Коммерсантъ

WEEKEND

22 ОКТЯБРЯ 2021 НОМЕР 36



Как современные художники мучают легендарную сумку





ТРЕТЬЯКОВСКИЙ ПР., 15 - Т. 495 933 3391 - БАРВИХА LUXURY VILLAGE - Т. 495 225 8858 - ЦУМ, УЛ. ПЕТРОВКА, 2 - Т. 8 800 500 8000 - TSUM.RU

SOMEWHERE IN LORO PIANA
ГДЕ-ТО В LORO PIANA

Loro Piana

ПРОЕКТ

«У них лилась кровь — но кровь-то черная была»

Юрий Норштейн, Рената Литвинова, Николай Хомерики и другие о самых страшных фильмах в их жизни

8

МНЕНИЯ

6 **«Я хочу поразить Париж с помощью моркови и яблока»**
Поль Сезанн **о том, как устроена настоящая живопись**

СЛОВА РОССИИ

16 **Б — Благоустройство**
Юрий Сапрыкин **о том, как Москва решила стать удобной для жителей и с чем столкнулась на этом пути**

ВЫСТАВКИ

19 **Рыцарь футуризма**
Анна Толстова **о том, как Джанни Маттиоли очистил итальянский футуризм от политики**

КИНО

22 **Зачарованная война**
Михаил Трофименков **о «Повести пламенных лет» Юлии Солнцевой — первой в мире женщины, получившей приз за режиссуру в Канне**

24 **Поезд с двумя неизвестными**
«Купе номер 6» как финский взгляд на русские 90-е

25 **Секс и саспенс в Белграде**
«Дунай» Любови Мульменко, поляроидный снимок докарантинной эпохи

СЕРИАЛЫ

26 **Подонство Чаки**
Татьяна Алешичева **о том, как «Чаки» Дона Манчини осваивает телеформат и новую этику**

КНИГИ

27 **Отступление немоты**
Игорь Гулин **о «Кажется Эстер» Кати Петровской**

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА

28 ***Дарья Цивина*** **об Arch 1908 и Fish Fetish**

ЕДА

29 ***Елена Чекалова*** **о пироге с антоновкой и миндальным тестом**

КОЛЛЕКЦИИ

30 **Ярко выраженный бельгийский акцент**
Елена Стафьева **о сезоне SS 2022**

36 **По русскому этапу**
Марина Прохорова **о выставке «The Lady Dior As Seen By»**

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

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
ТЕЛ.: +7 495 797 6970 д. 2772

НА ОБЛОЖКЕ:
СУМКА LADY DIOR
В ИСПОЛНЕНИИ АРТ-ГРУППЫ
01001011 STUDIO.
ФОТО: © HELENA BOUTKO

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: ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС «ПУШКИНСКАЯ ПЛОЩАДЬ». 109548, Г. МОСКВА, УЛ. ШОССЕЙНАЯ, Д. 4Д, ТЕЛ.: +7 495 276 1606, ФАКС: +7 495 276 1607; PRINT@PKPP.RU, WWW.PKPP.RU · ЦЕНА СВОБОДНАЯ. ТИРАЖ 63 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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

РЕКЛАМА



dior.com ~ 8 800 550 68 85 ~ *Роз де Ван и Мимироз

DIOR

КОЛЛЕКЦИИ *ROSE DES VENTS* И *MIMIROSE**

Желтое золото, розовое золото, белое золото, бриллианты и перламутр.

«Я хочу поразить Париж с помощью моркови и яблока»

Поль Сезанн о том, как устроена настоящая живопись

К годовщине смерти Поля Сезанна Анастасия Ларина изучила, как он смотрел на мир и в чем видел задачи живописи, и составила краткое руководство для начинающего сезанниста



CARNEGIE MUSEUM OF ART

Поль Сезанн. «Портрет художника по фотографии» (автопортрет),1885

Живопись с натуры — это не копирование предмета, а наглядное изображение собственных ощущений.

Мы не должны довольствоваться запоминанием прекрасных формул наших великих предшественников. Давайте выйдем за эти рамки и будем изучать прекрасную природу.

Я бы смешал меланхолию и солнечный свет. В Провансе есть неуловимая тоска, которую Пуссен почувствовал бы, склонившись над могилой под тополями Алискампа. Я хочу, как Пуссен, наделить рассудком траву и пустить слезу в небо.

Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра, надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите.

Разве пучок моркови, да, один-единственный пучок моркови, тщательно изученный, бесхитростно переданный во всей его самобытности, как видится, не стоит извечной академической мазни, той позорной живописи, что исполняется бурдой и стряпается по готовым рецептам?

Писать не значит рабски копировать действительность, это значит уловить гармонию разнообразных отношений и переложить их на свой лад, раскрыть их согласно новой и оригинальной логике.



MUSEE D'ORSAY

Поль Сезанн. «Натюрморт с луковицами», 1896–1898

Колористический эффект — главное в картине, он делает картину единым целым, организует ее; этот эффект должен опираться на одно доминирующее цветовое пятно.

Я хочу поразить Париж с помощью моркови и яблока.

Душу не пишут, пишут тело, и когда тело написано хорошо, черт подери, то душа, если она есть, будет светиться и проявляться во всем.

Не существуют ни линии, ни формы, есть только контрасты. Эти контрасты порождаются не черным и белым, а цветовым ощущением. Форма создается точным соотношением тонов. Когда тона сопоставлены гармонически и без упущений, картина создается сама собой.

Цвет — это та точка, где наш мозг соприкасается со вселенной.

Только Курбе умеет так шлепнуть черной краской по холсту и не продырявить его.

Если я буду бесстрастным, если буду рисовать и писать как в академиях, я ничего не увижу. Только рот или нос, «как по писаному», всегда одинаковый — ни души, ни загадки, ни страсти. Если я буду прислушиваться к своим чувствам, то смещу ваш глаз в сторону.

Поль Сезанн. «Натюрморт с молочником и фруктами на столе», 1890



NATIONAL MUSEUM OF ART, ARCHITECTURE AND DESIGN

Послушайте, ведь зеленой лужайки достаточно, чтобы мы увидели пейзаж, а телесный тон, который изображает лицо, становится им.

В каждом положенном мною мазке есть капля моей крови, смешавшейся с каплей крови вашего отца, возникает удивительная связь, о которой он не догадывается, она соединяет мои глаза с его душой, воссоздает ее, чтобы он смог узнать себя.

Искусство, в котором нет эмоций, в основе своей не искусство.

Художник только воспринимает, его ум — это регистрирующий аппарат, прекрасный, хрупкий, сложный аппарат, особенно по сравнению с другими, но если художник начинает вмешиваться, если он, такой ничтожный, осмеливается сознательно переделывать то, что он должен передать, он вносит в это свою незначительность и снижает свою работу.

Людям кажется, что сахарница безлика, бездушна. Но она тоже меняется день ото дня. Надо знать подход к этой братии, уметь ее увещевать.

Сегодня мы не в меру утомляем свое зрение, навязывая ему тысячи образов. А музеи, а картины в музеях! И выставки! Мы больше не способны видеть природу; мы видим лишь картины, вновь и вновь. Увидеть творение Господа — вот к чему я стремлюсь!

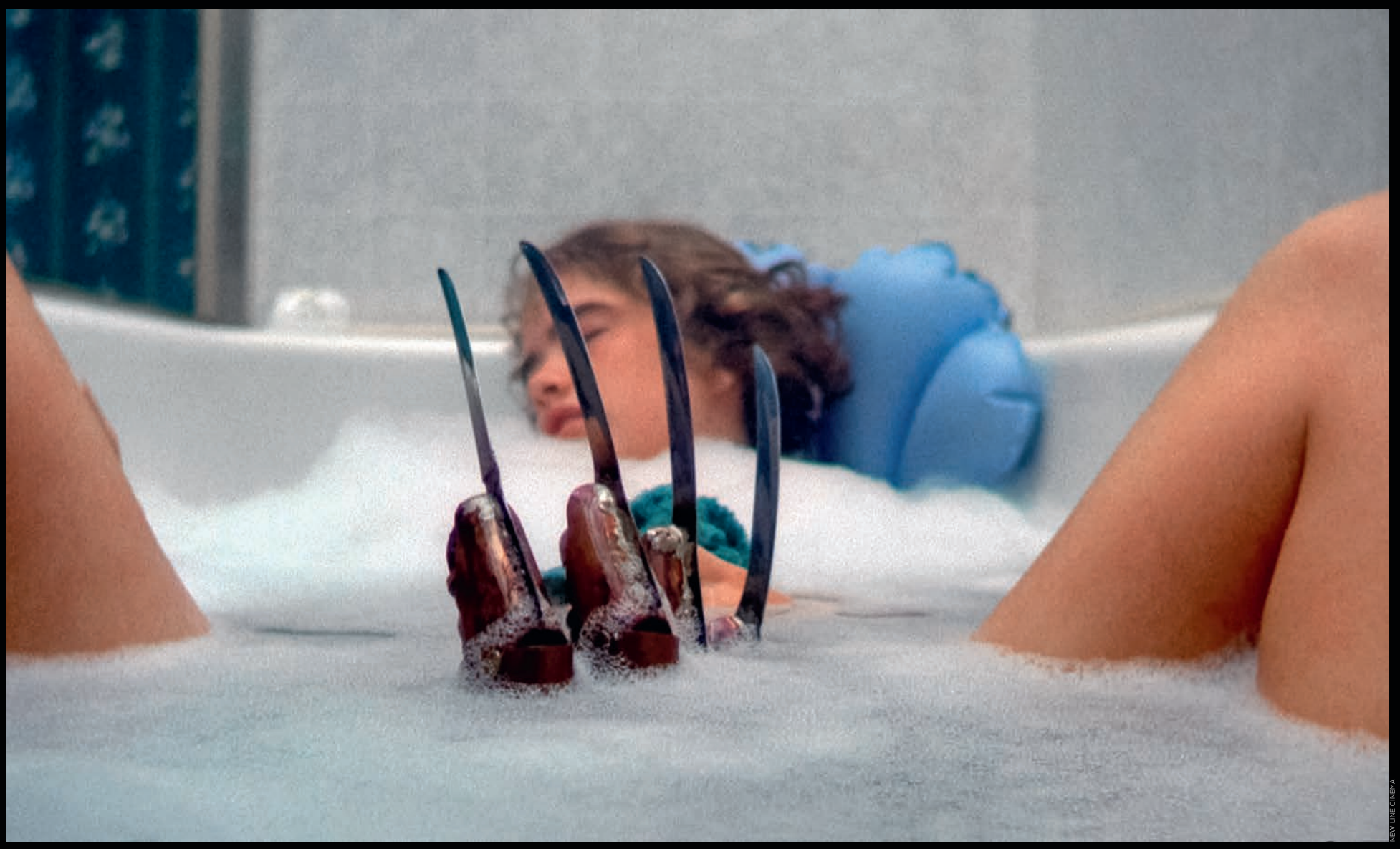
Мой метод — это ненависть к фантастическому образу. Я пишу только правду.

Я хочу поразить Париж с помощью моркови и яблока.

«У них лилась кровь — но кровь-то черная была»

Юрий Норштейн, Рената Литвинова, Николай Хомерики и другие о самых страшных фильмах в их жизни

«Кошмар на улице Вязов». Режиссер Уэс Крейвен, 1984



NEW LINE CINEMA

В повторный прокат выходит «Кошмар на улице Вязов» — один из самых популярных фильмов ужасов в истории кино. К возвращению Фредди Крюгера на большой экран Weekend попросил русских режиссеров, актеров, сценаристов, продюсеров и критиков вспомнить все самое жуткое, что они видели в кино

Антон Долин *кинокритик*

«Кошмар на улице Вязов», 1984

«Кошмар на улице Вязов» был самым страшным фильмом в моей жизни. Но это не был тот «Кошмар на улице Вязов», который смотрели все остальные. Это был мой собственный, ни на что не похожий и никому больше не известный «Кошмар на улице Вязов». Был конец 1980-х, и моя мама тогда вернулась со своих первых гастролей по США. Она рассказала нам всем потрясшую нас подробность: в самолете можно было смотреть кино! Среди прочих чудес она посмотрела именно этот фильм.

Тогда о фильмах ужасов мы знали понаслышке (я, правда, читал книгу о них, но там речь шла в основном о «Птицах» Хичкока — тоже, впрочем, мной не виденных). Так вот, было лето, мы отдыхали в Литве на турбазе Дома ученых «Асавас», ночевали в палатках на берегу одноименного озера. И при свете костра мама, у которой был выдающийся талант рассказчика, в мельчайших деталях рассказывала сцена за сценой историю Фредди Крюгера и его жертв, наивно веривших в возможность переиграть и обмануть всесильного монстра из сна. Именно по этому рассказу я запомнил навсегда шляпу Фредди, его обожженное лицо, перчатку с железными когтями и красный свитер с черными полосками — и он навсегда остался в памяти таким. Меня поразила идея: ведь убийца из сна, который уже мертв — а значит, бессмертен,— буквально всемогущ, и никаких сценариев победы над ним не может существовать даже в теории. Той ночью я не мог заснуть от страха и впервые за долгие годы, преодолев неловкость и стыд, пришел ночевать в палатку к родителям. Разумеется, при первом просмотре самого фильма пару лет спустя меня одолевало лютое дежавю. Ведь я уже видел и любил это кино, и ужасно его боялся — хотя смотрел впервые.



«Малхолланд Драйв». Режиссер Дэвид Линч, 2001

Владимир Мирзоев *режиссер*

«Малхолланд Драйв», 2001

Дэвид Линч — вот непревзойденный мастер саспенса! «Малхолланд Драйв», «Шоссе в никуда», «Твин-Пикс» — Линч как никто умеет создать атмосферу кошмара. Иногда из сущей ерунды: стремительно высыхающее пятно на полу, саундтрек и неадекватная реакция актрисы — и вас охватывает ужас. Кошмар в фильмах Линча, как правило, часть сюжета, сценарной конструкции. И это связано с философией мастера: вселенная таинственна, наше знание о ней фрагментарно, узор жизни иррационален. И это пугает.

Мария Шалаева *актриса*

«Заводной апельсин», 1971

Конечно, Кубрик! «Заводной апельсин» и «Сияние». Когда в «Заводном апельсине» герои безумствуют в каком-то баре и пьют молоко — и оно там как кровь течет. Это дико страшная сцена, с каким-то еще и сексуальным подтекстом — такое там очевидное насилие. Вроде бы это молоко, и ничего такого — а ассоциация с насилием. Именно оттого, что эти вещи вроде бы не сочетаются, очень страшно.

Михаил Брашинский *режиссер*

«Солярис», 1972

Меня в детстве больше всего напугали две вещи. Это горящее крыло самолета в «Молчании доктора Ивенса», когда Бондарчук выглядывает в иллюминатор, и мы понимаем, что это конец, полная безысходность. Что-то он такое сыграл, что я ощутил весь ужас человека, осознающего, что его самолет горит. И второе — это ухо Банионисa в «Солярисе». Там есть такой кадр, совершенно, если я правильно помню, немотивированный, когда камера, так же, как она наезжала на рот парализованной жертвы в «Жильце» Полански, наезжает на ухо Банионисa, близко, слишком близко, и это — я по-прежнему так думаю — дико страшно.

Любовь Мульменко
сценаристка, режиссер

Мне было лет восемь, по телевизору шло американское кино о том, как на Землю прилетает девушка-космополицейский — преследуя опасного преступника. Преступника звали, например, Лимар (так я запомнила), он убивал людей и принимал их облик. Полицейская девушка иногда брала показания якобы у свидетеля, а на самом деле в нем уже сидел Лимар. И вот это ощущение, что ты не можешь быть уверен, что люди рядом с тобой настоящие, меня очень напугало. Остаток вечера я подозревала своего пуделя в том, что он — не он. Маму я тоже аккуратно проверяла на подлинность, задавая разные хитрые вопросы. Я пыталась потом найти этот фильм и пересмотреть, но он все никак не находился. Где-то полгода назад я все-таки преуспела — оказалось, что это не фильм, а мини-сериал, снятый в 80-х. Подумала: вот как хорошо, теперь-то уж я не забуду и при случае посмотрю. Закрыла вкладку и забыла, естественно. Придется искать заново.

Зинаида Пронченко *кинокритик*

«Ребенок Розмари», 1968

Самый страшный фильм для меня по-прежнему «Ребенок Розмари». И вообще весь Полански. Недавно я прочитала книгу про Полански Стаса Зельвенского, и ночью мне приснился дьявол. Мне кажется, что Полански, не являясь в общем-то режиссером хорроров, изучил ужас в деталях, потому что как будто видел дьявола повсюду — иногда в зеркале, чаще в окне. Судьба — это дьявол, люди — его слуги, то жертвы, то мучители. Мне кажется, никто лучше Полански не разглядел зло. У Стаса прекрасно про это написано.



«Ребенок Розмари». Режиссер Роман Полански, 1968

Александр Яценко *актер*

«Заклятие долины змей», 1987

Первый фильм, который почему-то меня напугал,— «Заклятие долины змей». Мы с братом ходили на него в кинотеатр «Юбилейный», и потом мне долго снился человек, который в финале фильма мутировал и в самолете полз уже мутантом. Сюжет помню смутно: какой-то чемоданчик, который кто-то выкрал, и этот чемоданчик как-то оказался в самолете, и из него выходит какое-то дымное вещество, подсвеченное каким-то светом, и вот какой-то чувак начинает мутировать и превращается в какого-то мутировавшего монстра.

Рената Литвинова
актриса и режиссер

«Сияние», 1980

Я обожаю фильмы ужасов! Меня они, наоборот, бодрят. «Звонок», вот я помню, мне ужасно нравился — когда девушка вылезала из телевизора. Помните? Я просто вселила ужас в своего ребенка и в своих близких товарищей — когда смотришь по ночам с кем-то кино. Они все мне сказали, что я не в себе. Как я могу такое смотреть — с восторгом? А мне после этого жить в настоящей жизни намного радостнее. Так что, мне кажется, фильмы ужасов лечат. А вообще, мне больше всех нравится «Shining» товарища Кубрика. Но мне не страшно — мне прямо нравится! Я обожаю, как он приходит и вдруг начинает разговаривать с этим вот барменом. То есть пустой отель у него наполняется музыкой, барменом, выпивкой. Это же круто. И вот когда эти две девочки стоят — прелесть! В общем, эта вот система двойников, которую, кстати, потом используют очень многие — и Кира Георгиевна Муратова, и Герман, и вообще кто только не использовал. Это я тоже обожаю.

Роман Волобуев ***кинокритик и режиссер***

«Восхождение», 1976

Когда мне было шесть лет, я случайно в гостях посмотрел почти целиком «Восхождение» Ларисы Шепитько — родители поняли, что происходит, и оттащили меня, уже абсолютно белого, от телевизора, когда героев собирались вешать. Как говорят, я неделю потом орал по ночам, потому что мне снились фашисты, виселицы и артист Солоницын. Кошмары со временем прошли, сам фильм я тоже благополучно забыл, но зато мне еще много лет внушала абсолютно первобытный ужас заставка «Мосфильма», с которой он начинался,— собственно, и сейчас не очень уютно при ее виде.



WARNER BROS. / HAWK FILMS / PEREGRINE / PRODUCERS CIRCLE

«Сияние». Режиссер Стэнли Кубрик, 1980

Николай Хомерики ***режиссер***

«Сияние», 1980

Первое, что приходит в голову,— «Сияние» Стэнли Кубрика и, конечно, самая главная сцена, где ребенок едет на трехколесном велосипеде по коридору отеля, за ним едет камера и потом этот коридор заполняется кровью. Наверное, именно когда ребенок задействован в этих ужасах, и становится по-настоящему страшно. Фильм я смотрел лет в 20, на VHS, и было еще страшнее — потому что людей рядом не было. В зале-то как-то не так страшно, а когда сидишь на даче один на один с этим — это ужас.

Кирилл Соколов
режиссер

«Кэндимен», 1992

Действительно страшное кино — это «Кэндимен». Я случайно посмотрел его, когда мне было шесть лет,— и следующие лет семь для меня, например, оказались табу любые общественные туалеты, я не мог даже приблизиться к ним. Сочетание фольклорного хоррора с сугубо урбанистической историей и прямой, брутальный персонаж, который может оказаться в любой квартире, попав туда через зеркало,— на шестилетнего городского жителя все это оказало абсолютно травмирующее воздействие. Тем сильнее я расстроился, когда посмотрел сиквел: несмотря на то что фильм 2021 года сделан под эгидой новой этики и повестки и весь из себя актуальный, старый «Кэндимен» говорил о проблемах расизма и социального неравенства гораздо острее и точнее.

«Тайна двух океанов». Режиссер Константин Пипинашвили, 1955



ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ

Денис Горелов ***кинокритик***

Из самого лютого пережитого в жизни был фильм «Тайна двух океанов» — эпизод с утоплением докторши в шлюзокамере подводной лодки «Пионер». Шпион в водолазном костюме слишком бдительную докторшу закрыл с собою в шлюзокамере без всякого скафандра и начал спускать воду. Причем стена шлюзокамеры была стеклянной — чтобы все видели, как докторшу топят. И когда вода медленно поднимается ей к горлу, ко рту и так далее — это одно из самых жутких воспоминаний детства.

Ксения Раппопорт
актриса

«Окно во двор», 1954

«Окно во двор» Хичкока — я его посмотрела детстве. Не знаю, как мне родители позволили это сделать. Если помните, герой сидел в инвалидном кресле и все время смотрел в окно, следил за соседями. Там все время муж с женой ссорились, в какой-то момент жена исчезла, и ее никто не мог найти. И герой потом вычислил, кто убийца. И я помню, что ничего страшнее, чем тот момент, когда он сидит и не может встать и понимает, что к нему в квартиру входит убийца,— нет. Господи, я вот сейчас говорю — и мне опять стало страшно. Я на гастролях, одна в гостиничном номере в Риге, и я реально смотрю на занавеску, и мне страшно.

Анастасия Пальчикова
сценаристка и режиссер

«Идентификация», 2003

Для меня самым жутким был фильм «Идентификация». Меня вообще пугает человеческое безумие как повод для триллера. Страшно, что твой собственный разум способен сотворить это, но еще страшнее, что ты изо всех сил пытаешься с этим справиться — и проигрываешь.

«Тайна двух океанов», 1955

Оксана Фандера
актриса

«Ведьма из Блэр: Курсовая с того света», 1999

Я не смотрю хорроры, но единственный фильм, который я до сих пор не могу забыть,— это «Ведьма из Блэр». Фильм, снятый за $20 тыс. в лесу, в котором вроде бы не происходило ничего и при этом там происходило все. Никаких спецэффектов, фильм стоил копейки, но то, что он делал,— он действительно делал с моей душой.

Святослав Подгаевский
режиссер

«Зловещие мертвецы», 1981

Лет в десять меня очень напугал фильм «Зловещие мертвецы» Сэма Рейми. Каждый раз, когда на экране садилось солнце, сердце у меня замирало от предвкушения того, что сейчас вылезет из темноты и будет преследовать героев. Ожидание страха всегда сильнее самого страха, а здесь это работало до такой степени, что одновременно хотелось и отвернуться от экрана, и продолжать смотреть, взглянув все же в глаза тому несусветному злу, к появлению которого тебя готовит режиссер. Возможно, сейчас это кино покажется устаревшим, совсем дешевым, но в то время оно влияло на наше детское воображение безотказно.


RENAISSANCE PICTURES

«Зловещие мертвецы». Режиссер Сэм Рейми, 1981

Софья Капкова *продюсер, основательница Центра документального кино*

«Кошмар на улице Вязов», 1984

Когда мне было совсем мало лет, моя семья жила на очень дальнем востоке. В военном гарнизоне было всего пять домов, и один из офицеров (как я теперь понимаю, очень был продвинутый и хваткий человек) в заброшенном военном автобусе запустил публичный кинотеатр. Зрителей было человек двенадцать. Первый фильм, на который попала ученица 2-го класса Соня Карнович, был фильм «Кошмар на улице Вязов». Все, что я помню,— это изувеченное лицо на экране и свои скрюченные от ужаса пальцы, онемение такого уровня, когда не можешь просто встать со стула. Надо ли добавить, что к этому моменту я уже мучилась от ночных кошмаров? Больше никогда в своей жизни я не смотрела ужастиков.

Максим Суханов
актер

«Шоа», 1985

Такого, чтоб я в ужасе отбежал от телевизора, у меня никогда не происходило, я вообще не из пугливых. Но если говорить о том, что меня эмоционально потрясло, в том числе приведя в ужас,— то на меня огромное впечатление произвел фильм Клода Ланцмана «Шоа». И здесь любой комментарий, как мне кажется, не нужен. Достаточно посмотреть этот девятичасовой фильм — после него можно долго ходить и молчать.

Олег Лукичёв ***оператор***

«Мать и сын», 1997

Самое страшное киновпечатление в моей жизни — фильм Александра Сокурова «Мать и сын», самый его финал. Согнутые, полуповаленные деревья. Пыльный, вросший в пейзаж странный дом без окон. Юноша заходит в этот дом. Старая восковая рука умирающей женщины, с просвечивающей кожей, как пергамент. Склонившийся над матерью юноша сдувает с ее руки пыль. Его голова ложится на ее руку, он шевелит губами — в какой-то момент мне показалось, что сын просто отгрызет матери кисть. Ничего такого, конечно, не случилось, но менее страшно от этого не стало. Фильм снимали специальной оптикой, изображение было нереальным, скрученным и скрюченным — после просмотра я не спал всю ночь, боялся, что приснится увиденное.

Алена Бочарова
сооснователь
Beat Film Festival

«Шестое чувство», 1999

Я никогда не пересматривала «Шестое чувство» Шьямалана — и думаю, что не буду,— но кое-что оттуда буду помнить всегда. Например, как девочку сильно рвет под столом — и это как будто совсем не тот образ, что возникает при слове призрак.



SELZNICK INTERNATIONAL PICTURES

«Ребекка». Режиссер Альфред Хичкок, 1940

Любовь Аркус ***режиссер, основатель журнала «Сеанс»***

«Ребекка», 1940

«Ребекка» Хичкока — не «Птицы», не «Психо», а именно «Ребекка». Больше всего пугало то, что я не понимаю источника страха героини. Я понимала, что это очень страшный дом и в нем живет что-то очень страшное — но где и что, не понимала. Героиня не понимала — и я вместе с ней. Тогда я поняла, что самое страшное — это непонятный источник. Откуда он? Откуда дует этот ледяной ветер?

Юрий Норштейн
мультипликатор

«Георгий Саакадзе», 1942

Помню эпизод из детства, где один герой резал лестницы, чтобы другой герой его не догнал, и для меня почему-то это был непередаваемый ужас. Фильм не помню, помню только вот этот кусочек. А позже был другой эпизод — тут я точно знаю откуда — из фильма «Георгий Саакадзе» Михаила Чиаурели. Фильм черно-белый, и по сюжету там князья братались кровью, то есть у них лилась кровь — но кровь-то черная была. А поскольку я до этого уже слышал стихи Лермонтова «И вы не смоете всей вашей черной кровью / Поэта праведную кровь», то я понял, что вот она — кровь черного цвета. И это был ужас. Черная кровь у меня на всю жизнь запеклась в душе.

Рустам Хамдамов
режиссер

В кино меня ничего не испугало, никогда не напугало ничего. Я чувствую, что такого не может быть, и поэтому мне в кино никогда не страшно. Боюсь я только крыс, а всего остального не боюсь. Пошлость ненавижу и крыс. Я даже слова этого по-русски стараюсь не произносить, только по-итальянски: pantegane.

Петр Буслов
режиссер

«Чужой», 1979

Первый «Чужой», которого снимал Ридли Скотт. Испугало меня, конечно, проникновение Чужого в человеческое тело. И когда астронавты оказались на космическом корабле, который Чужой превратил в свое логово,— вот где начинались настоящие страхи. Но больше всего меня испугала копия фильма, которую я смотрел на VHS, половину которой было не видно, потому что она была, наверное, сотого копирования. И все, что в кадре было не видно, приходилось додумывать. Вот это и было, наверное, самое страшное.

«Чужой». Режиссер Ридли Скотт, 1979



BRANDYWINE PRODUCTIONS; TWENTIETH CENTURY FOX PRODUCTIONS

Костас Марсан ***режиссер***

«Похитители велосипедов», 1948

Фильмы ужасов меня не ужасают, притом что я очень люблю этот жанр и от чувства страха, который эти фильмы пытаются навязать, с самого детства получаю скорее удовольствие. Но я очень хорошо помню фильм, который смотрел в 20 с чем-то лет по каналу «Культура»,— «Похитители велосипедов» Витторио Де Сики, итальянский неореализм. Я не был готов к такому финалу — очень страшному на самом деле. Такая полная беспомощность — и есть ужас, я вот предпочту встретиться с привидением, чем оказаться в такой ситуации.

Александр Паль ***актер***

«Хрусталев, машину!», 1998

Хорроры меня вообще не берут, мне никогда не страшно — мне смешно. А самый тяжелый фильм — не могу сказать страшный, но он же и страшный — «Хрусталев, машину!» Алексея Германа, сцена изнасилования главного героя в пазике — вот эта вот сцена была для меня самой тяжелой, хоть и посмотрел фильм впервые целиком совсем недавно, уже взрослым.

Илья Хржановский
режиссер

«Обыкновенный фашизм», 1965

Поскольку я последнее время занимаюсь темой холокоста, то самое страшное, что я смотрю,— документальные фильмы. «Обыкновенный фашизм» — самый страшный фильм, который я видел когда-то, потому что он показывал, как реальные обыкновенные люди становятся частью ада, становятся демонами, не зная этого. Поэтому и фашизм — обыкновенный.

Проект Юрия Сапрыкина Слова России

Благоустройство

Как Москва решила стать удобной для жителей и с чем столкнулась на этом пути

А АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ
Б БЛАГОУСТРОЙСТВО
БОЛОТНАЯ
БРИГАДА
Г ГЕОРГИЕВСКАЯ ЛЕНТОЧКА
Д ДАУ
И ИПОТЕКА
К КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ
КРЫМ

«Моя улица» — программа комплексного благоустройства улиц Москвы, запущенная в 2014 году. Программа предусматривает обновление и расширение тротуаров, прокладку велодорожек, установку малых архитектурных форм. Конечная ее цель — возвращение центра Москвы пешеходам и велосипедистам и сокращение автомобильного потока. Методические и проектные материалы для проекта на первом этапе разрабатывало конструкторское бюро «Стрелка». До 2020 года на работы в рамках программы потрачено около 200 млрд рублей, за это время реконструировано 415 улиц, переулков и площадей. В 2020 году из-за эпидемии коронавируса работы по благоустройству в Москве были приостановлены

Москва 2000-х, как ее видит правительство Юрия Лужкова,— это дома, в них должна течь вода и зажигаться свет, иногда их нужно сносить и строить новые (если это исторически ценные здания — возводить заново в сильно ухудшенном виде). На участках земли, свободных от жилых домов, строятся БЦ, ТЦ и ТРЦ. В оставшихся промежутках устраиваются городские праздники, призванные напомнить москвичам об исторических традициях, насладиться творчеством Олега Газманова и купить меду. У слова «благоустройство» в таком городе понятный смысл — это плановая замена всего (вернее, кое-чего) обветшавшего, ежесезонная покраска бордюров в желто-зеленый, необязательное латание разного рода дыр. Москва — город с деньгами, и городские власти научились выжимать деньги из каждого квадратного метра, но все, что не получается сдать в долгосрочную аренду, властям как будто не интересно. Жителям, впрочем, тоже: их выводит из равновесия лишь самый вопиющий снос, возведение совсем уж абсурдного памятника или перспектива точечной застройки под окнами. Предел урбанистических мечтаний — списки «Чего нет в Москве», которые публикует журнал «Афиша»; впрочем, и тут речь идет в основном об учреждениях и институциях — нет больших концертных клубов и маленьких дизайнерских лавок, нет кинотеатра IMAX и булочных со свежими круассанами, за что ни ухватись, ничего нет — выходит так, что даже самая смелая мечта о «городе с человеческим лицом» сводится в эту пору к пожеланию открыть еще несколько точек торговли. Город как среда обитания, которая может быть удобной или нет, от которой зависит, как люди в городе себя ведут и что они при этом чувствуют,— город в таком понимании может быть интуитивно знаком петербуржцу, где такая среда сложилась задолго до его рождения, но ни в Москве, ни тем более в других населенных пунктах эти параметры неосознанны и, в общем, не видны. Чтобы их разглядеть, нужны специальные очки.

Эту оптику дает язык; чтобы изменились взгляды, а затем и вещи, должны сначала измениться слова. Новые термины для разговора о городе возникают как бы из ниоткуда и не очень понятно зачем: городская среда, общественное пространство, транспортная связность, само слово «урбанистика», объединяющее эти понятия. Но к чему эту урбанистику приложить в конце нулевых и куда ее отнести — на фестиваль меда? Даже самые прогрессивные градоначальники вроде пермского губернатора Чиркунова не готовы заниматься средой вообще. С легкой руки Марата Гельмана Пермь пытаются оживить через точечные вторжения современного искусства, но гигантские «пермские ворота» Николая Полисского или меланхолическую беседку Александра Бродского окружают злые неухоженные улицы, которые от появления арт-объекта не становятся добрее: беседку у пермского Музея современного искусства благодарные горожане однажды ночью и вовсе сожгут. Урбанистический дискурс продвигается в массы усилиями Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка», который открылся в Москве в мае 2010-го,

10 июля 2014 года Воронежский областной суд оставил под стражей до 30 августа украинскую летчицу Надежду Савченко, обвиняемую в пособничестве в убийстве журналистов ВГТРК под Луганском. Ополченцы армии ДНР покинули город Северск в Донецкой области. Нацсовет по вопросам телевидения дал украинским провайдерам сутки на отключение от эфира российских телеканалов. В связи с наплывом беженцев с Украины российские власти ввели режим ЧС в шести регионах страны. Во время осмотра Пятницкой улицы мэр Москвы Сергей Собянин объявил о запуске программы городского благоустройства «Моя улица»

Н НАШИ
НОВАЯ ЭТИКА
НОРД-ОСТ

О ОБЕЗБОЛИВАНИЕ
ОЛИМПИАДА

Р PUSSY RIOT

С СОЦСЕТИ

Т ТЦ

Ч ЧУЛПАН ХАМАТОВА

Ш ШЕРИНГ

Ю ЮРИЙ ДУДЬ

Я ЯНДЕКС

«Улица — это общественное пространство, а общественное пространство — это в основе своей пространство для общения. Оно должно создавать атмосферу доверия, места для знакомства, рамочную повестку дня — все это описывается понятием „friendly city“, которое в силу особенностей нашего исторического развития не переводится на русский язык»

Григорий Ревзин

и поначалу он выглядит как воспарившая над городским бытом кастальская школа: ее слушатели, ведомые архитектором Ремом Колхасом, будут заниматься изящной умственной игрой, вечерами отдыхая в дизайнерском баре. При этом сразу за воротами «Стрелки» начинаются разбитые дороги, приспособленные под стихийную парковку тротуары и потускневший желто-зеленый цвет «объектов ЖКХ», и что с этим делать, как любили писать все в той же «Афише», решительно непонятно.

Можно предположить, что основатели «Стрелки» имели в виду не только подготовку архитекторов и дизайнеров, но изменение сознания их будущих заказчиков, и первая площадка для такого эксперимента возникла раньше, чем ожидалось, и в масштабах, которые невозможно было представить. Через четыре месяца после основания «Стрелки» мэр Москвы Юрий Лужков отправлен в отставку в связи с «утратой доверия», и если у нового градоначальника Сергея Собянина нет собственной идеологии, стиля — то быстро становится понятно, где ее можно взять. Активные горожане трактуют первые шаги нового мэра по аналогии с мэром предыдущим: если начинают менять асфальт на плитку, значит, наверняка к семье мэра приписан плиточный заводик. Но быстро становится понятно, что здесь действуют мотивы иного порядка: есть идея «комфортного городского пространства», есть новый урбанистический язык, есть средний (креативный, образованный) класс, осторожно формулирующий запрос на политические перемены — и наверняка готовый поддержать более локальные, градоустроительные. Есть, в конце концов, необходимость расчистить центр от автомобилей, иначе город просто задохнется — и значит, нужно сделать его удобным для пешеходов. Весной 2011-го почти одновременно Собянин запрещает наружную рекламу на фасадах домов и над проезжей частью и назначает депутата Госдумы Сергея Капкова директором ЦПКиО им. Горького. Город нужно освободить от визуального, архитектурного, торгово-коммерческого мусора и создать наглядную модель, в сторону которой все будет двигаться: ею и станет центральный парк.

Дальнейшее известно. Сергей Капков, запустив реконструкцию парка и заменив непродирабельную аббревиатуру лаконичным названием «Парк Горького», уходит руководить московским департаментом культуры, и это не простое назначение: между культурой и городской средой теперь нет четких границ, городская среда и есть культура, инженерия человеческих душ происходит не только в музее или театре, но на улице, в сквере, в парке — через само строение скверов и парков. Капковская модернизация — это велодорожки, вайфай и стритфуд, деревянные лавочки, пешеходные улицы, обновленные библиотеки и «Гоголь-центр»; это город, который работает как «фабрика впечатлений», город, в котором интересно. Интересно оказывается не всем. Культурная политика капковского периода прочерчивает новые линии противостояния: одни принимают все происходящее на ура, другие с первых же парк-горьковских дней начинают оплакивать утраченную Москву — сначала в образе старых аттракционов, которые убирают из парка, далее везде. Этим другим кажется, что все это делается для каких-то оторванных от жизни хипстеров, которых власть к тому же отвлекает таким образом от политической борьбы; кажется, что культуру заменяют дизайном, а суть — видимостью. Нарастающее московское благополучие вступает в явное противоречие с политическими разногласиями: «удобные для жизни» общественные пространства — это те же площади и скверы, на которых, согласно новым законам, запрещено собираться митингующим, самый изысканный и утонченный из общегородских праздников — День города — 2014, увенчанный исполнением «Музыки на воде» Генделя на Патриарших,— проходит всего через несколько недель после катастрофы со сбитым малайзийским «Боингом» и почти одновременно с боями за Иловайск. 10 марта 2015 года Капков уходит в отставку, в интервью «Медузе» (в настоящее время внесена в реестр СМИ-иноагентов) он говорит: «Повестка теперь другая. А при этой повестке то, что я делаю,— я не знаю, нужно или нет». Мало кто может представить в этот момент, что новейшая история московского благоустройства — и связанного с ним общественного раздражения — еще даже не началась.

Б

«Пора признать, чтоперед нами самый если не успешный, то по крайней мере самый далеко зашедший опыт авторитарной модернизации в постсоветской России. Собянин не просто „благоустраивает“ город, Собянин реально делает все, чтобы изменить сам уклад жизни горожан, и такого в Москве не было как минимум со сталинских времен»

Олег Кашин

«Собянинская реконструкция Москвы неплохо описывается в категориях фантасмагории и эстетизации, создания тотальной приятной для взгляда среды, притом что взгляд этот совершенно не призван что-либо видеть, а призван просто смотреть и „любоваться“»

Михаил Ямпольский

Программу «Моя улица» мэрия осторожно запускает еще в капковские времена, но настоящий размах она приобретает летом 2015-го, со сменой ведомственной принадлежности: теперь культура выведена за скобки, реконструкцией улиц занимается комплекс городского хозяйства, отныне «город, удобный для жизни» — это прежде всего новые тротуары, остановки, деревья, фонари, лавочки, автобусы. Но прежде всего тротуары. Создание «комфортной городской среды» оказывается сопряжено с жутким дискомфортом: центр Москвы перекопан от первой оттепели до последних заморозков, ни пройти ни проехать, и уверения, что все это временно и для вашего же блага, действуют плохо. Соцсети гудят: раздражает круглосуточный грохот под окнами, и пыль, и грязь, и то, что в прошлом году бордюры под окнами уже меняли, а теперь перекладывают опять, отдельно раздражает результат — то, что появляется, когда заканчиваются грохот и пыль. То, что задумывалось властями как общественное благо, воспринимается благополучателями как акт коррупции невиданных масштабов, за которым не может стоять ничего, кроме алчности.

На самом деле может. Благоустройство новейшего образца — реализация все тех же урбанистических идей, с которыми когда-то вышла на московскую сцену «Стрелка». Новые тротуары такие широкие затем, что по ним можно гулять, знакомиться, разглядывать друг дружку, сидеть за столиком в уличном кафе и выпивать по бокальчику. Улицы, парки, площади — они для того, чтобы жить, смотреть на других и показывать себя, а не просто перебегать на максимальной скорости из точки А в точку В, желательно зажмурившись. На то же ощущение от города работают и платные парковки, и выделенные полосы, и новые удобные автобусы, и… набор аргументов давно и хорошо известен, и всякий, кто имеет неосторожность с ним выступить, должен быть готов услышать в свой адрес — тебя купили, тебе заплатили, ты лижешь сапог Собянина (уверен, не будет исключением и этот текст). И это не менее интересное явление, чем само по себе благоустройство.

Урбанистика, чей понятийный аппарат подхватили когда-то городские власти,— это не схема расположения тротуаров и лавочек, это система знаний о том, как люди живут в городе, об их социальных взаимодействиях. Тротуары и лавочки предполагают, что люди включаются в жизнь города не только в качестве гуляющих и сидящих за столиками,— в этом пространстве они находят себе подобных, запускают свои бизнес-начинания, обмениваются товарами и услугами, в конце концов, участвуют в управлении городом, а значит, начинают ощущать город своим. Московское благоустройство второй половины 2010-х — смелый социальный эксперимент: что будет, если сделать все то же самое, но без малого бизнеса, участия в управлении и прочих социальных тонкостей в городе, жители которого все больше чувствуют его чужим? Получится ли создать дружелюбную и комфортную городскую среду там, где никто никому не верит? Можно ли сделать людей счастливыми, если они сами о том не просили — а это счастье на них спустили сверху?

И вот результат эксперимента. Мэрия реконструирует скверик, москвичи идут туда гулять, но сразу же скучают по совсем недавнему (и не очень-то приветливому) городу с палаткой у метро и наружкой на фасаде — а за скверик видят лишь уворованный миллиард. Жители менее благополучных мест смотрят на размах столичного благоустройства, мягко говоря, с изумлением: только за 10 месяцев одного лишь 2019 года по статье «Благоустройство» город освоил 281 млрд рублей, это больше, чем расходы на Крымский мост, и сопоставимо с бюджетом Татарстана, и это пиршество происходит в стране, где в тысячах школ нет канализации и в сотнях — теплых туалетов. Мэрия (особенно запомнилось выступление вице-мэра Петра Бирюкова, который сообщил в 2017-м москвичам, пережившим уже три сезона «Моей улицы», что программа уличного благоустройства не закончится никогда) не пытается объяснить, зачем это все, создает систему имитационной народной поддержки — тротуары ремонтируют не просто так, а потому, что цифровые аватары москвичей проголосовали за них в приложении «Активный гражданин», а перед выборами еще раскидывает задания популярным инстаграм-блогерам, спуская для публикации стандартный текст «Как похорошела Москва при Собянине!». В результате единственным публичным спикером «Моей улицы», который пытается объяснить ее идеологию и конечную цель, становится архитектурный критик (и по совместительству партнер КБ «Стрелка», участвовавшего в разработке программы) Григорий Ревзин — и в ответ на его статью на сайте фонда Carnegie в соцсетях поднимается настоящее цунами ярости, способное сбить с ног даже самого эмоционально выдержанного человека (аргументы и стилистику этих комментариев лучше всех резюмировал Алексей Навальный, объявивший всех урбанистов «агрессивными олухами» и «жуликами на подряде у мэрии»).

Московское благоустройство в год пандемии и карантина резко сбавило обороты, а вместе с ним снизился и градус общественного недовольства: оказалось, в общем и целом, что и с этими фонарями и тротуарами можно жить. «В общем и целом» — потому что удобные для прогулки тротуары не выглядят такими удобными, если в процессе гуляния ты упираешься в оцепление Росгвардии. Потому что спонтанная нерегулируемая жизнь, которая образуется во вновь появившихся общественных пространствах, не радует органы правопорядка (как это произошло в «Яме» на Покровском бульваре, ныне обнесенной двойными ограждениями) и привыкших к тишине местных жителей (как это происходит на Патриарших). Потому что реализованная в центре Москвы концепция «города как театра» хороша для богатых и здоровых, но для бедных и больных, видимо, нужны другие решения — чтобы они не чувствовали себя в этом театре изгоями. Потому, в конце концов, что над всем этим висит зловещая коррупционная тень — которая несколько портит атмосферу городского праздника. «У нас широкий круг явлений трактуется в том смысле, что воруют,— писал Григорий Ревзин в „Weekend“ в марте 2020 года.— Возьмите образование или медицину — есть же обвинения? Никому, однако же, не приходит в голову отменить их вовсе… С урбанистикой — благоустройством, общественным транспортом, велосипедами, парковками, деревьями, освещением, лавочками — иначе. Это как бы вообще не нужно, это просто лишнее, предпринятое для кражи денег». Наверное, когда-нибудь и эти тротуары, и эти лавочки создадут новое ощущение от города, в котором не будет ничего, кроме доброжелательности и открытости — но пока выходит так, что их на этих лавочках нет, при всей любви к лавочкам, по не зависящим от лавочек причинам.

Рыцарь футуризма

Анна Толстова о том, как Джанни Маттиоли очистил итальянский футуризм от политики



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COLLEZIONE GIANNI MATTIOLI

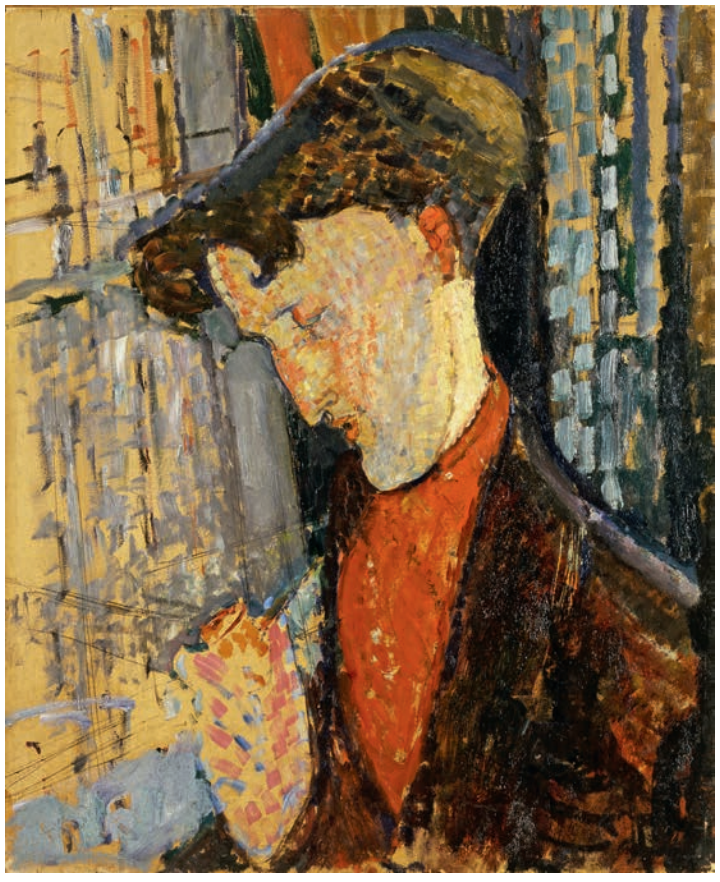
Марио Сирони. «Белая лошадь», 1919



Оттоне Розаи. «Декомпозиция дороги», 1914

В ГМИИ имени Пушкина открывается выставка «Свободное искусство. Итальянский футуризм из коллекции Джанни Маттиоли». Выставят 26 работ, считающихся самыми ценными в знаменитом миланском собрании: с 1997 по 2016 год они находились на долговременном хранении в Музее Пегги Гуггенхайм в Венеции, но уже несколько лет кряду гастролируют по миру в ожидании открытия музея Брера Модерн, филиала Пинакотеки Брера, где получат постоянную прописку. До Москвы коллекцию Джанни Маттиоли показали в Петербурге, в Русском музее — в другом контексте

Джанни Маттиоли (1903–1977) поздновато родился и рановато умер. Поздновато родился в том смысле, что, когда ему, пятнадцатилетнему книжному мальчику, отпрыску благородного, но обедневшего семейства, восторженному и романтическому, попал в руки манифест Умберто Боччони «Pittura scultura futuriste», лучший из итальянских футуристов был уже два года как мертв: нелепая и неромантическая смерть, упал с лошади во время учений, даже не на поле боя. То есть футуризм был рядом, буквально рядом — Филиппо Томмазо Маринетти, когда приехал в Милан, поселился на той же виа Сенато, и мемориальная доска, сообщающая, что здесь Маринетти жил и в 1905 году начал издавать журнал «Поэзия», обнаруживается в двух шагах от родного дома будущего коллекционера. Но периода футуристических бури и натиска Маттиоли не застал — в 1919-м восторженный и романтический мальчик сбежит из дома, чтобы драться за Республику Фиуме под знаменами своего литературного кумира, Габриеле Д'Аннунцио, и ловить военно-экстатический дух футуризма за хвост. Позже он познакомится и с Маринетти, и с Маргаритой Сарфатти, художественно-идеологической музой дуче, и со всеми футуристами, кто не погиб на Великой войне, и особенно подружится с Фортунато Деперо, который станет его проводником в мир футуризма. Строго говоря, коллекция начнется уже в 1920-е, но по большей части это будут небольшие дружеские подарки — сам Маттиоли, едва сводивший концы с концами, ничего покупать не мог, но выступал консультантом и посредником для других коллекционеров. В 1940-м он женится на девушке из богатой миланской семьи, в 1943-м супруги уедут из Милана,



который отчаянно бомбили, на Лаго-Маджоре — там-то Маттиоли и примется за коллекционирование, причем в совершенно шизофренических обстоятельствах. То есть одной рукой станет покупать работы старого друга Деперо, переживавшего не лучшие времена и как раз в 1943-м выпустившего книгу верноподданническо-фашистских стихотворений — в надежде на заказы партии и правительства, а другой рукой вместе со своей кузиной, легендарной директрисой Пинакотеки Брера (между прочим, первой в истории Италии женщиной, возглавившей музей) и героиней Сопротивления Фернандой Виттгенс, будет переправлять итальянских евреев в нейтральную Швейцарию. А что рановато умер — Маттиоли, верный рыцарь футуризма, не дожил до его нынешней реабилитации. Хотя и приложил к этой будущей реабилитации массу усилий, пропагандируя футуризм всеми возможными способами,— например, бесконечно возя свою коллекцию по всему миру, от Сан-Паулу до Нью-Йорка, на Венецианские биеннале и кассельские Documenta, чтобы мир наконец прозрел и понял, что Париж был не единственной родиной революции в искусстве, а Маринетти не равняется Муссолини — формула корреляции тут и сложнее, и трагичнее.

Над своей коллекцией Джанни Маттиоли работал — это был именно что большой интеллектуальный труд, работа мыслящего глаза, а не одного лишь кошелька — всего около десяти лет, главным образом — с 1943-го по 1953-й. Покупал у самих художников — друзей юности, у их вдов и наследников, у известных итальянских коллекционеров. И постепенно, к концу 1940-х, как утверждает его дочь, искусствовед Лаура Маттиоли, у него сложилось ясное представление, что должно быть в центре его коллекции. Ранний футуризм и ранняя метафизика — то, что он считал главным вкладом Италии в дело интернационального авангарда первой трети XX века (Маттиоли его неплохо знал — в 1920-е ездил в Париж знакомиться с сюрреалистами, интересовался искусством русского зарубежья) и что надеялся очистить от политики и фашизма (отсюда временные границы — с 1909-го, года первого манифеста Маринетти, до начала 1920-х, исключение по дружбе делалось только для Деперо). Футуризм по Маттиоли оказывается купелью, в которой было крещено все лучшее в итальянском искусстве,— даже у Амедео Модильяни в «Портрете художника Фрэнка Хэвиленда» (1914) проявляется какая-то динамичная, протофутуристическая пуантель, «Цветы» (1913) Джорджо Моранди, не теряя реалистичности, расцветают каким-то кубофутуристическим коллажем, а его «Бутылка и ваза для фруктов» (1916), предвосхищающие метафизику, развиваются в пространстве, памятуя о Боччони. Футуризм в полной гармонии со своим именем становится проекцией в будущее искусства — к сюрреализму и концептуализму, ко всему, что работает со словом как таковым. Футуризм снимает эту скандальную, вандальную, милитаристскую шинель, предъявляя нам в таких великих картинах из собрания Маттиоли, как «Материя» (1912) Умберто Боччони или «Меркурий проходит перед Солнцем» (1914) Джакомо Баллы, свою подлинную — космистскую и бергсонианскую — душу.

1 3 4
2 5

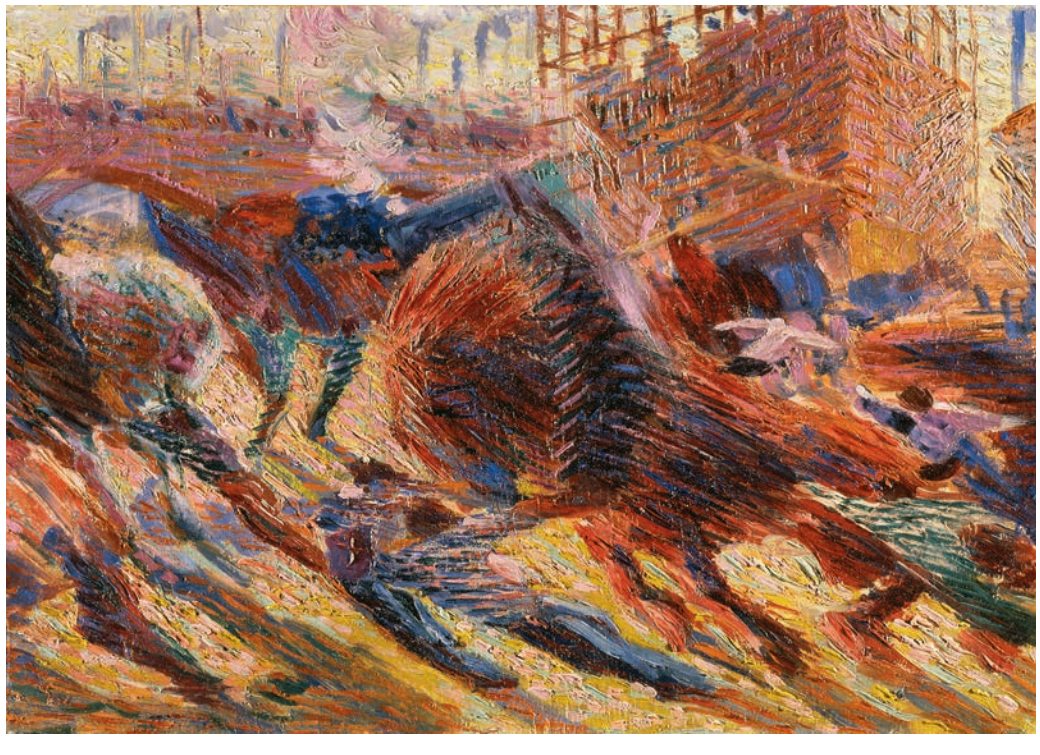
1 Амедео Модильяни. «Портрет художника Фрэнка Хэвиленда», 1914

2 Умберто Боччони. «Город поднимается», 1910

3 Джорджо Моранди. «Розы», 1917

4 Карло Карра. «Демонстрация интервентистов», 1914

5 Фортунато Деперо. «Портрет Жильбера Клавеля», 1917







Выставка коллекции Джанни Маттиоли в России пала жертвой большой культурной дипломатии (она проходит в рамках «перекрестного года сотрудничества музеев Италии и России»), большой финансовой поддержки (генеральный спонсор — Сбербанк) и больших организационных усилий: 26 картин (вернее, 24 картины и 2 коллажа) из миланского собрания выставляются не сами по себе, а в слишком пышных рамах, которые им, может быть, не совсем к лицу. В Русском музее такой рамой служила отдельная, большая и щедрая выставка русских кубофутуристов, испытывавших к итальянскому футуризму, что называется, смешанные чувства — в диапазоне от обожания до ревности и ненависти. В Пушкинском музее рамой станет вся постоянная экспозиция западного искусства первой трети XX века, в которую интегрируют футуристов, а она состоит в основном из французов, каковые, за исключением Марселя Дюшана и небольшой группы его единомышленников, глядели на итальянцев сверху вниз — с чувством большого национального превосходства. Рамы эти вполне соответствуют идее Маттиоли смотреть на итальянский футуризм в широком европейском контексте, но все же слишком великоваты для небольшой, пусть и ударной части коллекции. Впрочем, такой шедевр, как коллаж Карло Карры «Демонстрация интервентистов» (1914), вполне выдерживает любые сравнения — и с русскими, и с французами. Эта «живопись словами на свободе» представляет собой шрифтовой вихрь, текстовую воронку из сброшенных с самолета листовок, газетных передовиц и лозунгов, покрывших Соборную площадь Милана, когда — накануне Первой мировой, за несколько недель до выстрелов в Сараево — толпы вышли на улицы требовать воссоединения Триеста с Италией. Здесь, конечно, и чистая абстракция, и чистый концептуализм — но как же отделить их от политики, национализма и фашизма.

«Свободное искусство. Итальянский футуризм из коллекции Джанни Маттиоли». ГМИИ имени Пушкина, Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков, до 16 января



Зачарованная война

Михаил Трофименков о «Повести пламенных лет» Юлии Солнцевой — первой в мире женщины, получившей приз за режиссуру в Канне

26 октября стартует I Московский международный кинофестиваль архивных фильмов. Традиционный смотр архивных находок Госфильмофонда России «Белые столбы» сменил название и дислокацию, и теперь его показы проходят одновременно в «Иллюзионе», «Художественном», Центре документального кино, Музее современного искусства «Гараж» и кинотеатре Москино «Космос». В «Космосе» в рамках программы «Широкий формат», фильмы которой будут демонстрироваться с оригинальных пленочных копий 70 мм, покажут и «Повесть пламенных лет» Юлии Солнцевой

«Повесть пламенных лет» (1960) — реликт великой эпохи, когда в СССР все было «самым первым». Если Юрий Гагарин стал первым человеком в космосе, то Юлия Ипполитовна Солнцева (1901–1989) — первой женщиной, удостоенной на Каннском фестивале звания лучшего режиссера за первый советский широкоформатный игровой фильм (второй такой женщиной-режиссером станет София Коппола — всего-то 56 лет спустя). «Повесть» — еще и первый советский полноценно батальный фильм. Атаки немецких танковых клиньев осенью 1941-го и форсирование Днепра осенью 1943-го Солнцева снимала столь же масштабно, столь же ожесточенно и, простите за гендерную некорректность, столь же по-мужски, как будет снимать войну в конце 1960-х фронтовик Юрий Озеров.

При этом первое имя в титрах — отнюдь не имя режиссера, а имя Александра Довженко, четыре года как покоящегося в могиле гения советского украинского кино. Красавица Солнцева (Пересветова), звезда «Аэлиты» (1924) Якова Протазанова, где она сыграла марсианскую царицу, и комедии Юрия Желябужского «Папиросница от Моссельпрома» (1924), пожертвовала актерской карьерой ради Довженко, за которого вышла замуж в 1929-м. Сорежиссер мужа, после его смерти она посвятит себя воплощению его сценариев («Поэма о море», 1958, «Зачарованная Десна», 1964), рассказов (ее лучший и самый страшный фильм «Незабываемое», 1967) и даже дневниковых записей («Золотые ворота», 1969).

Железная женщина, харизматичная и, судя по всему, невыносимая во многих отношениях (Солнцева считала своего «Сашко» жертвой еврейского заговора во главе с коренным русаком Иваном Пырьевым), верила, что на нее снизошел дух Довженко, что она — его медиум. Говорят, что, нетерпимая к любой критике, она снисходительно отнеслась лишь к реплике наглеца Сергея Параджанова: «Юлия Ипполитовна, вы же законсервировали Довженко». Расхохоталась: «Как законсервировала, так и расконсервирую».

Но «Повесть» — это все-таки именно Солнцева, а никак не консервы из Довженко. Бешеное, странное, невыносимое кино, то не дотягивающее до эстетики гениального Довженко, то перехлестывающее за грань того, что Довженко мог бы себе позволить.

История Ивана Орлюка (Николай Винграновский), встретившего войну на родной Украине, многажды убитого и воскресшего, но дошедшего до Берлина, и его невесты Ульяны Рясной (Светлана Жгун) — своего рода вариация «Падения Берлина» Михаила Чиаурели. На экране — не люди, а ожившие памятники. Недаром в одной из сцен девушка, вызволенная из фашистской неволи, в ответ на вопрос, где ее муж, слышит, что Павло ждет ее на площади. И он действительно ждет ее там — бронзовый монумент.

Но в эстетике Чиаурели, затянутой в сталинский френч, эпизод с бронзовым Павло немыслим. Как немыслимо изумительно красивое и восхитительно безвкусное путешествие Ивана в царство мертвых. Солдат в белой сорочке плывет в ладье по затопленному лесу, окруженный вилисами — призрачными и прозрачными невестами, не дождавшимися женихов с поля боя. Или выдержанный в эстетике карикатур Кукрыниксов, но ошеломляюще абсурдный эпизод безумия немецкого генерала, уверяющего свиту, что прошлой ночью он женился на Гитлере. Тем более немыслимы в строгой эстетике «культа личности» диалоги «Повести», колеблющиеся между истовостью и пародийностью. Вот врывается в кабинет начальника госпиталя воскресший Орлюк в вихре размотавшихся бинтов. Хор врачей: «А ноги у него какие! А грудь какая! Стройный как бог! У него же не было пульса! У него была вера!»

Неправда, что все знаменитое украинское «поэтическое кино» 1960-х, от Юрия Ильенко и Леонида Осыки до Николая Мащенко, наследует Довженко. Нет, в том-то и прелесть, и беда этого прекрасного кинематографа, к 1990-м выродившегося в националистическую агитку, что наследует оно именно Солнцевой. Ее, если угодно, последовательной антиинтеллектуальности: на экране бушуют кровь и почва, пусть святые, но начисто лишенные рефлексии эмоции. И если мировая критика называла Довженко «современным Гомером», то «Повесть пламенных лет» — фильм, который могла бы снять «безумная Кассандра».

Москино «Космос», 26 октября, 19.00



МОСФИЛЬМ / ПРЕДОСТАВЛЕНО ГОСФИЛЬМОФОНДОМ РОССИИ



МОСФИЛЬМ / ПРЕДОСТАВЛЕНО ГОСФИЛЬМОФОНДОМ РОССИИ

Поезд с двумя неизвестными

«Купе номер 6» как финский взгляд на русские 90-е

Ксения Рождественская



В прокат выходит фильм «Купе номер 6» Юхо Куосманена, получивший гран-при жюри Каннского кинофестиваля и выдвинутый от Финляндии на премию «Оскар». Это финский взгляд на Россию конца 1990-х, в котором нежность и отвращение переплавляются в настоящую любовь, из которой, впрочем, не может выйти ничего — ни плохого, ни хорошего

Конец 90-х. Финская студентка Лора отправляется на поезде из Москвы в Мурманск, чтобы посмотреть на петроглифы. Ее московская любовь Ирина — интеллектуалка и тусовщица — поехать не смогла, и Лора делит купе номер 6 с гоповатым Лехой, который едет на заработки. Леха пьет до беспамятства, спрашивает, не писькой ли торговать едет Лора, и вообще ведет себя так, что зритель вместе с Лорой хочет поменять купе, вагон, поезд или как минимум время действия. Что будет между этими героями? Да в общем-то ничего. Но из этого «ничего» и состоит жизнь.

Иногда (ладно, честно, почти половину фильма) это путешествие кажется невыносимым: пьяный сосед, вонь поездного туалета, идиотские разговоры о жизни, спирт «Рояль», коньячок или самогон, которые тут вместо «здравствуйте», вместо «хорошая погода сегодня» и уж, конечно, вместо «я люблю тебя». Вместо «я люблю тебя» тут вообще множество не очень подходящих жестов и не очень точных слов. Так вот, едешь-едешь, а потом постепенно привыкаешь, смиряешься. И если проводница (превосходная роль Юлии Ауг) в первые минуты пути брезгливо рычит на пассажиров: «На пол не плевать!» — то потом, остановка за остановкой, расслабляется, оттаивает, перед Мурманском и вовсе превращается в человека. Леха и Лора постепенно начинают видеть друг друга — деваться им все равно некуда. Точнейшая Сейди Хаарла играет неприкаянность даже выразительнее, чем Юра Борисов, неубедительно пьющий, но бесконечно трогательный в своей готовности «нужным быть кому-то в трудную минуту».

Фильм, в начале обещавший какую-то балабановщину, потом — версию «Перед рассветом» Линклейтера, потом издевающийся над кэмероновским «Титаником», про который герои говорят: «Вот и мы так же», ничего из своих обещаний не исполняет. Предыдущий фильм Юхо Куосманена, дебютный полный метр «Самый счастливый день в жизни Олли Мяки» (2016, приз «Особого взгляда» на Каннском фестивале), рассказывал о счастье человека, который проиграл важнейшую в своей жизни схватку. «Купе номер 6» (гран-при жюри Каннского фестиваля) говорит примерно о том же: ничего не получится, но того, что будет, хватит на всю длину потемок.

Этот фильм, в котором Россия — и поезд, и «Титаник», и айсберг, и гопник, а Финляндия — вынужденная попутчица, мечтающая об интеллектуальных разговорах, но получающая пьяные вопросы: как по-фински «привет»? а «пока»? а «я люблю тебя»? — этот финский фильм кажется безусловно русским. И не только из-за Юры Борисова, обсуждения Пелевина в московской «квартире с высокими потолками» (русские диалоги переписывала Любовь Мульменко), водки и пыльного поездного одеяла. В этом северном роуд-муви герои вынуждены искать тепла там, где не надо бы, в названии очевидно обещана «Палата №6», пейзаж за окном заставляет вспомнить любимый вопрос школьных учителей о том, куда несется Русь, да и вообще есть в фильме фирменная русская нежность к лузерам, не милость к падшим, но умиление.

В романе Розы Ликсом, на котором основан фильм, нет ни нежности, ни умиления. Литературная основа — мрачная, кровавая, пугающая — стала для Куосманена лишь отправной точкой. В романе все было не так, как в фильме: поезд ехал в Монголию, вокруг кипели психоделические 80-е, друг героини пытался откосить в психушке от Афгана, и кровь, кровь, кровь липла ко всему.

Куосманен просто «любит поезда», как он сказал в одном из интервью. Так что он все переиграл, оставил в своем купе лишь двоих очень разных людей, которым некуда деться друг от друга. Они должны добраться из пункта А в пункт Б сквозь одиночество и снег. Герой — не такой уж мизогин, и уж совсем не антисемит, абьюзер и убийца, как в романе,— здесь он молодой обалдуй без всякого представления о чужих границах и о том, как вести светскую беседу, гопник с душой ребенка. Кто не был гопником в 90-е, тот не стал миллионером в нулевые, кто был гопником в 90-е, до нулевых, скорее всего, и не дожил. Героиня — не юная девушка, читающая Гаршина, чтобы лучше понять безумие, а усталая тетка, продирающаяся сквозь чужую страну, чужие интеллектуальные игры, чужие порядки. Страна — не империя накануне краха, а просто очень большое серое пространство.

Но самое главное — поезд едет не в Монголию. Куосманен дал героям Мурманск, потому что в Мурманске, по его словам, «есть море и есть воздух». На одном из плакатов к фильму Лора, прикрыв глаза, подставляет лицо ветру в приоткрытое окно поезда, это выглядит романтично, даже драматично. На самом деле в этот момент она в поездном туалете, воды нет и не было, и того, кто хоть раз ездил в советском поезде, немедленно оглушает эта вонь, и срочно нужно дернуть окно, вдохнуть свежего воздуха.

Собственно, об этом и кино, медленное, неповоротливое, пахнущее креозотом и похмельем роуд-муви: о двоих недотыкомках, которым нужен воздух. Не любовь, не петроглифы, не счастье, а просто воздух. Если к финалу вы их полюбите — этого бесцеремонного алкоголика, эту мрачную финскую девушку, готовую слушаться кого угодно, этот бесконечный поезд из 90-х,— что ж, вам просто некуда было деваться.

В прокате с 28 октября

Секс и саспенс в Белграде

«Дунай» Любови Мульменко, поляроидный снимок докарантинной эпохи

Василий Степанов



START

В ограниченный прокат вышел фильм «Дунай» — режиссерский дебют одной из самых востребованных российских сценаристок Любови Мульменко («Купе номер 6», «Верность»). «Дунай» прикидывается историей любви, а на самом деле рассказывает о драме современного человека, который пытается заполнить внутреннюю пустоту выдуманными событиями

Тихая Надя из Москвы (Надежда Лумпова) одиноко путешествует с чемоданом. За окном автобуса — летний Белград, но в руке то и дело жужжит телефон. Надя — покладистая, так бы весь отпуск и проработала на удаленке, если бы в первый же день не познакомилась с Нешей (Ненад Васич), забавным патлатым сербом-фланером, который зарабатывает на пиво и сигареты, жонглируя на перекрестках.

Встреча в баре и ночная прогулка с лишней бутылкой вина заканчиваются незащищенным сексом, а похмельное утро плавно перетекает в следующее свидание (тоже с незащищенным сексом), и это уже похоже на любовь. Третий день дарит вечеринку с друзьями Неши, такими же бесшабашными и как будто даже счастливыми жителями теплого города на Дунае, и Надя решает, что она здесь своя. Тем более что она не одна такая — рядом крутится финка Элли, которая живет в Белграде уже пятый год (невозможно тут не вспомнить о другом фильме про случайную встречу в чужой стране — «Купе номер 6», русские диалоги к которому писала Любовь Мульменко, тем более что оба фильма почти совпали в прокате). Надя впервые в жизни не знает, что будет завтра, и самолет в Москву летит без нее.

«Дунай», которым дебютирует в режиссуре сценаристка Любовь Мульменко, писавшая для Оксаны Бычковой, Наталии Мещаниновой, Нигины Сайфуллаевой и Валерия Тодоровского, был снят прошлой осенью между карантинами, но в 2021-м кажется фильмом из подзабытого доковидного времени. Пространство сербской столицы схвачено камерой Михаила Хурсевича предельно буднично, без прикрас, ему не до туристической этнографии, важнее видов из опрятной airbnb-квартирки энергия неповторимого момента. Документальная оптика помогает зрителям, вовлекая их в фильм на правах героев третьего плана, и помогает актерам не играть, а просто жить в кадре — многие из них, как и исполнивший роль Неши Ненад Васич, непрофессионалы. «Дунай» весь про сиюминутное ощущение реальности, попытку схватить время и место в поляроидном снимке. Но это все касается метода, а тема фильма рождается как раз из конфликта всепроникающих, облегчающих мир технологий и тех ограничений, которые органически встроены в человека.

Технологии настаивают на том, что никаких рубежей давно не существует: летят скоростные самолеты, несутся за героиней звонки с родины, прозрачны государственные рубежи, связи здесь устанавливаются на раз, весь мир — большая деревня, в которой каждый может почувствовать себя свободным. Но возможна ли эта свобода? Неша живет одновременно в 2020-х и в 1960-х (судя по той нью-эйдж-белиберде, что он несет), плывет по течению, ни за что не отвечает и ничего по-настоящему не хочет, декларативно свободен, но никому особо не нужен. Надя ощущает свои рубежи тем острее, чем настойчивее пытается их преодолеть. Она не про Дунай, который прорывается через десяток европейских границ, она всегда немного в Москве, и зритель намного раньше героини понимает, что вместе с Нешей им не быть — это дарит фильму о любви неожиданный саспенс, предощущение маленькой горькой гибели утопии.

Любовь Мульменко — сценарист тонких настроек, именно поэтому ее часто приглашают в те или иные проекты дописать диалоги и докрутить мелкую сюжетную моторику. Драматургия «Дуная» соткана из практически неосязаемых мелочей — кажется, вот-вот расползется. Эту внутреннюю энергию энтропии усиливает и полудокументальный стиль съемки — без раскадровок, без акцентных планов, как будто вовсе без замысла. Но именно в хаосе этой псевдореальности вдруг острее и яснее становится тема, вроде бы побочная для фильма о любви (к человеку или к месту), однако очень точно схваченная. Это темная тема внутренней пустоты современного человека, надежно спрятавшегося от вызовов и бурь в комфорте долгой и счастливой жизни, тоски по большим сюжетам, по жизненным драмам и конфликтам. Приехавшая из Москвы Надя, оторвавшись от телефона и рабочих вопросов, из случайности творит себе любовь, выдумывает событие посреди одинаковых стен. Но одно дело придумать, а совсем другое — убедить в ней себя и зрителей. И тут Мульменко, к счастью, успешней своей героини: предельно естественный, как будто биологически выращенный московский финал оказывается неожиданно сильной точкой несбывшейся Надиной драмы. Искушениям и праздникам — нет.

Подонство Чаки

Татьяна Алешичева о том, как «Чаки» Дона Манчини осваивает телеформат и новую этику

На канале Syfy (в России — на телеканале ViP Premiere и в онлайн-кинотеатре ViP Play) выходит сериал «Чаки», где рыжая кукла-убийца борется за новую этику кровавыми методами

Подросток Джейк Уилер (Закари Артур) после гибели матери пьет таблетки от депрессии и живет в своем воображаемом мире: конструирует из пластмассовых кукол странные и зловещие арт-объекты. Однажды на гаражной распродаже он покупает рыжеволосую винтажную куклу Чаки, но превратить ее в скульптуру не успевает: отец-алкоголик в приступе гнева крушит их все и запрещает сыну впредь заниматься «этим дерьмом». В школе дела у Джейка обстоят еще хуже, одноклассники травят его за то, что он гей. Особенно усердствует школьная королева Лекси (Аливия Алин Линд), подружка его двоюродного брата, красавчика и спортсмена Джуниора (Тео Брионес), да и сам братец не упускает случая унизить Джейка. И тут парень получает неожиданного защитника в виде ожившей куклы: Чаки выходит на тропу войны и подначивает Джейка взять в руки нож — «потому что они это заслужили».

Как мы знаем из кинофраншизы Дона Манчини «Детские игры» (1988–2017), Чаки — реинкарнация серийного убийцы Чарльза Ли Рэя (Брэд Дуриф) по прозвищу Душитель с озера. Он был застрелен полицейским в магазине игрушек, но ухитрился поместить свой злобный дух в одну из кукол. В сериале Дон Манчини вернул Чаки на родину — в городок Хакенсак, где Джейк и покупает куклу на распродаже.

Едва ли кто-нибудь мог предположить, что маниакальная кукла когда-нибудь станет защищать подростка-гея от школьной травли и враждебного окружения. Зритель, знакомящийся с Чаки впервые, может даже решить, что Дон Манчини, задрав штаны, бежит за прогрессивной повесткой,— но это не так. Чаки сам объяснит Джейку свою мотивацию: «Вообще-то у меня самого есть ребенок-квир. Гендер-флюидный!» Это правда: Манчини придумал такого персонажа для франшизы много лет назад, когда это еще не было мейнстримом. В «Потомстве Чаки» (2004) у Чаки с куклой Тиффани рождался ребенок, который поначалу не мог определиться — Глен он или Гленда.

История Чаки всегда была драматургически гибкой. Родилась она как слэшер в пору расцвета жанра в 1980-е, а потом принимала самые разнообразные формы, преобразуясь то в черную комедию, то в откровенный кэмп. «Потомство Чаки» стало самым хулиганским фильмом франшизы: в нем, к примеру, зловещие пупсы с помощью клизмы оплодотворяли спермой Чаки Дженнифер Тилли (актриса играла в фильме саму себя). Зритель, как завороженный, 30 лет наблюдал за этим безобразием на большом экране. И вот теперь для кукольного макабра настало время прописаться на ТВ, где Дон Манчини скрестил историю Чаки со школьным фильмом. И сразу нащупал новую тему: круговорот зла в природе. Чаки науськивает затравленного ребенка постоять за себя и отомстить, и школьная травма едва не делает из Джейка маньяка — «маленькое» зло порождает большое.

В этом отношении перезагрузка «Детских игр» для ТВ напоминает другой недавно возобновленный легендарный сериал 1980-х — «Калейдоскоп ужасов». Уютный старинный ужастик неожиданно заговорил о социальных проблемах — так, в одном эпизоде община жильцов кошмарит подлую домовладелицу, которая не хочет менять токсичные свинцовые трубы. А другой эпизод «Калейдоскопа», про отца-алкоголика, сделавшего невыносимой жизнь ребенка-гика, пересказывает тот же сюжет, что и первая серия нового «Чаки». В сериале зловещая кукла будто впитывает окружающие ее злые флюиды, все то эмоциональное и вербальное насилие, которое происходит в идиллическом с виду городке Хакенсак — в семьях за закрытыми дверями, а в школе и вовсе в открытую. Вместо былого хулиганства и кэмпа Манчини решил поднять общественно значимую тему не вдруг — это совершенно естественный ход для жанра ужасов. С момента своего зарождения этот жанр отражал страх человека перед враждебной действительностью, включая социальные катаклизмы. Поскреби ужастик — найдешь социальный хоррор. Но и без забористого черного юмора тут тоже не обойдется.

Смотреть: ViP Play



UNIVERSAL CONTENT PRODUCTIONS

Отступление немоты

Игорь Гулин о «Кажется Эстер» Кати Петровской

В «Издательстве Ивана Лимбаха» вышел русский перевод «Кажется Эстер» Кати Петровской — написанного по-немецки документального романа об истории собственной семьи автора на фоне катастроф XX века

Катя Петровская родилась в Киеве, училась в Тарту у Лотмана, эмигрировала в Германию в конце 1990-х, занялась журналистикой, работала на «Свободе», «Немецкой волне» и в газете Frankfurter Allgemeine Zeitung, а в 2014 году выпустила свою первую книгу. Документальный роман «Кажется Эстер» стал бестселлером, получил пять литературных премий, был переведен на 20 языков и теперь, наконец, вышел в России в переводе Михаила Рудницкого.

Почему эта книга написана по-немецки? Тут есть две причины. Первая — концептуальная: чужой язык для Петровской — способ остранения собственного опыта. «Кажется Эстер» — роман о том, как выговорить невыговариваемое, вспомнить то, что вымарано из памяти. Но чтобы вспомнить, надо в полной мере ощутить забвение, физическую затрудненность речи. В семье Петровской была профессия, передаваемая из поколения в поколение начиная с середины XIX века,— учитель для глухонемых сирот. Эта родовая миссия становится одной из базовых метафор текста. Связь между словами «немой» и «немец» проговаривается снова и снова: немецкий язык — это немота, из которой происходит новое обретение речи.

Вторая причина — более прагматическая. В Германии больше, чем в любой другой стране, развита культурная индустрия памяти. Немецкий — язык, на котором известно, как говорить о травме исторических катастроф, том чувстве, что испытывает частный человек, приближаясь вплотную к ужасам Холокоста, террора, войны. Высокие образцы тут дали главные классики немецкоязычной литературы конца прошлого века — Гюнтер Грасс, Герта Мюллер, В.Г. Зебальд.

Влияние последнего в книге Петровской открыто манифестируется. Она использует зебальдовскую модель романа-травелога, в котором путь по европейским городам, вокзалам, улицам, полям, архивам, кладбищам (география: Берлин, Варшава, Киев, Вена, Москва, городок Калиш, бывший лагерь Маутхаузен) становится путешествием во времени — поиском следов исчезнувших людей. Эти люди — родные автора, погибшие в лагерях, расстрелянные на Лубянке, просто сгинувшие неизвестно где в кошмаре прошлого века. О некоторых из них остались семейные предания, о ком-то было принято молчать, кого-то — тех, кто умудрился выжить,— Петровская помнит в старости, от кого-то даже имени не осталось.

Эстер из названия романа — прабабушка Петровской, которую отец называл просто бабушка, и как ее зовут, никто не помнит,— кажется, Эстер. 29 сентября 1941 года — в день катастрофы в Бабьем Яре — она, бессильная старуха, прочтя объявление о том, что всем евреям необходимо собраться на площади, вышла из дома, но, не дойдя до пункта назначения, была застрелена кем-то на улице. Дворник-сосед видел эту смерть, и память о ней осталась. История не сохраняет всего, но при страстном упорстве из нее можно вытащить очень многое и так преодолеть стирающую силу времени, по крупицам отвоевать у безличного большого нарратива свой собственный — написать семейный эпос, в котором смерть будет не побеждена, но достойно встречена силой родственной любви и заботы о памяти. Примерно этим занимается Петровская.

Петровская верно следует Зебальду в конструкции романа-отчета, включающего фотографии-свидетельства, но ее стиль сильно отличается от зебальдовской сухости. Это язык, полный завитков и каламбуров, постоянно запинающийся, спрашивающий о собственных правах. Образцом здесь кажется проза Герты Мюллер, также превращавшей немецкую речь в носителя травмы, заставлявшей ее претерпевать давление государства сопротивляться ему — создававшей язык поломанный и потому адекватный катастрофе.

Можно было бы заметить, что в книге Петровской радикальные находки этих авторов становятся основанием для более легко усваиваемого письма — письма почти терапевтического, успокаивающего,— несмотря на весь ужас, о котором идет речь в ее книге. Но важнее другое. И Зебальд, и Мюллер — авторы эпохи постмодерна. Принципиальной вещью для них обоих — хотя и очень по-разному — было недоверие языку. Документ ненадежен, свидетель, возможно, врет, реконструкция — всегда указание в слепое пятно прошлого. Только эта слепота, эти ложь, незнание, провал и запинка говорят правду, и именно их стоит слушать.

«Кажется Эстер» — произведение другой, уже постпостмодернистской эпохи, в которой приемы, что еще недавно были средствами критики, используются для утверждения ценностей. Проект Петровской удивляет тем, что он абсолютно успешен. Немота преодолена, история написана, мертвые не забыты, связь времен восстановлена — автор принадлежит своему роду и своему народу. Во многом «Кажется Эстер» — текст о преодолении кризиса идентичности, переизобретении себя как еврея.

Петровская предлагает модель «бытия евреем», основанную не на религии, не на политике (поддержке государства Израиль) и даже не на культурных традициях, а на семейной солидарности живых и мертвых — на верности отцу, матери, дядям и тетям, бабушкам и дедушкам. Для русскоязычной еврейской интеллигенции, конструирующей себя во многом именно через локальные семейные истории — истории верности своему кругу и противостояния враждебному миру, эта модель — вещь самоочевидная и даже выглядящая консервативной. При переносе в европейский контекст она оказывается новацией. Так этот частный документ обретает социальное значение.

Катя Петровская. Кажется Эстер. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. Перевод: Михаил Рудницкий



> За звуком звук, за словом слово день за днем учились они молиться. Я выросла в семье братских народов Советского Союза, где все были равны и все были обязаны учить мой родной язык, правда, не молитвы, но к моему «мы» принадлежали все. Не без гордости жила я в убеждении, что мои предки обучали сынов всех народов. И непростительно долго не могла сообразить, какой, чей язык они преподавали детям. Из своего космополитического настоящего я полагала, будто они обучали глухонемых говорить на всех языках мира, словно глухонемота, как и сиротство, некий чистый лист, то есть свобода освоить любой язык и любую историю. Наше еврейство оставалось для меня глухонемым, а глухонемота — еврейством. Это была моя история и мое происхождение, но это была не я.

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ



ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА

ARCH 1908

БЕЗУПРЕЧНЫЙ ЛОСОСЬ С ТАРХУНОМ

Очередной дебют на Патриарших — в двух шагах от пруда, на месте крошечного кафе-кондитерской Blanket & Ko, открыл свой первый винный бар Алексей Фабристов, ранее не причастный к ресторанной индустрии, зато обладающий внушительным профессиональным опытом в сфере рекламы и маркетинга, а также всерьез и давно увлекающийся вином. На роль шеф-повара был приглашен Илья Лустин, прежде возглавлявший кухню винного бара «Тот еще гусь» (где год назад с грохотом провалилась непростая тема субпродуктов), а еще раньше занимавший ответственный пост бренд-шефа «Винных базаров» (ровно на том этапе, когда кухня там откровенно хромала). Удивительным образом, новичок Алексей Фабристов сумел при поддержке не слишком успешного ранее шефа, на которого бесстрашно сделал ставку, запустить все необходимые производственные процессы на кухне площадью 7 кв. м (обширный «полевой» опыт Ильи Лустина пришелся на Патриках как нельзя кстати). Меню оказалось вполне достойным, а местами даже оригинальным. Большой раздел закусок к вину возглавляют симпатичные и «незаезженные» круасетти — маленькие круассаны, поданные на манер брускетт, с типичными для них начинками. Всего в меню представлено шесть круасетти (по 250 руб.), среди них преобладают беспроигрышные варианты — с пармой, муссом из горгонзолы и груши, с ростбифом и трюфельным соусом, с вялеными томатами и страчателлой, с камамбером и джемом из черной смородины, но есть и весьма спорная комбинация анчоуса с муссом из свеклы, абсолютно чуждая винному пейрингу из-за неотвратимых аллюзий с советской «селедкой под шубой». Кроме того, в меню представлены универсальные мясной и сырный сеты, тартар из говяжьей вырезки с трюфелем (750 руб.), несколько легких салатов и домашняя паста со сливочным маслом и трюфелем (1050 руб.) — по понятным причинам последнее блюдо стало в Arch 1908 хитом, благодаря бесспорной своей эногастрономичности. Стоит также отметить очень хорошо исполненное филе лосося (960 руб.) с тархуном, цуккини и запеченными томатами — если шеф может так приготовить рыбу, ему смело можно простить любые неудачи. Так что, несмотря на противоречивые вводные, с выбором шефа ресторатор Алексей Фабристов в итоге не прогадал (в отличие, кстати, от множества куда более опытных соседей по Патрикам). Так же удачно все сложилось и с интерьером благодаря дизайнеру Анне Нейман (в ее послужном списке — участие в дизайн-проекте ресторана Made), эффектно затемнившей пространство бывшей кондитерской и сделавшей его программно вечерним. Что касается винной карты, то ее, конечно же, составил сам основатель Arch 1908, работая параллельно с 10 поставщиками и сделав ставку на свои личные предпочтения. В карте около 100 позиций, причем 20 из них по бокалам в ротации, включая шампанские и Franciacorta, немецкие «вайсбургундеры» и вулканические вина Этны. В баре регулярно проходят дегустации на заданную тему, вечеринки «Винил и вино», на которых к музыкальным пластинкам подбирается подходящий винный пейринг, а по воскресеньям — guest-бранчи, где среди прочих может готовить и сам хозяин бара. Таким образом, Arch 1908 очень уверенно и прагматично использует все приемы для лояльного общения со своей аудиторией и постепенно наращивает ее численность. В целом проект оставляет именно это впечатление — несомненной уверенности в своих действиях и серьезного настроя на игру вдолгую. Нечасто встретишь новых игроков на рынке, кто бы так уверенно и четко двигался вперед. Есть все основания полагать, что вслед за Arch 1908 у Алексея Фабристова и его команды будут еще открытия, и они не заставят себя долго ждать.

★★★☆☆

Ермолаевский переулок, 4,
+7 969 021 6701



ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА

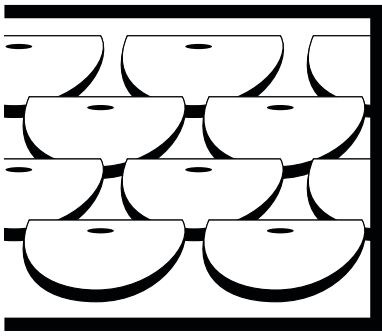
FISH FETISH

ЛУЧШАЯ В МОСКВЕ ПОЛЕНТА

Тем временем в новом ресторане Александра Орлова Fish Fetish, также расположенном в районе Патриарших Прудов, произошла неожиданная и на редкость удачная смена шефа. Пост Антона Ковалькова спустя всего пару месяцев после открытия занял приглашенный шеф-повар Валерий Филин, ранее занимавший позицию сушефа в ресторанах Дмитрия Блинова Harvest, Tartarbar и Duo Asia. Событие это заслуживает внимания сразу по нескольким причинам. Во-первых, примечательно, что замена шефа произошла так стремительно — в последние пару лет, когда время то тревожно замедляется, то нервно ускоряется, сообразно графикам пандемийных хроник, мы видим, как оперативно принимают решения рестораторы, если после открытия заведения что-то пошло не так. То, что Александр Орлов быстро и решительно внес коррективы в интерьер Fish Fetish, максимально уравновесив холод металла теплотой дерева, добавив пространству мягкости обтекаемой формы диванами и придав уюта station в центре зала, говорит о новом темпе ресторанной жизни. Еще более важной и программной оказалась замена Антона Ковалькова на no name шефа из Питера. Сегодня Москва смотрит в сторону Петербурга с благоговением и надеждой, и количество приглашенных оттуда кадров неумолимо растет вслед за зарплатными ожиданиями на московском рынке. По той же причине питерские шефы охотно приезжают в Москву, и иногда среди них оказываются истинные дарования. Валерий Филин — как раз такая ценная находка. Он готовит просто и лаконично, отлично чувствуя баланс и не внося в блюда ничего лишнего. В его новом меню есть несколько жемчужин, которые вряд ли сумеет разглядеть досужая публика, фланирующая по Патрикам, но точно оценят ценители подлинной гастрономии. Среди этих маленьких драгоценностей — обожженная бриошь со скумбрией, маринованными шиитаке и айоли (450 руб.), сливочное орзо с осьминогом и боттаргой (950 руб.), нежнейший, тончайше сбалансированный дуэт мини-кальмара и цуккини с трюфелем (650 руб.). Также обязательно надо пробовать отличную треску с щучьей икрой и соусом бер-блан, оттененным юдзу (750 руб.), и утку конфи с куриным жю и выдающейся полентой (750 руб.), настолько гладкой и шелковистой, что другой такой в Москве просто не найти. Особенно с поправкой на оглушительно рухнувшие в Fish Fetish цены.

★★★★☆

Малая Бронная улица, 10,
+7 499 503 7394



ЕДА
С ЕЛЕНОЙ
ЧЕКАЛОВОЙ

ПИРОГ С АНТОНОВКОЙ И МИНДАЛЬНЫМ ТЕСТОМ

ДЛЯ ТЕСТА:

1. **Яйца (крупные)** (*4 шт.*)
2. **Сахар** (*200 г*)
3. **Молотый миндаль** (*200 г*)
4. **Миндальный экстракт** (*1 чайная ложка*)

ДЛЯ НАЧИНКИ:

1. **Антоновка** (*1 кг*)
2. **Сахар** (*3/4 стакана*)
3. **Сливочное масло** (*60 г*)
4. **Розмарин** (*2–3 веточки*)

Когда я сообщаю гостям, что мой пирог без капли муки, потому что тесто в нем из чистого миндаля, его вожделеют все, даже те, кто вечно на диете и вообще не ест десертов. Про себя я улыбаюсь: ведь миндаль чуть ли не вдвое калорийнее муки — в 100 г прекрасных белых зернышек аж 580 ккал (в муке 340)! Как раз из-за этого свойства, способности быстро насыщать, его испокон веков грызли монахи во время постов и странники в долгих путешествиях. По легенде, ганзейский город Любек, который в XV веке пережил тяжелейший голод, выжил только благодаря миндалю: когда муки для хлеба стало не хватать, сенат попросил пекарей придумать замену — нашлись умники, которые пустили в дело запасы миндаля. Они смололи его в муку, добавили яйца и сахар — так возник знаменитый любекский марципан. Однако же выжить миндаль помогает и потому, что его калории не пустые. В нем много растительного белка и целая пропасть полезных микроэлементов, особенно кальция и витамина Е, мощнейшего антиоксиданта. Именно поэтому миндаль еще в Древнем мире добавляли в косметические средства, а в Египте пекли из него хлеб бессмертия для фараонов. Так что фанаты вечной стройности и молодости, кидаясь на миндальную выпечку, не так уж неправы. Главное — вовремя остановиться, не съесть слишком много — ведь миндальное тесто невероятно вкусное.

Особенно удачные его рецепты вы найдете в традиционной сефардской кухне. У иудеев миндаль — священный символ избранности, вечного обновления и счастья. В Ветхом Завете белыми цветками миндаля расцветает жезл Аарона, когда во время странствия по пустыне военачальники из разных колен оспаривали его богоизбранность. Вот миндаль и становится одним из главных продуктов для еврейских праздников и свадеб. На Песах, когда нельзя есть мучное, пекут невероятно вкусные миндальные бисквиты. Их можно делать с яйцами или даже на одних белках. Тесто получается легким и влажным с хрупкой хрустящей корочкой. Внешне такой пирог не самый красивый — крошится по краям и нередко припадает посередине (из-за легкости теста) — но по вкусу совершенно бесподобный. Этот бисквит (его лучший рецепт я нашла в знаменитой библии еврейской гастрономии Клаудии Роден — «The Book Of Jewish Food») хорош и сам по себе, но еще лучше с сезонными ягодами и фруктами. В октябре я пеку его со зрелой янтарной антоновкой. Это сочетание кажется мне особенно интересным — и не только по вкусу. В отличие от миндаля, отсылающего к вечности, антоновка — воплощение мимолетности. Это самые пахучие и совсем недолговечные яблоки. Но зато, как говорил Бунин, ими невозможно надышаться! Они, как прустовские мадленки, удерживают мгновения и возвращают их в воспоминаниях. В их аромате и сладость, и свежесть, и тоска. Так что пирог, в котором антоновка сочетается с горько-сладким миндалем, всегда напоминает мне о скоротечности жизни и вечности бытия.

Итак, купите килограмм спелой не крупной антоновки и, не чистя кожицу, разрежьте каждое яблочко на дольки-четвертинки. Поставьте духовку нагреваться до 190°C. Возьмите глубокую сковородку с тяжелым дном и антипригарным покрытием (можно и без него, но тогда лучше застелить дно пекарской бумагой). Тонким слоем равномерно покройте дно сахаром (примерно полстакана), сбрызните лимоном и, не перемешивая, но поворачивая сковородку в разные стороны, растопите до образования бледной карамели. Разбросайте сверху кусочки сливочного масла (лучше соленого) и выложите дольки антоновки кожурой вниз. Укладывайте их плотно и ровно одним слоем — все, что не влезло, разбросайте сверху вместе с оставшимся сахаром и нарезанными иголками розмарина, которые дадут вашему пирогу дополнительные свежие хвойные нотки. Запекайте до мягкости минут 15: яблоки должны легко протыкаться зубочисткой, но не разваливаться. Пока они доходят до нужной кондиции, приготовьте тесто. Разделите яйца на белки и желтки. Взбейте белки с половиной сахара до мягких пик. Отдельно взбейте желтки с оставшимся сахаром так, чтобы смесь загустела и заметно побледнела,— после этого добавьте в нее эссенцию с ароматом горького миндаля и миндальную муку. Тщательно перемешайте — получится довольно густое тесто. Теперь аккуратными движениями снизу вверх, стараясь сохранить воздушные пузырьки, добавьте взбитые белки. Вытащите яблоки из духовки, залейте сверху пенящимся миндальным тестом и выпекайте все вместе еще минут 35 (готовность проверить зубочисткой: после протыкания теста она должна быть сухой). Когда пирог немного остынет, подрежьте его края ножом, накройте сервировочным блюдом и переверните. Вы поразитесь, насколько он красив: глаз оторвать невозможно от золотого мармеладного «зеркала» припеченных и карамелизированных яблок (в антоновке очень много пектина, поэтому ее соки прекрасно желируются).

Как видите, по технологии это обычный татен — по большей части такой, каким его завещал готовить Поль Бокюз. Только твердые кисло-сладкие яблоки типа пинк леди заменены на антоновку, а классическое рубленое тесто на миндальный бисквит. Разумеется, татен можно сделать с любым тестом — со слоеным бездрожжевым тоже вполне хорошо. Но с воздушным миндальным получается необыкновенно. Может быть, оттого, что вкус, как и многое другое, идет не только от неба, но и от головы. Я вот, когда пеку этот пирог, всегда вспоминаю последнюю и мою любимую картину Пьера Боннара «Цветение миндального дерева». Он поставил на ней свою подпись в январе 1947 года, за неделю до смерти, в своем доме в Ле-Канне — там она висит и сегодня. Миндаль зацветает на Лазурном берегу ранней весной, в конце февраля, он надеялся до него дожить. Дерево, как Ааронов жезл, полыхает радостным белым цветом, опрокидываясь в набирающее синеву небо. Известно, что в последние дни Боннар попросил поставить эту картину на мольберт около постели, а потом сказал: «Зеленый слева внизу, на земле, не смотрится, нужно добавить желтого». Исправил. Теперь белое пламя оттеняют золотые всполохи мимозы, столь же мимолетной, как налитые янтарем антоновские яблоки.

CHEKALOVA.RU

Ярко выраженный бельгийский акцент

Елена Стафьева о сезоне SS2022

Главная новость этих показов должна была состоять в том, что они вновь пройдут на подиуме и с живыми зрителями. Требовать серьезных модных событий после локдауна было бы чрезмерно. Но сезон превзошел ожидания и сложился в важное событие: продемонстрировал триумф великой аналитической моды 1990-х и 2000-х



Balenciaga

COURTESY OF BALENCIAGA









То, что современная мода насквозь цитатна и выстроена в пространстве чужого слова, то, что нынешние дизайнеры стоят на плечах титанов, создавших выдающуюся моду рубежа веков, понятно давно, сказано много раз, и даже мы здесь не раз об этом писали. Но показанное в этом сезоне вышло за рамки простой констатации такого положения дел. В этот раз мы отчетливо увидели, что успех тех или иных коллекций, их актуальность и вообще их попадание в Zeitgeist, зависят от того, насколько удачно цитируется и всячески используется прежде всего аналитическая мода. Та, которая исследовала силуэты и их возможности, деконструировала фешен-архетипы, работала с социокультурными клише, изучала, как одежда взаимодействует с телом и как это взаимодействие способно отражать личность и даже менять ее.

Прежде всего мы, конечно, наблюдаем торжество бельгийской школы — две трети самых важных коллекций сезона сделано или по мотивам легендарных коллекций времен расцвета бельгийской моды, или самими бельгийцами, или теми, кто учился в Антверпене и Брюсселе. И главный источник тут попрежнему Мартин Марджела — это не то чтобы удивляет, хотя, казалось бы, его архивы перерыты вдоль и поперек, но вот все еще служат той самой живой водой, которая придает всему и смысл, и красоту.

Демна Гвасалия в коллекции Balenciaga опять использовал архив Марджелы — и опять довольно прямым и непосредственным образом: перенеся в коллекцию Balenciaga SS22 гипероверсайз-пиджаки из Maison Martin Margiela SS2000, складывающиеся, как оригами, на теле, и их же, но с ботфортами, как в коллекции Maison Martin Margiela FW2001. Он уже делал это неоднократно и в Vetements, и в Balenciaga, но прием продолжает и продолжает на него работать.

Во второй коллекции pret-a-porter Рафа Симонса для Raf Simons предплечья моделей сжимали все те же браслеты в виде руки скелета, что и в первой: «Это символ бренда, как у Мартина были сапоги-таби»,— сказал Симонс. Он цитировал ту же самую Maison Martin Margiela FW2000, но делал это куда изобретательнее и сложнее. Там тоже есть буквальная цитата — стоящий колом огромный свитер с бесформенной юбкой, один из иконических луков Марджелы. У Симонса эта цитата становится прямым, а не только символическим, как браслеты-скелеты, оммажем Марджеле, выражением бесконечного восхищения работой Марджелы и ее бесконечной важности для себя. Но он воспользовался марджеловским наследием не только для цитирования: в коллекции есть вещи, где его собственная фламандская природа и марджеловское видение соединяются, сливаются и переплавляются в нечто совершенное прекрасное. У него, как обычно, мужские и женские луки были смешаны, но при этом практически одинаковы — критики рассуждали о перспективах одежды вне гендера, какой нас уже не удивить, но, кажется, Симонса куда больше интересовала деконструкция понятия красоты



COURTESY OF RAF SIMONS

Raf Simons





по отношению к разным гендерам. Основу коллекции составили костюмы с юбками и рубахи — как широкие и похожие на исподнее его фламандских прапрапрабабушек и дедушек, так и просто обычные мужские рубахи, только очень большого размера (еще один привет Мартину). Рубахи тоже стояли колом, топорщились, скрывали все очертания фигур, у горловины торчала то полосатая подкладочная ткань, то кусок какой-то сетки с нашитым на него лейблом винтажного вида — как будто бы все это надето задом наперед и шиворот-навыворот,— и в этом была бездна красоты и трогательной беззащитности всего человеческого, вне зависимости от гендера. Вообще, чему Симонс блестяще научился у Марджелы, так это умению с помощью деконструкции остранять все привычные клише «красиво/некрасиво», выворачивать их наизнанку и превращать униформу в неожиданную и прекрасную одежду.

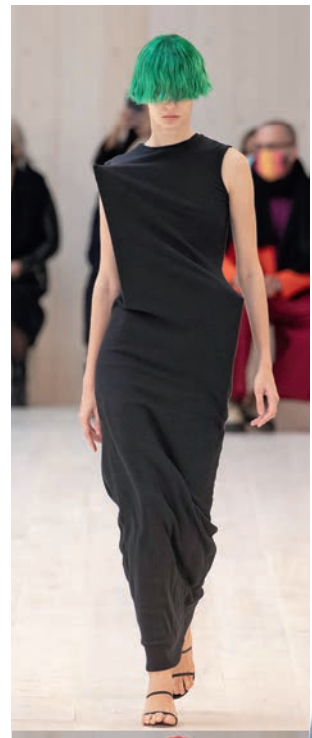
Вообще, у бельгийцев намечается ренессанс не только методологический, но и вполне практический. Оливье Тейскенс постепенно наполняет жизнью свой собственный бренд Olivier Theyskens, открытый в 1997-м и закрытый, как только его в качестве молодой звезды стали приглашать работать в парижские дома. Он сделал презентацию своей коллекции SS22, и это были, поперек всех трендов, полупрозрачные узкие платья и жакеты, собранные из кусков разных по природе и фактуре тканей, с необработанными краями, которые вместе составляли сложную поверхность мерцающе прекрасных вещей. Это напоминает знаменитые объекты Дэвида Хаммонса из найденной на улице рваной строительной и бытовой пленки — примерно так же Тейскенс оборачивает своих прежних фей и готических принцесс. А еще все это напоминает те платья сложного косого кроя со шлейфами-хвостами, струившимися по телу, с которых Тейскенс начал в конце 1990-х и которые сейчас можно увидеть на выставке Emotion в антверпенском музее моды MoMu. И тогда, и теперь эти вещи — о хрупкости человеческой оболочки, телесности.





COURTESY OF ANN DEMEULEMEESTER

Ann Demeulemeester







Loewe





COURTESY OF LOEWE

Анн Демельмейстер вновь открыла свой антверпенский бутик и устроила показ в Париже — не очень понятно, кто делает сейчас коллекцию под ее именем после ухода Себастьяна Менье, в пресс-релизе к показу была обозначена «Ann Demeulemeester team», а сама Анн во время показа сидела в зале. Это было собрание ее главных хитов в черно-белой гамме — большие пиджаки, длинные юбки, свободные брюки, много болтающихся веревок и тесемок,— сделанное будто бы для экзамена по предмету «Ann Demeulemeester» в Антверпенской академии художеств. В карманы некоторых штанов были вставлены букеты цветов, напоминающие те, что использовал Марджела в своей коллекции SS93, переделанной из старых театральных костюмов. Не стану называть это оммажем, пусть просто будет общее пространство знаменательных реминисценций в истории бельгийской и особенно антверпенской моды, которое, безусловно, принадлежит им обоим.

Джонатан Андерсон, всегда пытавшийся работать с деконструкцией, использовал в отдельных луках показа Loewe металлические части — как бы абстрактных форм, но отчаянно напоминающие те медные корсажи в виде торса и груди Верушки, что Клод Лаланн сделала для кутюрной коллекции Yves Saint Laurent AW1969, особенно с учетом общей текучести длинных ниспадающих силуэтов.

Энтони Ваккарелло, открыв архивы Сен-Лорана несколько сезонов назад, так и не может от них оторваться, что можно, конечно, понять. На подиуме снова был весь Ив Сен-Лоран 1980-х, вплоть до лайкрового комбинезона, сделанного будто



COURTESY OF JIL SANDER

Jil Sander



COURTESY OF SAINT LAURENT

Saint Laurent

из того самого «русского» платья в красных розочках, широкие плечи, двубортные жакеты с накладными карманами, жакеты-болеро, широкие книзу штаны с высокой талией, массивные золотые украшения, пальто-смокинги на голое тело с черными колготками, яркие перчатки, комбинезоны во многих вариантах, чалмы, длинные пиджаки, платья по фигуре до колена с широкими плечами и подтянутыми вверх рукавами, как из Vogue Paris 1987 года, и даже бюстье, казалось бы совсем покинувшее нашу жизнь. А самый интересный лук всего показа Saint Laurent Paris SS22 — финальное черное вечернее платье, состоящее из широкой длинной юбки из тафты с мелкими оборками в русском стиле и верха на бретельках, из прозрачной сетки с кристаллами, никак не скрывающей грудь модели. В нем тоже есть попытка соединения предметов из разной оперы, большого вечернего платья и какого-то боди из секс-шопа, есть даже что-то если не интригующее, то странное в этих черных бретелях, черном поясе и черном канте вдоль верхней линии корсажа, проходящем прямо над сосками, в этом платье вполне можно представить какую-нибудь модную девушку вроде Зои Кравиц. Кстати, Ваккарелло, как и Тейскенс, учился в брюссельской школе La Cambre.

Люси и Люк Майер в Jil Sander бесконечно цитируют Celine Фиби Файло, работавшей с социокультурными ролями женщины и гендерными стереотипами. Если смотреть на их нынешнюю коллекцию, держа в голове весь корпус работ Файло в Celine, то она выглядит как признание в любви. Трикотаж-лапша, длинный и узкий, как у Celine FW14, мешковатые пиджаки — Celine SS-2018 и SS2017, закрытое косынкой горло, замотанные







COURTESY OF MIU MIU







COURTESY OF PRADA

Prada

Miu Miu







палантином плечи, и даже знаменитое ив-кляйновское платье Фиби с отпечатками женского тела было отчетливо видно в белом платье с тремя синими принтами на груди. А в нежно-салатовом пальто с пышными рукавами, закрывавшем показ, виден был силуэт из Celine SS16. И, надо сказать, что все это скрытое цитирование пошло только на пользу коллекции Мейер. А когда погружаешься в Celine Фиби Файло, в нем, конечно, видишь вновь Марджелу.

Николя Гескьер никогда не интересовался никакими социокультурными идеями, а только и исключительно формальными проблемами — как поведет себя тот или иной предмет одежды, если вот так изменить силуэт, а если вот так нарушить пропорции, отрезать тут или добавить там, наложить то на это — как будет выглядеть весь ансамбль? И это исследование границ и возможностей формы тоже, конечно, аналитика самого чистого свойства. В этот раз он тоже цитирует — только цитирует самого себя, обращаясь к тому, что у него получается лучше всего, к безудержному исследованию возможностей исторического костюма. Несколько лет назад у него была эффектнейшая коллекция, посвященная мужскому платью XVIII века, где парчовые камзолы были надеты с боксерскими трусами, и вот сейчас он устроил бал вампиров, завесив пассаж Richelieu Лувра парадными хрустальными люстрами, собранными, видимо, со всего Парижа, и открыв его платьем с деконструированными фижмами и кружевной отделкой, с этими люстрами отлично корреспондирующими. И дальше, лук за луком, предмет за предметом, разнимал на части и собирал в самые причудливые сочетания кринолины, фраки, спенсеры, шелковые комбинации, шлемы для верховой езды и венецианские маскарадные маски. Тут было все на свете — XVIII век, Вторая империя, Поль Пуаре и пр. И все это, составленное из кусочков самого разного кружева, золотого ламе, панбархата, из шелковых лент, какой-то драгоценной вышивки камнями, золотого позумента, как на иллюстрациях Поля Ириба, соседствовало с джинсами, кожей и суровым черным габардином. Собранное с такой невероятной смелостью и легкостью в одном общем пространстве, все реконтекстуализировалось внутри собственной гескьеровской эстетики, где рейверские очки с красными стеклами и красная венецианская маска одинаково выразительны и равны друг другу. Но при этом все эти части сохраняли следы тех стилей и эпох, откуда пришли,— разглядывать и разгадывать эти знаки было захватывающе.

Но самое мощное выступление в этом сезоне было у Prada и Miu Miu, и мы намеренно объединяем их тут вместе, потому что с приходом Рафа Симонса и собственная работа Миуччи Прады совершенно преобразилась, в ней появились уверенность и цельность, которые, как казалось в последние годы, начали ей изменять. Вся коллекция Prada SS22, как и, собственно, и вся Miu Miu SS22, была построена на соединении двух силуэтов — современного оверсайза, скрывающего тело, и, напротив, максимально оголяющего тело мини поздних 1990-х и ранних 2000-х, времен голых животов и молодости Пэрис Хилтон. И между ними произошла такая синергия, что оба силуэта стали выглядеть суперсовременно и суперэффектно.









В Prada к микроплатьям были пришиты длинные хвосты, будто бы ткань прямо с рулона наматывали вокруг модели и просто забыли обрезать, и эти хвосты производили гипнотическое впечатление: от них невозможно было оторвать взгляд, особенно, когда они развевались из-под тяжелых кожаных курток и пальто. Такие пиджаки или пальто с отложным воротником или лацканами вообще одна из главных вещей сезона, похожего силуэта, но из плотной ткани с кожаной отделкой были и у Hermes, надетые с короткими топами, и они же — из состаренной кожи — появились в Miu Miu. Кроме них в Prada были тяжелые камзолы цвета небеленого хлопка — и явились они, конечно, из фламандского бэкграунда Симонса, а толстые трикотажные свитеры — из его и Прады общего бэкграунда. А еще длинные платья, которые были не до конца сшиты — как будто бы модели пришли на показ прямо с примерки, с распоротым швом на спинке. И в Prada, и в Miu Miu из-под верхнего высовывалось исподнее — у Prada, как и на летнем мужском показе, это было нечто напоминающие винтажные кремпленовые плавки, а у Miu Miu— резинки трусов и какие-то рудименты нижних юбок. Вся эта порезанность и распоротость — такая памятная нам по прежней работе Миуччи Прады — создавала ощущение нового начала, когда все пребывает в движении и складывается в новую гармонию. И мы очень надеемся, что этот определенно рожденный на небесах союз Прады и Симонса продлится долго.

Все это торжество аналитической моды, скрытое и явное, говорит ровно об одном. Именно она, демонтирующая коды, архетипы и клише, вскрывающая механизмы, постоянно реконтекстуализирующая и остраняющая, озабоченная поисками неконвенциональной красоты там, где ее искать было не принято, распарывающая и перешивающая, и может сегодня дать нам то, что современный глаз опознает как модное, именно ее поиск новой красоты опознается сегодня нами как образ прекрасного.

Louis Vuitton





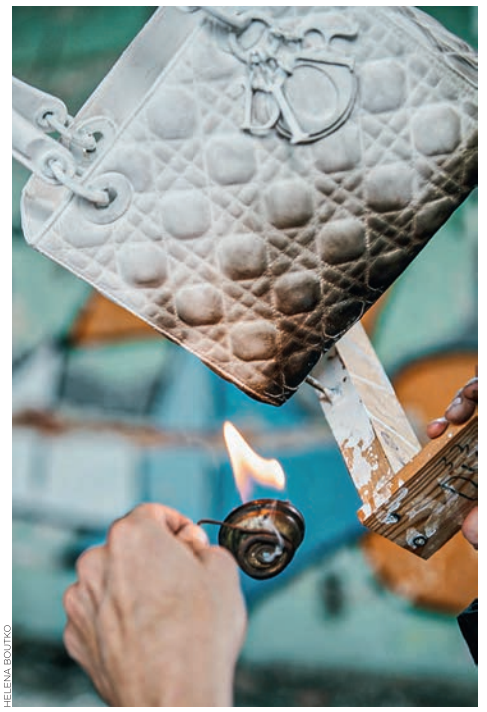




COURTESY OF LOUIS VUITTON

По русскому этапу

Марина Прохорова о выставке «The Lady Dior As Seen By»


HELENA BOUTKO

Дом Dior и фонд Ruarts представляют в Москве очередную серию передвижного международного арт-проекта «The Lady Dior As Seen By», существующего с 2011 года и посвященного сумке Lady Dior


HELENA BOUTKO


HELENA BOUTKO

Евгений Оззик (0331c)



За время существования проекта «The Lady Dior As Seen By» выставки, созданные в его рамках, состоялись в Берлине, Дюссельдорфе, Милане, Сеуле, Сан-Паулу, Пекине и Шанхае (Weekend о них регулярно писал). Эти выставки состоят из работ художников, скульпторов и фотографов со всего мира и раз от разу обязательно дополняются новыми художественными интерпретациями сумки Lady Dior. По словам авторов проекта, его смысл заключается в стирании грани между дизайном и искусством, создании своеобразной панорамы, отражающей современную художественную сцену. Но в основе всегда находится сумка Lady Dior, ставшая культовой.

Напомним, что сумка была создана в 1995 году, когда креативным директором Christian Dior был Джанфранко Ферре — архитектор по образованию, исключительный мастер формы. Вскоре жена тогдашнего президента Франции Жака Ширака подарила сумку Dior принцессе Уэльской Диане — та приезжала



HELENA BOUTKO





HELENA BOUTKO



HELENA BOUTKO

Даниил Антропов



HELENA BOUTKO

01001011 Studio





HELENA BOUTKO

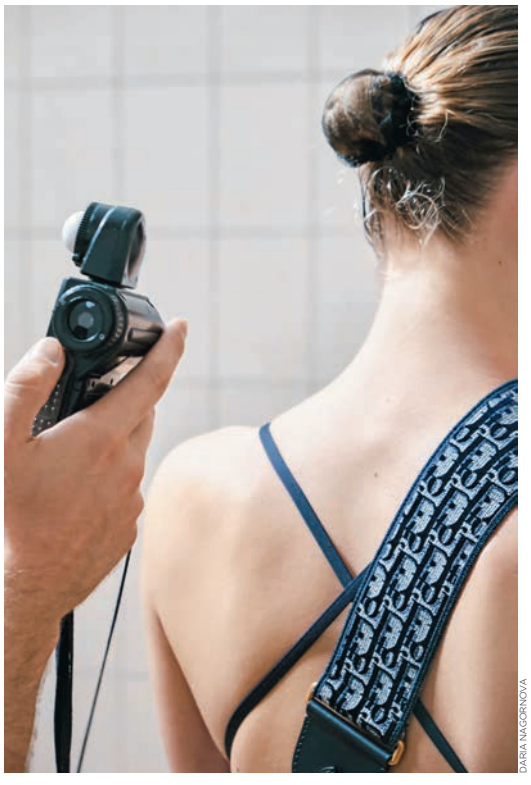
на выставку Сезанна в парижском Гран-Пале. И уже через год сумка, неоднократно замеченная в руках Дианы, была названа в ее честь — с ее согласия, разумеется. Конечно, тогдашняя популярность Дианы оказала большое влияние и на популярность сумки. Однако выбор сумки для проекта «The Lady Dior As Seen By» зависел не только от того, что сумка стала знаковой. Она хороша и сама по себе — лаконичная, скульптурной формы и точных пропорций, универсальная и независимая от модных трендов. При этом она с легкостью поддается практически любой стилизации, то есть дает художникам возможность проявить себя.

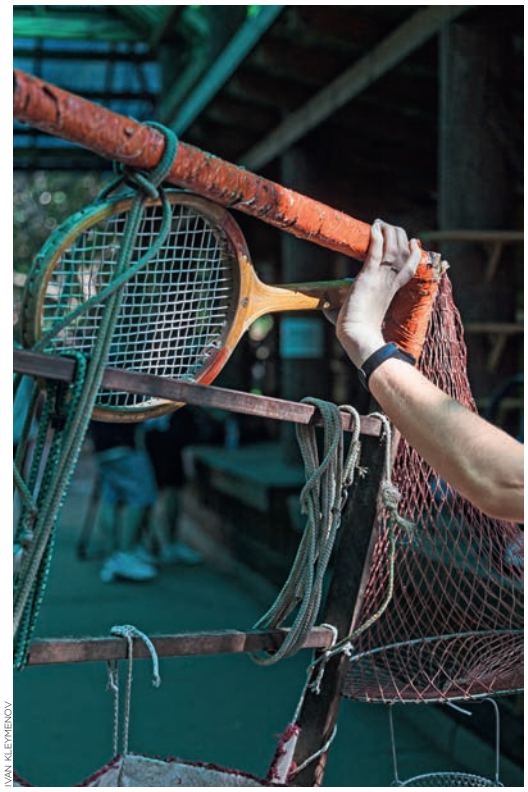
Поскольку проект постоянно растет и расширяется, на московской выставке представлено больше 90 арт-объектов: 36 скульптур и 61 фотография — всего 60 авторов. Среди недавно присоединившихся такие знаменитости, как фэшн-фотографы Петер Линдберг, Патрик Демаршелье, Эллен фон Унверт, Паоло Роверси, прославленный фотограф-документалист Стив Маккарри, корейский скульптор Джимхонгсок, известная своими инсталляциями скульпторша Олимпия Скарри и Recycle Group — уже получившая международную известность российская арт-группа, созданная художниками Андреем Блохиным и Георгием Кузнецовым. А также выбранные специально для московской выставки (ее сокуратором стала Нина Гомиашвили, основатель галереи «Победа») «The Lady Dior As Seen By» московские скульпторы, фотохудожники и художники, работающие в разных жанрах визуальных искусств.


DARIA NAGORNOVA


DARIA NAGORNOVA

Алексей Киселев


DARIA NAGORNOVA


IVAN KLEYMENOV

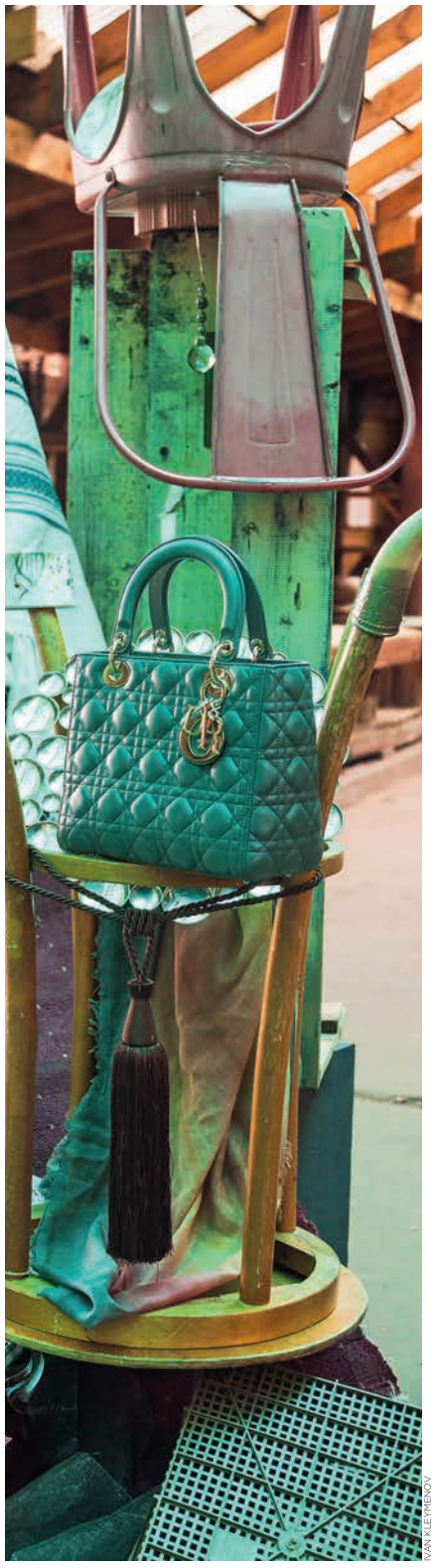

IVAN KLEYMENOV

Даша Трофимова

Алексей Киселев — фотограф, известный благодаря сотрудничеству со многими международными глянцевыми изданиями. Его стилистика проникнута тонкой, трудноуловимой иронией. А вот фотохудожник Александр Егоров скорее антиглянцевый: его работы посвящены информационной перенасыщенности и сверхпотреблению, несовершенству и деконструкции.

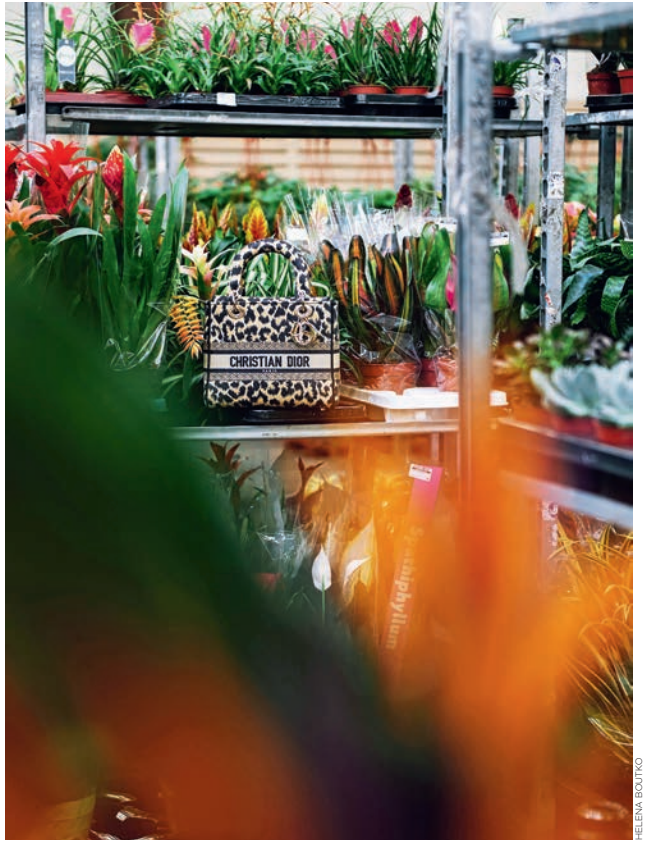
Даша Трофимова работает с фотографией, инсталляцией, звуком и видео и обычно посвящает свои работы памяти и поиску собственной идентичности. Для этого проекта она соединила фотографию со скульптурой. Даниил Антропов изучал техники традиционной работы с керамикой у японских мастеров и в своих работах применяет традиционные технологии на неожиданных материалах, в том числе современных. Эта мутация традиции и стала для скульптора возможностью выразить революционные изменения в обществе. Группа 01001011 Studio — дуэт скульпторши Тоси Млинарич и архитектора Саши Раева — создает из керамики арт-объекты, переосмысливающие традиционные керамические техники и формы, и экспериментирует с объемами, фактурами и современными технологиями.

Работающая в основном с гипсом Анастасия Прахова увлечена японской культурой, в том числе шибари, мифологией, фильмами


IVAN KLEYMENOV



HELENA BOUTKO

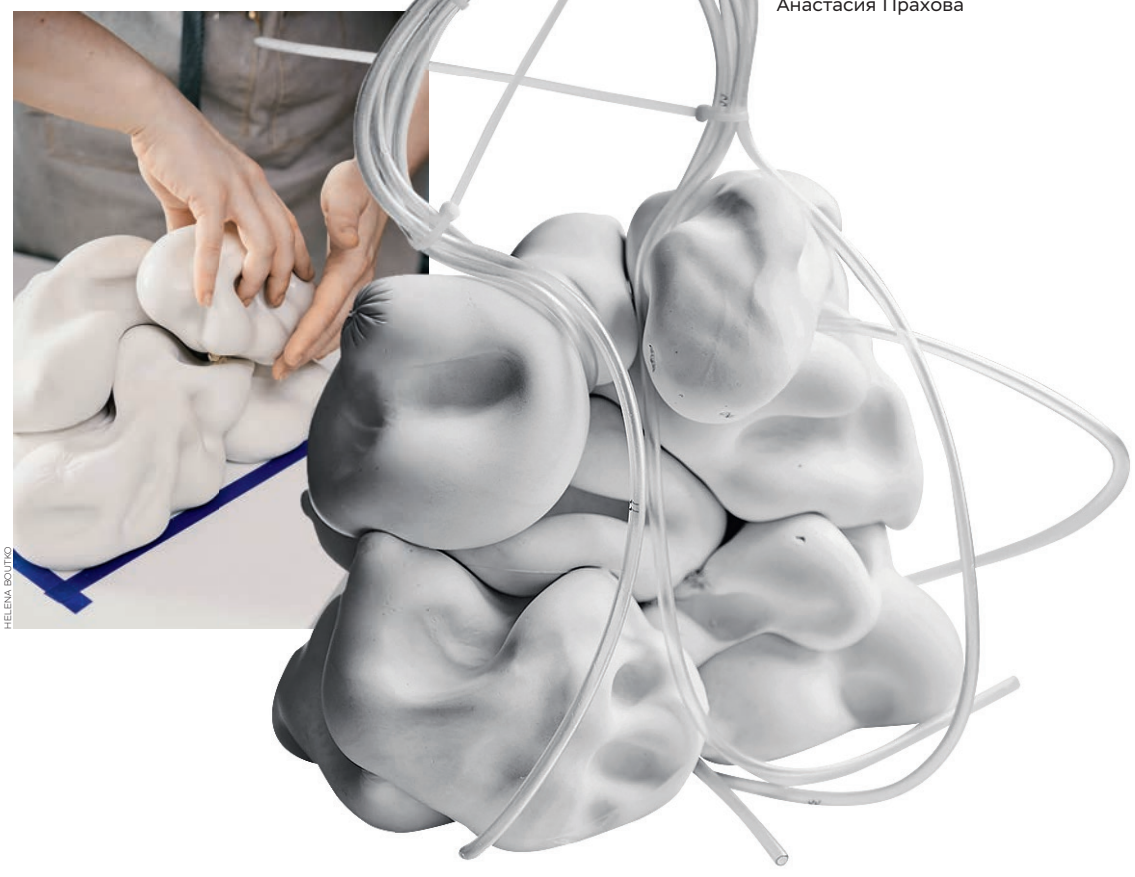


HELENA BOUTKO

Александр Егоров


HELENA BOUTKO

Анастасия Прахова

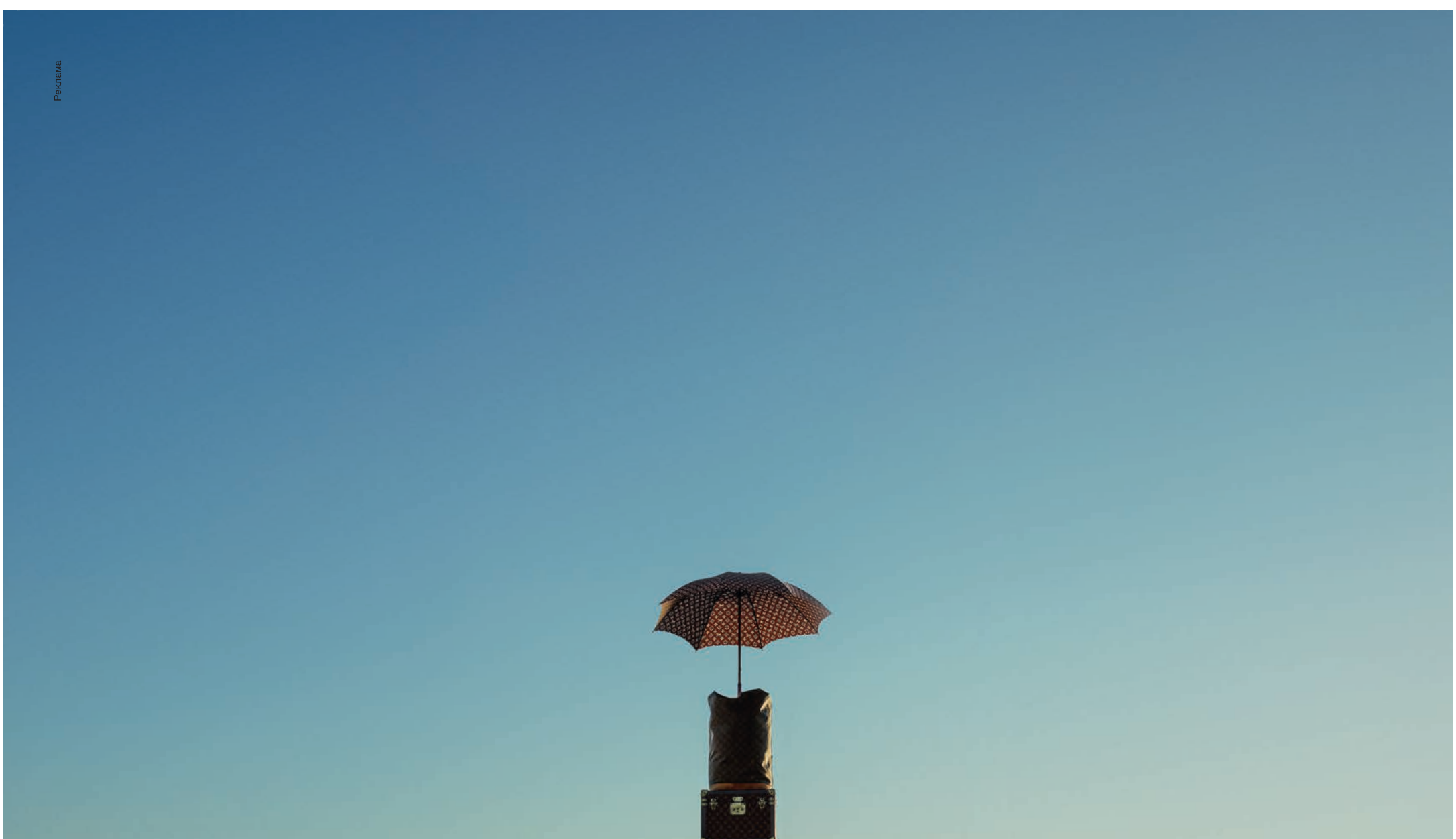

HELENA BOUTKO

ужасов, игровой индустрией и психоанализом — понятно, что ее работы создаются для возможности поделиться травматическим опытом. И наконец, в выставке принимает участие 0331c — это псевдоним граффити-художника и скульптора, обычно работающего с разрушительной техникой — он создает свои произведения огнем и огнетушителем, с помощью возникающей копоти. Кроме того, 0331c создает скульптуры из найденных на улице камней с помощью скарпеля — традиционного инструмента камнетесов.

Так что действительно прекрасная сумка — вещь абсолютно утилитарная — в очередной раз стала вполне достойной темой для размышлений о современном мире и о его материальном отражении в искусстве.

«The Lady Dior As Seen By». Фонд Ruarts, до 30 ноября

Реклама



НА ПУТИ К МЕЧТЕ

LOUIS VUITTON