее магическое сознание, воплощением которого является жанр ужасов и которое задается вопросом, нет ли тут очередного проклятия фараона. Не нарушило ли человечество табу, выкопав очередную древнюю мумию, и не стоит ли в таком случае немедленно закопать ее обратно?

Смотреть: Netflix

«Шутить над собой не означает освобождения от себя»

Анна Глазова о том, как читать Пауля Целана

23 ноября исполняется 100 лет со дня рождения Пауля Целана — без сомнения, одного из главных и самых трагических поэтов XX века, оказавшего огромное влияние не только на поэзию, но и на европейскую философию. Игорь Гулин поговорил о восприятии Целана в России и в мире с его переводчицей и исследовательницей, поэтом Анной Глазовой

Расскажите для начала про свой опыт взаимодействия с текстами Целана — и как переводчика, и как поэта, очевидно пишущего «после Целана» и в диалоге с ним?

Мне нравится, что вы сказали «после Целана», а не «после Холокоста», как сейчас многие говорят, чудовищно упрощая и искажая смысл слов Адорно. Обычно Адорно приписывается, будто он запретил поэтам писать (сказал «нельзя!»). Суть там в другом. Он назвал написание стихов после Холокоста варварством, потому что считал, что культура потерпела крах и оставаться внутри нее после этого падения невозможно. Как раз прочитав стихи Целана, он изменил свою точку зрения и сказал, что стихи о пережитом страдании возможны. Проблема тут — как же писать, если прежняя культура дискредитировала себя? Целану пришлось выстраивать собственный язык после разрыва, почти алхимически соединяя разрозненные элементы, унаследованные от поэтической традиции. Писать после Целана — значит для меня писать в разрыве с традицией, из критической точки. После Целана нет доверия «идолу» лирического субъекта, а открытость читателю, который вовлекается в процессе чтения в существование текста, становится этическим требованием.

Кажется, что статус Целана в России сильно изменился за последние полтора десятилетия. Из автора, известного специалистам, он превратился в фигуру общепринятого канона, предмет культа. Вы чувствуете его влияние в новой русской поэзии, в способе говорить о стихах?

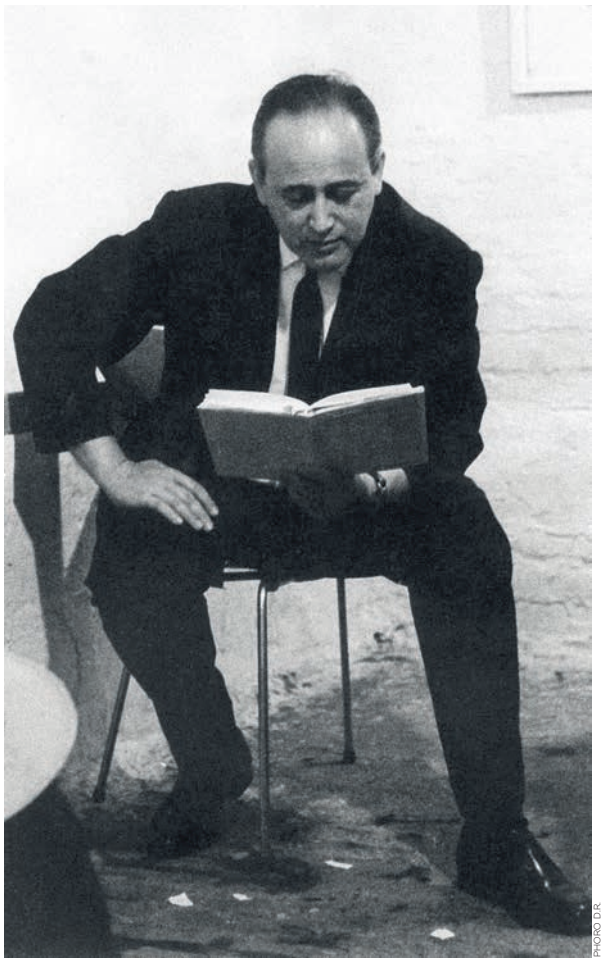
Я вижу его влияние в двояком смысле. Есть поверхностное значение, как и со всеми авторами, вошедшими в интеллектуальный канон, грубо говоря, упоминать Целана стало модно. Но есть и более глубинное влияние, и вот его очень трудно проследить. Оно действует подспудно и не оставляет внешних примет. С одной стороны, сегодняшние поэтики во многом направлены на эмпатического читателя, они требуют чувствительности к чужому опыту, в особенности болезненному. Тут чтение Целана значимо в первую очередь как соприкосновение со свидетельством о пережитой катастрофе. С другой стороны, его работа с языком имеет очень далеко идущие следствия. Начать хотя бы с того, что его поэзия напрямую повлияла на поколение русских авторов, уже ставших знаковыми,— Елизавету Мнацаканову, Ольгу Седакову, Геннадия Айги. Важны и формальные черты его стихов: по большей части они написаны верлибрами; в них сложный, иногда непроницаемый синтаксис; в них практически отсутствуют описания обыденных вещей. Там нет одного заданного смысла: самые простые слова — «ты», «ключ», «роза» — употребляются так, что не позволяют прикрепить их к фиксированному значению — обыденному ли, метафорическому, символическому. Их смысл всегда течет и всегда открыт влиянию читателя.

Как вы думаете, у «русского Целана» есть какие-то особенности? Он отличается от немецкого или французского?

Что касается французской и немецкой рецепции, там подход к Целану связан в первую очередь с его попытками объединить работу поэзии с работой мысли. При жизни Целан сам искал диалога с философами — Хайдеггером, Адорно и другими. О нем писали Деррида и Лаку-Лабарт. Этих мыслителей его поэзия интересовала как изобретение нового языка, втягивающего в себя обломки немецко-еврейской культуры и осмысляющего опыт разрыва с идеями эпохи Просвещения. Надо сказать, что его рецепция в США довольно сильно отличается от европейской. Там Целан известен как свидетель Шоа — выживший, пишущий о травме и ее преодолении в работе памяти. То есть его поэзию воспринимают в первую очередь как мемориальную, ведущую в каждом тексте отсчет от даты «окончательного решения». В России рецепция идет по сходному пути по той причине, что катастрофа войны и тоталитарного режима оставила глубокую борозду и в русской литературе, хоть и несколько иначе. С другой стороны, поэзия Целана глубоко диалогична, он постоянно говорит из позиции и свидетеля и ответчика. А поскольку русские поэты — Мандельштам, Цветаева — были для него важными «собеседниками», думаю, его диалог с русской поэзией продолжится и с ответной стороны. Я вижу его наибольший потенциал вот в чем: его стихи не позволяют успокоиться на одном прочтении и влекут за собой продолжение разговора с читателем, а если читатель и сам поэт, разговор продолжается в новых стихах.

А есть что-то в поэтической позиции Целана, что не вполне усваивается в русской культуре?

Есть такой важный момент: в послевоенной Германии было стремление уйти от «высокой культуры», связывавшейся с традицией романтизма и в особенности с литературой модернизма. Мировые войны и захват власти национал-социалистами казались порождением именно этой культуры. Например, авторам «Группы 47» (к ней в разные годы принадлежали Гюнтер Грасс, Генрих Бёлль, Иоганнес Бобровский) стихи Целана слышались как



PHORO D.R

1964

ГОВОРИ И ТЫ

Говори и ты,
говори, последний,
скажи свой сказ.

Говори —
Но не отделяй Нет от Да.
Одели свой сказ смыслом:
одели его тенью.

Одели его долею тени,
столько тени,
сколько, видишь,
разделено между
полночью и полуднем и полночью.

Оглядись:
смотри, все вокруг оживает —
Со смертью! И живо!
Истинно говорит, кто тень говорит.

Но место, где ты стоишь, сокращается:
И куда теперь, о лишенный тени, куда?
Поднимайся. Нащупывай путь вверх.
Ты стал уже, тебя не узнать, ты стал тоньше!
Тоньше: та нить,
по которой хочет спуститься звезда:
чтобы там внизу плыть, там внизу,
где видит свой отблеск: в зыби
блуждающих слов.

(Перевод Анны Глазовой)

принадлежащие к реакционной эстетике. Столкнувшись с недопониманием его позиции — позиции автора, говорящего от лица других и в сторону других,— Целан писал не наивно, а уже исходя из такого противостояния.

В России же, как мне кажется, модернизм, с его упором на сильном лирическом субъекте, все еще не «деконструирован», поэтому и Целана многие читают как поэта модернистского, занятого созданием индивидуального языка,— то есть не просто как свидетеля катастрофы, но и олицетворения ее, ее символа. От такой идеализации фигуры поэта хотелось бы предостеречь, но это не значит, что нужно отказываться от того инструментария, который достался от романтиков, от Рильке, от сюрреалистов и был обновлен Целаном. Он может быть интересен и с этой стороны — с точки зрения поэтической формы, то есть того, как эти стихи «сделаны». Например, переводы Целана, включенные в новую книгу Михаила Гронаса «Краткая история внимания», при всей чуткости к смыслу, делают акцент именно на ритмическом рисунке, семантических симметриях и асимметриях.

Та деконструкция модернизма, развенчание субъекта, о которой вы говорите, в русской поэзии все же шла довольно активно, но она шла всегда через травестию, иронию — прежде всего, в концептуализме, но не только. Даже у поэтов блокады вроде Геннадия Гора, с которыми у нас сейчас ассоциируется поиск языка для катастрофы, много жуткой шутливости. У Целана ее вроде бы нет — он серьезен. Кажется, серьезность — это то, с чем русская культура немного разучилась работать. Как вы думаете, чтение Целана тут может что-то изменить?

Конечно, русский концептуализм и постмодернизм заняты дестабилизацией субъекта, но и в них автор-авторитет выпрастывается из-под покрова иронии (заметнее всего это, наверное, у Пригова). Вообще, как мне кажется, русский постмодернизм отличается от французского или американского тем, что он, с одной стороны, весел, легок, а с другой — платит за это тем, что в достаточной мере легковесен. Ведь иронией субъект не разрушается, только отчасти расщепляется и дестабилизируется. Расскажу любимый анекдот, который, может быть, прояснит, в чем я вижу проблему с иронией как инструментом, призванным избавить от гнета субъектности. Читает раввин в синагоге проповедь. Увлекшись рассказом о величии Бога, говорит: «Господь, в сравнении с тобой мы — ничто!» Тронутый его словами, хаззан (кантор) вторит ему: «Воистину это так: мы — ничто, Господи!» И глава общины тоже повторяет вслед: «Мы ничто, Господь, мы ничто!» Тут на заднем ряду встает рядовой член: «И я, и я ничто!» Глава толкает кантора в бок: «Смотри, какой тут шмендрик хочет быть ничем». Так и с иронией в литературе: шутить над собой не означает освобождения от себя.

С философским постмодернизмом дело обстоит иначе. Деррида предельно серьезен в своей критике логоцентризма нашей культуры. То же относится и к Лиотару с его скепсисом в отношении великого нарратива, терпящего крах вместе с идеей Просвещения. В американской поэзии откликом на эту критику стала language poetry, в основе которой лежит идея, что текст формируется чтением не в меньшей степени, чем письмом. У целановской поэзии тоже есть это обращение к читателю как к соавтору. Она строится на единичности события прочтения: стихотворение рождается в «здесь и теперь» чтения, каждый раз по-новому. Поэтому многие из его стихов написаны в ответ на прочитанные тексты. Для него крайне важно это присутствие чужого языка в собственном. И для этого стихотворение стремится быть открытым, приглашающим к встрече. Освободить от себя способен только другой.

Вы упомянули Геннадия Гора — я тоже всегда думаю почему-то именно о нем из всех авторов блокадной или лагерной литературы в сочетании с Целаном, хотя по формальным признакам они совершенно непохожи. Мне кажется, их сближает чувство глубинной жути, перекроившее их литературные языки. Но у Целана эта жуть перешла в память, и его стихи говорят с временным зазором по отношению к катастрофе, а Гор обрел новый язык, язык жути, именно на время блокады, а потом его потерял. Его стихи говорят из позиции человека, в настоящий момент подвергающегося шоку, и реакцией на шок оказывается, как часто случается и в жизни, смех. Работа траура приходит позже.

Когда я спрашивал о русском Целане, я отчасти имел в виду язык, способ, каким его можно превращать в русскую поэзию. Есть более классичный Целан Ольги Седаковой, есть очень модернистский — Алеши Прокопьева, есть интимно-музыкальный — Михаила Гронаса. Вы можете описать, чем ваш подход к нему отличается? Каким вам его хотелось делать?

Я воспринимаю язык Целана как оголенный, уязвимый, находящийся все время под напряжением разнонаправленных сил, действующих в нем и почти разрывающих его. Поэтому мне всегда хотелось, чтобы в моем переводе передавалась эта ранимость и эта гибкая сила языка, способная и нарушать правила синтаксиса, не подрывая при этом внутренней целостности текста, и создавать смысловые связи между неоднородными элементами. И еще мне хотелось, чтобы в переводе он оставался чужим: знакомым, но не родным. Чтобы оставался гостем, таким, которого ждут и чье присутствие — событие и встреча, а не ровная близость и покой.

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА
С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ


ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА SAVVA

Savva
Выдающийся манник с черной смородиной

Открытия Savva в «Метрополе» ждали два года. По всем предпосылкам этот ресторан должен был стать самым статусным и значимым проектом ресторанной империи Аркадия Новикова за последнее десятилетие. Сегодня можно констатировать, что он таковым и станет, как только в самом отеле закончится глобальная реконструкция, с фасада снимут леса, в номера заселятся постояльцы, а туристический поток вернется к допандемийным значениям — но когда именно это случится, никто точно не знает. Пока же Savva открылся без того размаха, которого он заслуживает: за окнами виднеются строительные конструкции, а среди гостей совсем не так много иностранцев, как могло быть, если бы титульный ресторан при главном историческом отеле Москвы распахнул двери в более благополучные времена. Но в сегодняшних реалиях открытие Savva имеет еще и особый философский подтекст, когда неповоротливое и величественное пятизвездное заведение, словно легендарный лайнер, упорно идет своим курсом, невзирая на необратимые внешние перемены вроде «темных кухонь», доставки готовой еды и chef's table в режиме онлайн. Никакие причудливые приметы нового времени не коснулись Savva, и все, кто не желает принимать настоящее во всей его очевидности и невероятности, могут укрыться в обновленном ресторане «Метрополя», как на ковчеге, навечно вставшем на прикол. Роскошный основной зал с изящно отреставрированными росписями плафонов и величественными мраморными колоннами, элегантный второй этаж, напоминающий светскую московскую гостиную, современный, точно продуманный свет, уютная, комфортная мебель актуального дизайна, парадная сервировка — интерьеры такого масштаба и размаха редко появляются не только в Москве, но и по всему миру. Нет никаких сомнений, что для дизайнера Ирины Глик этот проект — важнейшая веха в творческой биографии. В то время как шеф-повар Андрей Шмаков, возглавлявший кухню Savva еще в предыдущем его воплощении, казалось бы, просто сохранил свою позицию. Но на самом деле два года ожидания и подготовки к открытию — это тоже уникальный опыт, каким обладает редкий шеф, и не только в Москве, но и по всему миру. Так что, как ни крути, получился проект международного значения. Что касается меню, то оно оказалось самым неожиданным элементом концепции. Альтернативой классическим разделам a la carte стали тематические сеты по четыре позиции — от закуски до десерта. Каждый сет посвящен какой-нибудь теме, например «Овощи» объединяют авокадо, хумус с печеным перцем и хрустящую гречку (1000 руб.), шницель из цукини с соусом чимичурри и кремом из зеленого горошка (750 руб.), стейк из капусты с жареной капустой и кремом из лука порея (850 руб.) и парфе из малины и свеклы с малиновым сорбе и шоколадом (480 руб.). Есть сеты «Ферма», «Осень», «Камчатка», «Прибалтика», в каждом из которых Андрей Шмаков рассказывает некую гастрономическую историю. При этом любое блюдо из каждого сета можно заказать и по отдельности, вразнобой, что, конечно, выглядит довольно странно, поскольку заведомо разрушает творческий замысел шефа. С другой стороны, возможность ограничиться одним-двумя блюдами, хотя бы в целях экономии, кажется весьма гуманной. Если решиться заказывать блюда хаотично, то стоит обратить особое внимание на сугудай из муксуна с щучьей икрой со сметаной, который подается с отварным картофелем и стопкой хреновухи «Шмаковка» (1350 руб.) — можно смело утверждать, что этот сугудай обладает самым тонким и элегантным вкусовым балансом из возможных,— а также на утку с кремом из тыквы с тонким привкусом юдзу, сливочными сморчками и капустой (1100 руб.) и на восхитительный манник со сметанным кремом, еловым маслом и черной смородиной (480 руб.). Впрочем, даже эти выдающиеся блюда Savva слегка теряются на фоне великолепия и грандиозного масштаба всего проекта, как бы уступая первые роли в этом завораживающем зрелище особому антуражу и атмосфере. И в этом гениальный основатель главной в стране ресторанной фабрики грез остается верен сам себе.

★★★★★

Театральный проезд, 2,
+7 499 795 9999


ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА SAVVA

Share
Недодуманный салат с ростбифом

Меж тем один из ведущих преподавателей Novikov School Игорь Приходько открыл в тихом и благолепном Вознесенском переулке ресторан Share — вместе с бывшей своей ученицей и нынешним бизнес-партнером Юлией Ходыревой, которая давно мечтала инвестировать в собственное заведение. Строили ресторан целый год, трогательно погружаясь во все детали — картины для интерьера тщательно и со смыслом отбирала лично хозяйка, плетеную инсталляцию между этажами декораторы плели полгода, особое внимание уделили фитодизайну, да и сами интерьеры, созданные приглашенной звездой Евгенией Ужеговой, получились по-настоящему впечатляющими. Двухэтажный Share, отделанный металлом, деревом и камнем, с открытой кухней (не слишком эргономичной, зато эффектной) и окнами на две стороны, обеспечивающими респектабельный московский bellevue, производит вау-эффект. Но дальше наступает глубочайшее разочарование. Похоже, увлекшись созданием красивого интерьера и всех связанных с ним мелочей (что, конечно, весьма похвально), авторы проекта всерьез подзабыли о кухне. Подход этот весьма распространен в Москве, у нас большинство ресторанов «делают бизнес» на интерьере и атмосфере: погрузив гостя в комфортную и эффектную среду, ему можно продать любую еду, и он будет счастлив. Но эти уловки все же позволительны до какого-то предела. А Share даже по специфическим московским меркам «недокрутил» концепцию своего меню. Идея «шеринга» в нем просматривается весьма слабо, авторская составляющая тоже крайне вялая — шеф-повар из Питера (главный тренд сезона) пока не справляется с возложенными на него задачами. Еда в Share не впечатляет, не запоминается, да еще и меркнет на фоне дорогого интерьера. В результате — банальность на банальности: хумус (250 руб.) и гуакамоле (300 руб.), грибной суп (450 руб.) и гибрид «БиськЯм» с малосольным огурцом и морепродуктами (650 руб.), салат с ростбифом, инжиром и киноа (850 руб.) и крудо из гребешка (590 руб.), паста, стейки, говяжья щека в яблочной глазури с пюре из гороха (650 руб.) — во всем чувствуется элемент случайности и недодуманности. Впрочем, команда Share не собирается останавливаться на достигнутом и планирует открыть еще один ресторан. Если и его будут строить год, есть надежда, что на меню время все же найдется.

★★★☆☆

Вознесенский переулок, 5,
строение 1, +7 495 105 9277

ЕДА
С ЕЛЕНОЙ
ЧЕКАЛОВОЙ

ТАРТ ТАТЕН С КАРТОШКОЙ И КОРНЕПЛОДАМИ

1. **Картофель** (*3 штуки среднего размера*)
2. **Морковь** (*3 штуки среднего размера*)
3. **Пастернак** (*4 штуки среднего размера*)
4. **Порей (только белая часть)** (*2 штуки среднего размера*)
5. **Чеснок** (*8 зубчиков*)
6. **Сахар** (*1/3 стакана*)
7. **Сок 1/2 среднего лимона**
8. **Сливочное масло** (*1 столовая ложка*)
9. **Белый винный уксус** (*2 чайные ложки*)
10. **Свежий розмарин (нарезанные иголки)** (*2 столовые ложки*)
11. **Выдержанный сыр (грюйер, пармезан или козий)** (*130 г*)
12. **Слоеное бездрожжевое тесто** (*1 круглый лист*)
13. **Оливковое масло, соль, черный перец, копченая паприка (по желанию)**

Ноябрь — сезон белого трюфеля. В это время года я не раз бывала в его мировой столице — в итальянском городке Альба, что в Пьемонте. Даже участвовала в трюфелиной охоте. Я обожаю белый трюфель! Понимаю, что об этом теперь почти неловко говорить — тем более мировая гастрономия XXI века давно доказала, что интересно приготовленные морковка, горошек, щавель или корнеплоды могут прозвучать сильнее черной икры. Для меня — точно, я не фанат икры. А вот в настоящем трюфеле (только не путать с ароматизированным искусственными эссенциями маслом) есть какой-то таинственный и непостижимый аромат жизни, который будит желания и наполняет радостной энергией. В отличие от трюфельного масла он не сшибает с ног, он сдержанный и деликатный, он постепенно захватывает вас и увлекает в воронку гастрономического наслаждения. Именно потому он особенно хорош с простыми, почти нейтральными по вкусу и аромату компаньонами — яйцом, картошкой, ризотто или полентой. Во Франции с незапамятных времен в ноябре готовят тарт татен с уложенными веером картофельными ломтиками и щедро посыпают его почти прозрачными стружками белого трюфеля. Только не надо говорить, что вы давно не притрагиваетесь к картошке, потому что в ней почти нет витаминов, одни калории и «быстрые» углеводы. Бог с ними, с лишними килограммами — сейчас именно тот момент, когда маленькие радости нужны, как витамины. Поверьте, это невероятно вкусное блюдо! Тонко нарезанную и чуть обжаренную — да и да, на сливочном масле — картошку посыпают кусочками жирнющего сырого фуа-гра, а сверху закрывают листом слоеного теста и запекают. В готовом виде этот тарт выглядит, как настоящий торт: картошка, насквозь пропитанная сливочным маслом и фуа-гра, становится румяной, хрустящей и глянцевой, будто ее глазировали в сахаре. Я не устаю поражаться, как в этом блюде раскрываются тайные свойства картошки: вроде бы скромный, непритязательный продукт, но с какой легкостью он сочетается с другими ингредиентами, как по-разному его можно приготовить — по сути это идеальная поварская глина. И столь же идеальный фон для трюфеля и фуа-гра. Да только где сейчас в Москве взять настоящий белый трюфель и хорошее фуа-гра? Путешествия в Пьемонт и прочие прекрасные места — все это, увы, пока в воспоминаниях. Но есть, как говорится, и хорошая новость: картофельный татен фантастически вкусен и красив даже без трюфелей и фуа-гра. Только готовить его надо немного иначе, чем классический французский.

Вместо трюфеля я кладу хороший умамный сыр, вместо фуа-гра — насыщенную карамель, а саму картошку дополняю (хотя это не обязательно) другими корнеплодами — пастернаком и морковкой, а также добавляю порей, чеснок и розмарин. Сладкая карамель интересно уравновешивает солоноватые землистые овощи и придает пирогу нарядную глянцевость. Острые и свежие ноты чеснока, сыра и розмарина — все это, конечно, не заменяет богатство аромата белого трюфеля, но придает блюду энергию и обаяние.

Разогрейте духовку до 210°C. Нарежьте картофель, морковь, пастернак и порей на кружочки толщиной 1 сантиметр. Зубчики чеснока — на 2–3 части. Перемешайте овощи с оливковым маслом, приправьте солью и перцем, а по желанию и копченой паприкой (она придаст корнеплодам легкий аромат костра). Выложите все на противень и запекайте около получаса, пока они не станут золотистыми. Пока овощи остывают, можно приготовить карамель.

Если вы никогда раньше не готовили карамель, не волнуйтесь — это просто и не требует особой сноровки. Возьмите плоскую сковородку диаметром 28 см с высокими бортиками и съемной ручкой. По дну равномерно рассыпьте сахар и хорошо сбрызните его лимонным соком. Поставьте сковородку на средне-сильный огонь — и оставьте в покое на несколько минут. Как только сахар начнет плавиться, поворачивайте сковородку в разные стороны, чтобы сахарные ручейки растекались по еще сухому песку. Вскоре весь сахар потечет и запузырится — не перемешивайте его ложкой, даже если очень хочется! (И никуда не отходите — весь процесс займет около 3–4 минут.) Снимите карамель с огня, как только она приобретет приятный теплый янтарный цвет, быстро добавьте масло — и вот теперь размешайте. Влейте винный уксус, немного приправьте солью и черным перцем (будьте осторожны, не дотрагивайтесь до горячей карамели) — размешайте еще раз. По всей поверхности карамели равномерно распределите розмарин, а поверх одним слоем, но очень плотно выложите припеченные овощи. Оставшиеся кружочки измельчите и заполните все промежутки. Щедро посыпьте овощи сыром и накройте круглым листом слоеного теста — его края подоткните вилкой под овощи, а сверху часто проколите всю поверхность. Отправьте в духовку и выпекайте при той же температуре (210°C) в течение 20 минут, а затем уменьшите огонь до 175° и оставьте татен еще на 15–20 минут, пока тесто не станет золотисто-коричневым.

Охладите пирог в сковороде в течение 10 минут, а затем проведите ножом по краю теста, чтобы отделить его от стенок. И вот теперь несложный трюк: накройте сковородку плоским блюдом чуть большего диаметра и осторожно ее переверните. Вы поразитесь, какой татен красивый и глянцевый. Подавайте его теплым, само собой — с вином. Лучше — с нетяжелым красным, например бургундским пино нуаром. Дополните зеленым салатом — и вот вам отличный ужин. Пирог получается большим и щедрым. Можно и пару надежных гостей позвать — из тех, кто, как вы, ходит в масках и вообще осторожничает,— общение сейчас тоже очень нужно. А путешествия — они еще вернутся. Не сомневаюсь, что еще поеду на охоту за трюфелями. Белые трюфеля, они, конечно, только до января, но есть еще ценные черные — с декабря по март, а с середины мая пойдут темно-желтые летние. Возможно, к лету мы уже снова заживем прежней жизнью. Вот тогда и сделаем знаменитый французский картофельный пирог.

CHEKALOVA.RU

Плод союза люкса и люкса

Елена Стафьева
о L.U.C XP II Sarto Kiton



Эти часы Chopard и Kiton придумали и сделали вместе — и это отличный пример того, как европейский люксовый бизнес объединяется перед лицом вызовов времени

Новые часы L.U.C XP II Sarto Kiton показывали в палаццо Kiton вместе с новым коллекциями Kiton сезона «весна-лето 2021», мужской и женской. Показ выглядел этаким перформансом: среди манекенов ходили модели — парни, девушки, немолодые мужчины и взрослые женщины — в одежде грядущего сезона, самой разной, более формальной или совсем неформальной, и у каждого на запястье можно было легко представить эти часы, настолько свободно они образуют разные стилистические валентности, хоть с мужским пиджаком, хоть с женским тонким трикотажным пуловером и бермудами. Сами часы были выставлены тут же, в отдельном зале, и выглядели совершенно органической частью этого мира современной, максимально облегченной, но при этом отчетливо роскошной версии гардероба, основанного на классических традициях неаполитанской портновской школы, воплощенных Kiton. Швейцарская сдержанность и благородная простота часов L.U.C Chopard, которая, казалось бы, находится где-то на противоположном от итальянского и тем более неаполитанского конце люксового спектра, легко соединились со всем этим.

Для общей истории была выбрана ультратонкая модель L.U.C, которая, конечно, идеально подходит современному стилю и ритму. Диаметр корпуса 40 мм, а толщина всего 7,2 мм, корпус стальной с DLC-покрытием (что буквально значит diamond-like carbon) с дробеструйной обработкой, убирающей холодную жесткость стальной поверхности и придающей ей органический тактильный эффект. Сталь в таком виде — это тоже очень своевременный выбор, лишенный классической формальности и обращенный к разным образам сегодняшних клиентов люкса.

И стальной корпус, и латунный циферблат с гальваническим покрытием и лаковой отделкой едины по цвету,— это глубокие грифельно-черные или антрацитово-серые оттенки, на циферблат нанесен самый узнаваемый китоновский узор «гусиная лапка». Отдельная прекрасная штука тут — это ремешок. Его, что совершенно логично, сделали тканевым в честь того материала, с которым имеет дело Kiton. Ткань эта создана специально из волокон монгольского кашемира и шерсти с небольшим добавлением эластана, чтобы придать ей максимальную прочность и пластичность. Внешняя его поверхность сделана в тех же грифельно-антрацитовых тонах, но вот дальше вступает фирменный красный оттенок Kiton — такие узнаваемые крошечные красные стежки скрепляют ремешок у дужек циферблата, а его внутренняя сторона сделана из красной кожи аллигатора (есть, впрочем, и версия из черной кожи).

Внутри стоит автоматический механизм L.U.C 96.53-L с вольфрамовым микроротором и технологией Chopard Twin, которая дает более чем двухдневным запас хода, задняя крышка из тонированного стекла, сквозь которое видна вся красота шопаровского механизма с его мостами, украшенными гравировкой Cotes de Geneve. Все вместе — комбинация различных материалов, техник и цветов — серо-черного, красного и блеска позолоченных арабских цифр, часовых меток и стрелок — составляется в такую вещь, которая может жить с кем угодно. И хотя в пресс-релизе говорится о «современных джентльменах», но на самом деле это могут быть и джентльмены, и богема, и современные женщины, добавила бы я, попробовав их на собственном запястье. Тонкий 40-миллиметровый корпус — это вообще самый универсальный размер сегодня. Часов этих выпущено всего 100 штук, и каждый экземпляр пронумерован.

Текст

Марина Прохорова

Kiton

FW 2020/21

Южноитальянские традиции классического портновского искусства всегда подразумевали мягкость и комфорт. В нынешние времена эти качества особенно ценны.

В этом сезоне главной новинкой в коллекции Kiton стали вещи из кашемирового джерси — толстого, четырехслойного. Такое трикотажное полотно отлично держит форму, но при этом очень пластично и вообще не сковывает движений. Вообще, идея трикотажных кардиганов пиджачного кроя не нова, но подобные полупиджаки всегда были неформальными. Новые технологии Kiton позволяют делать из джерси не только всевозможные блейзеры и пальто, но и одежду офисного стиля. Генеральный директор бренда Антонио де Маттеис имеет вполне определенное представление о современной стилистике мужской одежды. Классическая и околоформальная одежда Kiton максимально легка и непринужденна благодаря фактуре — эти качества заметны при любом движении. А линейка вещей в спортивном стиле демонстрирует максимальную элегантность. Парки, охотничьи куртки и пуховики сделаны из кашемира и сияющего нейлона, имеют меховую подстежку и рассчитаны на то, чтобы производить впечатление. Молодежная линия KNT, создаваемая сыновьями де Маттеиса Мариано и Вальтером, тоже относится к спортивному стритвиру. Это пуховики и объемные пиджаки без подкладки в сочетании со спортивными штанами, остромодные при всей нарочитой неброскости.



ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: COURTESY OF KITON

Текст
Марина Прохорова

Ermenegildo Zegna

FW 2020/21

Экологичность сейчас в моде, но на стратегии Ermenegildo Zegna Group повлияли не модные веяния: эта компания спасает природу уже 90 лет. Ermenegildo Zegna в этом году празднует 110-летний юбилей. Так вот, основавший в городе Триверо в Пьемонте ткацкую мануфактуру Эрменеджильдо Дзенья уже в 1930-х годах задумался о сохранении окрестной природы и начал сажать деревья. Сейчас вокруг прежней мануфактуры высажено более полумиллиона деревьев и образовался заповедник площадью 100 кв. км, названный Oasi Zegna. В честь юбилея компания придумала выпуск сердец из древесины упавших деревьев, чтобы поддержать таким образом природу предгорий Альп. Увидеть результаты работы по восстановлению лесов можно на сайте ZegnaGroup.com.

Еще одна новость Ermenegildo Zegna очень уместна в период пандемии. Новая версия сайта Zegna.com, рассчитанная на все возможные виды браузеров и мобильных устройств, предлагает не только привычный онлайн-шопинг, но и возможность забронировать посещение бутика, примерку в магазине, все виды кастомизации, подгонки и шитья на заказ, что сводит к минимуму лишние сейчас контакты со случайными людьми.

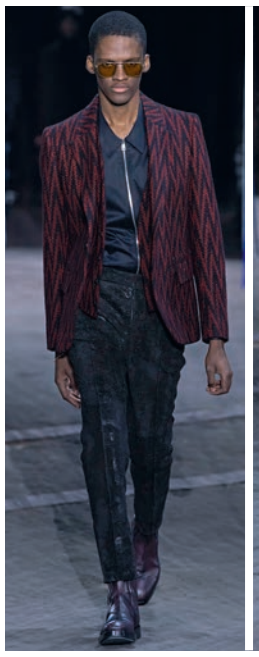


ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF ERMENEGILDO ZEGNA

Ermenegildo Zegna

FW 2020/21

Что касается сезонной коллекции Ermenegildo Zegna — ее, как и прежде, создал Алессандро Сартори, один из лучших современных дизайнеров мужской одежды. И это очень заметно. Сдержанные, строгие силуэты выглядят современно, но вполне узнаваемы и вариации традиционного итальянского пальто loden с округлыми широкими плечами, и байкерские бомберы поверх пиджаков, и сумки в стиле чехлов для фотоаппарата Leika. Узоры на ткани напоминают размытые пейзажи, на пиджаках усложненная, ломаная клетка гленчек, кожа гравирована лазером. Чуть не половина вещей создается из переработанных материалов — новых, но перетканных из остатков, неизбежно скапливающихся после раскроя любой коллекции. Особенно хороши сотканные вручную в общине Сан-Патриньяно многоцветные кашемиры из переработанной пряжи. Выглядят они очень эффектно, а ресурсы сохранены. Бережливость стала новой роскошью, но у семьи Дзенья она наследственная. И Алессандро Сартори, мечтающий, чтобы созданная им одежда носилась вечно, в концепцию Ermenegildo Zegna Group вписался.



















Текст
Марина Прохорова

Brioni FW 2020/21

Мизансцены для нынешней коллекции бренда ставил известный и очень талантливый музейный куратор Оливье Сайяр в залах флорентийского палаццо Джерини.
Одежду из новой коллекции Brioni представляли знаменитые музыканты — виолончелисты Андреас и Ингемар Брантелиды, а также Дэвид Пиа, пианист Александрос Капелис, контрабасист Ульрих Вольф и барочный октет во главе с Андреа Луччи. Вообще, Brioni часто приглашает для демонстрации коллекций своих клиентов из мира науки и искусства: врачей, архитекторов, художников и — как сейчас — музыкантов. Это важно для бренда, потому что ясно обозначает портновское искусство как часть мировой культуры.
По словам дизайн-директора Brioni Норберта Штумпфля, вещи марки очень просты и должны выглядеть так, чтобы были видны не они, а одетый в них мужчина. Для этих якобы скромных целей используются пиджаки из жаккарда, сотканного на венецианских станках XVII века, кашемировые халаты и фраки из баратеи — смеси шерсти с шелком, и кашемировые смокинги — белые не благодаря отбеливанию, а потому, что они сотканы из шерсти козы-альбиноса и имеют пуговицы также из рога альбиноса. Конечно, подобная самопрезентация стиля Brioni не сводится к декларации ложной скромности. Бренд просто рассчитывает на то, что среди его клиентов много действительно крупных личностей, чью индивидуальность ничем не затмить.



ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: COURTESY OF BRIONI

Berluti

FW 2020/21

Крис Ван Аш давно имеет репутацию мастера, умеющего деконструировать, вновь конструировать и модернизировать классические костюмы. Так что неожиданностей почти нет.
Если не считать, что в этом сезоне большая часть обуви Berluti, бренда, прославившегося благодаря невероятным ботинкам ручной работы,— кроссовки. Ну или гибриды кроссовок и знаменитых ботинок, нарочито механическим образом как будто вставленных в кроссовочный низ. Сам Крис Ван Аш прокомментировал эту странную обувь как метафору нового образа клиента Berluti, человека, который уважает традицию, но чувствует себя удобно в кроссовках. А заодно дизайнер в очередной раз продемонстрировал свою склонность к деконструкциям. Еще одна особенность коллекции — Berluti включает в число своих клиентов женщин, но при этом женские костюмы практически неотличимы от мужских, они и демонстрировались парами. Идея не новая — женщины с начала прошлого века носили мужскую одежду. Но сейчас эта идея современна по-новому. Плечистые двубортные костюмы из цветной шерсти и пальто в клетку гленчек, меховые пальто и трикотаж с ярким рисунком зигзагами, закрытые водолазки — все одинаково. Но главное в этом единообразии — в нем нет больше никакого вызова. Все красиво, все модно и соответствует социальным ролям нынешней эпохи.



ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: COURTESY OF BERLUTI

Текст
Марина Прохорова

Corneliani

FW 2020/21

Традиционные итальянские семейные бренды, специализирующиеся на классике, вполне устойчивы потому, что постоянно развиваются.
Существующий около 90 лет мантуанский бренд Corneliani популярен именно из-за того, что классика в его исполнении выглядит современно — благодаря «тихим» изменениям кроя, технологий и материалов. Но в этом сезоне бренд и его нынешний дизайн-директор Стефано Гаудиозо Трамонте явно решили привлечь внимание к своим методам сохранения экологичности производства. Основная коллекции этого сезона называется Circle. Это типичная классика в современном исполнении, с необходимой для хорошей классической марки долей ручного труда. Но технологи Corneliani постарались снизить вредное воздействие производства на окружающую среду. Ткани из смеси шерсти и кашемира изготовлены без использования химических красителей. Также в этой части коллекции использованы лиоцелл, то есть биоразлагаемый материал на основе целлюлозы, переработанный кашемир и экологически чистый органический хлопок — и еще техноrафен, высокотехнологичный материал, обладающий антибактериальными, термическими и антистатическими свойствами. Линия Corneliani Travel Tech представляет немнущуюся грязеотталкивающую одежду для деловых поездок. Все вещи подчеркнуто просты по покрою, имеют довольно мягкие силуэты и очень хороши благодаря сложной и выглядящей крайне современно цветовой гамме.



ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ : COURTESY OF CORNELIANI

DIOR.COM - 8 800 550 68 85



РЕКЛАМА

DIOR

ОТКРЫТИЕ БУТИКА УЛ. ПЕТРОВКА, Д.11

DIOR.COM - 8 800 550 68 85



DIOR

ОТКРЫТИЕ БУТИКА УЛ. ПЕТРОВКА, Д.11

РЕКЛАМА

16+ реклама

КоммерсантъFM93.6
слушайте
online
на www.kommersant.ru

НАЧАЛО
НОВОЙ ИСТОРИИ.

НОВЫЙ GENESIS GV80



GENESIS.COM

GENESIS

Дженезис ДжиВи80. Реклама.