Коммерсантъ



WEEKEND

26 НОЯБРЯ 2021 НОМЕР 41

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ В ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

РЕКЛАМА DIOR.COM - 8 800 550 68 85



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА ГРЕЦИИ - ОДАП - ХРАМ ЗЕВСА, НЕМЕЯ

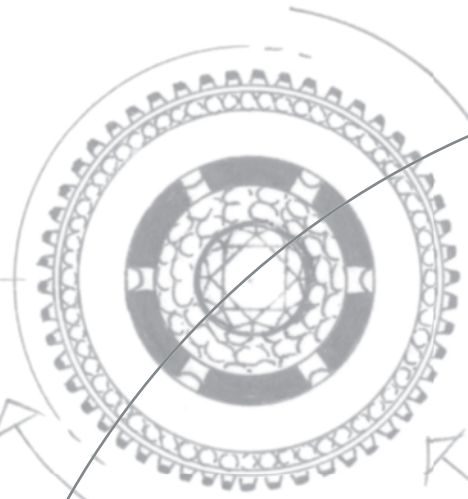


DIOR

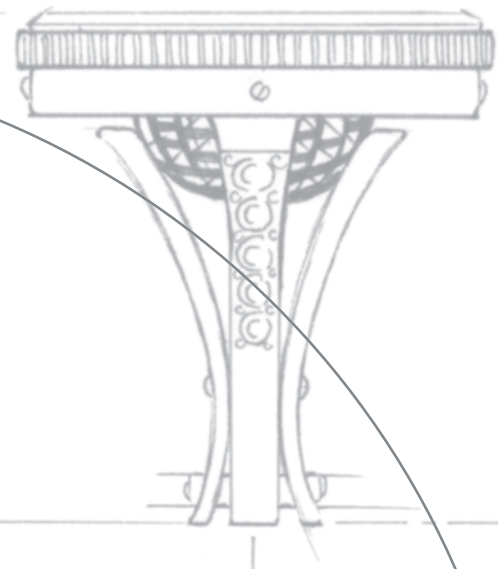
DON’T WEAR JEWELLERY

WEAR ART*

* НЕ НОСИТЕ УКРАШЕНИЯ. НОСИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА



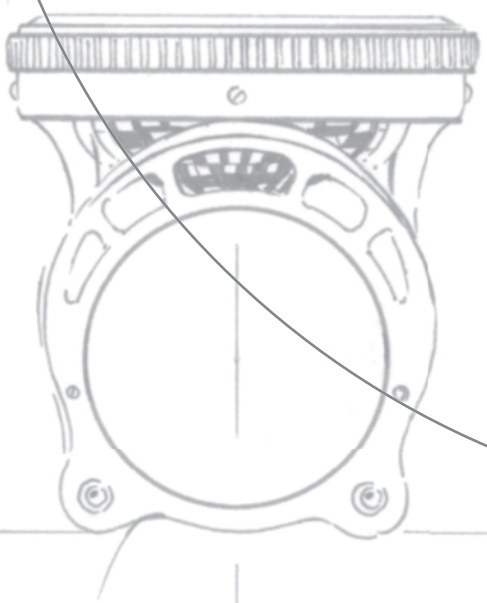




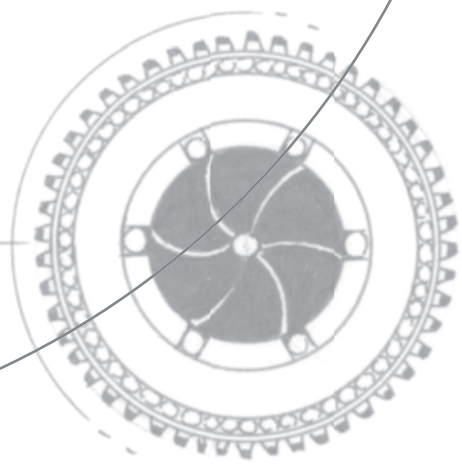


EPIC





CONTEMPORARY
ART JEWELLERY



WWW.EPIC.JEWELRY

РЕКЛАМА

ПРОЕКТ

Фрагменты Врубеля

Путеводитель по самой большой выставке художника за последние 65 лет и тому, чего на ней нет

10

МНЕНИЯ

8 **«Я был вакцинирован недоверием против инфекции патриотического воодушевления»**
Стефан Цвейг о том, почему быть аполитичным нормально

ГОРОД

21 **Оправдание утопии: как утопия ушла в монастырь**
Григорий Ревзин о санкт-галленском плане

КИНО

24 **«Я не знаю, кто такой Юра Борисов,— в этом весь прикол»**
Юра Борисов о «Быке», «Брате» и «Купе номер 6»

26 **Без инстаграма не разберешься**
«На близком расстоянии»: «Паразиты» по-русски

28 **О нежном ковбое замолвите слово**
«Власть пса»: Бенедикт Камбербэтч и токсичная маскулинность

30 **Особенности потусторонней охоты**
«Охотники за привидениями: Наследники»: полтергейст 80-х как живой

ИСТОРИЯ

31 **«Приготовь свое сердце к самой грязной истории со времен сотворения мира»**
Как читали и воспринимали «120 дней Содома» маркиза де Сада на протяжении XX века

КНИГИ

34 **Новые поэтические книги**
Выбор *Игоря Гулина*

СЕРИАЛЫ

36 **Что смотреть после «Игры в кальмара»**
Выбор *Татьяны Алешичевой*

МУЗЫКА

38 **Альбомы ноября**
Выбор *Бориса Барабанова*

РЕСТОРАНЫ

40 **Giulietta, Please, Stop Crying и Ganesha Bar**
Ресторанная критика с *Дарьей Цивиной*

ЕДА

41 ***Алексей Зимин*** **об английских медовых коврижках**

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

42 **Деконструкция формы и содержимого**
Елена Стафьева о совместном опыте Жака Кавалье-Бельтруда и Фрэнка Гери

44 **Постоянство перемещения**
Елена Стафьева об объявлении темы года Hermes

НОВЫЕ ВЕЩИ

46 **Выбор *Виктории Михайленко***

ЗВЕРИ

54 ***Ольга Волкова*** **о виргинском опоссуме**

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: МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. «АВТОПОРТРЕТ», 1904–1905 **ФОТО:** ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

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

BVLGARI.COM

РИМ ОКТО ФИНИССИМО РЕКЛАМА

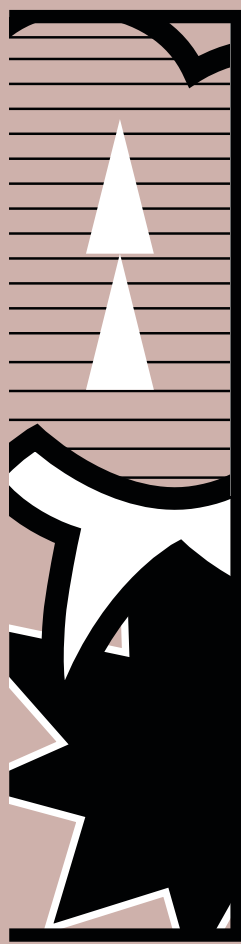


BVLGARI

ROMA

OCTO *finissimo*

МОСКВА • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • АЛМАТЫ • БАКУ • КИЕВ



«Я был вакцинирован недоверием против инфекции патриотического воодушевления»

Стефан Цвейг о том, почему быть аполитичным нормально

Составила Анастасия Ларина

К 140-летию со дня рождения Стефана Цвейга, одного из самых идейных космополитов в истории литературы, перечитали его письма и мемуары и узнали, как ему удавалось жить вне политики



ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES

Первый взгляд среднего гражданина Вены в газету каждое утро был обращен не к статье о дебатах в парламенте или событиях в мире, а к репертуару театра.

Юбилей или похороны известного актера становились событием, которое затмевало все политические события.

Стихийное выступление большого поэта оказывало в тысячу раз большее воздействие, чем все официальные речи государственных мужей, о которых было известно, что как тактики и политики они ведут себя сообразно текущему моменту и в лучшем случае довольствуются лишь полуправдой.

То, что я никогда не видел наиважнейшего человека Италии, Муссолини, следует приписать тому, что меня смущает сближение с политиками; даже у себя дома, в моей маленькой Австрии, что, по сути дела, не так-то просто, я ни разу не встретился ни с одним из ведущих государственных деятелей — ни с Зейпелем, ни с Дольфусом, ни с Шушнигом.

Никакого единства языка, народа, обычаев, традиций — этих красивых, но опасных идей.

Если бы в то время в Австрии пришли к власти нацисты, социалисты или коммунисты, я бы знал столь же мало, как в свое время жители Мюнхена, которые утром проснулись и лишь из «Мюнхенер нойесте нахрихтен» узнали, что их город в руках Гитлера.

Часто в своих космополитических мечтаниях я тайно представлял себе, как бы это было прекрасно — быть человеком без родины, не быть обязанным ни одной стране, но принадлежать всем без исключения.

Мы, молодые люди, с головой ушедшие в наши литературные амбиции, мало обращали внимания на опасные изменения в нашей стране: мы знали лишь книги и картины. У нас не было ни малейшего интереса к политическим и социальным проблемам: что значили все эти резкие перепалки в нашей жизни? Город приходил в волнение от выборов, а мы шли в библиотеки.

Во мне вызывала скуку бесплодность бесконечных дискуссий и эта сортировка на радикалов, либералов, анархистов, большевиков и внепартийные группировки; впервые я вблизи увидел вечный тип псевдореволюционера, который чувствует себя в своей незначительности возвышенным благодаря только своему оппозиционному положению и цепляется за догму, потому что не имеет опоры в себе самом. Поэтому я уединился.

Я благодарен еврейству за то, что оно дало мне на десять лет, что я жил в скитаниях, абсолютную свободу выбора между нациями, возможность всюду чувствовать себя гостем, причастным к наднациональному чувству, и свободным от безумия фанатичного мира.

Мой дом в Зальцбурге находился так близко от границы, что невооруженным глазом я мог видеть гору Берхтесгаден, на которой стоял дом Адольфа Гитлера — малоотрадное и очень тревожное соседство.

Я никогда не чувствовал себя таким свободным, будучи евреем, как сейчас, во время национального помешательства — и от вас и ваших единомышленников я отличаюсь только тем, что я не хочу, чтобы еврейство когда-либо снова стало нацией и унизило себя конкуренцией реальностей.

Я был определенным образом вакцинирован недоверием против инфекции патриотического воодушевления и вооружен, насколько возможно, против первого приступа этой лихорадки.

Все, что теперь представляется нам в людях достойным зависти: свежесть, уверенность в себе, немногословность, пытливость, юношеский оптимизм, считалось в то ценившее «солидность» время подозрительным. Лишь имея в виду эту странную установку, можно понять, что государство использовало школу как орудие для поддержания своего авторитета.

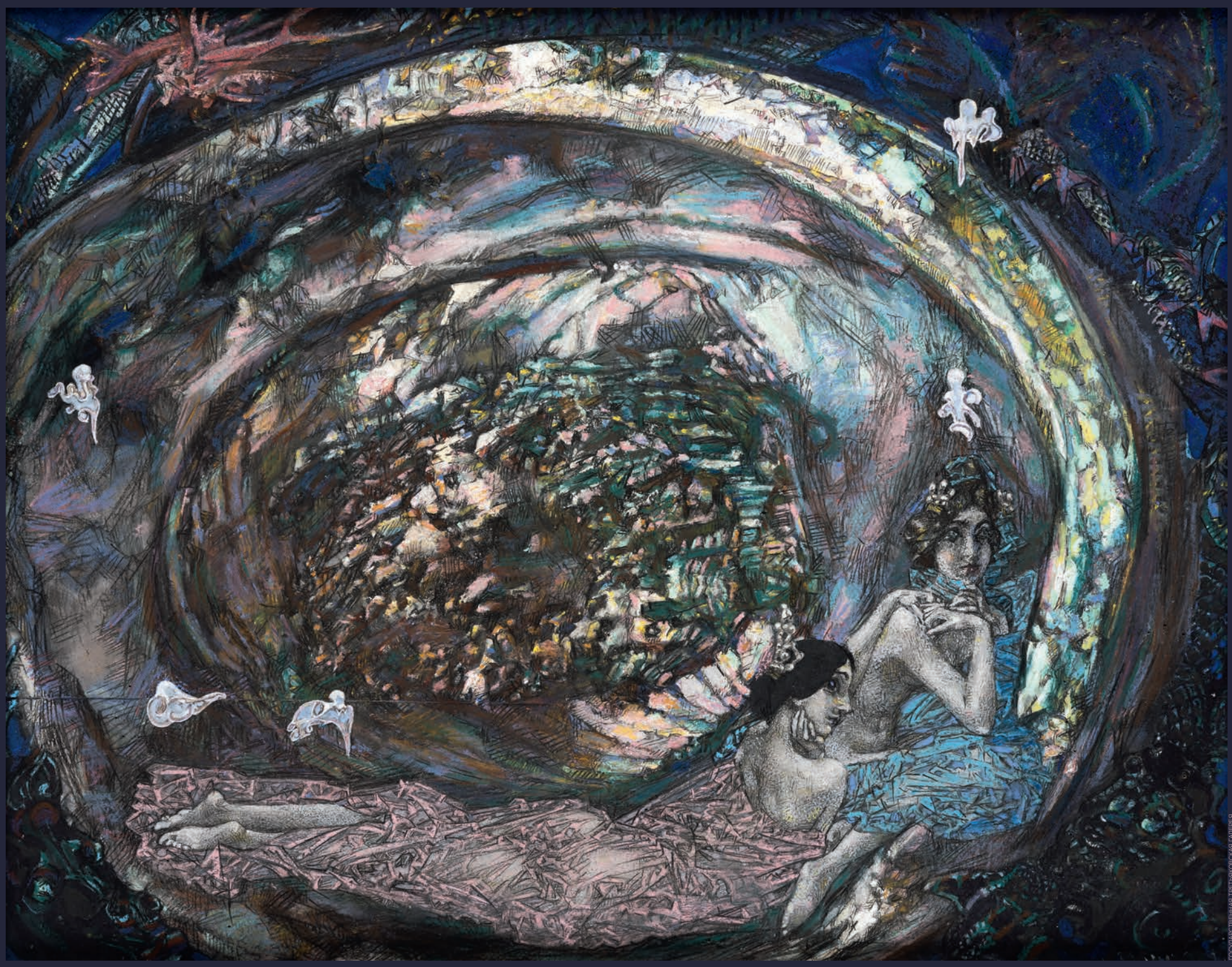
Тем англичанам, которые симпатизировали мне, я из-за моего безграничного равнодушия к спорту, политике и всему, что их обычно занимало, казался, вероятно, довольно неотесанным и нудным собеседником. Девять десятых лондонского времени я провел за работой в своей комнате или в Британском музее.

Ничто в последние годы не отравляло мне жизнь в такой степени, как постоянное чувство неприязни и напряженности в стране, в моем городе вокруг меня, необходимость постоянно ограждать себя, чтобы не быть втянутым в какие-нибудь дебаты.

Благодаря небывалой доселе деятельности большевиков Россия стала после войны самой притягательной страной. Меня удерживало то, что любая поездка в Россию в те годы немедленно обретала характер некоей политической акции; требовался публичный отчет — признаешь или отрицаешь,— а я, испытывая глубочайшее отвращение и к политике, и к догматизму, не мог допустить, чтобы меня заставили после нескольких недель пребывания в этой необъятной стране выносить суждения о ней и о ее еще не решенных проблемах.

Фрагменты Врубеля

Путеводитель по самой большой выставке художника за последние 65 лет и тому, чего на ней нет



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

В Третьяковской галерее на Крымском Валу открылась выставка Михаила Врубеля (1856–1910), сделанная кураторами Ириной Шумановой и Аркадием Ипполитовым без повода вроде какой-нибудь круглой даты — из чистой любви к художнику. Это самая большая выставка Врубеля со времен юбилейной, устроенной в 1956 году, к 100-летию со дня рождения, в Москве, Ленинграде и Киеве. Несмотря на то что здесь впервые демонстрируют некоторые произведения, в частности — рисунки, сделанные в психиатрических лечебницах, и впервые собраны вместе целые циклы, например «Жемчужина», ничего нового к всероссийскому культу Врубеля и врубелевским мифам эта выставка, в сущности, не прибавляет

Текст: Анна Толстова

«Жемчужина», 1904

Врубель
и кристаллы



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Архитектура первого и главного зала выставки, сделанная Сергеем Чобаном под явным влиянием Даниэля Либескинда и его концептуального лабиринта на «Мечтах о свободе. Романтизме в России и Германии», построена на мотиве кристалла: стены кристаллических в плане компартиментов прогрызены кристаллическими дверями и окнами. Кристалл — краеугольный камень врубелевского мифа, где художник предстает отцом русского и даже мирового модернизма. Последнее — на совести Сергея Судейкина, утверждавшего, будто на дягилевской выставке «Два века русской живописи и скульптуры», показанной на Осеннем салоне в Париже в 1906 году, был замечен сам Пабло Пикассо — испанец якобы часами простаивал в Гран-Пале у картин Врубеля, все никак не мог насмотреться на кристаллические формы, а потом взял да и изобрел кубизм. «За много лет до кубистов Врубель обращался с формой не менее самовластно, чем они»,— судя по пассажу из «Силуэтов русских художников» Сергея Маковского, к началу 1920-х «кубистическое» первенство Врубеля стало уже общим местом. Впрочем, и Николай Тарабукин, возглавлявший в конце 1920-х группу по изучению творчества Врубеля в легендарной ГАХН, Государственной академии художественный наук, тоже доказывал, что Врубель предвосхитил весь мировой авангард. Хотя бы потому, что Врубелю принадлежит первый в истории искусства коллаж: папироска в руках художника на пастельно-угольном «Автопортрете», датирующемся 1904–1906 годами и сделанном, видимо, в клинике доктора Усольцева, представляет собой полоску бумаги, наклеенную поверх рисунка.

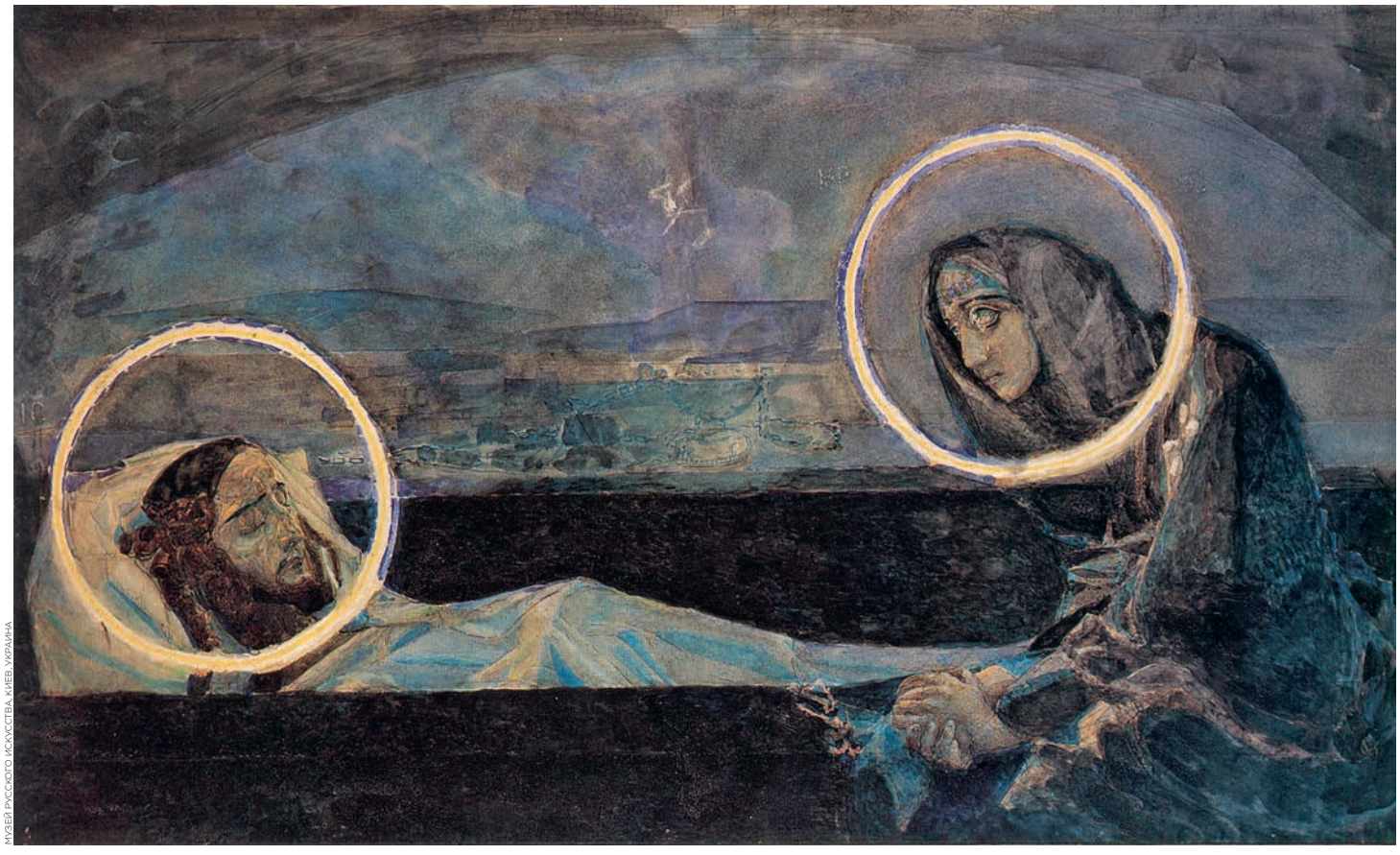
Основания для того, чтобы провозгласить Врубеля родоначальником модернизма в отечественном искусстве, более существенны: он действительно представляется едва ли не первым русским художником, в чьем творчестве вопрос художественной формы сделался центральным. Самодовлеющая форма, торжествуя над литературностью сюжета, разрастается угловатыми гроздьями кристаллов в зарослях сирени, демонических и серафических крылах, оборках лебединых платьев, лепестках хризантем и роз. С вопросами формы связан и самый большой скандал в художнической биографии Врубеля, сделавший его всероссийской знаменитостью и принесший ему сомнительный титул главаря декадентской партии: дискуссии по поводу панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович», написанных к Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году, развели по разные стороны эстетических баррикад даже тех, кто должен был бы сражаться плечом к плечу,— совет Императорской академии художеств и государя императора, Максима Горького и Гарина-Михайловского. Поднятый на щит эстетизма Сергеем Дягилевым и мирискусниками и обожествленный посмертно журналом «Аполлон», Врубель, преподававший мало и урывками, сделался вдруг духовным учителем всех, к кому только можно было прилепить этикетку «формалист». Начиная с Филиппа Малявина, кого тот же академический совет чуть было не оставил без звания художника за «бессодержательную» выпускную картину «Смех» (год спустя она получила золотую медаль на Всемирной выставке в Париже, а потом успешно прогастролировала на Венецианской биеннале), и заканчивая Александром Родченко, вспоминавшим, что во время учебы в Казанской художественной школе левачество его выражалось в работе «под Врубеля».

Репутация провозвестника модернизма сыграла с Врубелем злую шутку: он был полностью вычеркнут из истории русского искусства на добрую четверть века — в годы развитого сталинизма. Юбилейная выставка 1956 года в Третьяковской галерее, Русском музее и Киевском музее русского искусства, вернувшая Врубеля отечественной публике, стала одним из символов оттепели. Конечно, советскому искусствоведению приходилось проявлять чудеса интеллектуальной эквилибристики, чтобы доказать глубоко реалистическую сущность врубелевского искусства и очистить его от опасных ярлыков «символизма», «декадентства» и «модерна». Но ни художественное сообщество, ни широкий зритель не вдавались в эти идеологические подробности — с 1956-го культ поверженного и возвращенного Врубеля крепнет год от года.



STATE TRETYAKOV GALLERY / DIOMEDIA

«Автопортрет (с папиросой)», 1904–1906



«Надгробный плач», 1887

МУЗЕЙ РУССКОГО ИСКУССТВА, КИЕВ, УКРАИНА

Врубель и Иванов

Творческая биография Врубеля, родившегося и выросшего в провинции, связана с тремя, одной новой и двумя древними, столицами: Петербург, Киев, Москва. В Третьяковской галерее не стали раскладывать жизнь художника в строгом хронологическом порядке по периодам — петербургскому, киевскому и московскому, что в сегодняшних реалиях и не было бы возможно: рассказать о киевских годах без вещей, хранящихся в музеях Киева и Одессы, не выйдет, а музеи Украины не участвуют в проекте по причинам, не зависящим от Третьяковки. Вместе с обозначенными лишь пунктирно киевскими храмовыми ансамблями, а это не только и не столько фрески в Кирилловской церкви, сколько эскизы к неосуществленным росписям во Владимирском соборе, приобретшие в истории русского искусства особый, сакральный статус, из врубелевской мифологии выпадает один из магистральных сюжетов: Врубель как реинкарнация Александра Иванова.

Краткий петербургский период — период ученичества в академии — стал для Врубеля временем радикального выбора пути: между Павлом Чистяковым и Ильей Репиным, между академией как живой традицией и новаторством критического реализма, между чистым искусством и искусством с тенденцией, между немодной школой и модным передвижничеством. Поворотным пунктом оказался «Крестный ход в Курской губернии», показавшийся Врубелю произведением бесконечно лживым, подменяющим правду искусства правдой газетного листка, и, пропустив мимо ушей все воззвания Владимира Стасова, он решительно вступил в аполитичную партию Чистякова. Во врубелевских кристаллах принято видеть высшее развитие чистяковской системы рисунка, предполагавшей, что форма должна быть извлечена из хаоса материи посредством последовательной «обрубовки», огранки, отсечения плоскостей, с которыми она соприкасается. В мастерской Чистякова Врубелю открылась истина, уже известная другим романтикам в широком смысле слова, от назарейцев до прерафаэлитов,— истина о подлинном величии Рафаэля, доступная лишь тем, кто понял разницу между академией и академизмом. Так, как понял ее Александр Иванов — едва ли не единственный художник русской школы, которого любил Врубель: в рисунках к «Обручению Иосифа с Марией», сделанных в 1881-м, на втором академическом году обучения, все (об этом позднее свидетельствовали и Михаил Нестеров, и Константин Коровин) ясно увидели линию, идущую от «Афинской школы» к «Библейским эскизам».

С подачи Чистякова Врубель и отправился в Киев — работать под началом историка искусства Адриана Прахова над восстановлением ансамбля Кирилловской церкви: ему поручалось дополнить новыми росписями утраченные фрески и написать образа для иконостаса. С Киевом — с работой в Святой Софии и Кирилловском монастыре, с командировкой в Венецию и с византийской мозаикой, увиденной на Торчелло и в Равенне,— связывают врубелевский «византизм», обогативший кубокристаллическую форму мозаичным пониманием цвета и единства и дробности плоскости. С Киевом — с эскизами неосуществленных росписей для Владимирского собора, со всеми версиями «Надгробного плача» и «Воскресения», отвергнутыми Праховым и строительным комитетом,— связана и рифма «Врубель — Иванов», основанная как на формальном сходстве, так и на мифе о великой неудаче, великом нереализованном замысле. Весь московский период, период больших декоративных ансамблей для купеческих особняков, доказывает точность этой рифмы — от противного.



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Демон сидящий», 1890

Врубель и «Демоны»

Выставка начинается с оглушительного, кульминационного аккорда — с «демонической» трилогии. Поздоровавшись с «Царевной-Лебедь» при входе, зритель сразу же попадает в гостиную, где сошлись все три «Демона», из Третьяковской галереи и Русского музея: «Демон сидящий» (1890), «Демон летящий» (1899) и «Демон поверженный» (1902). На взгляд сегодняшнего популярного искусствоведения с примесью популярного богословия, «Демоны» служат точкой, в которой сходятся мистические параллели жизни и творчества мастера, дерзновенно взбунтовавшегося, заглянувшего в бездну, заплатившего умопомрачением и пришедшего к свету накануне слепоты — в предсмертных «Шестикрылом серафиме» (1904) и «Видении пророка Иезекииля» (1906). Редкий служитель массового культа Врубеля упустит случай подчеркнуть, что родился он в тот год, когда впервые полностью опубликовали лермонтовского «Демона» (в 1856-м в Карлсруэ — это был типичный тамиздат), и что Лермонтов служил в том же самом Тенгинском полку, что и отец художника. Впрочем, первые голоса эпохи, начиная с Блока и заканчивая Брюсовым, щедро подливали масла в огонь мистических интерпретаций и эзотерического параллелизма: рок, бездна, искусство как «чудовищный и блистательный ад»… А также двоемирие, двойничество, дионисийское и аполлоническое…

По счастью, в «Демоне поверженном» не разглядели кощунственной цитаты из «Мертвого Христа» Гольбейна Младшего и «Идиота» Достоевского — Врубелю и без того хватало неприятностей с критикой и цензурой. Но в 1885 году весь Киев узнал в образе «Богоматери с младенцем» из иконостаса Кирилловской церкви Эмилию Прахову, жену киевского заказчика и покровителя Врубеля. Чуть позднее вся столичная богема узнала о страстной влюбленности художника, о том, как он ходил делать предложение замужней женщине и матери семейства — непосредственно к ее супругу, и о прочих пикантных подробностях несчастной любви. А еще позднее в многочисленных образах, сопровождавших трилогию, особенно в майоликовой «Голове



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Иллюстрации к поэме Михаила Лермонтова «Демон», 1890–1900



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



GALERIE NEUE MEISTER, DRESDEN, GERMANY

Демона», начали узнавать не только автопортретные черты, но и бездонные глаза и чувственные губы роковой красавицы Праховой. Следующей Прекрасной даме Врубеля, Надежде Забеле, кроме глаз и губ, досталась по наследству и эта дьявольско-божественная амбивалентность: крылья «Царевны-Лебедь» роднят ее, деву-оборотня, и с «Демонами», и с «Шестикрылым серафимом». Словом, в «демонической» эпопее успешно сошлись две модные тенденции времени: захлестнувшее Россию ницшеанство и еще не успевший ее покорить фрейдизм.

В насмешках над иллюстрациями Врубеля к юбилейному двухтомнику «Сочинений» М.Ю. Лермонтова (1891) — неровными, как все у него, местами декоративно-салонными, местами опережающими свое время на десятилетия, как «Скачущий всадник», готовый оставить позади и футуристов, и петровводкинского «Красного коня»,— критика отточила перья, пригодившиеся ей в крестовом походе против «Принцессы Грезы» и «Микулы Селяниновича». Однако очевидная связь «демонической» трилогии с этим юбилейным лермонтовским изданием затрагивает тему, болезненную для всех утвердителей врубелевского модернизма: он так никогда — ни в «Сиренях», ни в «Жемчужинах» — не освободится от литературы, хоть и решил на рубеже веков навсегда покончить с иллюстрацией. Но даже «К ночи» (1900), панно не то боннаровской, не то ловис-коринтовской дионисийской декоративности, не избежало литературных трактовок и сопоставлений со столь любимым Врубелем Чеховым и его «Степью». Впрочем, литературность Врубеля — особого, поэтического свойства: движение от «Демонов» к «Серафиму» с «Пророком» описывается как восхождение от Лермонтова к Пушкину, и рифма «Врубель — Блок» не менее устойчива, чем рифма «Врубель — Иванов». Одной из последних работ художника стал незаконченный «Портрет Брюсова» (1906). «В его поэзии масса мыслей и картин. Мне он нравится больше всех поэтов последнего времени»,— писал Врубель жене из клиники доктора Усольцева. Спустя несколько недель Врубель окончательно ослепнет, спустя год Брюсов издаст «Огненного ангела». Учитывая магию последних вещей и мифологию творческих завещаний, тут всеми силами хочется держаться за блоковскую рифму — и перья страуса склоненные, и очи синие бездонные.

1	3
2	4

1 «Демон летящий», 1899

2 «Демон поверженный», 1902

3 «Полет Фауста и Мефистофеля», 1896

4 Арнольд Бёклин. «Война», 1896

26 НОЯБРЯ
2021



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



GALERIE NEUE MEISTER, DRESDEN, GERMANY

Врубель и Европа

«Хорошо воспитанный, немного иностранного образца», «с лицом не русского типа» — бог весть почему родившийся в Омске, годы детства и отрочества проведший в Астрахани, Саратове и Одессе, русский по родному языку Врубель производил на всех такое впечатление, может быть, радикальная инаковость его живописи заставляла видеть и в нем самом нечто инородное. По свидетельству Маковского, эстетический космополитизм Врубеля связывали с его нерусским, то есть польским, происхождением, и проблема крови занимала современников столь сильно, что первому биографу художника Степану Яремичу, искусствоведу, критику, живописцу и давнему, еще киевскому приятелю своего героя, пришлось внести ясность в этот животрепещущий вопрос: поляком он был по отцу, тогда как матери, наполовину датчанке, обязан «четвертой частью русской крови». Русский по языку, Врубель тем не менее был едва ли не первым полиглотом среди всех русских художников — сказывалось и домашнее воспитание, а по отцу, матери и мачехе он принадлежал к дворянской интеллигенции, и, конечно, знаменитая Ришельевская гимназия. Судейкин, навещавший Врубеля в одной петербургской психиатрической клинике за четыре года до смерти, вспоминал, как он легко переходил с древнегреческого на французский и английский, с латыни — на немецкий и итальянский. С этим удивительным полиглотством связана и первая поездка Врубеля в Европу — еще до академии, вместе с одним богатым семейством, где он репетиторствовал по древним и новым языкам.

Как ни странно, «европеец» и «византист» Врубель, в новой русской школе ценивший одного Иванова, выбирает из европейского искусства (не из старых мастеров — тут его венецианские предпочтения, Карпаччо, Джованни Беллини и Тинторетто, весьма оригинальны, а из новых, из современников) то, ради чего не нужно было ни ездить в Европу, ни знать в совершенстве европейские языки. С первым своим европейским кумиром, Мариано Фортуни-и-Марсалем, Врубель встретился — конечно, не лично, а фигурально — в мастерской Чистякова: к тому времени культ Фортуни, гения цвета, умершего в Риме 36 лет от роду в 1874-м, через полгода после того, как в ателье Надара открылась первая выставка импрессионистов, уже проник из Европы в Россию, его вещи имелись в русских коллекциях, по рукам ходили альбомы, и в любви к нему признавались и гражданственные передвижники, и эстеты из абрамцевского кружка. По легенде, Фортуни тоже был учеником Чистякова — брал уроки в бытность последнего пенсионером в Риме,— так что, выбрав Фортуни в качестве учителя по части цвета и акварели, Врубель остался в рамках той же школы — школы космополитической академии. Да и многие другие из европейских учителей и собеседников Врубеля, будь то Арнольд Бёклин, чья «Война» так точно процитирована в панно «Полет Фауста и Мефистофеля» для готического кабинета в доме Алексея Морозова, или Одилон Редон, чьи жемчужные раковины также полны чудесных видений, вовсе не требовали отъезда из России — в смысле такого радикального пересечения пространственных и временных границ, чтобы оказаться на переднем краю модернизма — в объятиях импрессионизма, которые знали о цвете что-то, чего не знал Фортуни.

Как ни странно, «поляк» Врубель никогда не соотносился в русской критике с польским модерном — в компаративистском ряду «Врубель и…» («Врубель и Рерих», «Врубель и Пикассо») никогда не возникало темы «Врубель и Выспяньский». Но, глядя на эскиз Станислава Выспяньского к «Полонии» для Львовского (тогда, разумеется, Лембергского) кафедрального собора, сличая его с врубелевскими «Философией» и триптихом «Фауст» из того же морозовского особняка, мы не можем не заметить, что краковское чувство формы Врубелю не так уж и чуждо.

Врубель и Серов

«1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность»,— сказано в предисловии к «Возмездию», и никто лучше Александра Блока, говорившего речь над могилой художника в день похорон, не может объяснить, в каком символическом ряду воспринимался уход Врубеля. Большую посмертную ретроспективу Врубеля готовил его самый близкий друг Валентин Серов, но скоропостижно скончался в 1911-м, не успев завершить мемориального дела. Ощущение, будто со смертью Врубеля и Серова закончился большой этап в истории русского искусства, висело в воздухе — памяти обоих художников посвятит своих «Играющих мальчиков» Кузьма Петров-Водкин, называя эту картину 1911 года «похоронным маршем». Правда, работа над холстом была начата за несколько месяцев до внезапной кончины Серова, так что посвящение сделано постфактум. «Мальчики», напоминая отроков Фердинанда Ходлера, современника и единомышленника покойных, одновременно свидетельствовали о знакомстве с «Танцем» Анри Матисса, самым радикально-новаторским произведением живописи в тогдашней России, явно виденным Петровым-Водкиным в щукинском собрании. То есть они одновременно оглядывались назад, на великую классическую традицию в ее финальной стадии, и смотрели вперед — в лицо русского авангарда, с уст которого вот-вот слетят слова про «бездарную мазню какого-нибудь Врубеля». «Мальчики», даром что один — блондин, а другой — брюнет, кажутся братьями-близнецами, и только камень в руке одного из них служит ключом к сюжету: это Каин и Авель.

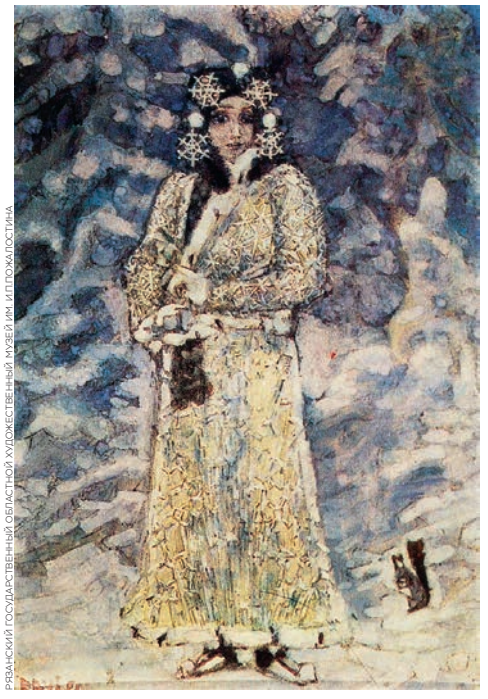
Они познакомились на вступительных экзаменах в Академию художеств, Врубель, к тому времени уже закончивший обучение на юридическом факультете Петербургского университета, был почти на 10 лет старше Серова, что нисколько не помешало их дружбе и частому сотрудничеству в самых разных областях, будь то театр, церковная живопись или иллюстрация. Современники отмечали, что эта пара представляла собой забавный контраст: обходительный и говорливый Врубель, нелюдимый и молчаливый Серов. Зависти и ревности между ними, кажется, не возникало — врубелевские вспышки гнева, вызванные серовским критическими замечаниями, о чем вспоминали мемуаристы, относились к их многолетней внутренней дискуссии об искусстве, так что Каин и Авель — не самая удачная метафора. Их вообще, наверное, не стоило бы противопоставлять друг другу — вместе портретист Серов и декоратор Врубель могли бы составить идеального художника эпохи: если считать преувеличенную театральность врубелевских портретов недостатком (Алексею Федорову-Давыдову казалось, что в портрете Саввы Мамонтова Врубель изображает своего главного покровителя и защитника этаким былинным богатырем), то она с лихвой компенсируется аналитически трезвым и порой насмешливым серовским взглядом на модель, но зато такие малоудачные серовские вылазки на территорию модерна, как «Похищение Европы», совершенно теряются на бесконечно прекрасных цветочных фонах врубелевских панно. Впрочем, вряд ли можно вылепить одного литератора из Чехова и Блока.

Врубель и Римский-Корсаков

Савва Мамонтов действительно сыграл в жизни Врубеля важнейшую роль — и речь, естественно, не только о скандале с «Принцессой Грезой» и «Микулой Селяниновичем» (их продюсером выступил меценат-провокатор). Мамонтов — это Абрамцево и майолика, в которой с наибольшей силой выразилось декоративное дарование Врубеля. Мамонтов — это опера, через которую в жизнь Врубеля вошла и Надежда Забела, и самая большая его любовь в русской музыке, Николай Римский-Корсаков.

С мамонтовской Русской частной оперой связан и приход Врубеля в театр в качестве художника — ему довелось оформить лишь три оперы Римского-Корсакова, причем среди них была и нелюбимая «Царская невеста», и обожаемая «Сказка о царе Салтане». «Царевна-Лебедь» не имела отношения к этой работе, вернее, она была начата еще до того, как Врубель получил заказ на декорации: первый замысел возник в тот момент, когда Забела, одна из любимиц композитора, начала разучивать свою партию. За блеском и мишурой костюмов Забелы, над которыми Врубель трудился по собственному почину и безо всяких заказов, скрывается один парадокс: спектакли столь театрально-декоративного по своей сути Врубеля реализуются вовсе не на сцене, а в театрализованных портретах и майоликовых сюитах. Майоликовые «фигуринки» исполнены по мотивам «Садко» и «Снегурочки» (в 1901 году их выставляли в Венском сецессионе — фигурку «Леля» купил с выставки Густав Климт), но оформлением самих этих постановок Врубель не занимался.

Наверное, Врубель и Дягилев просто трагически разминулись во времени, какое-то десятилетие — и Врубель мог бы стать украшением «Русских сезонов». Но театральный проект Врубеля — «произведение искусства будущего» не только в рассуждении дягилевской антрепризы. Известно, что Врубель, как и Блок, был убежденным вагнерианцем. Известно, что музыкальные вкусы Врубеля (а музыкальность его проявилась в раннем детстве, как и способности к рисованию, и, может быть, лишь по случайности не вышла за пределы любительства) были такими же западническими, что и художественные: он оставался совершенно равнодушен к Чайковскому, ценил «итальянца» Глинку, но выше всех ставил Римского-Корсакова — возможно, как русского Вагнера. Во всяком случае во врубелевском синтетическом искусстве, где живопись и скульптура стремятся слиться с архитектурой, недостает только музыки — драмы в нем хватает.



РЯЗАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОБЛАСТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИМ. И.П.ПОЖАЛОСТИНА



WIKIPEDIA.ORG

1 «Снегурочка», 1890
2 Надежда Забела-Врубель в роли Снегурочки, 1900-е
3 «Кровать», 1904

Врубель **и безумие**

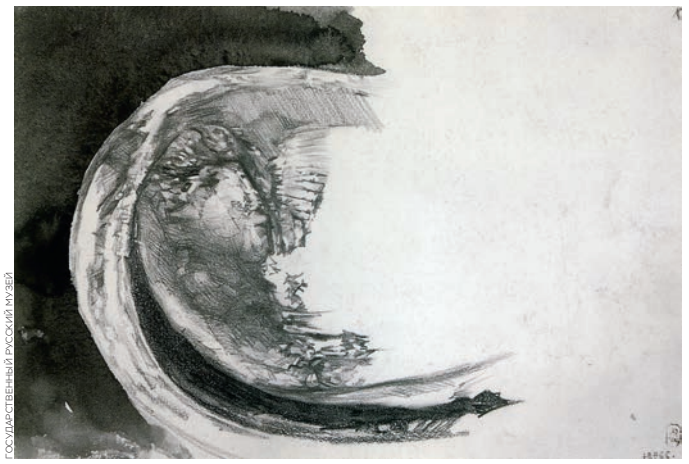
В апреле 1902 года Врубель был впервые госпитализирован в лечебницу с симптомами острого психического расстройства — следующие восемь лет жизни он по большей части проведет в различных психиатрических клиниках, полностью ослепнув за четыре года до смерти. Два последних зала (они же два последних этажа) выставки посвящены этому времени, и тут чобановская архитектура оказывается особенно неудачной. Раздел «Безумие как инакомыслие», где чередуются белые и черные комнаты, причем в белых выставлены портреты докторов, санитаров, сиделок и виды из окна палаты, сделанные крепкой академической рукой, твердо держащей графитный карандаш, а в черных — экспрессионистские, идущие поперек всех академических норм рисунки цветными карандашами на разные фантастические и нефантастические сюжеты, провоцируют зрителя на прямолинейную трактовку: вот, дескать, моменты просветления, а вот, дескать, приступы болезни. Вообще-то Врубелю везло с психиатрами — среди наблюдавших его в клинике Усольцева был, например, студент-психиатр Павел Карпов, который впоследствии станет первым в России специалистом по творчеству душевнобольных — соберет коллекцию, выпустит книгу, возглавит комиссию по изучению творчества душевнобольных на физико-психологическом отделении ГАХН и станет верным сподвижником Тарабукина в плане изучения врубелевского наследия. Интересующихся темой отошлем к сочинениям доктора Карпова, а также заметим, что графики откровенно патологической — не по форме, а по порнографическому содержанию — в Третьяковке не выставили, пощадив чувства публики. Тогда как в экспрессионистских рисунках цветными карандашами ощущается явная страсть к греческой архаике, настигшая того же Серова, но значительно позже, в 1910-м, и было бы неплохо узнать, какие книги и альбомы читал в это время запертый в клинике Врубель.

За этим печальным разделом следует еще более трагический финал под названием «Возвращение», где собраны работы 1904–1906 годов (врачам тогда удалось добиться некоторых успехов). Серия автопортретов и портретов Забелы-Врубель, где совершенно раскрывается тема двойничества, начатая еще в пору первого «Демона». Эскизы и этюды к «Жемчужине», впервые собранные вместе целиком, где видно, как в мерцаниях жемчужной раковины он вдруг находит искомый баланс между реальностью и фантастикой. Запечатленные обыкновенным графитным карандашом фрагменты спальни — плед, брошенный на спинку венского стула, смятый халат, железная кровать с измученной подушкой и скомканным одеялом, стакан, подсвечник, салфетка в руке: рисунки эти, вошедшие в историю искусства как цикл «Бессонница», демонстрируют мастерство, не то что не угасающее, а выходящее на какой-то новый уровень, где серый грифельный штрих обретает свето- и даже цветоносность. Возможно, в этих программно фрагментарных и незаконченных набросках Врубель, страдавший манией незавершенности («у Миши таланта бездна, но воли — решимости докончить картины — на алтын»,— говорил Прахов), находит свой идеальный жанр. Воспетые Николаем Пуниным на страницах «Аполлона» в 1913 году, рисунки «Бессонницы» вот уже более века ценятся эстетами всех мастей как высшее достижение художника. Однако последняя врубелевская картина маслом — «Шестикрылый серафим» — выглядит и самым законченным, и самым совершенным произведением этой неровной кисти.

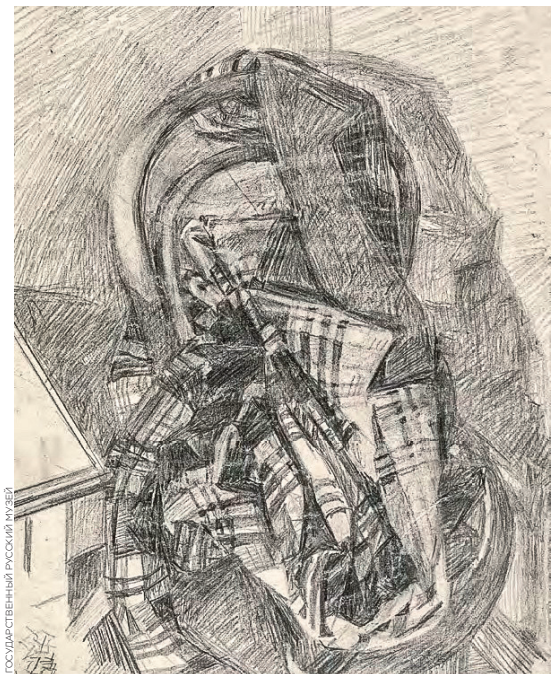
Конечно, последние работы Врубеля, выполненные при таких обстоятельствах, обладают особой суггестивностью и не дают взглянуть на них трезвым взглядом. Иначе мы бы заметили, что дистанция между акварельным натюрмортом с фрагментами ткани, сделанным в 1884-м в мастерской Чистякова, и карандашными рисунками с фрагментами одеял и пледов, сделанными в 1904-м не то в клинике Усольцева, не то по выходе из нее, не так уж велика, и имя ей — вовсе не пропасть между нормальностью и гениальным помешательством, а зрелость. Но миф о безумии настойчиво переписывает творческую биографию Врубеля, провоцируя жизнеописателей на спорные сравнения с Винсентом Ван Гогом и исключая гораздо более уместные — и по манере, и диагнозу — сравнения с Эдвардом Мунком. На выставке в Третьяковке вдруг возникает шальная мысль, что при всей реальности и серьезности болезни, она оказалась для Врубеля способом сбежать в края абсолютной, не скованной ни школой, ни эстетическими предрассудками времени творческой свободы. Когда «Иоанн Креститель» с рисунка-иконки 1905 года — стройная длинноногая фигура с изящными локтями и коленками, узорчатая ассирийская борода, узорчатая верблюжья шкура, узорчатые театральные крылья — стоит по щиколотки в водах Иордана, а под водой расцветают дивные васильки и ромашки. Дорогой Врубеля пойдут и другие гении, умело симулирующие дезертирство в область безумия, начиная с Сергея Калмыкова и заканчивая Анатолием Зверевым.




ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ


ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ


МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

1	4	7	
2	5	8	10
3	6	9	

Врубель **и модерн**

1 «Плед на стуле», 1904. Из серии «Бессонница»

2 «Плед на стуле», 1904. Из серии «Бессонница»

3 «Кровать», 1904. Из серии «Бессонница»

4 «Раковина», конец 1904 — начало 1905

5 «Карандаши», 1905

6 «Портрет доктора Федора Афанасьевича Усольцева», 1904

7 «Роза», 1904

8 «Портрет Веры Александровны Усольцевой», 1905

9 «Граненый стакан», 1904

10 «Лилия. Декоративный мотив», 1895–1896

Врубель, предвосхитивший модернизм, совершенно затмил собой Врубеля, предвосхитившего русский модерн: само слово «модерн» кажется слишком тесным для художника, одержимого лермонтовскими демонами и пушкинскими пророками, в пресловутой врубелевской декоративности надлежит видеть нечто большее, чем дань цветочному стилю эпохи — ведь «Сирени» и «Примаверы» расцветают грядущим «духовным в искусстве», даром что в распадающейся на точки и линии «Лилии», «декоративным мотиве», готовом стать преступным орнаментом, нельзя не почувствовать почерк ар-нуво. Кстати, о почерке: Коровин вспоминал, как Врубелю, нередко впадавшему в форменную нищету, пришлось как-то раз, чтобы расплатиться с прачкой, промыслить халтурой, любезно устроенной ему дворником,— создатель кирилловских фресок и «Демона сидящего» отправился к соседям-именинникам писать поздравительный плакат и по желанию заказчика красиво вывел на коленкоре «Николаю Васильевичу слава! Боже, Лёвочку храни! Шурочке привет!», выручив за это произведение целых 10 рублей. «Но как написал Врубель, какой особенный был шрифт — свой и какой! И тут Михаил Александрович проявил свой необыкновенный дар графической черты и формы»,— восторгался мемуарист.

Купеческая Москва, щедро заказывавшая, но, если верить Коровину, не слишком щедро платившая за все триптихи, панно, плафоны, майоликовые камины, витражи и скульптурные группы оперных герцогов и монахинь, вьющихся вокруг колонн, ушла в небытие — сегодня врубелевские работы, изъятые



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

«Утро», 1897



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Италия.
Неаполитанская ночь», 1891

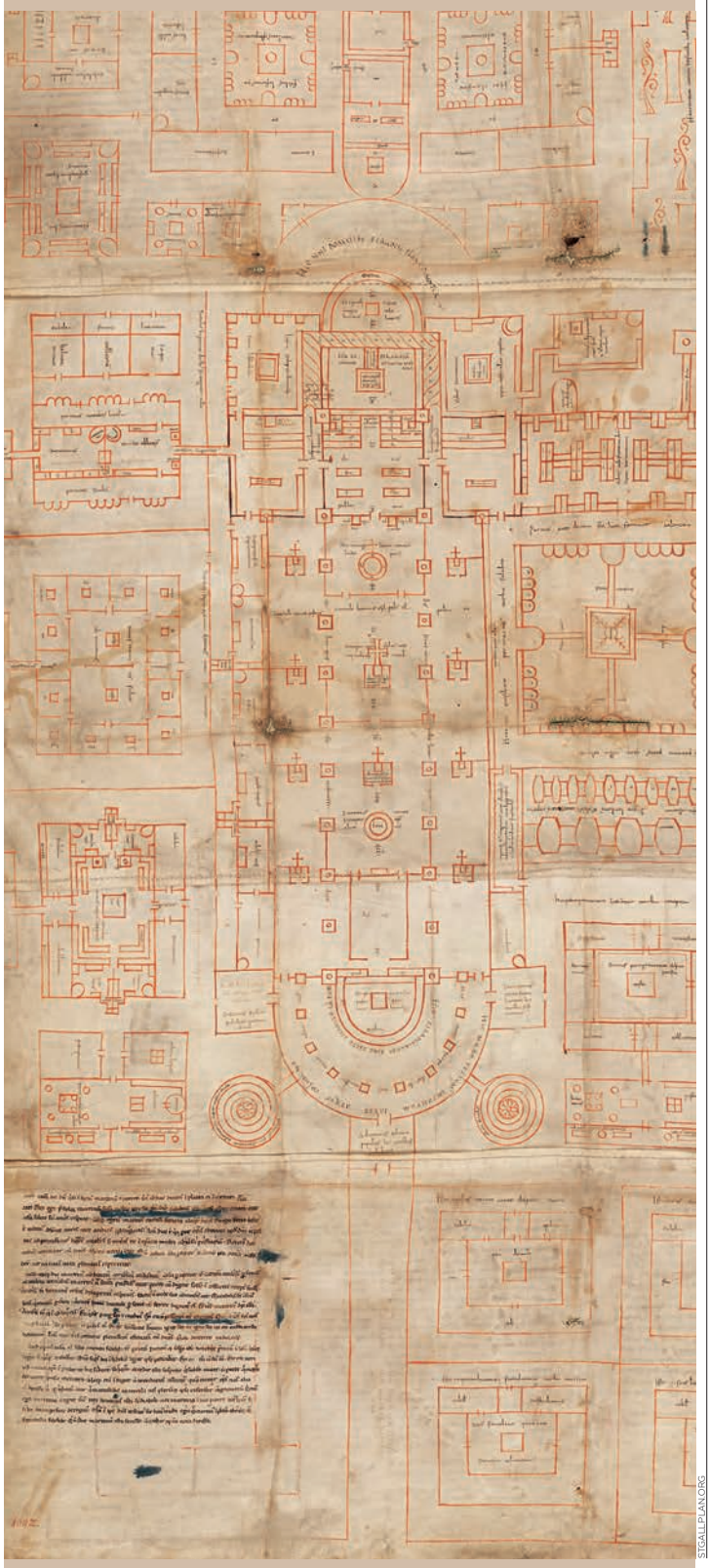
из национализированных особняков и переданные в музеи (что, разумеется, спасло их от вполне вероятной гибели), смотрятся беззащитными цитатами, вырванными из контекста. Однако уже знакомый нам Николай Тарабукин, начальник гахновской группы по изучению врубелевского творчества, считал, что по этим вещам не стоит «судить о монументализме и декоративном таланте художника, требующем для своего проявления больших плоскостей в общественных здания, на улицах и площадях», ведь «Врубелю всегда мечталось об искусстве большом, социально значимом, входящем в повседневную жизнь, связанном с окружающим, искусстве активного социального воздействия и преображения жизни». При всей анекдотичности этой характеристики товарища Врубеля, как будто бы данной ему для вступления в ИЗОРАМ, Изомастерские рабочей молодежи, мы все же не можем не признать, что у эпохи товарища Тарабукина установились гораздо более живые и близкие отношения с художником — не то историческая дистанция, не то вся история репрессий, реабилитации и последующей канонизации мешают нам посмотреть на Врубеля с такой же непосредственностью.

«Михаил Врубель». Третьяковская галерея на Крымском Валу, до 8 марта

Как утопия ушла в монастырь

ПРОЕКТ ГРИГОРИЯ РЕВЗИНА «ОПРАВДАНИЕ УТОПИИ»

САНКТ-ГАЛЛЕНСКИЙ ПЛАН



STGALLPLAN.ORG

С 816 по 836 год аббатом монастыря Санкт-Галлен (святого Галла) в Швейцарии был некто Гозберт. Для него был изготовлен так называемый санкт-галленский план (Codex Sangallensis), о чем свидетельствует посвящение на документе. По времени его аббатства он и датируется. Этот чертеж на пяти сшитых листах пергамента (общий размер 112 × 77,5 см) является первым известным нам планом средневекового монастыря. При этом он не соответствует Санкт-Галлену ни в какой момент его существования. Некоторое время он считался замыслом Гозберта, который не был реализован, но в 1979 году Уолтер Хорн показал, что это вообще не Санкт-Галлен. По его предположению, это копия схемы идеального монастыря, созданной в Ахене при императоре Людовике Благочестивом в 816 году. Она создавалась как дополнение к уставу святого Бенедикта Нурсийского (ок. 530), составленному им для Монтекассино и ставшему образцовым уставом западного монашества

Санкт-галленский план — очень структурированное поселение, объяснение к плану включает в себя 333 помещения для разных функций, и когда историки архитектуры говорят о том, что проблема функционального зонирования города не осознавалась до наступления Нового времени, это очевидная условность. В принципе этот план является переосмыслением римского военного лагеря, известного при каролингском дворе в Ахене по описаниям Иосифа Флавия, возможно, Полибия, и в наиболее подробном виде — у Псевдо-Гигина в трактате «Об устройстве военных лагерей». Эта связь понятна, поскольку святой Бенедикт определил монастырский устав как «lex sub qua militare vis» (закон для военного соединения). Отличия понятны тоже — братство отличается от когорты. План включает в себя жилую зону (дормитории отдельно для монахов, послушников, рабочих и гостиница для гостей монастыря), трапезные и общественные пространства (клуатры для монахов и для гостей), храмовый комплекс и казну, административную зону («дом аббата», представляющий собой городскую виллу с клуатром), зону ученых занятий — библиотеку и скрипторий, больницу и отдельно операционную и аптеку, производственную зону — кухни, пекарни, пивоварня, мастерские, а также сады, склады и конюшни. Эрнест Борн, архитектор, помогавший Уолтеру Хорну в исследовании санкт-галленского плана, подсчитал, что в таком монастыре могут жить 110 монахов, 115 послушников и 150 рабочих (гости и крестьяне не считаются). Устав святого Бенедикта дает достаточно определенные представления о том, как это сообщество жило и управлялось.

Я испытываю известные затруднения, помещая Санкт-Галлен в контекст европейской утопии. Тысячи монастырей были построены в реальности и существуют по сию пору, и никто никогда утопией их не называл. Правда, санкт-галленский план в реальности не воплощался, это идеальный монастырь, но, скажем честно, скорее образцовый, чем утопический. Но образцовый монастырь так разительно похож на последующие утопии, что трудно отделаться от ощущения, что он был их прообразом. Не только утопий Кампанеллы или Андреа, но и последующих индустриальных. Как показал Макс Вебер (а вслед за ним ту же мысль развил Льюис Мамфорд), средневековый монастырь с его хронологической дисциплиной стал прообразом для современного производства и превращения поселения и машины в единое целое.

Можно определенно утверждать, что монашество — это восточная идея. Антоний Великий (III век), который считается основателем христианского монашества, следует традициям иудейского отшельничества, но он живет один, у него нет ни братии, ни слуг — он живет своим огородом и подаянием. От него идет традиция христианских «еремитов», отшельников. Основателем киновийных (общежительных) монастырей считается святой Пахомий (IV век). Однако он тоже отшельник, к нему пришло несколько учеников, и он посчитал правильным выстроить для них общий дом (до своего духовного подвига он был солдатом, и казарма, вероятно, была для него естественным решением). Василий Великий (умер в 379 году) также вначале идет по пути отшельничества, вокруг него селятся последователи и ученики. Строгим у него является требование труда, а общежитие необязательно, из монастыря можно удаляться и возвращаться назад. В этом монашестве главными являются идея аскезы, отказ от мира, поэтому никакого смысла специально оговаривать отсутствие собственности нет: нет устава, где это требуется. Стоит заметить, что православное монашество, исходящее из этих традиций, до реформ Сергия Радонежского допускало и отсутствие общежития, и различный имущественный статус монахов.

Это несколько отличается от идеального монастыря Бенедикта Нурсийского. Среди правил его устава (всего их 72) обратим внимание на категорическое требования отказа от собственности, заповедь общежития, совместные трапезы и требование внимать духовному чтению помимо молитв. Из практик

бенедиктинцев отметим, что, хотя устав прямо требует физического труда, эти монастыри на всем протяжении своего существования предполагали наличие слуг — сервов.

Всего этого нет в таком виде в восточных практиках, но есть в другом источнике — утопии Платона. Именно там воинам и философам категорически запрещено иметь частную собственность. Не могут они иметь и собственного дома, а должны спать в одном помещении. Платон ввел в своем государстве обязательные сисситии — совместные трапезы, которые вообще-то не так уж способствуют духовному единению людей (достаточно упомянуть школы, казармы и тюрьмы, где эта практика сохранена), но несут в себе преемственность от Спарты, которую он очень ценил. Наконец, философам там вообще запрещено заниматься чем-либо, кроме как размышлениями о Благе и Справедливости.

Я рискну высказать предположение, что специфика латинского монашества определяется соединением идеального государства Платона и восточных практик отшельничества. Это разные идеи, они могут противоречить друг другу. Так, отшельническое требование молчальничества входит в противоречие с обсуждением философских предметов и обучением послушников и мирян.

Никто из основателей монашества не упоминает «Государство» Платона. Текст его в Европу, где все меньше знали греческий, вернулся гораздо позже, в эпоху Ренессанса. Но основной корпус представлений Платона входил в круг знаний любой даже не философской, а грамматической или риторической школы и воспроизводился сам собой. Формула платоновской утопии — чтобы достичь Высшего блага (справедливости), город (государство) должен запретить частную собственность, семью, ввести совместное проживание и совместные трапезы (воинов) и предоставить власть философам. При всех отличиях это подозрительно близко к принципам святого Бенедикта.

Соединение монашеского отшельничества с платоновским государством произошло на Западе, но не произошло на Востоке, где говорили по-гречески и не забывали о Платоне,— почему? Тут стоит обратить внимание на одну историческую особенность латинских монастырей. На Востоке монастырская культура противостояла империи, принявшей христианство в качестве государственной религии. Симфония государства и церкви иногда может, как мы знаем, достаточно сильно смущать душу христианина. Пафосом ухода от мира здесь скорее было отрицание. Сохранением античного наследия, в том числе Платона, занималось государство, не слишком удачно (Европа получила античное наследие не от Византии, а от арабов), но все же занималось. Хотя бы потому, что люди, получившие классическое образование и происходившие из влиятельных семей, скорее становились чиновниками, чем монахами, в монастыри шли другие. Святой Бенедикт родился около 480 года, а в 476-м Одоакр, вождь германцев, низложил последнего императора Рима Ромула Августа. Бенедикт, по преданию, происходил из сенаторского рода Аниciев, получил блестящее литературно-риторическое образование, а потом бежал от соблазнов Рима в дикое место Субьяко. То есть желание оставить мир у Бенедикта и отставного солдата Пахомия сходны, но в остальном это сильно различающиеся ситуации.

«Отличительною чертой монастырей IV–V и следующих веков можно считать аристократизм их состава и, во всяком случае, если не численное, то моральное преобладание высших классов общества»,— писал Лев Карсавин в книге «Монашество в Средние века». Это монахи-аристократы (поэтому в монастырях с самого начала и предусмотрены не только послушники, но и сервы); не столько они отрекались от мира, сколько мир отрекался от них. Не теряя собственно христианского содержания, ранняя монастырская культура Запада вместе с тем имела свою специфическую задачу — сохранение римской образованности.

А она и сама по себе в позднеримские времена ставила перед собой скорее задачу сохраниться, чем развиваться, а если развивалась, то больше размывалась. Митраизм, герметические традиции, вера в метемпсихоз и астрологические прогнозы становится вполне обыденным интеллектуальным арсеналом вполне образованных людей. Когда вы читаете Тацита (I век), он предстает перед вами вполне рациональным современным человеком с острым чувством трагизма судьбы и тонким пониманием психологических мотиваций, которые оказываются главной силой политической истории. У его наследника и не менее блестящего историка Аммиана Марцеллина (IV век) в качестве той же силы выступают ведьмы, наговоры, приметы, положения звезд и т. д.— диалог высокой интеллектуальной традиции с перлами народной мути, как мы знаем по опыту социальных сетей, довольно губителен.

Вместе с магнатами проникала в монастыри и духовная культура эпохи, по существу, аристократическая. Укоренялись традиционные навыки и приемы преподавания, традиционные содержания и форма его.

Лев Карсавин

Мы видим, что случилось с той страной, которая некогда была госпожой мира… Давайте же от всего сердца выразим презрение нынешнему миру и будем подражать делам благочестивых, как только можем.

Григорий Великий

Последний античный утопический проект, о котором мы знаем,— это идеальный город Плотина, и, надо признать, знаем мы о нем не много. Плотин был тончайшим метафизиком (и, по мнению современников, магом, владевшим египетской техникой оживления статуй и изгнания злых духов), тексты его (точнее, лекции), собранные Порфирием Тирским в сборник «Эннеады», посвящены Единому, Душе и Уму, про город там нет ни слова. Но тот же Порфирий говорит:

«Император Галлиен и его жена Салонина относились к Плотину с большим уважением, он же хотел использовать их дружеское расположение для одного доброго дела. В Кампании, говорят, был некогда город философов, впоследствии разрушенный; Плотин просил императора восстановить этот город, присовокупить к нему окрестную землю и основать там государство, в котором бы жили по законам Платона; назвать же город он хотел Платонополь; в этот город Плотин и сам обещал удалиться со своими учениками. Это его желание вполне могло исполниться, если бы некоторые императорские советники то ли из зависти, то ли из мести, то ли из-за каких-то других недобрых побуждений этому не помешали».

Комментируя это сообщение, Джон Рист, автор прекрасной монографии о Плотине, пишет:

«Почему предложение Плотина было отклонено? Вероятно, не из-за махинаций придворных, но по причине невозможности практической реализации. Едва ли удалось бы найти достаточное количество ветеранов римской армии, которые бы согласились жить по платоновским законам. Ведь несмотря на то, что Порфирий употребил слово „удалиться“, Плотин стремился основать город, а не монастырь. В городе должны быть граждане, которыми могли бы быть ветераны и члены их семей, и правительство. И в случае применения платоновских законов, кем бы были Плотин и его приверженцы? Возможно, схема была не до такой степени неразумной, как это кажется на первый взгляд, тем более что среди друзей Плотина было немало сенаторов, однако вероятность неудачи была велика».

Мне кажется, напротив, что слово «удалиться» здесь имеет решающее значение, и в этом новация Плотина. Все, что мы знаем о нем (а это человек, друживший с сильными мира сего, но тщательно избегавший политической деятельности), говорит против того, что Платонополис — это город, в котором философы управляют остальным населением. Не в этом их жизненная задача. Империя катится в пропасть, философы это видят совершенно отчетливо, но сделать не могут ничего; Платонополис — это скорее именно мечта об убежище, город философов, где кроме них никто не живет. Что-то вроде Касталии Германа Гессе или, скажем, виртуального поселка либералов, где люди в стороне от духовных скреп философствуют о диалектике транзита из стагнации в варварство.

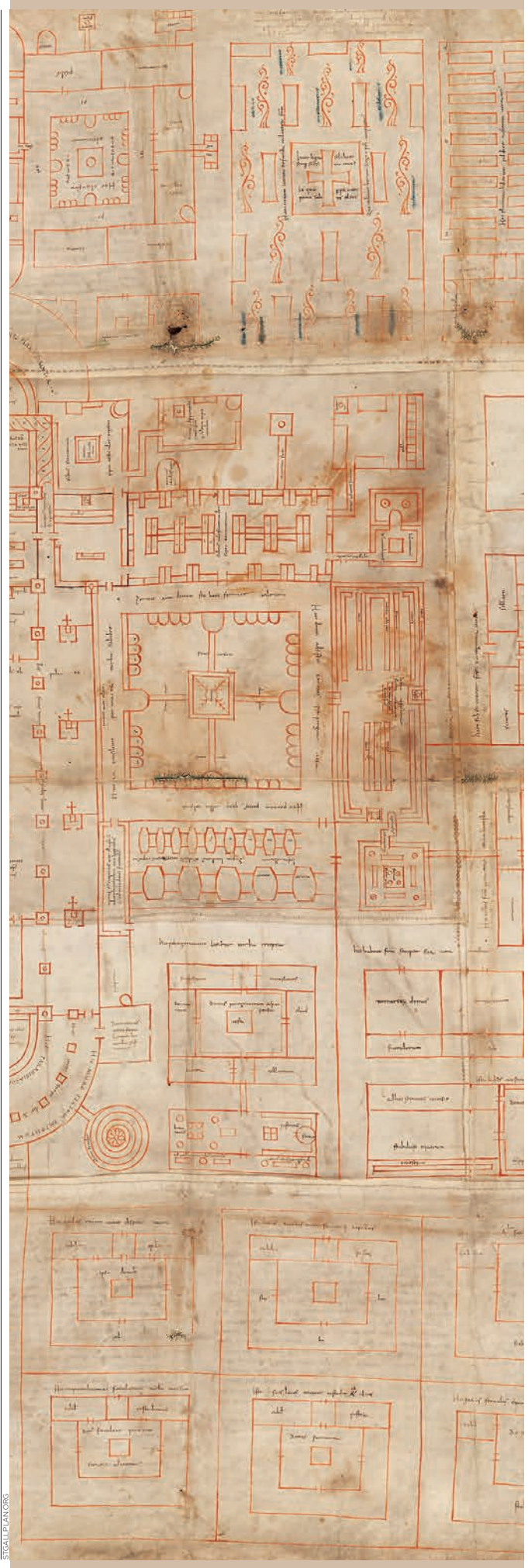
Плотин вряд ли впечатлял святого Бенедикта, который при всей образованности был человеком суровым и практическим. Однако Аврелия Августина, его предшественника в деле основания латинского монашества, привело к Христу именно чтение Плотина, о чем он прямо говорит в своей «Исповеди». Его главное сочинение — «О граде Божьем» — при некотором насилии над материалом тоже может рассматриваться в ряду утопий, но оно точно не является рецептом реального действия, построение града Божьего на земле — это ересь хилиазма. А вот в реальности, в Гиппоне, он в своем доме создал монастырь. Как отмечает исследователь происхождения устава святого Бенедикта Карл Пейфер: «Основные правила были такие же, как на Востоке или в Европе, тем не менее особое настроение отличало монашество Августина. Его забота о высоком духовном состоянии общины выражалась в пристальном внимании к отношениям между братьями, в то время как египетская традиция больше сосредоточивалась на отношениях каждого человека с Богом». По мысли Пейфера, эти принципы определили в скором будущем устав святого Бенедикта. Мне кажется, они и определяли жизнь идеального монастыря, строения которого зафиксированы санкт-галленским планом. Августин требовал общежительства, запрета на собственность, активной проповеди и обучения и, естественно, отказа от семьи, который он считал обязательным условием не только монашества, но и священства — от него идет правило целибата. Нет только совместных трапез. Но я думаю, этот человек точно не мог не понимать, как его заповеди соотносятся с утопией Платона и с высокой долей вероятности — Платонополисом. Он не просто читал Плотина, до своего обращения в христианство он входил в круг неоплатоников, где жизнь и идеи Плотина постоянно обсуждались.

В 1923 году Владимир Святловский составил «Каталог утопий», где насчитал их 1850. За прошедшие 100 лет, учитывая развитие жанра научной фантастики, добавилось, полагаю, примерно столько же. Утопия сопровождает европейскую историю мысли от Платона до XX века, но есть перерыв на Средние века. Разумеется, если не считать средневековыми утопиями народные «хождения в тридевятое царство» или манифесты ересиархов — но это маргинальные жанры. Официальная христианская культура от утопии странным образом отказывается. Странным, поскольку это эпоха достаточно напряженных духовных исканий. Можно думать, разумеется, что утопия умерла и потом возродилась в соответствии с идеей Ренессанса. Но мне кажется, она просто ушла в монастырь.

Она ушла в монастырь тогда, когда разрушилась империя и весь мир покатился к концу. Вместо политики тупое насилие, вместо знания тупое невежество — собственно, заканчивалось все, чем живет образованное сословие. Как говорит в одной из своих проповедей Григорий Великий, первый монах-понтифик и автор жития святого Бенедикта: «Что может нас радовать в этом мире в такое время? Повсюду мы видим скорбь, повсюду слышим жалобы. Города разрушены, крепости снесены, поля опустошены, земля разорена. Селения безлюдны, в городах осталось немного жителей, но даже эти жалкие остатки человечества ежедневно сокращаются. Бич небесного правосудия не перестает работать, потому что не вызывает никакого покаяния. Мы видим, как одних лишают свободы, других калечат, третьих убивают. Что же, братья, может радовать нас в этой жизни? Если мы любим такой мир, мы любим не наши радости, но наши раны».

Люди, не востребованные в новом мире варварства, не то что совсем исчезли — они переселились в наследие Платона. Они отказались от дома, семьи, собственности, они жили по уставу из 72 основных правил, не считая дополнительных в каждом монастыре. Утопия стала их повседневностью, и потому не было нужды ее придумывать. Они эмигрировали в утопию и оттуда от всего сердца выражали презрение нынешнему миру. Не то чтобы это их совсем не испортило, вышли они из этой истории в состоянии далеком от того, в каком входили. Но все-таки вышли. В истории бывают моменты, когда образованное сословие победить не может. Важно, однако, сохраниться.

Санкт-галленский план



STGALLPLAN.ORG

«Я не знаю, кто такой Юра Борисов,— в этом весь прикол»

Юра Борисов о «Быке», «Брате» и «Купе номер 6»

В прокат вышел один из главных и лучших фильмов года — «Купе номер 6» Юхо Куосманена, получивший Гран-при жюри Каннского кинофестиваля и выдвинутый Финляндией на «Оскар». Почти все действие фильма, в основу которого лег одноименный роман Розы Ликсом, происходит в конце 1990-х в купе поезда Москва—Мурманск: режиссер поменял время действия, пункт назначения поезда и возраст главного героя, сыгранного Юрой Борисовым. Без фильма с Борисовым в этом году не обошелся практически ни один крупный кинофестиваль: в Каннском конкурсе участвовали «Купе номер 6» и «Петровы в гриппе» Кирилла Серебренникова, в Локарно — «Герда» Натальи Кудряшовой, в Венеции — «Капитан Волконогов бежал» Наташи Меркуловой и Алексея Чупова и «Мама, я дома» Владимира Битокова. Что уж говорить про «Кинотавр», на котором показали все эти фильмы и еще «Подельников» Евгения Григорьева, где Борисов тоже снялся в одной из главных ролей. О работе над фильмом «Купе номер 6», феномене своей востребованности, любви к Сергею Бодрову и черной комедии Юра Борисов рассказал Константину Шавловскому

На «Кинотавре» в этом году было шесть фильмов с вашим участием, и многие критики писали, что по совокупности приз за лучшую мужскую роль достанется вам. Ждали? Расстроились?

Да вот честно — не важно. И в принципе — нет, не ждал.

А что важно?

Чтобы фильмы, в которых я снимаюсь, доходили до зрителя. То, что мне дают какие-то там призы,— приятно, конечно, но по сути ничего не меняет. А когда фильму, в котором я играю, дают призы — это да, этого я хочу. И жду.

Что почувствовали, когда «Купе» получило Гран-при в Канне?

Я был в лесу в Карелии, мы снимали «Эпидемию», и вдруг мне все стали звонить. У меня редко когда был телефон с собой на площадке, а в этот момент почему-то был, и он просто стал разрываться, все стали поздравлять — это был такой, крутой, в общем, момент.

В чем феномен вашей востребованности?

Да нет никакого феномена, это просто стечение обстоятельств. Просто почему-то так должно было быть в этот момент в моей жизни. Сейчас так, потом будет не так. Если на этом зациклиться, то потом тяжело будет очень. Когда это пройдет.

Когда выбирали профессию, не думали, что станете героем нашего времени, как Бодров для моего и вашего поколения?

Невозможно стать героем нашего времени. То есть невозможно это сделать сознательно. Даже если очень захотеть. Но зачем этого хотеть? Я вот хочу просто счастья, мне интересно наблюдать за тем, что происходит вокруг. Ну и я кручусь в своих маленьких проблемках, как, по-моему, делают все люди. И Бодров — он ведь не хотел стать никаким героем поколения, просто решал какие-то свои задачи, отвечал на вопросы, которые сам перед собой ставил. Просто почему-то так получилось. Я никогда не ставил перед собой задачи стать популярным, что ли. Я ставил задачу стать востребованным. Чтобы было больше предложений. И мне сейчас радостно, что мои фильмы выходят в Европе и США, например.

У вас уже есть европейский агент?

Да, есть.

А какие-то предложения?

Да, начинают приходить. Но действительно интересных я пока не увидел.

Многие ваши герои родом из 90-х — «Бык» , «Мир! Дружба! Жвачка!» , «Купе номер 6». При этом вы почти их не застали в сознательном возрасте. Чувствуете какую-то связь с этим временем?

Ну а у кого нет связи с девяностыми? Это же совсем вот-вот-вот было, и как сильно все поменялось с тех пор. И при этом — как сильно не поменялось. Конечно, я не видел воочию все, что происходило. Но ощущения этого времени у меня внутри, как и у всех, наверное, моих ровесников. Такое, подкожное.

Вы рассказывали, что намеренно делали интонации Бодрова в «Быке»,— а в Леху из «Купе номер 6» что взяли из 90-х?

Если честно, тут я вообще не думал о времени. Для меня это был современный герой, герой сегодняшнего дня. Я постоянно встречаю таких парней, и мне хотелось своей ролью спеть им оду. Для меня этот фильм больше про отношения между людьми, чем про время и место.

Вы читали роман-первоисточник?

Нет, не читал.

Но вы знаете, что там действие происходит совсем в другое время — в 80-е, идет война в Афганистане, и поезд едет не в Мурманск, а в Монголию.

Да, а еще Лехе в романе 50 лет — и там, насколько я знаю, все построено на этом: герой прожил большую жизнь, он недоволен тем, что происходит в стране, и оттого это сломленный человек. У меня ничего общего с этим героем нет, кроме вот этого русского, что ли, желания отдать последнюю рубашку незнакомому человеку.

Но режиссеру зачем-то нужны были 90-е, и спирт «Рояль», и обсуждение Пелевина в «квартире с высокими потолками». Как вы думаете, почему?

Наверное, лучше Юхо этот вопрос задать — это ж его решение. Возможно, он перенес время действия, потому что хотел снять больше про людей и отношения между ними и ему мешала бы большая история, на фоне которой развивается действие. А в современном мире этот сюжет уже просто не мог бы возникнуть. Когда я готовился к фильму, то стал ездить на поездах и увидел, как все сильно изменилось. Даже еще десять лет назад у людей не было смартфонов, и я помню, как ездил в плацкарте и как там люди тянулись друг к другу. А сейчас они играют в телефонах, переписываются в мессенджерах или смотрят фильмы на планшетах. И даже если им удается отвлечься от гаджетов и познакомиться, у них больше нет вот этого ощущения события, которое закончится, как только закончится их путешествие. Все есть в социальных сетях, и вот это щемящее чувство, что вы больше никогда не встретитесь,— оно полностью исчезло.

У вас были такие попутчики?

У меня были разные попутчики. Но вот так, чтобы они вторглись в мою жизнь и изменили ее, как это произошло с нашими героями,— таких, наверное, не было.

Про что для вас получился фильм Юхо?

Про одиночество.

Вы обычно готовитесь к роли довольно необычно — и много и охотно об этом рассказываете. Для «Быка» вы вроде бы пробовали наркотики. А было что-то, что вы делали специально для роли в «Купе»?

Как раз в этом случае как будто бы уже все и так было внутри. Леха — парень, каких я встречаю всю свою жизнь и буду продолжать встречать их дальше и восхищаться ими. А интересно было с Любой Мульменко адаптировать сценарий на русский язык, переводя все с обычного «факинга» на многогранный русский мат.

К сожалению, фильм идет в прокате в цензурированной версии.

Да, но его можно будет, надеюсь, посмотреть потом на платформах в версии с матом — мне тоже очень жалко, что версия цензурированная, где что-то будет запикано, а что-то даже специально пришлось переозвучить с **** на херы. От этого фильм, на мой взгляд, немножко теряет.

Чего вы не сделаете для подготовки к роли?

Я не разрушу свою семью. Надеюсь.

Есть такая опасность?

Дело в том, что каждый раз, когда я делаю какую-то роль,— это другой человек, и он приходит в мой дом, требуя к себе внимания и места в моей жизни. Которые я, естественно, забираю у своей семьи. Все, что мне нужно для роли, я забираю у своей семьи.

В каком из ваших героев больше всего Юры Борисова?

А я не знаю, кто такой Юра Борисов,— в этом весь прикол. Вот вы знаете, кто такой Константин Шавловский? Если честно, я об этом вообще не думаю. Я просто наблюдаю за миром, и потом, когда играю какую-то роль, становлюсь совокупностью этих наблюдений.

С кем из своих героев вы хотели бы встретиться в реальной жизни?
Не могу представить их в реальной, нормальной жизни, потому что миры, в которых они живут,— это иные миры. Они не могут сюда попасть. Это как если бы Багз Банни попал в наш мир. А было, кстати, даже кино, где он и попадал как раз в наш мир,— «Космический джем»! Но я не могу себе этого представить, потому что мои герои живут в разных, не соединяющихся мирах. И они не могут ни между собой встретиться, ни со мной встретиться.
Вы говорили, что вам интересно поучаствовать в эксперименте, где граница между игровым и документальным была бы сдвинута или даже стерта.
Да. Это может быть интересно.
Но тогда и получится, что ваш герой как бы ворвется в реальность.
У нас, кстати, был такой эпизод во время съемок «Купе». Мы снимали сцену в доме у пожилой женщины, Лидии Костиной, к которой Леха привозит героиню во время остановки поезда в Петрозаводске, и эта женщина — она просто существовала в доме. И мы для того, чтобы она расслабилась, сначала просто с ней разговаривали, а в какой-то момент включили камеру и начали снимать. И это был очень странный эксперимент: я был сначала собой, а когда понял, что включилась камера, то стал Лехой. То есть он вроде документальный персонаж, его можно представить в жизни. Но я был одним человеком, а потом — бац! — стал резко другим. Это был такой прикольный съезд кино и реальности. Потому что она-то существовала в реальности, а я вроде как играл. И были такие странные качели.
С кем вам интереснее работать — с режиссерами поколения Серебренникова и Бондарчука или с поколением Битокова и Акопова?
Ну конечно, мне интересней с молодыми. Даже не то чтобы интересней, а проще. Между нами больше взаимопонимания. Хотя это, опять же, не всегда и бывают исключения — собственно, если я соглашаюсь сниматься, значит, мы с режиссером взаимопонимания достигли. Особенно сейчас, когда предложений много и я отказываюсь даже от тех ролей, которые могли бы быть интересны, но я чувствую, что мы с режиссером смотрим в разные стороны. С ровесниками проще работать, потому что часто на интуитивном уровне понятно, про что мы думаем, про что делаем кино. У нас общие проблемы, которые нас волнуют. И конечно, с дебютами драйва больше — если вы успели правильно понять, что вам по пути.
Общие проблемы — это, например, какие?
Они на поверхности все лежат: цифровизация, оцифровка реальности, уход социума в интернет и социальные сети. Полное отсутствие свободного времени, времени для скуки и размышлений. Вопрос о том, необходимо ли в современном мире человеку иметь свой дом, свое место — или это уже не нужно и не так важно? Вопрос брака между мужчиной и женщиной — кто какую роль занимает, правильно ли это и что с этим делать? Как вообще к этому всему относиться? И так далее. Вы их все тоже знаете, эти вопросы.
Многих ваших героев, кстати, объединяет отсутствие своего места в мире.
Ну потому что, наверное, меня тоже волнует этот вопрос.
Есть жанры, в которых вам еще хотелось бы поработать? Как, например, с тем же «Красным призраком» получилось?
Да, я бы хотел с Кириллом Соколовым поработать. Мне очень нравится этот жанр, его почти нет в современном российском кино, а хотелось бы, чтобы таких фильмов было больше.
То есть — черная комедия?
Да. Фантасмагоричная черная комедия.
Какую свою роль вы считаете поворотной?
Очевидно, что это «Бык». Потому что все, что выходит сейчас и попадает на фестивали,— это все плоды «Быка» и его путешествий по миру.
А следующая?
Ну, наверное, «Купе номер 6».
Почему?
Из всех моих работ она вызывает наибольший резонанс. И аудитория, которая увидит этот фильм, будет шире, чем у остальных моих фильмов. Хотя фильм «Капитан Волконогов бежал»… Нет, не буду сейчас о нем говорить.
Почему про «Волконогова» не хотите говорить?
Потому что не хочу говорить о нем вскользь, для этого нужен отдельный большой разговор, да и вообще эти фильмы невозможно сравнивать.


СТПР

А какие фильмы вы вообще смотрите? Можете назвать те, что сделали вас — вами?
Не знаю. Фильм «Аватар» мне нравится. «Патерсон» и вообще Джармуш. «Форреста Гампа» люблю. Понятное дело, что «Брат»…
В какой момент вы стали смотреть авторское кино?
Я поступил в институт, и нам дали задание за лето посмотреть 20 фильмов, начиная с Антониони и Феллини и заканчивая Германом. Естественно, за лето я ничего не посмотрел и судорожно начал уже в сентябре в общаге. Мне тогда было 16 лет, и я засыпал на каждом примерно фильме из списка, потому что там ничего не происходило, там не было спецэффектов и быстрого монтажа, к которым я привык. Потому что я вырос и сформировался на MTV, СТС и «Муз-ТВ», на клиповом мышлении и манипулирующем контенте, очень громком. Вот, наверное, одна из тех вещей, которые объединяют наше поколение,— это телек. Наше поколение — последнее поколение потокового вещания. В общем, так я и начал смотреть авторское кино.
А когда вы его полюбили?
Не помню, если честно. Это как-то очень плавно, само собой произошло. Прошло четыре года в институте разговоров о правде, предназначении и так далее, и постепенно взгляд на мир поменялся.
Существуют артисты, с которыми вы ведете внутренний диалог?
Да. Хит Леджер. Шайя Лабаф. Потихоньку начинается диалог с Адамом Драйвером. А, еще с Ткачуком долгое время у меня был внутренний диалог. Который закончился, когда мы познакомились,— потому что из плоскости внутреннего диалога он перешел в реальный.
Последний вопрос: Брэд Питт или Ди Каприо?
Ну, Брэд Питт.
Почему?
Мне кажется, что в нем меньше самолюбования, чем в Леонардо. Хотя из всех сравнений, которые мне предлагали,— это, наверное, самый сложный выбор. Они оба крутые артисты, безусловно. Но у Ди Каприо есть работы — даже не работы, а места в работах,— которые меня прямо отталкивают. У Питта таких нет, поэтому я сейчас в его пользу делаю выбор.

Без инстаграма не разберешься

«На близком расстоянии»: «Паразиты» по-русски

Василий Степанов

В прокат выходит «На близком расстоянии» Григория Добрыгина — история о том, как известная актриса в разгар пандемии приютила у себя курьера из Средней Азии. Действие фильма не покидает пространства одной квартиры, которую при желании можно представить моделью отдельно взятой страны

Петербург, эпоха коронавируса. На чистой лестничной площадке в светлых тонах звенит звонок, открывается дверь, а перед ней на кафеле — бездыханный курьер в маске (Нурбол уулу Кайратбек), рядом лежит аккуратно снятая юношей перед обмороком сумка службы доставки. Из-за двери щелкает затвор фотоаппарата, вспышка, титры, склейка — и тело уже по другую сторону двери, хозяйка в полной противовирусной защите принимает врачей, которые должны взять тест на COVID-19.

Почти все действие нового фильма Григория Добрыгина «На близком расстоянии» разворачивается в пределах одной квартиры, принадлежащей героине-кинозвезде. Зовут кинозвезду Инга Гринер (Ксения Раппопорт), и это дива без вредных звездных привычек, разве что с излишней тягой с санитайзеру и инстаграму. Жилище — как из каталога мебельного магазина. Цветы где нужно, плита помыта, на полках — альбомы и каталоги, на стенах — плакаты зарубежных фильмов, в которых снималась сама Инга. Без особого труда — тут киноведческой выучки не нужно — понимаешь, что в своей героине Ксении Раппопорт приходится в известной степени видеть саму себя: она тоже работала в Италии и знает итальянский, и на полке в спальне у нее тоже наверняка скоро будет пылиться кинематографическая премия «Ника» (статуэтка, как и положено, сыграет в сюжете фильма свою роль), кроме того, подсказывает «Википедия», фамилия главной героини позаимствована у матери Ксении Раппопорт, Ирины Гринер.

Реальность — главный спонсор второго полнометражного фильма Добрыгина. Если Раппопорт изображает кого-то вроде себя — интеллектуальную европейскую артистку и филантропку, старательно гуманную под присмотром камер и соцсетей, но изрядно испуганную, когда камеры рядом нет, то Нурбол уулу Кайратбек без особого труда перевоплощается в курьера-мигранта, потому что он и работал в службе доставки до недавнего времени. Буквально по аватарке в рабочем чате для курьеров его и выбрал для фильма режиссер. Кайратбек, родом из Кара-Кульджинского района Ошской области, не знал ни Добрыгина, ни Раппопорт, пока в чат к нему не постучались, и в одном из интервью дебютант даже сказал, что режиссер позволил ему выбрать из нескольких актрис максимально удобную партнершу. Третий герой фильма Добрыгина — пандемия, к которой наше кино так близко пока еще не подбиралось. А ведь сколько социальных противоречий вскрыла вынужденная изоляция первых ковидных месяцев, когда человечество поделилось на тех, кто может уютно сидеть взаперти, и тех, кто должен обеспечивать это комфортное заточение. В связи с фильмом Добрыгина часто упоминают южнокорейский хит «Паразиты», но, к счастью, автору удается не сгущать краски социальной драмы до совершенной черноты.

Добрыгин не торопится раскрывать все карты зрителю. Как курьер оказался на больничном в квартире артистки? Почему она так настойчиво документирует процесс его выздоровления в «сториз»? Кому пишет герой Кайратбека в мессенджерах? Кажется, стоит удержаться от ответов на эти вопросы и рецензенту. «На близком расстоянии», написанный Добрыгиным совместно с петербургским кинодраматургом Антоном Ярушем («Теснота», «Разжимая кулаки»), можно смотреть и как триллер, и как ленинградское кино морального беспокойства, а можно и как трагикомедию из жизни интернета вещей. Современный быт прописан Ярушем и Добрыгиным точно: и заглушки на электрических розетках, выдающие в комнатке, где поселили курьера, бывшую детскую, и йога, которой занята актриса, и критик Ольга Шакина в «зуме», и холостяцкая замороженная овощная смесь в ее тарелке, и стикеры, которые вдруг развешивает в своем туалете интеллигентная петербургская дама,— «на стульчак не вставать!»,— все это дорогого стоит. Блестящим финалом экскурса в реальность видится сцена знакомства актрисы с насваем — героиня находит ядовито зеленый плевок на полу душевой кабины, и хаос неизвестности окончательно вторгается в евроремонт.

Стерильность пространства фильма обеспечена стараниями не одного только художника-постановщика Андрея Понкратова, более всего известного сотрудничеством с Андреем Звягинцевым, но и неожиданно невротичным саундтреком Игоря Вдовина (в него вторгается Ak Orgo Boys со своим «Дык Кын Дыш») и аккуратистской камерой Ксении Середы. Прежде Середа удивляла публику динамикой и умением работать со стедикамом (за примером далеко ходить не надо — скоро выйдет фильм Владимира Битокова «Мама, я дома», где та же Середа снимала ту же Раппопорт). Но у Добрыгина оператор подчиняется застывшей чистенькой тесноте, которая так боится, что ее потревожат, внесут сумятицу. В этой лицемерной стерильности и неизменности космоса частной жизни, пожалуй, стоит увидеть центральную метафору фильма, который, не выходя из одной опрятной квартиры, многое рассказывает о гигантской непостижимой России.

В прокате со 2 декабря



БЕЛЫЕ НОЧИ

О нежном ковбое замолвите слово

«Власть пса»: Бенедикт Камбербэтч и токсичная маскулинность

Зинаида Пронченко

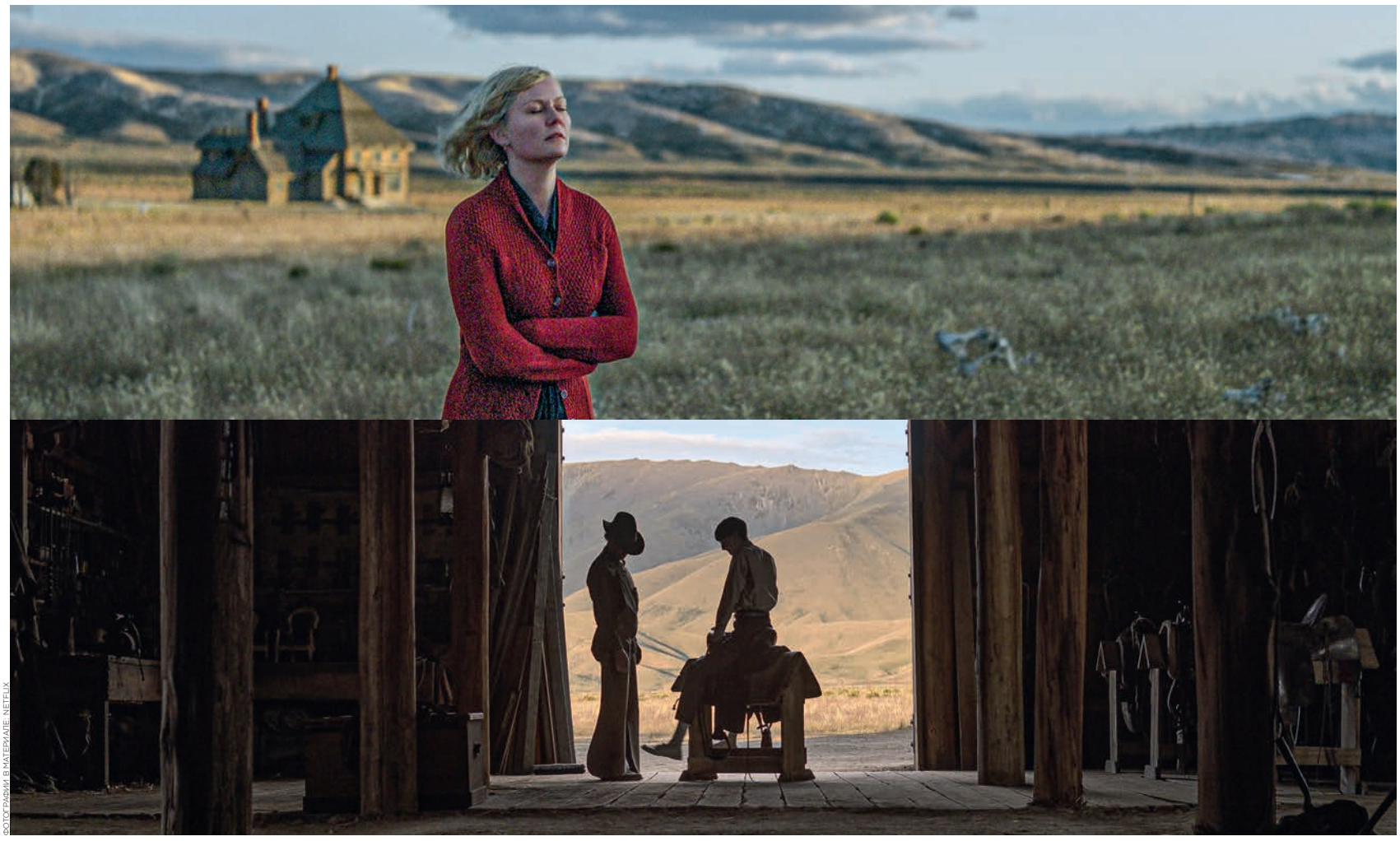


На Netflix выходит «Власть пса» Джейн Кэмпион, которую в этом году наградили «Серебряным львом» за лучшую режиссуру в Венеции. Первая в мире женщина, ставшая обладательницей «Золотой пальмовой ветви» за фильм «Пианино» (1993), Кэмпион неожиданно сняла фильм о мужской хрупкости

Через 12 лет после «Яркой звезды», вольного байопика Джона Китса, Джейн Кэмпион возвращается в большое кино с «Властью пса», экранизацией одноименного романа Томаса Сэвиджа, писателя, сделавшего себе имя на поэтизации Америки, резко повзрослевшей в 20-е годы — после пандемии испанки и Великой войны. Певец просторов Монтаны, Сэвидж любил пристально наблюдать не только за восходами солнца, медленно и величественно появлявшегося из-за Скалистых гор, но и за прогрессом, сметавшим на своем пути самых упрямых старообрядцев, консерваторов и пассеистов. Идеальным примером этой редевшей на глазах страты, конечно же, выступали условные «ковбои Мальборо».

Главный герой «Власти пса» именно таков. Старший из братьев Бербэнк Фил (Бенедикт Камбербэтч), кажется, и ночует в седле, хотя доставшееся им с Джорджем (Джесси Племонс) по наследству ранчо роскошно — в ванных комнатах без перебоя течет горячая вода, на кухне хлопочет прислуга, способная к приезду местной администрации приготовить вполне парижское меню, а в гостиной даже найдется место для пианино. Но цивилизация ему неинтересна. Получив прекрасное образование в Гарварде, в совершенстве овладев мертвыми языками, на которых он цитирует то «Илиаду», то «Энеиду», Фил предпочел распорядиться своей жизнью, как завещали предки,— провести ее на пастбище или в пути. Мысли Фила занимает совсем не Гомер и уж тем более не Фицджеральд, кумир супруги Джорджа, решившего внезапно жениться и тем самым предать мужское братство с аскезой. Его идеал — некий Бронко Хенри, почивший до начала событий, мастер объездки диких лошадей, виртуоз лассо и ас винчестера. Бронко оставил ученику пару артефактов своей патриархальной непоколебимости — потертое седло и замусоленную шляпу, и к этим двум предметам сурового ковбойского быта Фил ходит на поклон, словно к иконостасу.

Появление на ранчо Роуз Гордон (Кирстен Данст), вдовы, державшей в сотне километров придорожную забегаловку и очаровавшей в один из постоев Бербэнка-младшего, Фил воспринимает в штыки.



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: NETFLIX

В его вселенной не предусмотрено место для жалости, только для ярости. Потому и сын-подросток Роуз, приехавший в имение Бербэнк на летние каникулы, моментально становится мишенью для жестокого буллинга. Впрочем, очень скоро отношение Фила к юноше кардинально изменится.

Рассказывая самую лаконичную историю на свете — о неодушевленной природе, превращающей сезон за сезоном сердце человека в камень, а душу в подкову,— Кэмпион ожидаемо упивается красотами бескрайнего пейзажа, вглядываясь буквально в каждый золотистый колосок или пыльный сапог, его безжалостно поправший. Это очень медленное кино, в котором автор с каждой минутой все больше обманывает зрителя, параллельно исподтишка роя яму и ставя капкан, в который непременно попадут наши ожидания. Не всяк злодей, кто хмурит брови, сыплет ругательствами и угрожающе перезаряжает пистолет. Не всякой драме нужен полный мрак — бывает, что убийства совершаются и на ярком солнце.

Кэмпион не заслужила бы звания феминистки, ЛГБТ-активистки и первой женщины-режиссера, получившей «Золотую пальмовую ветвь» в Канне («Пианино», 1993), если бы не стремилась за простым всегда углядеть сложное, за правдой истину, а за фактами чувства. Сеттинг «Красной реки» и саспенс «Соломенных псов» держат нас в заблуждении до самого финала, чтобы на последних кадрах выяснилось — все два часа мы смотрели иное кино, ближе всего к которому находится «Горбатая гора». Сила все-таки по заветам новой маскулинности в слабости, а слабость — в отрицании идентичности, в подавлении инстинктов, в страхе быть не тем, кем должно и кем тебя хотят видеть традиции. Посвятивший всю жизнь слиянию с природой, Фил оказался не способен принять свою собственную природу. В основе любой агрессии всегда лежит травма, то есть болезнь, рано или поздно она обернется против своего хозяина, и он сгорит от нее дотла.

Несмотря на действительно филигранный психологизм характеров,— эту задачу с удовольствием взвалил на свои плечи Камбербэтч, явно отведший во «Власти пса» свою актерскую душу,— Кэмпион все же временами прибегает к слишком широким идеологическим жестам. Этика XXI века господствует тут над эстетикой века XX. И есть в этом намеренном дисбалансе неуловимый диссонанс. Всяк человек носит в себе свою смерть, но не всяк в ней виноват, и уж тем более смерть никогда не должна трактоваться как справедливое наказание или логический конец. Хоть она и неизбежна.

Смотреть: Netflix

Особенности потусторонней охоты

«Охотники за привидениями: Наследники»: полтергейст 80-х как живой

Станислав Ф. Ростоцкий



СПР

В прокат выходит продолжение легендарных «Охотников за привидениями» — с новыми героями и старыми недобрыми призраками. Хотя действие сиквела происходит в наши дни, он насквозь пропитан ностальгией по восьмидесятым

Оказавшись на мели, неполная, но дружная семья в составе матери-одиночки Келли (Кэрри Кун) и ее несовершеннолетних отпрысков Тревора (Финн Вулфхард) и Фиби (Маккенна Грейс) переезжает в городок Саммервиль, штат Оклахома, в надежде распорядиться имуществом давно пропавшего и теперь отошедшего в мир иной дедушки. По прибытии выясняется, что наследство являет собой развалившуюся ферму, шаткие стены которой исписаны апокалиптическими пророчествами, а подвалы набиты мусором (недаром местные зовут это сооружение не иначе как «грязной фермой», а его бывшего хозяина, соответственно, Грязным Фермером). Оказывается, впрочем, что дедушкой был доктор Шпенглер, один из «тех самых» Охотников за привидениями. А в его гараже ждет своего часа потрепанный рыдван со знакомой всему миру эмблемой на дверце.

Предыдущая попытка вернуть на экраны легендарных «Охотников за привидениями» была предпринята пять лет назад недурным, в сущности, режиссером Полом Фигом. Но ничего путного из этого не вышло: идея заменить Охотников на Охотниц не вызвала энтузиазма даже у самых радикальных поборников girl power. Теперь гальванизацией проекта занялся Джейсон Райтман, сын режиссера оригинальной дилогии Айвана Райтмана. Тот самый, что 32 года назад сыграл во второй серии мальчугана, бросившего в лицо герою Дэна Эйкройда: «Охотники за привидениями — это полный отстой!»

Оказалось, что лучшего кандидата придумать просто невозможно. Джейсон Райтман понял, что главное чувство, на которое имеет смысл делать ставку в данном случае,— это ностальгия. Поэтому, несмотря на то что события разворачиваются в наши дни, «Наследники» ни на секунду не дают забыть о том, что перед нами прямое продолжение. А значит, полтергейст 80-х дышит здесь где хочет. Впервые действие перенесено из вечно меняющегося Нью-Йорка в глухую провинцию, где «застыли маятники времени»: старомодная афиша единственного кинотеатра Саммервиля приглашает поиграть в бинго и посмотреть ранний опус Райтмана-старшего «Девушки-каннибалы», а в качестве последнего слова техники в местной школе (тоже единственной) имеется старый добрый видеомагнитофон, на котором прямо во время уроков крутят «Куджо». Актеров также подобрали с учетом их погружения в надлежащий материал: Вулфхард славен ролями в «Оно» и «Очень странных делах» (в одном из эпизодов которых его герой с друзьями наряжаются на Хэллоуин как раз Охотниками за привидениями); в фильмографии Маккенны Грейс наличествуют и ретроориентированные хорроры («Проклятье Аннабель — 3», «Призрак дома на холме»), и фильмы о вундеркиндах («Одаренная», «Детство Шелдона»); даже совсем юный Логан Ким (сыгравший приятеля Тревора и Фиби по прозвищу Подкаст), для которого «Наследники» стали полнометражным дебютом, успел в прошлом году появиться в мини-сериале «Домашний фильм: Принцесса-невеста» по мотивам всеми любимого фэнтези 1987 года.

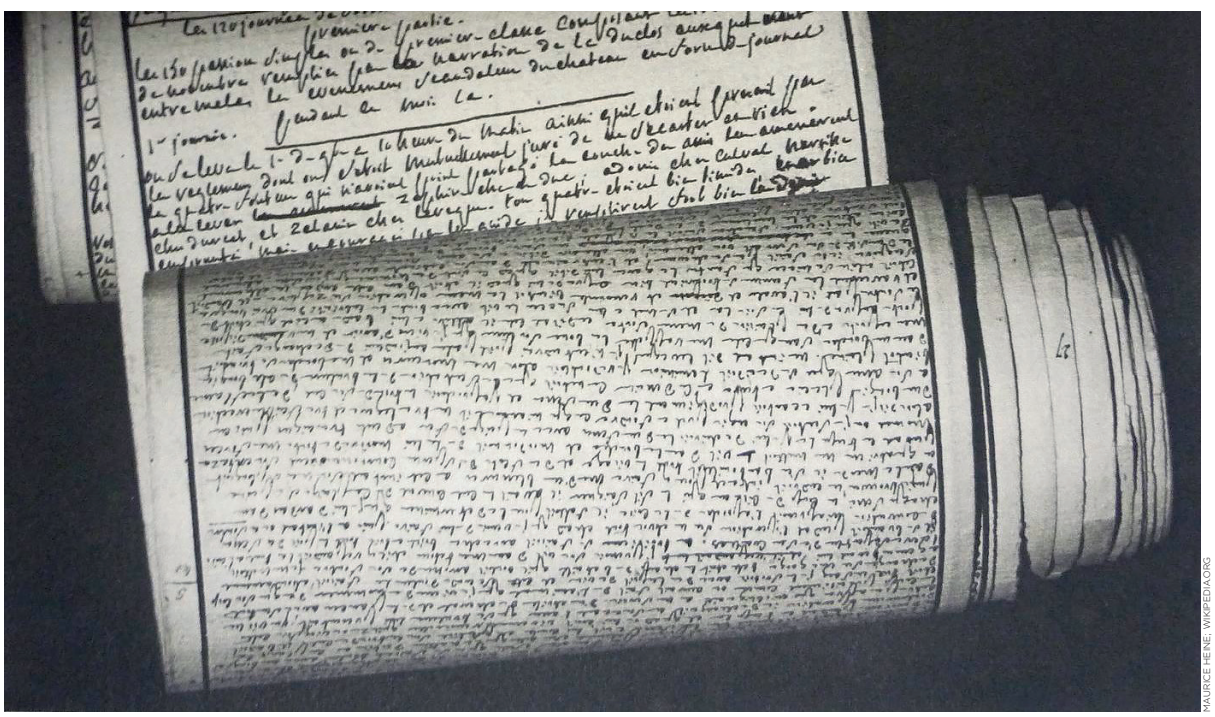
Взрослые тоже не ударили лицом в эктоплазму. Кэрри Кун идеально вписалась в образ матери-одиночки, встав в один ряд со своими предшественницами — героинями Ди Уоллес-Стоун в «Инопланетянине» и Рэнди Хеллер в «Парне-каратисте». Пол Радд, сыгравший учителя физики мистера Груберсона (именно он и подсунул школьникам «Куджо»), снялся в «Наследниках» еще до того, как был признан самым сексуальным мужчиной планеты, но типологически вполне соответствовал бы этому титулу и в эпоху Рейгана. Но самое главное — на экране впервые за тридцать с лишним лет появляются настоящие Охотники за привидениями (за вычетом Рика Мораниса, который в последние годы принципиально свел свое присутствие на экране к минимуму): доктор Венкман (Билл Мюррей), доктор Штанц (Дэн Эйкройд), Уинстон Зеддмор (Эрни Хадсон) и даже сам доктор Шпенглер (скончавшегося в 2014 году Гарольда Ремиса оживили с помощью компьютерной графики). Да и вся культовая нечисть из первых фильмов — от Лизуна и Зефирного Морячка до демонического Гозера с его сворой адских псов — вернулась на экран во всем своем первозданном, немного кустарном по нынешним временам великолепии.

На премьере «Наследников» Айван Райтман не смог сдержать слез и сообщил сыну: «Я невероятно горжусь тем, что я твой отец». Те, кого не связывают с режиссером родственные узы, скорее всего, отнесутся к фильму куда более сдержанно. Но вот если в закромах Грязного Фермера обнаружатся еще какие-нибудь любопытные артефакты для борьбы с потусторонними силами, а силы эти опять дадут о себе знать,— вряд ли кто-то откажет себе в удовольствии это увидеть.

В прокате со 2 декабря

«Приготовь свое сердце к самой грязной истории»

Как читали и воспринимали «120 дней Содома» маркиза де Сада на протяжении XX века



MAURICE HENE, WIKIPEDIA.ORG

В 1931 году был впервые опубликован полный текст романа «120 дней Содома, или Школа разврата» — opus magnum маркиза де Сада, ждавший этой публикации 146 лет. Еще почти 90 лет потребовалось западной культуре, чтобы не только смириться с его существованием, но и признать своим достоянием. Ульяна Волохова проследила, как менялось отношение к роману на протяжении XX века и как его воспринимали представители разных течений

1785: рукопись

«А теперь, дорогой читатель, приготовь свое сердце и разум к самой грязной истории со времен сотворения мира, к книге, какой не бывало еще ни в древности, ни в современности»

Маркиз де Сад, предисловие к «120 дням Содома»

В 1785 году французский писатель и известный в высшем обществе развратник маркиз де Сад был осужден за содомию и отравление и заключен в Бастилию. В тюрьме за 37 дней он написал свой главный роман «120 дней Содома». В нем герцог, епископ, банкир и судья устраивают в замке массовую оргию, во время которой самыми зверскими способами насилуют, пытают и убивают девушек (в том числе собственных дочерей) и юношей. Во вступлении к роману де Сад утверждал, что каждый читатель сможет найти себе развлечение по вкусу среди описываемых им сексуальных практик. Опубликовать роман де Саду не удалось: в тюрьме он боялся, что рукопись изымут, и прятал ее в камере, а когда во время Французской революции из тюрьмы его перевели в психиатрическую лечебницу, забрать из тайника не успел. Де Сад полагал, что рукопись была уничтожена во время взятия Бастилии, и, по его собственным словам, «плакал кровавыми слезами» о ее утрате. Роман, однако, уцелел: его нашел тюремный охранник и продал по дешевке маркизу де Вильнёву-Тран, чьи потомки уже в начале XX века перепродали «120 дней Содома» немецкому врачу и сексологу Ивану Блоху.

1904: введение в сексологию

«„120 дней Содома“ следует рассматривать как первую попытку описать всю область сексуальной психопатии, фактически эта работа представляет собой полную коллекцию самых разнообразных случаев сексуальных аномалий»

Иван Блох, «Новое исследование маркиза де Сада и его времени»

Рукопись де Сада заинтересовала Ивана Блоха, одного из пионеров и основоположников сексологии, не как литературное произведение, а как богатый источник информации о сексуальных девиациях и перверсиях — от вуайеризма и копрофилии до инцеста и некрофилии. Поэтому первое издание романа носило подчеркнуто научный характер. Текст Блох сильно сократил, перевел на немецкий, опустив целые фрагменты, и, снабдив огромным количеством комментариев, издал в 1904 году — на всякий случай под псевдонимом Доктор Эжен Дюрен. Скандала не последовало — 180 копий романа разошлись, как и планировал Блох, по библиотекам психиатров, антропологов и других ученых, превратив роман в первый подробный справочник по только начавшей формироваться науке о половом поведении человека. Впоследствии к тексту «120 дней Содома» в своих работах обращались Зигмунд Фрейд, Магнус Хиршфельд, Хэвлок Эллис и другие.

1920-е: вдохновение сюрреалистов

«Как же мог я ничего не знать об этой удивительной книге? Я попробовал перечитать „Божественную комедию“, и она показалась мне самой непоэтичной книгой в мире — еще менее, чем Библия. Я говорил себе: нужно было прочесть Сада раньше этих книг! Сколько зря потраченного времени!»

Луис Бунюэль, «Мой последний вздох»

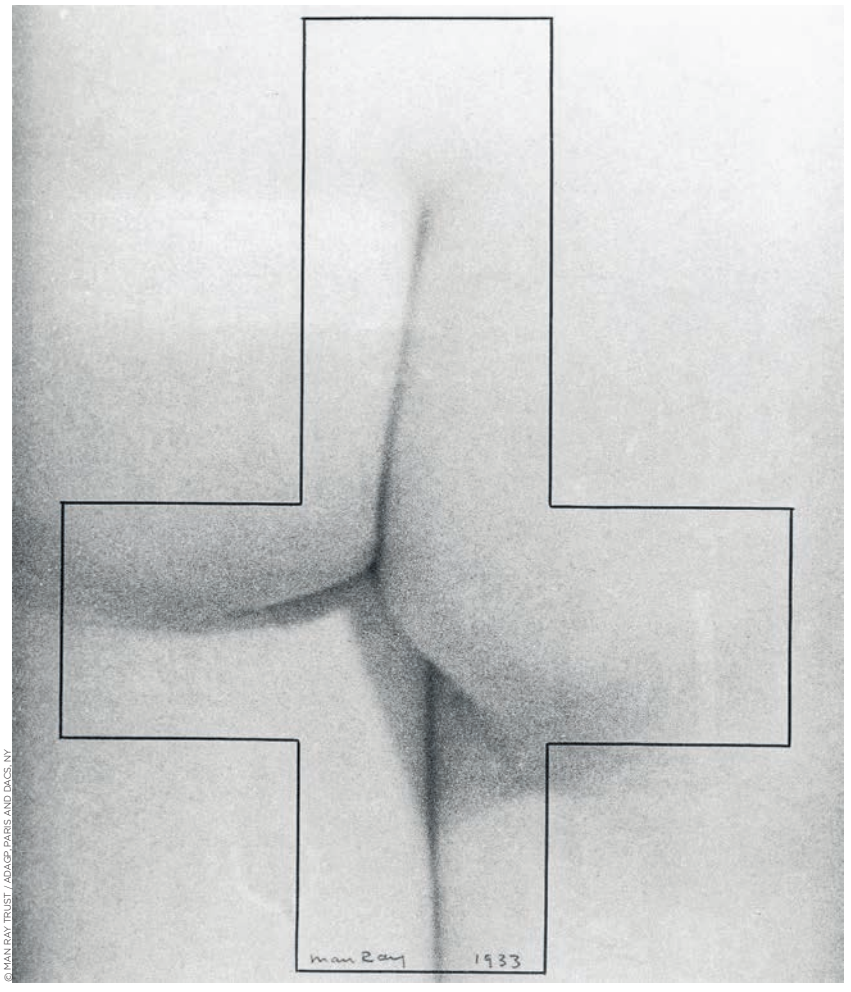
Нескольким экземплярам блоховского издания все-таки удалось просочиться за пределы научных кругов и стать достоянием культуры. Французские литераторы ценили де Сада и раньше — особенно его роман «Жюстина», но «120 дней Содома» произвели на парижских авангардистов совершенно невероятный эффект. Гийом Аполлинер назвал де Сада «самым свободным духом, который когда-либо существовал» и создал два романа-оммажа «120 дням Содома»: в одном из них румынский князь экспериментировал с садистскими практиками («Одиннадцать тысяч жезлов»), в другом молодой аристократ предавался разнообразным сексуальным развлечениям с родственницами («Подвиги юного Дон Жуана»). Ман Рей, которому рукопись романа принесли, чтобы сделать фотокопию, под впечатлением от него создал коллаж «Памятник Д. А. Ф. де Саду» — перевернутый католический крест с фотографией ягодиц внутри символизировал свободу де Сада от религиозных ограничений. Но самым известным авангардным подношением «120 дням Содома» стал сюрреалистический фильм Луиса Бунюэля «Золотой век»: в последнем эпизоде, прямо отсылающем к роману, четверо изможденных аристократов покидают замок после оргии. Благодаря сюрреалистам состоялась и первая полная публикация романа. В 1931 году писатель Морис Гейне обратился к владельцам рукописи (к этому моменту ими стала семья Ноай) с просьбой снять с нее фотокопию и выпустил роман ограниченным тиражом в 300 экземпляров, распространявшимся по предоплате.

1950-е: оправдание экзистенциализмом

«Де Сад пытался представить свою психофизиологическую природу как результат сознательного этического выбора. В этом акте заключено стремление преодолеть свою отделенность от людей и, может быть, просьба о помиловании. Можем ли мы существовать в обществе, не жертвуя своей индивидуальностью?»

Симона де Бовуар, «Должны ли мы сжечь де Сада?»

В 1947-м французский издатель Жан-Жак Повер решил совершить смелый поступок — опубликовать официальное собрание сочинений маркиза де Сада. Это подразумевало и новое доступное издание «120 дней Содома», все еще остававшихся библиографической редкостью. Предприятие в целом носило рискованный характер, и каждый новый том привлекал внимание комиссии по вопросам книгоиздании Франции, но запланированный на 1953 год выход «120 дней Содома» осудили заранее, а самому Поверу стали угрожать тюремным заключением и уничтожением тиража. На всеобщее осуждение откликнулась Симона де Бовуар, в 1952 году написавшая эссе «Должны ли мы сжечь де Сада?». В нем она предлагала увидеть в творческой биографии де Сада не вызов общественной морали, а ситуацию экзистенциального кризиса, а в «120 днях Содома» — попытку де Сада легитимизировать свой жизненный выбор. Повера выступление де Бовуар не спасло: после издания романа ему таки были предъявлены обвинения в оскорблении нравственности и подстрекательству к преступлениям. Разбирательство длилось несколько лет, и в 1957 году суд разрешил ему продавать роман, но исключительно ученым и исследователям. Однако пока длился суд, «120 днями Содома» заинтересовалось другое французское издательство Olympia Press, в котором придумали способ обойти законодательство. Закон запрещал публикацию непристойностей на французском языке, поэтому в издательстве заказали перевод романа на английский и издали его тиражом в несколько тысяч экземпляров.



© MAN RAY TRUST / ADAGP, PARIS AND DACS, NY

1970-е: пропаганда насилия над женщинами

«Порнография — это теория, насилие — практика»

Робин Морган

В том же 1953 году фрагменты романа вместе с эссе Симоны де Бовуар были опубликованы американским издательством Grove Press. В США за нравственностью в печати следили еще строже, поэтому все слова и выражения, которые могли быть расценены как непристойные, в издании были оставлены на французском языке. Брошюра не вызвала скандала и была замечена исключительно в контркультурной среде, но успех предприятия вдохновил владельца Grove Press. В течение следующих лет он издал запрещенные в США «Любовника леди Чаттерлей» Дэвида Лоуренса, «Тропик Рака» Генри Миллера и «Голый завтрак» Уильяма Берроуза, был завален исками и выиграл почти все дела, что фактически положило конец цензуре в американском книгопечатании. В 1965–1968 годах он выпустил и издание «120 дней Содома» без купюр, но, несмотря на победу над цензурой, скандал все-таки случился. 13 апреля 1970 года бывшая сотрудница Grove Press Робин Морган и восемь ее сторонниц заняли офис издательства и устроили сидячую забастовку, протестуя против нарушения трудовых прав женщин и издания книг, пропагандирующих насилие над женщинами. Морган требовала, чтобы Grove Press, «зарабатывающие на теме унижения и обесчеловечивания женщин в садомазохистской и порнографической литературе», передали доход от продажи «120 дней Содома» и других подобных книг в пользу фондов, борющихся с насилием над женщинами. Требование бастующих, разумеется, были проигнорированы, но «120 дней Содома» стали главной мишенью радикального феминистского движения как образец объективации и сексуализации женщин. В 1981 году писательница-феминистка Андреа Дворкин в своей программной книге «Порнография: мужчины владеют женщинами» и вовсе обвинила переводчиков и издателей романа в том, что они сделали насилие и секс синонимами.


VICOMTE DE NOAILLES


LES PRODUCTIONS ARTISTES ASSOCIÉS / PRODUZIONI EUROPEE ASSOCIATI

1 2
3

1 Ман Рей. «Памятник Д. А. Ф. де Саду», 1933

2 «Золотой век». Режиссер Луис Бунюэль, 1930

3 «Сало, или 120 дней Содома». Режиссер Пьер Паоло Пазолини, 1975

1975: критика тоталитаризма

«Весь секс де Сада, то есть садомазохизм де Сада, имеет очень конкретную и четкую функцию. Он демонстрирует, что власть делает с человеческим телом — превращает его в вещь, в товар. То есть практически аннулирует личность другого»

Пьер Паоло Пазолини

В 1975 году итальянский режиссер Пьер Паоло Пазолини снял свой последний фильм «Сало, или 120 дней Содома». Это была вольная экранизация романа де Сада, действие которой разворачивалось в последние дни существования фашистской республики Сало на севере Италии. Вместо аристократов были руководители республики, юношей и девушек для их оргий отбирали фашистские солдаты, а заканчивался фильм освобождением Сало союзниками сразу после массовой резни. Для Пазолини главной в романе стала проблема власти, лишающей индивидуума прав на собственное тело и утверждающая себя в насилии над ним. «Это фильм о том, что я называю „анархией власти“ — власть может позволить себе делать то, что хочет, и то, чего она хочет, полностью произвольно. Она может манипулировать телами, трансформировать сознание, устанавливать новые, ложные ценности».

1979: манифест феминизма

«Де Сад поставил порнографию на службу женщин»

Анджела Картер, «Садианская женщина»

В 1979 году британская писательница и феминистка Анджела Картер опубликовала книгу «Садианская женщина», в которой подробно разобрала творческое наследие де Сада и пришла к выводу, что писателя нельзя назвать женоненавистником. Напротив, утверждала она, де Сад был первым, кто перестал рассматривать женщину как инструмент и механизм, а дал ей слово и власть. Одним из главных аргументов в пользу этой трактовки стал роман «120 дней Содома» и конкретно фигуры четырех проституток. Они начинают каждый из 120 дней оргии с рассказов о странных сексуальных практиках, которые им предлагали клиенты, и именно эти рассказы каждый раз становятся отправной точкой для сексуальных фантазий четырех развратников. Иными словами, объясняла Картер, то, что мы привыкли считать их сексуальной свободой, в действительности было лишь плодом манипуляции четырех умных, опытных в сексе и хорошо владеющих словом женщин. Все это, по мнению Картер, делает де Сада одним из первых писателей, давших власть женщинам, пускай и через порнографию.

2010-е: национальное достояние

«Настоящий памятник, ключевой текст для понимания принципов критицизма и воображения, едкий и одновременно классический, оказавший глубокое воздействие на многих авторов»

Пресс-релиз Министерства культуры Франции, 2021

На протяжении многих лет рукопись романа хранилась у семьи Ноай, но затем была похищена, и в 1982 году ее приобрел на черном рынке швейцарский собиратель эротических и сексуальных артефактов Жерар Нордман. В 2014 году он продал рукопись коммерческому фонду, специализирующемуся на торговле рукописями, Aristophil. В 2017 году фонд был обвинен в финансовых махинациях и ликвидирован, а все его имущество должно было быть продано на торгах для погашения долгов — в том числе и свиток с текстом «120 дней Содома». Тут в дело вмешалось французское правительство, объявившее роман национальным достоянием и получившее благодаря этому право приобрести рукопись на бесконкурсной основе по рыночной цене. Цена составила €4,5 млн, и в феврале 2021 года французское правительство обратилось к крупным корпорациям с просьбой о пожертвовании средств на покупку. Необходимую сумму предоставили владельцы инвестиционного фонда Boussard & Gavaudan в обмен на налоговые льготы. Сейчас рукопись хранится в Библиотеке Арсенала в Париже, а в 2022 году Министерство культуры Франции планирует организовать симпозиум, посвященный творчеству де Сада, и там представить рукопись общественности.

НОВЫЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ КНИГИ ВЫБОР ИГОРЯ ГУЛИНА

Избранные стихотворения

Шарль Бодлер

Jaromir Hladik press

Перевод: Игорь Булатовский



Эта небольшая книжка — наверное, самый примечательный за последнее время опыт поэтического перевода. С русским Бодлером есть известная проблема: за него брались лучшие мастера, от Вячеслава Иванова до Анатолия Гелескула, но по какой-то причине переводы их почти никогда не удавались, выходили слишком гладкими, иногда — до скуки риторичными, иногда — манерными. В попытке обойти это проклятие поэт Игорь Булатовский решается на непочтительный, даже хулиганский ход. Он разрушает строгие бодлеровские формы, переводит его свободным стихом, мешает архаизмы и сленг, составляет новые композиции из фрагментов классических циклов. В результате Бодлер выходит не осовремененным (этого добиться легко), он выходит странным — знакомым и незнакомым одновременно. Ценой отказа от формальной точности Булатовский сохраняет в основоположнике европейского модерна главное — восторг и ужас новизны, цинизм и пафос, дрожь распада и готовность к страшному откровению пустоты.

Знакома тебе, как мне, сладчайшая горечь?
Твердили о тебе «эх, чудак-человек»?
Я хотел смерти. В жадной душе это было
смесью страсти и страха, особенным злом:
тоской и надеждой, но без внутренней распри.
Чем больше истекало гиблого песка,
тем терпче и сочнее была моя пытка;
всем сердцем я рвался из привычных вещей.
Я был как дитя в предвкушении спектакля,
я ненавидел занавес, мешавший сказке…
Наконец открылась леденящая быль:
я умер, не ахнув, и кошмарная зорька
окружила меня. Да ну! И это все?
Занавес поднят, а я стою в ожиданьи.

Шестикнижие

Александр Ожиганов

Пальмира



В этой книге впервые опубликован основной корпус стихов 1960–1970-х поэта Александра Ожиганова, умершего два года назад. Ожиганов родом из Одессы, детство провел в Молдавии, в юности приехал в Ленинград, после мобилизации в армию попал в Куйбышев. Это не просто биографические факты, а координаты его поэзии, колеблющейся между южной негой, петербургской возвышенностью и одиночеством в чужом провинциальном городе. Петербург здесь занимает центральное место: стихи Ожиганова моментально опознаются как принадлежащие ленинградскому подполью с его тоской по мировой культуре, достоевским разрывом между духовным полетом и неприкаянной суетой. Ожиганов — неомодернист, сознательно писавший в позднесоветскую эпоху языком Серебряного века, но это не подражание, а пафос возрождения — общего дела. Эта общность важна. Ее проявление — постоянный диалог с собратьями по андерграунду — Бродским, Охапкиным, Кривулиным и другими. Особенными его тексты делает дух яростной меланхолии — тоски, доходящей до экстаза, проникающей всюду, даже в эротические стихи. Это также очень модернистская чувствительность (идущая, кстати, от Бодлера), но выглядящая у Ожиганова не позой, а трагической органикой.

Заткнули щели старыми чулками,
протерли стекла, вымыли полы…
Но страшен блеск языческого камня,
где смыты пятна крови и золы.

Раздуй огонь, сорви со стен обои
и настежь дверь и окна распахни:
пусть цельноблочное и бледно-голубое
гнездо заполнит жертвенный гранит!

«Полина» Леонида Губанова: поэма, пророчество, манифест

Пушкинский дом



Еще одна книга, связанная с советским андерграундом. Леонид Губанов — один из лидеров московской неофициальной поэзии, основатель группы СМОГ («Самое Молодое Общество Гениев»), фигура, связывающая разрешенное шестидесятничество и богемное подполье и одновременно манифестирующая разрыв между ними. В позднесоветскую эпоху Губанов сумел разыграть судьбу проклятого романтика. Биографический миф в его случае не менее важен, чем собственно стихи, и написанная в 17 лет «Полина» играет в нем важную роль. Это не проба пера, а заявка на величие — вхождение в сонм классиков, на гибель и бессмертие, прокламация творческого своеволия и бунт против обыденности — текст одновременно наивный (броский мачизм лишь закрепляет ощущение инфантильности) и виртуозный. Усилиями Евгения Евтушенко его фрагмент был напечатан в 1964 году в журнале «Юность» и вызвал бурный резонанс. Сам Губанов шутил, что реакцией на 12 опубликованных строк было 12 фельетонов. Часть из них включена в издание, подготовленное литературоведом Андреем Журбиным. Помимо того здесь — огромный аппарат (текст занимает восемь страниц, построчный комментарий — больше ста), переводы на другие языки и множество фотографий.

Холст 37 на 37,
Такого же размера рамка.
Мы умираем не от рака
И не от старости совсем.

Мы — сеятели. Дождь повеет.
В сад занесет, где лебеда,
Где плачет летний Левитан.
Русь понимают лишь евреи.

Автобиография красного

Энн Карсон

No Kidding Press

Перевод: Юлия Серебренникова



Вышедшая в 1998 году «Автобиография красного» — самая известная книга Энн Карсон, канадской поэтессы, филолога, переводчика Катулла, Сапфо и древних трагиков. Этот роман в стихах как бы восстанавливает утраченную поэму Стесихора «Герионеида» (как бывает с античными классиками, от нее осталось некоторое количество разрозненных строк). Герой — убитый Гераклом краснокожий крылатый великан Герион. У Карсон он становится современным мальчиком: любит маму, не любит брата, взрослеет, переживает неуместность в мире (красный цвет и крылья — видимые воплощения чувства, общего для всех подростков), увлекается фотографией и философией, узнает страсть с юношей по имени Геракл. По сути «Автобиография красного» — традиционный роман воспитания (пусть и написанный верлибром). Звучит чуть наивно, однако это текст удивительно тонкий. Карсон пишет в манере, отсылающей к Гертруде Стайн (не раз помянутой в романе), игриво взвешивая каждое слово, очищая вещи от автоматизма восприятия — так что мир конца XX века становится свежим и величественным, как античная древность. То, что выглядит поначалу постмодернистской шуткой, оказывается прямой и глубокой речью о человеке, вступающем в жизнь, о тяготах желания и приключениях познания.

Он не махал.
Не стучал в стекло. Он ждал.
Маленький, красный, стоял прямо и ждал,
в одной руке крепко держа
свой новый портфель, другой трогая
счастливый пенни в кармане пальто,
а первый снег
опускался ему на ресницы, укрывал
ветки кустов, и весь мир
исчезал в тишине.

Священная зима 20/21

Мария Степанова

Новое издательство



Как и роман Карсон, новая поэма Марии Степановой — современное письмо поверх классических, в том числе античных текстов. Однако устроена эта книга гораздо сложнее. В основе здесь один из главных степановских приемов: узнаваемый голос поэта как бы вселяется в чужие тела — или, наоборот, становится домом, в котором поселяются и говорят призраки. Среди этих голосов: Овидий, тоскующий в ссылке, императрица Екатерина и князь Потемкин в любовном разладе, европейские путешественники, китайские поэты, герои греческой мифологии и сказок Андерсена. Все они говорят с трудом, пробиваясь сквозь немоту и глухоту, говорят об отделенности и отверженности. Голоса не вступают в диалог, но перекликаются и постепенно как будто врастают друг в друга — так что слова «свой» и «чужой» теряют смысл. Это возможно только в особенной среде — своего рода языковом засмертье, которым давно зачарована Степанова. Здесь это метафизическое пространство получает новое имя, а вместе с ним — вполне физические, ощутимые глазом и телом свойства. Это зима — остановившееся, страшное и волшебное время, в котором каждый одинок, но все одиночества звучат вместе, образуя прекрасную барочную ораторию.

Буря, вой, толпа призраков незнакомых.
С сердцем разбитым, старый, один, пою
Сам для себя. Виснет рваный туман
В сумерках. Снег мельтешит,
Ветер крутится. Стакан вина
Допит. Бутылка пустая.
Огонь заглох в очаге.
Кто говорит — говорит шепотом.
Думаю о том, что ни к чему эти буквы.

Что смотреть после «Игры в кальмара»

Выбор Татьяны Алешичевой

Пока не вышел второй сезон суперпопулярного южнокорейского сериала «Игра в кальмара», на Netflix и за его пределами можно найти близкие по духу шоу



NETFLIX

Алиса в Пограничье

Alice in Borderland

Netflix

Смотреть: Netflix

Японский сериал довольно тихо лежал на стриминговой платформе с декабря прошлого года, пока про него не вспомнили на волне популярности «Игры в кальмара». «Алиса» в самом деле похожа на корейский мегахит (а по мнению верных адептов — даже его превосходит): тут все так же жестоко, бодро и красочно. Заядлый геймер Арису (Кэнто Ямадзаки) встречается с приятелями на станции Сибуя, они случайно устраивают ДТП и прячутся от полиции в туалете. В это время во всем Токио гаснет электричество и куда-то исчезают люди. Троица оказывается в Пограничье — на территории игры, от участия в которой невозможно отказаться. Всем раздают смартфоны с электронными «визами», которые определяют статус игрока — перейдет он в следующую игру или будет казнен. В первом же испытании, когда игроков в поисках нужной двери из закрытой комнаты начинают травить газом и жечь огнем, пацаны понимают, что все это не шутки. Игры в Пограничье делятся на четыре типа: на сообразительность, на физическую выносливость, на способность работать в команде и на предательство, когда выжить можно лишь ценой гибели других. Арису (он же кэрролловская Алиса) удается сколотить команду со скалолазкой Усаги (Цутия Тао) — по-японски ее имя означает «Кролик». Скоро в игре появится и Шляпник (Нобуаки Канэко), который пытается собрать карточную колоду, являющуюся ключом к игре. Переосмысленное на японский лад кэрролловское Зазеркалье с бойней и кровищей никому не даст заскучать и в итоге сведется к несложной мысли: пусть нашими жизнями и повелевают абсурд да колода карт, но на короткой дистанции в ней все же существуют правила и спасают смекалка и здравый смысл.

3%

3%

Netflix

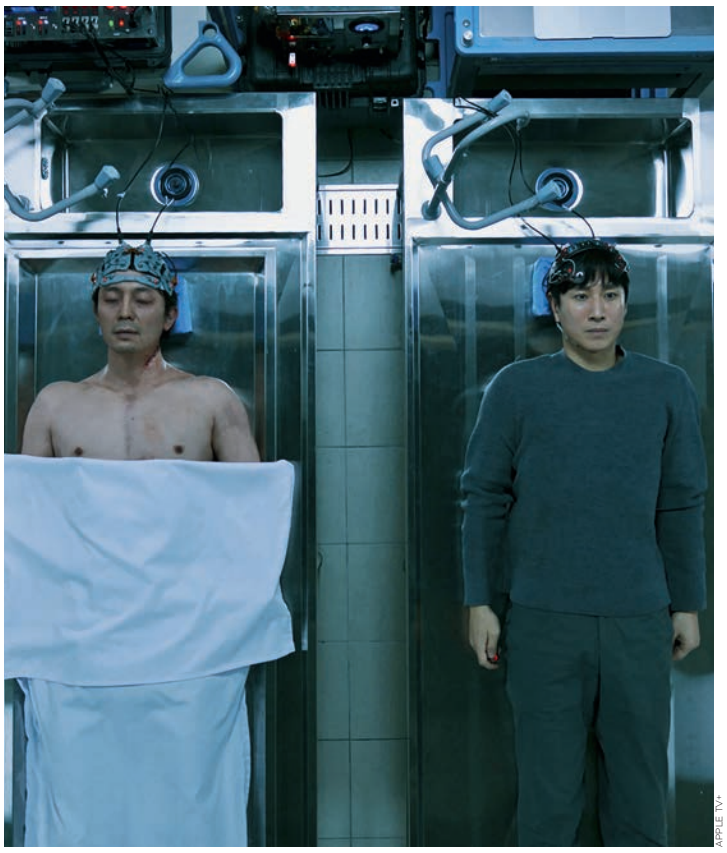
Смотреть: Netflix

В загашнике у Netflix есть и бразильское шоу про игры на выживание: с 2016 года вышло четыре сезона. «3%» — это образцовая антиутопия, содержащая отчетливую критику капитализма. В прекрасном новом мире будущего человечество разделено на две страты: большинство прозябает в нищете в мрачных гетто на Материке (за образец тут явно взяты бразильские фавелы), а три процента счастливцев входят в элиту, населяющую Острова в океане. Там вдоволь еды, хорошо развита медицина и жизнь обеспечена самыми современными технологиями. Элита проводит отбор из желающих по достижении двадцатилетнего возраста попасть на Острова, устраивая толпе честолюбивых юношей и девушек испытания, именуемые Процессом. Вначале они выглядят как обычное собеседование, и не прошедших отбор просто выдворяют назад в фавелы. Но чем меньше становится участников, тем опаснее игра — многие претенденты на лучшую жизнь рискуют не пробиться вперед и не вернуться назад. Игрой заправляет распорядитель Иезекииль (Жуан Мигел), которого влиятельные чины с Островов хотят подвинуть с должности. На то есть причины: впервые в истории один из отобранных им кандидатов совершил убийство на Островах.

«Типическое, хоть и неосознанное отчаяние скрыто даже в том, что человечество зовет играми и развлечениями»,— писал Генри Дэвид Торо. Бразильский сериал как раз такой: в нем сквозит отчаяние малых сих. Из недовольных существующим порядком в сериале формируется тайное общество повстанцев. Его цель — свержение диктатуры Островов, и одна из его шпионок тоже участвует в Процессе. Сценарий сериала временами кажется чересчур наивным и прямолинейным — если лишний раз не вспоминать о том, что в действительности 82% мирового богатства владеет 1% населения земли.



NETFLIX



Доктор Брейн

Dr. Brain

Apple TV+

Смотреть: Apple TV+

Платформа Apple TV тоже спешно осваивает моду на дорамы. Ее первый корейский сериал сделан маститым режиссером Ким Чжи Уном («Я видел дьявола», «Хороший, плохой, долбанутый») с участием звезды «Паразитов» красавца Ли Сон Гюна. Его герой Се Вон с детства наделен блестящими когнитивными способностями, но слабыми социальными навыками. На его глазах мать погибла под машиной, но он не выказал никаких признаков горя. На вопрос психолога, что он помнит из произошедшего, Се Вон серьезно отвечает: «Вам какую версию — короткую или длинную?» и описывает траекторию движения кровавых брызг. С тех пор он так и живет бесчувственным красавцем, но умудряется жениться и даже завести ребенка. Когда его сын гибнет при пожаре, а жена после попытки самоубийства впадает в кому, Се Вон, ставший большим ученым, изобретает «нейросинхронизацию». С ее помощью можно подключиться к чужому мозгу при условии, что этот мозг мертв. Тут и начинается детективный сюжет. Се Вон думает, что известие о гибели сына было ошибкой, и подключается к сознанию коматозной жены (она что-то знала!), потом к мозгу ее загадочно убитого любовника, а под конец и вовсе влезает в голову дохлой кошки, которая все время ошивалась рядом с ребенком. Тем временем полиция подозревает в убийстве самого Се Вона, а воспоминания мертвецов преображаются у него в голове в зловещие и красочные галлюцинации. Зато вместе с сознанием умерших этот бесчувственный чурбан заимствует и их эмоции.

Сравнивать этот сериал с наглым, броским и простым для восприятия «Кальмаром», пожалуй, не с руки. Сложносочиненный и замороченный «Доктор» стремится скорее на территорию «Начала» Кристофера Нолана с его сомнительной идеей, что забираться в чужие мозги — занятие хоть и опасное, но страшно увлекательное. Но снято это шоу так, что никакому Нолану не снилось. Здесь солнце так изумительно играет в волосах умершей жены, а кровавые брызги разлетаются в рапиде таким затейливым узором, что кажется, будто ты сам синхронизировался с чужим сознанием и видишь происходящее чьим-то ошеломленным взглядом.

Шершни

Yellowjackets

Showtime

Смотреть: «Амедиатека»

Мысли сценаристов с разных концов света тоже синхронизируются, подключаясь к витающим в воздухе идеям. Сценаристы «Нарко» Эшли Лайл и Барт Никерсон придумали впечатляющее шоу о борьбе за выживание и оседлали модную тему в самый подходящий момент. В 1996-м самолет, на котором девичья футбольная команда летит на национальный чемпионат, терпит крушение в диких лесах Онтарио. Школьницы проведут вдали от цивилизации полтора года, и выжившие дадут зарок молчать о том, что происходило в канадских лесах. А происходило там что-то страшное, судя по флешбэкам, где одетые в шкуры существа вздергивают на дерево чей-то бледный труп. Действие тут судорожно скачет взад-вперед из 1996 года в наши дни, когда четверо повзрослевших футболисток пытаются вычислить, кто прислал им угрожающие открытки с изображением того самого леса и надписью «жаль, что вы не здесь». От такой манеры повествования перестает укачивать лишь со второй серии, когда становится понятно, кто есть кто. Бывшая панкушка и оторва Натали (Джульетт Льюис), едва выйдя из рехаба, пускается на поиски парня, в которого была влюблена школьницей. За ней увязывается Мисти (Кристина Риччи) — непопулярная заучка, ставшая медсестрой: когда-то ее навыки по оказанию первой помощи сильно выручили школьниц в лесу. Домохозяйка Шона (Мелани Лински) не признается даже самой себе, что страдает от неизжитой травмы, и ищет поддержки у бывшей отличницы Таиссы (Тони Сайприс), которая стала амбициозным политиком. Но скоро все четверо понимают, что будущего у них нет, пока они не разберутся с прошлым.

Нынешнее сериалостроение явно злоупотребляет нелинейным повествованием, и «Шершни» не исключение. Но когда сценаристам удается обуздать нарратив, он становится захватывающим. История взросления тут рифмуется с хоррором, а драма взрослых женщин в бесконечном кризисе, где каждая за себя, а бог против всех,— с детективом. А от Джульетт Льюис с Кристиной Риччи, которые путешествуют вместе, как пара прирожденных убийц на поруках, и вовсе не оторвать глаз.

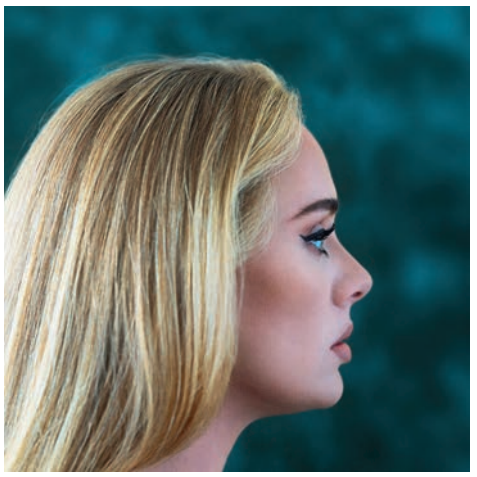


АЛЬБОМЫ НОЯБРЯ ВЫБОР БОРИСА БАРАБАНОВА



альбом
THE TEARS OF HERCULES
исполнитель
РОД СТЮАРТ
издатель
Warner

В 2000-е Род Стюарт настолько мощно выступил со своей серией альбомов «The Great American Songbook», что публика, кажется, вообще забыла, что у него бывают и другие альбомы — с песнями, которые он сочиняет сам при поддержке компаньона-сопродюсера Кевина Савигара. Между тем «The Tears Of Hercules» («Слезы Геракла») — уже четвертый подряд альбом оригинального материала. Род Стюарт стабильно держит планку качества, любой из его альбомов последней декады лучится оптимизмом и здоровьем. Первые треки «The Tears Of Hercules» — наиболее серьезный шаг в сторону от привычного ритм-энд-блюза и поп-рока. Дискотечный номер «Gabriella» в карьере Стюарта — то же, что «Desert Rose» у Стинга или «Lazy» у Дэвида Бирна. Роду Стюарту 76 лет, но его ярмарочное буги «Born To Boogie», посвященное Марку Болану, и пляжный рок-н-ролл «Kookooaramabama» написаны словно шестнадцатилетним подростком. Заглавную балладу первым в 2004 году записал автор Марк Джордан. А в 1980-е Джордан спел «Rhythm Of My Heart», песню, со своей версией которой Род Стюарт уверенно вошел в 1990-е. Похоже, это имя приносит англичанину удачу.



альбом
30
исполнитель
АДЕЛЬ
издатель
Melted Stone / Columbia Records

Новый альбом Адели Эдкинс — из тех, что не просто дают заработок артисту, но держат на плаву всю музыкальную индустрию. «30» — возраст, в котором Адель развелась с мужем. И весь альбом повествует о том, как она проходила через трудный этап личной жизни. Релиз несколько раз откладывался из-за пандемии, и сейчас певице уже 33. «30» — альбом, звучащий по-взрослому, и первые три песни — это неторопливый и основательный рассказ о наболевшем, не дающий и капли намека на то, что наряду с песнями, похожими на «Hello», у нее все еще могут быть песни, похожие на «Rolling In The Deep». Однако на «Cry Your Heart Out» и «Oh My God» Адель все же берет танцевальный темп, а на песне с заразительным гитарным ходом «Can I Get It» практически идет вразнос. Но больше всего публика обсуждает «To Be Loved» — номер, который выглядит не как поп-хит, а как спортивное упражнение, через которое должны пройти участники всех будущих вокальных конкурсов. Но вершина альбома — «Woman Like Me». Это «мгновенная классика» в духе Шаде, песня, сделанная в домашнем звучании, которое эффектно выделяется на фоне стерильного саунда всего альбома.



альбом
ГОД БЕЗ КАЛЕНДАРЯ
исполнитель
BRAINSTORM
издатель
BrainStorm Records Company

В поп-роке, который исполняют латыши Brainstorm («домашнее» название группы — Prata Vetra), всегда присутствовала трогательная хрупкость, не исключающая мелодическую силу. От нового альбома Brainstorm «Год без календаря» дыхание не перехватывает. Может быть, оттого что в музыке Brainstorm стало слишком много синтезаторов и слишком очевидно желание создать некую универсальную поп-музыку. В этом Brainstorm следуют вектору Coldplay, что скорее расстраивает. Мелодии вроде бы на месте. Но звук обмелел. И грустно от того, что русские тексты Brainstorm — теперь просто тексты, а не поэзия, как это было, когда над ними работал замечательный рижский поэт Сергей Тимофеев. Теперь участие Тимофеева сведено к минимуму. И переведенная им песня «Бумажные самолеты» — одна из лучших на альбоме. Другая — Coldplay-подобная «Feels». Мощно звучит «За стеной», но еще лучше трек воспринимается в оригинале — на латышском языке. А вообще лучшую песню Brainstorm в этом году записала другая группа — «Аффинаж». Петербуржцы неожиданно заиграли попрок, и их «Другое» — это именно оно, то, чего мы ждали от Brainstorm.



альбом
БОЦМАН И БРОДЯГА. ЧАСТЬ 2
исполнитель
ГАРИК СУКАЧЕВ, АЛЕКСАНДР Ф. СКЛЯР
издатель
Navigator Records

В середине 1990-х, когда появился дуэт «Боцман и Бродяга», слово «шансон» было обозначением французской песни, а «Радио Шансон» вовсе не было. Песни «Я милого узнаю по походке», «Мишка-одессит», «Tombe la neige», «Чубчик» и авторский материал дуэта, решенный в шансонном ключе, были для рок-аудитории абсолютным откровением и пришлись ей по вкусу. Вся «старая» музыка во второй половине 1990-х вообще ощущалась как свежее поветрие. А к 2021 году ею всех перекормили, да еще и не раз. Любые серьезные изыскания в этой сфере остаются уделом энтузиастов, зато блатной и цыганский репертуар фактически стал мейнстримом. На этом фоне возвращение к «Боцману и Бродяге» было для Гарика Сукачева и Александра Ф. Скляра рискованной затеей. На новом альбоме есть песни, которые никто и не собирался забывать, например «Три танкиста» и «Когда весна придет, не знаю». Но есть и «современная народная песня», например «Имел я деньги пребольшие» из репертуара пропагандиста казачьего фольклора Юрия Щербакова и «А жизнь моя течет и катится» муромского гармониста Алексея Медведева. Новые же песни Боцмана и Бродяги собственного сочинения духу проекта соответствуют на 100%.



альбом
THE BRIDGE
исполнитель
СТИНГ
издатель
A&M

В XXI веке Стинг то переигрывал старые песни с оркестром, то делал с группой «новые аранжировки», а когда уставал от собственных песен, то придумывал мюзикл («The Last Ship», 2013) или совместный альбом с регги-звездой Шагги («44/876», 2018). Ему интересно экспериментировать с жанрами, не забывая грамотно монетизировать свой «золотой запас». «The Bridge» — третий за 20 лет «нормальный» альбом интеллигентного поп-рока и джаза, это десять новых песен Стинга, написанных, как несложно догадаться, в период пандемии и повествующих, как опять же принято сейчас, о личных потерях, крахе коммуникаций, новой «изоляционной» реальности и политических потрясениях. В deluxe-изданиях альбома можно найти каверы — классику Отиса Реддинга «Sitting On The Dock Of The Bay», а в японской версии альбома — «I Guess The Lord Must Be In New York City» Харри Нильссона. Первая треть альбома звучит так, словно в ЭВМ загрузили ТЗ — «Стинг в лучшем виде». С большей долей вероятности живым человеком написаны песни «Harmony Road», «For Her Love», «The Hills On The Border» и все, что идет за ними, — такие мелодии искусственный интеллект не сочинит, будем надеяться, никогда.



альбом
THE NEARER THE FOUNTAIN,
MORE PURE THE STREAM FLOWS
исполнитель
ДЕЙМОН АЛБАРН
издатель
Transgressive Records

Лидер Blur и создатель Gorillaz Деймон Албарн не планировал записывать сольный альбом, несмотря на то что его первый опыт выпуска песен исключительно под своим собственным именем («Everyday Robots», 2014) был более чем успешным. Альбом «Чем ближе к истоку, тем чище ручей» задумывался как произведение для оркестра и рождался под впечатлением от созерцания исландских ландшафтов. Однако, сидя взаперти во время локдауна, Албарн превратил этот материал в 11 песен, и отнюдь не все они суть грусть исландских ледников и электронная медитация. Например, «Royal Morning Blue» — песня хоть и совсем не радостная, но вполне динамичная. А «Combustion» — шумовой номер, похожий на заготовку для очередного экспериментального трека Gorillaz. К слову, в тени нового альбома Деймона Албарна остался новый EP Gorillaz «Meanwhile» — три сногсшибательных трека, которые сорвут с дивана любого медитирующего меломана. В который раз поражаешься тому, как работает мозг Албарна. Новый сольный альбом и новый EP Gorillaz не мог сочинить один и тот же человек. И все-таки сочинил.



альбом
СЕДЬМОЕ НЕБО
исполнитель
МАКСИМ ЛЕОНИДОВ
издатель
Союз Мьюзик

В жизни Максима Леонидова не так давно случился хит — «Mon amour». Историю о разлуке в пору пандемии музыкант оформил неожиданными балканскими дудками, а песня в целом оказалась универсальным хитом на основе клезмера. В который раз за сорокалетнюю карьеру внутри и вне квартета «Секрет» музыканта посетила муза шлягера. Немногим везет встречаться с ней так регулярно, хоть в XXI веке и так редко. В большинстве же своем песни альбома «Седьмое небо» представляют собой более привычные и приличествующие возрасту автора романтические этюды с остроумными текстовыми ходами. В песне «В зоне доступа твоих губ» Максим Леонидов использует автотюн, но вряд ли это шаг в сторону аудитории современной поп-музыки, скорее просто занятный студийный фокус. Леонидов пишет уютные песни с понятным и неизменным адресом — взрослые люди, не потерявшие способность любить и мечтать. «Седьмое небо» радует даже не какими-то отдельными мелодиями и стихотворными шалостями, а самим фактом возможности интеллигентного и по-бардовски искреннего поп-альбома как единого целого. Этой музыки больше нет, но Максим пишет так, будто его забыли об этом предупредить.



альбом
THE ULTRA VIVID
LAMENT
исполнитель
MANIC STREET PREACHERS
издатель
Columbia

Валлийцы Manic Street Preachers выпустили 14-й альбом, включив в него не только итоговые варианты 11 новых песен, но и их демоверсии. Они дают представление о том, из чего у группы растет помпезный полноцветный стадионный рок без отклонений и авантюр, свойственных людям вроде Coldplay. Нет в «The Ultra Vivid Lament» и карантинных переживаний, без которых в эпоху COVID-19 обходится мало какой альбом. На этом настаивал лидер группы Джеймс Дин Бредфилд. Писать о пандемии, с его точки зрения, значит «сыпать соль на раны». «Есть часть жизни, которая работает так же, как раньше, хотя и странным образом»,— говорит музыкант. Эта часть полна света, мажорных гитарных аккордов и песен, сделанных в классической манере британского глэм-рока. Идеальный пример — трек «Don't Let The Night Divide Us», по степени одухотворенности граничащий с лучшими вещами ABBA. Всепобеждающее жизнелюбие Manic Street Preachers не способно было поколебать даже участие темного принца гранжа Марка Ланегана, который исполнил дуэтом с Джеймсом Дином Бредфилдом песню «Black Diary Entry».



альбом
STILL SUCKS
исполнитель
LIMP BIZKIT
издатель
Suretone Records

Группа Limp Bizkit десять лет не выпускала новых альбомов. За это время ню-метал, который она когда-то сделала мейнстримом вместе с Korn и Linkin Park, был объявлен молодым поколением критиков и блогеров «самым ненавидимым музыкальным стилем», а группа не спешила доказывать обратное на концертах. Последнее выступление Limp Bizkit в Москве случилось в феврале 2020 года и оставило прискорбное впечатление. Однако новый альбом «Still Sucks» («Все еще отстой») рождает те же эмоции, что и бестселлер Limp Bizkit «Chocolate Starfish And The Hot Dog Flavored Water» 20 лет назад. Матерный рэп от Фреда Дерста, дикие гитарные пассажи Уэса Борланда, уморительные стендап-фрагменты и тонны самоиронии. Чего стоит одна только запись телефонного интервью Уэса Борланда некоему блогеру, которого совершенно не интересуют ответы гитариста, а интересует только собственное эго и «кликбейтные» ответы. Есть на альбоме и «великий медленный кавер», подобный «Behind Blue Eyes» The Who с альбома Limp Bizkit «Results May Vary» (2003). На этот раз Limp Bizkit сделали звонкую параноидальную балладу из рок-н-ролла группы INXS «Don't Change».



альбом
AN EVENING WITH
SILK SONIC
исполнитель
SILK SONIC
издатель
Aftermath Ent. / Atlantic

Подоспел идеальный альбом для новогодних вечеринок. Его записали гавайский поп-идол Бруно Марс и поющий фанковый барабанщик Андерсон Пак. Вместе они — Silk Sonic, образованная в 2017 году супергруппа, ориентирующаяся исключительно на соул и фанк 1970-х. Название группе дал легендарный бас-гитарист Джеймса Брауна и Parliament-Funkadelic Бутси Коллинз, его голос слышен на вступительном треке альбома. Несмотря на выбранные стилистические рамки, Марс и Пак не отказывают себе в удовольствии всласть почитать рэп или сыграть на барабанах чуть больше, чем это было принято, например, на студии Motown. Дебютный альбом Silk Sonic вышел в ноябре, но предшествовавший ему сингл «Leave The Door Open» успел дважды продаться платиновым тиражом и принес группе первое место в чарте Billboard. Вряд ли на это так уж повлияли те слушатели, чья молодость пришлась на 1970-е. Если стилистические рамки музыки еще можно как-то обозначить, то возрастные окончательно размыты. Слушателю плейлиста в Spotify не так уж важно, к какой эпохе относятся Jackson 5, а к какой — Silk Sonic. Он просто движется за музыкой.

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ



©GIULIETTA, PLEASE, STOP CRYING

GIULIETTA, PLEASE, STOP CRYING

ЦЕЛИТЕЛЬНОЕ КОНСОМЕ ИЗ БЫЧЬИХ ХВОСТОВ

Новый бар Мити Борисова на Никитском бульваре совершенно не похож на то, что он делал раньше. Один из самых опытных и самобытных российских рестораторов, первым в Москве уловивший глубинный запрос публики на атрибуты community как главную движущую силу гостевого потока и виртуозно воплотивший эти ценности сначала в знаменитых «Пирогах О.Г.И.», потом в не менее знаменитых «Маяке» и «Жан-Жаках», вдруг открыл место «про себя» — необычайно камерное, почти интимное, где каждая деталь наполнена сокровенным смыслом и личными воспоминаниями. К тому же — в жанре венецианской чиккетерии, который в Москве упорно не приживается, кто бы за него ни брался. Но в случае Giulietta, похоже, именно задушевная интонация определила стопроцентный успех проекта, сделав чиккетерию местом сугубо московским, стопроцентно «митя-борисовским», но при этом задевающим за душу любого, кто любит Италию. «Giulietta, please, stop crying!» — фраза Федерико Феллини, адресованная Джульетте Мазине на вручении «Оскара» в 1993 году. Эта эмоциональная, полная энергии реплика (по сути — признание в любви) идеально отражает идею нового места. Даже если бы не было в интерьере подлинных костюмов Мазины из «Ночи Кабирии» и фрагментов памятного буфета из клуба «Маяк», общее ощущение любовной исповеди, свободного скольжения «по волнам памяти», словно по темным водам Гранд-канала, создают и пенальная планировка, такая типичная для венецианских забегаловок и одновременно похожая на временной и пространственный портал, и головокружительная винтовая лестница, как бы устремленная в глубину подсознания, и блестящие бирюзовые полы с красными стенами, напоминающие наивные детские рисунки с речкой и солнышком, и плазменные экраны, на которых идет прямая трансляция с камер, расположенных на улицах и площадях Венеции, куда въезд для российских туристов по-прежнему столь же затруднен, сколь и желанен. Очевидно, что все эти тонкие настройки не сработали бы, окажись в Giulietta, Please, Stop Crying посредственная еда. Зрительную память запрограммировать и запустить в нужном направлении намного проще, чем память, сохранившую знакомый и любимый вкус. Просто потому, что ассоциативный ряд ее значительно короче и конкретней. Но бренд-шеф Андрей Четвертнов со своей задачей справляется блестяще. В маленьком, емком и очень выразительном меню он дает яркую метафору венецианской кухни, дожеской и портовой, напитанной восточными влияниями и бросающей дерзкий вызов французским соседям (классическая Франция, как мы помним, главный конек шефа Четвертнова). Парма, инжир, артишоки, бальзамико, оливки, перцы, песто — базовые вкусы, на которых держится меню новой чиккетерии, служа отличным сопровождением к вину и коктейлям. Яркая, энергичная, с выраженной кислотностью вкусовая палитра сразу запускает тот самый процесс узнавания и воспоминания. Кростини с цуккини и соусом из анчоусов, похрустывающие на зубах жареной крошкой чиабатты с розмарином (280 руб.), веселые перцы тонато (490 руб.), от души промаринованные антипасти из баклажана, перца, радиччио и цуккини (490 руб.), аранчини с моцареллой (250 руб.), большая паста с артишоками и пармезаном (690 руб.) работают безотказно, как и забавный панч в сторону французов посредством яиц «Мимоза» с горчицей и перемятым желтком (160 руб.), и рийет из копченой скумбрии с жареным луком и печеной картошкой (380 руб.). При этом, несмотря на очевидную «виноориентированность», в меню чувствуется колоссальный практический опыт его создателей по части грамотной закуски под любой вид алкогольных напитков и на любой стадии их потребления. Едва ли не главным хитом венецианской чиккетерии в центре Москвы неминуемо должно стать консоме из бычьих хвостов (550 руб.) — наваристый, душистый, обжигающий мясной бульон, который подается в коктейльном бокале, а с ним чиабатта с растушенными хвостами и горчицей. Это целительное, такое московское по сути и французское по технике блюдо, поданное с итальянской экспрессией, безусловно еще один tone of voice нового проекта. Особенно учитывая грамотный график работы — с 15.00 до 03.00.

★★★★☆

Никитский бульвар, 12, +7 903 010 5258

GANESHA BAR

МЕДИТАТИВНЫЙ «СПРИТЦ»

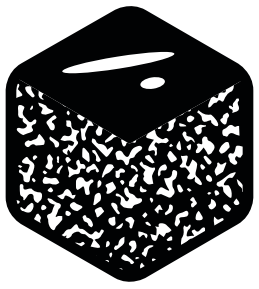
Тайный Ganesha Bar интересен прежде всего своей локацией. Спикизи-бар при бистро In Asia с фо бо и димсамами в ассортименте находится в атриуме башни «Город столиц» и предназначен прежде всего для местной публики. Трудно представить, что кто-то специально отправится в «город в городе» ради тайных посиделок с коктейлями. Другое дело, местная аудитория,


GANESHA BAR

чей «капсульный» жизненный уклад обрастает все новыми и новыми сервисными опциями. Впрочем, если рассматривать поход в Ganesha Bar как городской квест, сюда вполне можно приехать и специально. Контраст между шумом, суетой и безликостью гигантского комфортабельного человейника Сити и камерным, медитативным коктейльным баром за плотной шторой, с вечным полумраком и психоделической музыкой, производит мощное впечатление. А уж когда к процессу подключается шеф-бармен Артем Габулов, с эффектной внешностью восточного киногероя и повадками бывалого сейлз-менеджера, можно и вовсе попасть в другое измерение, ощутив себя не то зрителем премьерного сериала Netflix, не то действующим участником экстремального реалити-шоу. Впрочем, такие впечатления ждут только «залетных» гостей. Для основной аудитории, проживающей тут же, в Сити, путь, ведущий в укромное место, где миксуют Ganesha Spritz (1100 руб.) с юдзу и лемонграсс и Tom Yam Milk Punch (1200 руб.) с манго и бергамотом,— слишком короток и прост, чтобы стать захватывающим experience. Зато сама возможность релаксации и уединения ценится у этой аудитории намного выше, чем банальная перспектива выпить и закусить: в меню бара есть суси (от 380 руб.), роллы (от 780 руб.), жареный осьминог на гриле (1800 руб.) и тунец в кунжуте (1750 руб.). Как и шанс загадать очередное заветное желание — для этого в баре имеется скульптура Ганеши, с головы до ног обвязанная разноцветными нитками (каждый гость получает такую перед уходом). И эта деталь, учитывая локацию, кажется особенно трогательной.

★★★☆☆

Пресненская набережная, 8, строение 1, +7 910 418 1131



ЕДА
С АЛЕКСЕЕМ ЗИМИНЫМ

АНГЛИЙСКИЕ МЕДОВЫЕ КОВРИЖКИ

1. **Пшеничная мука** (*400 г*)
2. **Мед** (*340 г*)
3. **Сливочное масло** (*комнатной температуры*) (*300 г*)
4. **Яйца** (*4 штуки*)
5. **Коричневый сахар** (*180 г*)
6. **Разрыхлитель** (*10 г*)

ДЛЯ ГЛАЗУРИ:

7. **Сахарная пудра** (*55 г*)
8. **Мед** (*1 столовая ложка*)
9. **Виски** (*20 мл*)

В Англии все модные разговоры о sustainability, health and green choice, осознанности, глютене и всем таком прочем заканчиваются, когда дело доходит до десерта.

И правда: разве может быть хороший пудинг без околопочечного жира, меда, сахара, сухофруктов, муки и алкоголя? Всех главных вредных привычек человечества, приобретенных за десять тысяч лет со времен аграрной революции. В списке не хватает только наркотиков, но, думаю, с легализацией марихуаны лонг-лист станет еще длиннее.

Сладкое — английский фетиш. В отличие от французов, австрийцев и итальянцев, которые видят в десерте элегантную коду для ужина, игру текстур и вкусов, англичане чисто по-детски обожают любую приторность.

Их главный тортик «Виктория» — это просто сахар, приправленный небольшим количеством жира и муки. Их важнейший кекс — Christmas pudding — это просто катастрофическое количество сухофруктов, приправленное сахаром и бесконечным количеством алкоголя.

Сущность стики-тофи — масштабный альянс сахара и сливочного масла. Кстати, этому важнейшему английскому пудингу всего 50 лет от роду, хотя он выглядит так, как будто именно с его помощью теряли зубы и приобретали диабет второго типа во времена Плантагенетов.

В русской гастрономической новогодней традиции нет какого-то специального места для сладкого. У нас принято на праздники падать лицом в салат. Англичанин на корпоративной рождественской вечеринке предпочитает падать лицом в пудинг.

Десятки передач о тортах и кексах на телевидении, национальные и региональные чемпионаты профессиональных и любительских кондитеров. Любой благотворительный базар превращается в фестиваль сладкой выпечки. И даже в самом крошечном индийском корнер-шопе, где нет ни свежих овощей, ни говядины, обязательно будет мука, ванильная эссенция, сахар и разрыхлитель.

На северо-востоке Англии есть город Херефорд, знаменитый самыми большими в мире солнечными часами, сладким сидром и главной английской говядиной, которая так и называется — Hereford Beef. Так получилось, что одно время я часто бывал там и из любопытства захаживал в местную кулинарную школу, которая обещала всех желающих научить всем премудростям гастрономии, но на деле учила только выпечке, потому что спроса на рецепты херефордширского стейка не было.

Вот вам главный рецепт из меню этой школы — медовая коврижка, которую принято класть на многоэтажную конструкцию из тарелок для файв-о-клока.

Разогреть духовку до 180°C. Форму для выпечки смазать маслом. В небольшой миске слегка взбить яйца и отставить в сторону.

В сотейнике смешать мед, масло и сахар. Поставить на слабый огонь и, постоянно перемешивая, довести до кипения. Убрать с огня, остудить до той стадии, когда сотейник не будет обжигать руку при прикосновении, вмешать венчиком яйца, добавить муку и разрыхлитель. Лопаткой хорошо вымешать тесто.

Тестом наполнить форму для выпечки. Поставить в духовку. Выпекать 40 минут. Для того чтобы проверить, готов ли кекс, нужно аккуратно прижать его пальцем по центру. Если кекс восстанавливает свою форму — он готов. Готовые кексы слегка остудить в форме, а затем выложить на решетку.

Приготовить глазурь. В миске смешать мед, сахарную пудру и виски до однородной консистенции. Аккуратно тонкой струйкой полить глазурью еще теплые кексы и оставить до полного остывания.

Алексей Зимин — главный редактор сайта «Афиша-Еда»

Деконструкция формы и содержимого

Елена Стафьева о совместном опыте Жака Кавалье-Бельтруда и Фрэнка Гери

Les Extraits Collection — это на сегодняшний день самый амбициозный парфюмерный проект Louis Vuitton, и для самого дома, и для его участников



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: LOUIS VUITTON

Парфюмерный LV и его создатель Жак Кавалье-Бельтруд мыслят проектами — ароматы они часто выпускают сериями и уже делали совместные коллекции, например целую лос-анджелесскую сагу с калифорнийским художником Алексом Израэлем. Но нынешний проект все-таки особый. Фрэнк Гери — классик архитектурной современности, фигура самого крупного калибра; Гери не чужой в Louis Vuitton, он построил парижское здание виттоновского арт-фонда, у него давние отношения и с домом, и с хозяином этого дома Бернаром Арно. Ну и вообще, прямо скажем, не каждый день великие архитекторы делают парфюмерные флаконы.

Парфюмерная концепция этого проекта частично вынесена буквально в заглавие — Les Extraits, то есть это экстракты, или духи, где концентрация парфюмерных веществ должна быть не ниже 20%. Здесь она 30%, и это один из самых высоких показателей вообще. Кроме того, концепция связана еще и с разными парфюмерными семействами в их традиционном понимании — шипры, гесперидиды, цветочные, амбровые, мускусные — то есть на первый взгляд все это выглядит такой сугубо парфюмерной работой с концентрацией и классификацией. Но на второй становится очевидно, что это довольно дерзкая затея с деконструкцией — и визуальной, традиционного парфюмерного флакона, и ольфакторной, традиционных парфюмерных жанров.

Деконструкция в случае с Фрэнком Гери, отцом современной архитектурной деконструкции, это самая естественная вещь, какую только можно вообразить.

— Я хотел подойти к этому проекту с архитектурной точки зрения — привнести что-то иное в парфюмерию. Это не законченная геометрическая форма, это просто движение. Визуальное движение с дополнительным интересом к эфемерности,— говорит он. Он взял оригинальный виттоновский парфюмерный флакон — строгих, почти аптечных форм, сделанный Марком Ньюсоном, и, не меняя его радикально, изменил все его линии — эллиптически закрутив, свернув прямые ребра и грани так, что свет стал преломляться совсем по-другому и весь флакон стал выглядеть как прозрачный парус, надутый ветром.

Аналогия тут неслучайна — Фрэнк Гери большой фанат парусного спорта, и он сравнивает эту свою работу с плаванием на паруснике.

— Когда вы идете под парусом, есть очень интимная связь шкипера у руля с ветром, а также с тем зрительным впечатлением, которое он создает. Мягко движется парус, движется воздух, и вы просто стараетесь держаться ровно. Это идея движения, но оно совсем не такое, как в случае с гоночным автомобилем.

И конечно, парус тут же вызывает в памяти здание-корабль, рассекающий море Булонского леса, построенное Гери из выгнутых стеклянных панелей, где нет прямых линий. И конечно, этот великий мастер кривых и изогнутых не мог оставить пробку как она есть — он взял лист алюминия, смял его как ткань, и эта скульптура, напоминающая одновременно и лепестки цветов, сорванные ветром, и лист бумаги на ветру, и даже женскую голову ветреным днем, отполированная вручную и отмеченная печатью LV, и стала пробкой флаконов коллекции Les Extraits.

У Жака Кавалье-Бельтруда тоже были свои вызовы деконструкции.

— Я хотел отважиться пойти туда, куда больше никто не отправится,— говорит он.— Переизобрести современным образом само понятие extrait. Высветить, расширить его смысл. Я хотел деконструировать саму архитектуру аромата, так появилась коллекция Les Extraits — пять ароматов без верхних, средних и базовых нот, созданные, чтобы показать суть каждой ольфакторной семьи.

Собственно, в этом и есть логика развития всего парфюмерного проекта LV, основанием которого с самого начала была работа с классической французской парфюмерной традицией. Кавалье-Бельтруд поворачивал ее так и этак, заходил то с той, то с другой стороны, пробовал делать с ней разные пируэты и финты, но никогда не отходил далеко и был одним из главных ее хранителей и продолжателей в современной парфюмерии. И вот сейчас решил взять ее в общей, самой генерализированной форме и поработать с ее основными формами.

«Экстракт — это силуэт парфюма»,— говорит Жак Кавалье-Бельтруд, и, добавим, один из его важнейших силуэтов, потому что экстракт, или духи, были первой и самой драгоценной парфюмерной концентрацией. И конечно, французские духи строились иерархически: верхние ноты, или ноты головы,— легкие и летучие; средние ноты, или ноты сердца,— более плотные и дольше остающиеся на коже, и базовые ноты, самые тяжелые и долгоиграющие. Именно эту структуру — нет, не разрушает, а скорее преображает Жак Кавалье-Бельтруд. Вся эта идеальная конструкция в его руках видоизменяется, как классический парижский hotel particulier в руках Фрэнка Гери — его портики деструктурируются, а его колонны вытягиваются и закругляются, как вал. Но в результате ароматы совсем не начинают звучать странно — это по-прежнему французские духи в своем самом благородном и роскошном виде, но с некоторым остранением, которое нетренированный нос может и не заметить.

— Я всегда за расширение красоты. Парфюм создает моменты удовольствия,





интимности и разделенной радости — это акт любви и к другому, и к себе. Моя позиция состоит в том, чтобы делать революцию без разрыва, делать табак с жасмином, чай с амброй и создавать мир иллюзий. Фрэнк Гери и я разделяем страсть к созданию дисбаланса, который может стать балансом, контрастов, пересекающихся линий между вещами, которые кажутся несовместимыми.

Парфюмерный мир Louis Vuitton стоит на трех столпах, и кроме французской парфюмерной традиции это еще ремесло и исключительные материалы. Пять ароматов коллекции — Dancing Blossom, Cosmic Cloud, Rhapsody, Symphony, Stellar Time — тут не исключение. Но это только отправной пункт для того, что делает Жак Кавалье-Бельтруд.

— В натуральном сырье я всегда нахожу повод, чтобы удивить. В аккорде я хочу показать, что такое вечная красота. Мне повезло иметь возможность создавать молекулы, используя современные инструменты, которые могут придать форму ветру и подсветить все, что кажется слишком темным.

Именно таким образом он поступает в Les Extraits с каждым из классических парфюмерных видов в их традиционной классификации.

— Идея в том, чтобы пересмотреть главные парфюмерные семейства — дать им некоторый сдвиг, расширить их, подчеркнуть отдельные стороны и показать чистоту,— продолжает он.— Я хотел вообразить свежесть, которая не улетучивается, и чувственность, которая не тяжела.

Dancing Blossom — это, конечно, цветочный аромат, более того, аромат белых цветов, один из традиционных и вновь популярных сейчас видов классического цветочного парфюма. Жасмин-самбак, майская грасская роза, османтус и индийская тубероза — природа в своем полном расцвете на переходе от весны к лету.

— Роза — самый многогранный цветок, в ней есть лимонная свежесть, чайные ноты, специи. Жасмин более животный, более мужественный,— замечает Кавалье-Бельтруд. Здесь он находит новый баланс между этими двумя главными парфюмерными цветами, даже тремя — учитывая туберозу с ее карнальностью, и это тот самый баланс, который, как и было обещано, возникает из дисбаланса.

Cosmic Cloud — это мускусный аромат, а точнее, это фруктовый мускус. Почти кондитерская теплота венесуэльских бобов-тонка и прохладность амбретты, добытой из пестиков перуанского мака, сладость пачулей и горечь бергамота. Цитрусы в начале и дубовый мох, важный шипровый ингредиент, в конце — но никакой иерархической структуры, никакой «головы», «сердца» и «базы», как мы помним.

Rhapsody — эту упражнение на тему шипра.

— Это сердце шипра, первой утонченной ольфакторной формы в современной парфюмерии. Я попытался придать ему современность, превознося его ДНК,— объясняет Жак Кавалье-Бельтруд.— Мы сохранили изысканность в этой смеси древесных нот и нот подлеска, преобразованных большим количеством ванильных нот, то есть тут есть ветивер и есть иланг-иланг. Древесный каркас стал древесным углем, чтобы придать прозрачность массивности. Все дело в линии.

Линии эти прихотливы и создают шир, который тут норовит обернуться то чем-то восточным с пачулями, то чем-то свежезеленым с чаем мате, одной из любимых молекул Кавалье-Бельтруда, дающей ощущение зеленого ландыша, то чем-то цветочным с розой-сентифолией и жасмином-грандифлорумом. Импровизация, веселье и пасторальная радость, как и должно быть в рапсодии.

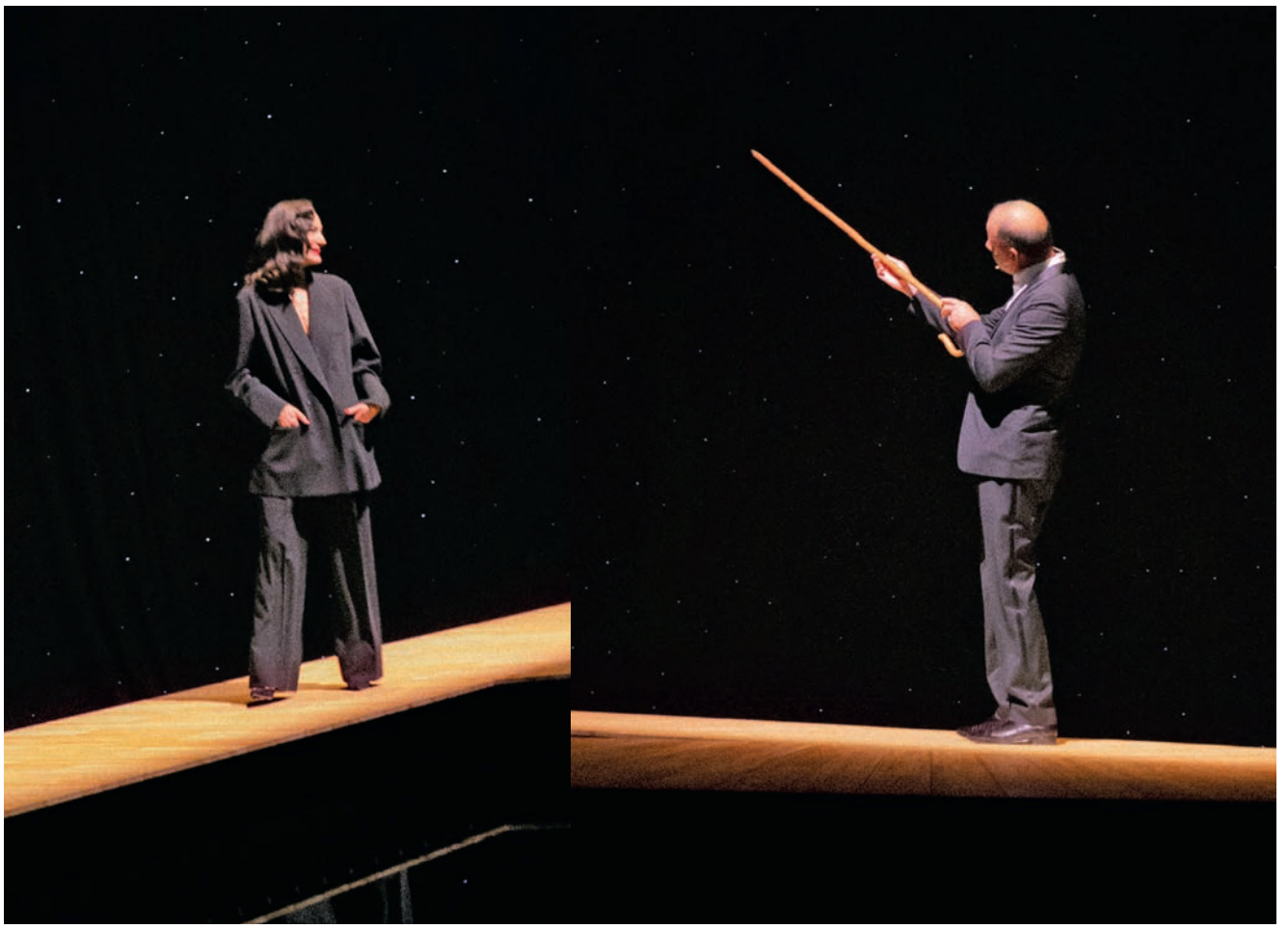
Symphony — это стройная гесперидная конструкция, какой и положено быть симфонии, еще одна интерпретация одеколона, которому Жак Кавалье-Бельтруд посвятил так много сил. Бергамот, имбирь, грейпфрут — все смешано, все подставлено солнцу и ветру, все прозрачно и полно света и воздуха. Кавалье-Бельтруд патетически называет этот аромат «возвышенной гармонией стихий», и гармония в нем действительно возникает, как в симфонии Дебюсси, самым элегантным и рафинированным образом.

Stellar Time — это амбровый аромат. Причем амбра тут двух видом — серая амбра, или амберггрис, продукт жизнедеятельности китов, который плавает на поверхности океана или находится у кромки прибоя, а также древесная амбра, то есть смола. Жак Кавалье-Бельтруд соединяет оба эти вида, чтобы, как он говорит, сделать «мягкую, белую, глубокую амбру». К амбре добавляются цветная горечь флердоранжа и кожаные обертоны перуанского бальзама — в итоге возникает ориентальный амбровый аромат, даже гранд-аромат, настоящий подарок всем любителям таких ароматов.

В пресс-релизе Les Extraits Collection написано: «Нос — Жак Кавалье-Бельтруд, глаз — Фрэнк Гери». И это действительно оказался продукт двойной природы, и ольфакторной и визуальной, особенно учитывая то, что кроме флаконов Гери сделал еще и специальный кофр для всех пяти ароматов — классический виттоновский коричневый сундук в монограмме, но выгнутый, примерно как здание Fondation Louis Vuitton. В России такой сундук можно будет получить только по заказу и ждать его придется от 12 до 15 месяцев — и это сущий пустяк, если учесть, сколько обычно заказчики Фрэнка Гери ждут его объектов.

Постоянство перемещения

Елена Стафьева об объявлении темы года Hermes



После пандемического перерыва Hermes восстанавливает свою традицию объявления темы года и специального праздника, этому посвященного. Следующий год будет связан с Одиссеем и одиссеей — его тема так и звучит, Une Odyssee

История с темой года была заведена Жан-Луи Дюма — замечательным антрепренером, художественным директором и выдающимся управленцем, создавшим тот Hermes, который мы сейчас знаем. Идея его была, вероятно, не только в том, чтобы изящно расставлять годовые отметки и так структурировать время, но и в том, чтобы добавить роскоши новое измерение, помещая роскошные объекты в один контекст с музыкой, перформансом, литературой и создавая между ними непрямые связи, то есть аллюзии и реминисценции, но никак физически эти объекты не вовлекая. При этом сумка, седло или шелковый платок незримо оказываются в общем пространстве с местами, героями и артистами, с которыми та или иная тема связана,— будь то Руссо, его сентименталистская идея природы и руссоистский парк Эрменонвиль, где он был похоронен, или Мартин Марджела, Антверпен, его годы в Hermes и новое отношение к телу и одежде.

Теперь традицию своего отца продолжает Пьер-Алексис Дюма, нынешний художественный директор Hermes, и в этот раз все происходило в Париже в Ла-Виллет, где на разных уровнях огромного пространства были устроены и ужин, и перформанс — так что эта одиссея была именно одиссеей памяти, воображения, истории и культуры. В нынешние времена, когда жизнь постепенно возвращает возможность перемещаться физически, Hermes не только празднует это, но и напоминает о тех ценностях, которые поддерживали нас, пока мы были этой возможности лишены, о той связи, которая существует между домом и путешествием, постоянным движением и привязанностью к своему месту. Эпиграфом ко всему вечеру стало стихотворение Кавафиса «Итака»:

Какое плаванье она тебе дала!
Не будь Итаки, ты не двинулся бы в путь.
Других даров она уже не даст.
И если ты найдешь ее убогой,
обманутым себя не почитай.
Теперь ты мудр, ты много повидал
и верно понял, что Итаки означают.



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF HERMÈS



Вечер был срежиссирован Полин Бейль, которая получила в 2018 году за свои постановки по «Илиаде» и «Одиссее» премию Синдиката критиков. Он начался с появления среди гостей Жанны Балибар — замечательной французской актрисы, певицы и режиссера, звезды авторского кино и театра, снимавшейся у Деплешена, Риветта, Ассаяса и Павликовского, играющей в постановках Касторфа и получившей в 2018 году «Сезар» как лучшая актриса за роль в фильме Матье Амальрика «Барбара». Именно она стала бардом этого вечера, и первое, что прозвучало из ее уст,— история Филемона и Бавкиды в изложении Овидия: про привязанность друг к другу и к своему дому, про самые простые ценности и постоянство в них, вознагражденное тем самым «они жили долго и счастливо и умерли в один день». А аккомпанементом к этой истории стали хлеб и вода в исполнении шефповара Жан-Франсуа Пьежа, потому что в мире Hermes, а это все-таки французский мир, гастрономическая культура неотделима от всей прочей и каждая тема номера сопровождается приглашением выдающегося мишленовского шефа. Хлеб был действительно хлебом — но сама структура его была изменена так, что он буквально, а не метафорически таял во рту, а вода на вкус оказалась томатным соком, но тоже таким хитрым образом преображенным, что в стакане он был совершенное прозрачен — практически Овидиева метаморфоза, когда на вкус все оказывается не тем, что на глаз.



Тут надо сказать, что Пьер-Алексис Дюма в этот раз не просто выступал в своей обычной роли художественного директора — он еще и выходил на сцену, хотя сцены как таковой не было, и как партнер Жанны Балибар разыгрывал интермедии, посвященные путешествию. Это было главное путешествие в истории семьи Hermes, когда 20-летний честолюбивый сирота Тьерри Эрмес пешком пришел из немецкого Крефельда, где он родился, в Париж и основал там шорную компанию Hermes. И вот шестое поколение этой семьи, Пьер-Алексис Дюма, прапраправнук Тьерри Эрмеса, говорит о способности мечтать и о силе воображения, сыгравшей важнейшую роль в истории его семьи, о том, как его предки воображали свое будущее и воплощали его в реальность тех самых седел, сумок и платков.

Затем возник поющий голос — и принадлежал он Люси Антюн. Антюн, музыкант и перформер, работающая в самых разных жанрах, от поп-рока до инструментального минимализма, в этот вечер пела в сопровождении перкуссионистов — а перкуссия это то, с чего она начинала свою карьеру. Под минималистичный ритм на столах возникали закуски в виде платков-каре с разными узорами, съедобные листья, сделанные из овощей, но выглядящие как настоящие.

В финале вечера появились танцоры. Платформы со столами, которые пропеллером расходились от центра, были разделены водой, и именно в этой воде парни и девушки из танцевальной компании Мехди Керкуша в довольно сумасшедшем ритме выделывали па, которые выглядели одновременно и как контемпорари-данс, и как хип-хоп. Вода стала частью танца — она разлеталась брызгами из-под босых ног танцоров, они зачерпывали ее руками, она повисала мелким брызгами в воздухе и распадалась всем цветовым спектром. Вода, главная стихия, противостоявшая Одиссею, вода, долгое время бывшая вообще главной стихией путешествий — и тут можно продолжать до бесконечности,— в финале этого вечера вобрала в себя все возможные культурные ассоциации, от гомеровской «Одиссеи» с ее циклопами и лестригонами до Кавафиса и современного танца. Собственно, это именно то, к чему и стремился Жан-Луи Дюма, начиная эту традицию,— к растворению того, что делает Hermes, всех его ремесел и его метров в большом пространстве цивилизации и культуры, где радость жизни можно праздновать и будучи бардом, и будучи шорником.

Выбор
Виктории Михайленко



– 1
Пуловер, **Nina Donis**
KM20

– 2
Жакет, **Bottega Veneta**
ЦУМ

– 3
Картуз, **Prada**
Prada

– 4
Сумка, **Off-White**
ЦУМ

– 5
Сапоги, **Dior**
Dior

– 6
Брюки, **Gucci**
Gucci

– 7
Подвеска, **Jil Sander**
ЦУМ



– 1
Капор, **MiuMiu**
MiuMiu

– 2
Платье, **Nina Donis**
КМ20

– 3
Парка, **Raf Simons**
КМ20

– 4
Браслет, **Loro Piana**
ЦУМ

– 5
Браслет, **Gucci**
Gucci

– 6
Сапоги, **Loro Piana**
ЦУМ

– 7
Сумка, **Jil Sander**
ЦУМ



– 1
Платок, **Y's**
SVMoscow

– 2
Свитер, **Addicted**
ЦУМ

– 3
Кюлоты, **Moncler Genius**
ЦУМ

– 4
Чокер, **Hermes**
Hermes

– 5
Пуловер, **Jacquemus**
ЦУМ

– 6
Жакет, **Vetements**
ЦУМ

– 7
Сумка, **Dior**
Dior



– 1
Сумка, **Hermes**
Hermes

– 2
Пальто, **Maison Margiela**
SVMoscow

– 3
Платье, **Dries Van Noten**
ЦУМ

– 4
Шлем, **Jacquemus**
KM20

– 5
Кафф, **Alexander McQueen**
ЦУМ

– 6
Браслет, **Bottega Veneta**
ЦУМ

– 7
Туфли, **The Row**
ЦУМ



– 1
Кепка, **Yohji Yamamoto**
SVMoscow

– 2
Свитер, **Y's**
SVMoscow

– 3
Сумка, **Balenciaga**
SVMoscow

– 4
Туфли, **Balenciaga**
SVMoscow

– 5
Жакет, **Off-White**
ЦУМ

– 6
Серьги, **Jil Sander**
SVMoscow

– 7
Джинсы, **Diesel**
KM20



– 1
Рубашка, **Balenciaga**
SVMoscow

– 2
Сапоги, **Jacquemus**
ЦУМ

– 3
Шляпа, **Y's**
SVMoscow

– 4
Куртка, **Balenciaga**
ЦУМ

– 5
Юбка, **Marni**
ЦУМ

– 6
Клипсы, **Saint Laurent**
ЦУМ

– 7
Сумка, **Jil Sander**
ЦУМ



– 1
Серьги, **Chloe**
ЦУМ

– 2
Пальто, **Bottega Veneta**
ЦУМ

– 3
Рубашка, **Alexander Wang**
ЦУМ

– 4
Платок, **Chanel**
Chanel

– 5
Юбка, **Gucci**
Gucci

– 6
Ботинки, **Balenciaga**
SV Moscow

– 7
Сумка, **Marni**
ЦУМ



– 1
Берет, **Brunello Cucinelli**
ЦУМ

– 2
Джемпер, **Alexander Wang**
ЦУМ

– 3
Куртка, **Balenciaga**
ЦУМ

– 4
Сумка, **Jil Sander**
ЦУМ

– 5
Браслет, **Hermes**
Hermes

– 6
Юбка, **Prada**
Prada

– 7
Сапоги, **Jil Sander**
ЦУМ

ЗВЕРИ
С ОЛЬГОЙ ВОЛКОВОЙ

ВИРГИНСКИЙ ОПОССУМ


SHUTTERSTOCK. PREMIER / FOTODOM

Давайте-ка все произнесем: wapathemwa! Лично у меня получилось «уапатхемуа». А должно было получиться — «опоссум»! Не знаю как, но должно, потому что именно от этого индейско-алгонкинского слова и происходит название опоссумов. А по-научному они — Didelphimorphia, что на греческом означает «две утробы»: утроба в смысле живота у опоссума одна, а вот матка и правда двойная, как у всех сумчатых.

Опоссумов в Америке много, но самый узнаваемый —опоссум северный, а правильнее — виргинский (Didelphis virginiana). «Виргинский» он только потому, что именно там его впервые увидели изумленные поселенцы, а так-то он вполне себе «североамериканский». И даже «центрально-северо-американский»: он непринужденно проживает на территории от Коста-Рики до южной Канады, успешно завоевывая репутацию разорителя помоек, похитителя кур и яиц, уничтожителя урожая и вообще зверя вредного. За что американцы позволяют себе на него охотиться — он съедобный и обладает симпатичной шкуркой, из которой получаются недолговечные, но красивые одежды. Но мы с негодованием отметаем такое применение опоссумов. Мы слоняемся к тому, чтобы этих зверей приютить, холить и обожать. И это вполне возможно — причем даже у нас! Правда, в России заводчиков пока немного, поэтому цены поражают разнообразием — кто-то готов отдать малыша за несколько тысяч рублей, а кто-то просит целую сотню тех же тысяч.

Если кто не знает, виргинец — это острая, длинная, усатая серовато-белая мордочка, плотное тельце с шерстью чаще всего серой, но иногда черной, белой, красноватой или с бурым оттенком, длинный голый хвост, маленькие голые ушки, ручки с пятью пальчиками… Но кто не видел его вживую, не очень понимает, какой он большой. Самец может перерасти полуметровую длину (плюс еще столько же дарит ему хвост), а весит он от трех до шести килограммов. Барышни несколько мельче, однако в любом случае по своим размерам опоссум сравним со стандартной кошкой и куда больше карманных собачек. Он крупный и не совсем одомашненный, и желающие общения с опоссумом должны быть готовы к некоторым жертвам.

Прежде всего — территориальным: если вы хотите, чтобы всем было хорошо, пожертвуйте опоссуму отдельную комнату. Если лишней комнаты нет, подойдет и клетка — но такая большая, что просто огромная, чтобы было где разгуляться. Стоять эта клетка должна не на солнцепеке, не у батареи, не на сквозняке и не там, где постоянно шляются громкие люди и прочие животные. И как бы вы ни любили своего опоссума, откажитесь от мысли поселить его в вашей спальне: зверь он ночной, и его веселье начинается именно тогда, когда большинство людей должны крепко спать.

И это еще одна сложность дружбы с опоссумом. Если у вас не какая-то творческая профессия, предполагающая ночные бдения, вы просто будете лишены возможности с ним встречаться. Самая жизнь у опоссумов начинается часов в 11 вечера, и к двум часам ночи он, как правило, особенно счастлив и оживлен. Ну а днем его лучше не беспокоить: настроение у него будет ужасное. К тому же это вредно для его здоровья.

Так что трогать мы его не будем. Зато мы будем оборудовать его клетку домиком для сна, кормушкой и поилкой: опоссумы пьют часто и много, и для них жажда может оказаться фатальной. А еще мы поставим в клетку туалет — лоток с кошачьим наполнителем. Правда, не факт, что ваш опоссум будет им пользоваться: некоторые виргинцы быстро приучаются к сортиру, зато другие полностью им пренебрегают.

А еще мы снабдим клетку всякими лесенками, сучьями и прочим в этом духе: опоссумы любят везде лазить и делают это весьма ловко, помогая себе не только лапками, но и хвостом, который у них хватательный. Оценит он и игрушки, например кошачьи. Можно предложить вниманию вашего любимца и колесо (только большое и сплошное, без дырок, чтоб хвост не застрял). Правда, одни опоссумы с восторгом бегают в колесе, а другие плюют на него с высокой колокольни.

Однако какие бы прибамбасы вы ни впихнули в клетку, выпускать опоссума на прогулку все равно придется. Разумеется, за ним надо приглядывать — эти ловкие ручки и острые зубки могут наделать дел. К тому же именно прогулка — время вашего с ним общения: если вам достался особо доброжелательный экземпляр, он станет сидеть у вас на коленях и всячески с вами нежничать. Но на такое подписывается не каждый опоссум. Увы, часто встречаются и суровые особи, явно не испытывающие к своим людям никаких нежных чувств: принес еду — и гуляй. Такого придется развлекать дистанционно: в отведенной ему комнате постройте лабиринты и полосы препятствий, водрузите декоративное дерево, поставьте полочки, чтобы было где полазить, положите побольше игрушек. А сами скромно сидите в углу и смиренно (но вооружившись кусочками яблока — обычно это одно из любимых опоссумовых угощений) ожидайте — а вдруг однажды гордый американец решит обратить на вас немного внимания?

Но даже самого нежного из опоссумов никогда не надо брать сверху: в природе их враги — в том числе и хищные птицы, и внезапное хватание за спинку пугает опоссумов до смерти. Причем буквально: у опоссумов есть странная, но полезная особенность впадать в состояние «мнимой смерти», она же танатоз. Почуяв опасность, зверек падает и практически не дышит, на прикосновения не реагирует, мышцы расслаблены, лапки скрючены, глаза остекленели, пасть открыта, язык вывален набок, изо рта идет пена… В общем, труп трупом. Причем еще и сильно несвежий: для убедительности опоссум умеет выделять из анальных желез весьма вонючий секрет. И в таком прелестном состоянии он может провести несколько часов. Разумеется, ни один нормальный хищник такую гадость есть не будет, чего, собственно, опоссум и добивался. В природе эта способность очень кстати, однако нужна ли она нам дома?

А вот холодеть как бы мертвому опоссуму не надо, он и так прохладный. Для него нормальная температура — градусов 35 (а для кошки или собаки — 38), поэтому на опоссумах и блохи не особо приживаются. Они даже не нуждаются в теплом дружеском участии: опоссумы — принципиальные одиночки. Они согласны (но чтоб по-быстрому!) встречаться друг с другом в периоды размножения, а больше — никогда. В неволе вы можете уговорить нескольких дамочек пожить в одной клетке, но будут ли они довольны? А вот самцы сначала примутся друг на друга страшно скалить зубы, шипеть и визжать, а потом передерутся, причем до смерти — и тут уж, возможно, настоящей.

Их и особо чадолюбивыми назвать трудно, свой родительский долг они выполняют по минимуму. После смехотворной тринадцатидневной беременности молодая мать разрешается толпой эмбрионов — это крошечные, меньше чем в полтора сантиметра, существа мужественно ползут в материнскую сумку, прилепляются там к соскам и дозревают еще пару месяцев. Тем временем у них открываются глазки, появляется шерсть, и они, уже готовые к взрослой еде, вылезают из сумки и какое-то время путешествуют на мамкиной спине, иногда сцепившись с ней хвостами. Причем если дети мамаше разонравятся, она может их и съесть! Ужас, конечно. Но бывает, что и вполне нежные коты тоже съедают своих малышей… Ну а дней так через сто после родов мать решает, что отпрыскам пора слезть с ее шеи и начать самостоятельную жизнь, после чего она рвет с ними все отношения и удаляется в вожделенное уединение. А вам придется куда-то девать десяток юных сумчатых.

С прокормом опоссумов проблем нет: в природе эти звери всеядны настолько, что лопают вообще все, даже всякую гадость. Но и живут они всего ничего, год-полтора — а домашний опоссум вполне может протянуть лет семь, а то и десять. Поэтому постарайтесь обеспечить его полезной едой — кусочками овощей и фруктов, орехами, отварной курицей, яйцами, мучными червями, нежирным творогом, несладким йогуртом, а также витаминами и минеральными добавками. Собачий или кошачий корм не годится: опоссум его с радостью съест, но пользы ему от этого не будет — как и от говядины с бараниной и свининой.

За своей красивой шерсткой опоссумы ухаживают сами, тщательно вычесывая ее пальчиками, и мордашку свою они тоже моют самостоятельно — по-кошачьи. Впрочем, некоторые опоссумы очень любят купаться в ванной. А от вас потребуется только регулярная чистка клетки. Будете лениться — получите вонищу. Не от самого опоссума, а от его грязного обиталища (хотя самца лучше бы стерилизовать, он может попахивать).

Если вам пришла в голову фантазия съездить в Америку и на ближайшей помойке отловить дикого взрослого опоссума — лучше воздержитесь: с ним вам не подружиться. А вот если брать юного, полутора-двухмесячного малыша, да еще и рожденного от одомашненных родителей,— с таким вы поладите. Вот он-то (скорее всего) и будет милым, игривым пушистиком, который станет прибегать на зов, приучится к туалету, не станет кусаться и царапаться, не примется умирать при каждом удобном случае и охотно примет ваши ласки. Правда, при условии, что он сам к вам придет — в этом смысле он вполне кошка. Никакого принуждения, насилия и тем более физических наказаний опоссум не приемлет. Подкупить его можно только уважением, терпением и любовью. Ну и едой, конечно. За еду опоссум способен на многое.

РЕСТОРАНЫ

название	адрес
«Абрамовъ»	Б. Полянка ул., 27
«Анджело»	60-летия Октября просп., 5, корп. 3
«Буйабес»	Ленинский просп., 37
«Веранда у Дачи»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 70А
«Ветерок»	МО, Рублево-Успенское ш., пос. Горки-2, 24
«Воронеж»	Пречистенка ул., 4
«Вояж»	Ленинский просп., 158
«Гамбринус»	1-я Тверская-Ямская ул., 16/23, стр. 1
	Сергия Радонежского ул., 8
	Зубовский б-р, 13, стр. 2
	Марксистская ул., 20, стр. 1
	Профсоюзная ул., 142, корп. 1
	Б. Дорогомиловская ул., 4
	1-я Владимирская ул., 9
ГРК «Мэриан-Холл»	МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36
«Дарбази»	Николоямская ул., 16/2, стр. 7
«Добрыня»	Звенигородское ш., 4, на территории ТЦ «Электроника на Пресне»
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«Долма»	Сретенка ул., 12
«Инсам»	Пресненская наб., 2, 5-й этаж
«КИНОПЛОВ»	Орликов пер., 3, стр. 1
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Къянти»	Ленинградский просп., 48
«Мадам Галифе»	Мира просп., 26, стр. 1.
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«Моремясо»	1-й Красногвардейский пр-д, 15
«МЯСО»	Куусинена ул., 4/1
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«ОКСУС»	Трифоновская ул., 24, стр. 1
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
Пивной ресторан «Сварня»	Дмитровское ш., 13А
«Пикканте»	Ленинский просп., 158
«Пифагор»	Трубная пл., 2
«Пушкинъ»	Тверской б-р, 26А
Ресторан-бар Zames	Пресненская наб., 2
Ресторан&караоке KINZA	МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1
Рестораны Тимура Ланского	Б. Полянка ул., 1
	Н. Арбат ул., 21
«Чайхона №1»	Лодочная ул., 4
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	Бутлерова ул., 22
	Старокачаловская ул., 5А
	Новослободская ул., 16
	Люблинская ул., 96
	Алтуфьевское ш., 16
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1
Ресторан японской кухни SEIJI	Комсомольский просп., 5/2
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
«Сахли»	Б. Каретный пер., 6, стр. 1
Стейк&Паб Темпл Бар	Ладожская ул., 2/37, стр. 1
	Б. Грузинская ул., 76
«Стейк&Устрица»	Ленинградский просп., 24
«Тамерлан»	Петровские Линии ул., 2/18
«ТЕНИЛИ»	Благовещенский пер, 1а
Теплоход-ресторан «Ласточка»	Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал
Теплоход-ресторан «Чайка»	Краснопресненская наб., 12
«Тесто»	МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10
«ТРИ УТКИ»	Маросейка ул., 4/2, стр. 1, «Центральный рынок на Маросейке»
	Лесная ул., 20, стр. 3, фудмолл «Депо Москва»
	Мытная ул., 74, «Даниловский рынок»
«Хлеб и Вино»	Вятская ул., 27, стр. 4
	Вернадского просп., 94, корп. 8
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
Шале/ Chalet Simple Pleasures	МО, г. Химки, Панфилова ул., вл. 19
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
«Ян Примус»	Осенний б-р, 7, корп. 1
Asia Hall	Кутузовский просп., 48;
Bamboo.bar	Пресненская наб., 8, стр. 1;
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
China Club	Красина ул., 21
Cook'kareku	Садовая-Кудринская ул., 9, стр. 4
Chips	Кузнецкий Мост ул., 7
DailyFood Корпоративное питание	Станиславского ул., 21, стр. 1
Drinks&Dinners	Пятницкая ул., 46, стр. 1
Easy Brix Grill&Wine	Валовая ул., 32/75, стр. 1;
ECLE/Экле	Октябрьская ул., 5
FOODBazar	Каретный Ряд ул., 3
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
Grill&Garden	Маршала Жукова просп., 43, корп. 5
Hedonist	Покровский б-р, 8, стр. 1
Izumi	Мясницкая ул., 38, стр. 1
La Colline	МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 201
La Provincia	Калужская пл., 1, стр. 2
LARIONOV	Ленинградский просп., 36, стр. 31
La Taverna	Шмитовский пр-д, 3, стр. 1
Les Menus	Новинский б-р, 8, стр. 2
Madison	Ленинградский просп., 31А, стр. 1
Meat&Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2
MEAT&MORE	Покровка ул., 40, стр. 2
Mr. Ливанец	Глинищевский пер., 3
Osteria Bianca	Бутырский Вал ул., 10
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
Piazza italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
Piccola Italia	Пресненский Вал ул., 14, корп. 4
Punta prima	МО, г. Химки, 9 мая ул., 21/3
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Rossini	Поварская ул., 11, стр. 1
Sabor de la Vida de Patrick	1905 года ул., 10, стр. 1
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
Steak It Easy	Лесная ул., 9
TAJJ MAHAL	Арбат ул., 6/2
The САД	Якиманская наб., 4, стр. 1
The Slim	Шмитовский пр-д, 10/7
Tutti I Giorni	Воротынская ул., 15
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
Village Kitchen	Довженко ул., 1, стр. 1
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
4tuna Cafe&Grill	Новинский б-р, 31
4/1 Restaurant	Калашный пер., 4/1, стр. 1
18.12	1812 года ул., 2, корп. 2

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Реклама



LOUIS VUITTON