ВЕЛИКИЕ неоктябрьские РЕВОЛЮЦИИ

weekend Коммерсантъ 10 НОЯБРЯ 2017 НОМЕР 38

РЕКЛАМА





DIOR

Реклама



Masters — A collaboration with Jeff Koons*



*Великие художники — Коллаборация с Джеффом Кунсом

LOUIS VUITTON

Содержание

АФИША

— 14 **XX век в зеркале своих революций**

Призрак революции
Кирилл Рогов о понятии «революция»

— 16 **Упаковка для жизни**
Григорий Ревзин об архитектурной революции

— 20 **Великий уравнитель**
Юрий Сапрыкин о революции социальных сетей

— 22 **Производство истин**
Анна Толстова о революции современного искусства

— 26 **Теория быстрых и теория малых**
Андрей Михеенков о революции в физике

— 28 **Бунт-зрелище**
Михаил Трофименков о парижской революции 1968-го

— 31 **Чтение звука**
Сергей Ходнев о революции музыкальных аутентистов

— 34 **Путем зерна**
Андрей Бабицкий о сельскохозяйственной революции

— 36 **Переживание представления**
Ольга Федянина о революции театра

— 40 **Стойло для золотого тельца**
Дмитрий Бутрин о революции денег

— 44 **Глазами проуна**
Анна Толстова о двойной ретроспективе Эля Лисицкого

— 46 **Заслуженный артист 1968 года**
Михаил Трофименков о «Молодом Годаре» Мишеля Хазанавичюса

— 48 **«Воображение не может устареть»**
Юрий Норштейн о Федоре Хитруке

— 50 **Хоррор и харрасмент**
Станислав Ф. Ростоцкий о «Джиперсе Криперсе» и его создателе

— 52 **Из чего состоит вселенная Харуна Фароки**
Алексей Артамонов о творческом методе главного режиссера критического кинематографа

— 55 **Новые книги**
Выбор *Игоря Гулина*

— 56 **Что смотреть на фестивале нового европейского театра NET**
Выбор *Ольги Федяниной*

— 58 **Не все католики одинаково полезны**
500 лет Реформации. Проект *Сергея Ходнева*

— 60 **Порно над Берлином**
Татьяна Алешичева о сериале «Вавилон-Берлин»

— 61 **Что смотреть на фестивале «CONTEXT. Diana Vishneva»**
Выбор *Татьяны Кузнецовой*

РЕСТОРАНЫ

— 62 **Над пропастью в огороде**
Дарья Цивина о ресторане Twins Garden

— 63 **После сожжения съесть**
Елена Чекалова об утке в пепле

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

— 64 **Мода в оригинальной версии**
Елена Стафьева о российской премьере документального фильма «We Margiela»

— 66 **Власть свободного выбора**
Елена Стафьева о новой коллаборации H&M

— 68 **Ralph Lauren**
Марина Прохорова о коллекции FW 2017/18

— 69 **Alexander McQueen**
Марина Прохорова о коллекции FW 2017/18

— 70 **Paul Smith**
Марина Прохорова о коллекции FW 2017/18

— 71 **Agnona**
Марина Прохорова о коллекции FW 2017/18



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Эль Лисицкий. Агитационный плакат, 1920 год

ВЛАДИМИР ЖЕЛОНКИН ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР АО «КОММЕРСАНТЪ»
СЕРГЕЙ ЯКОВЛЕВ ШЕФ-РЕДАКТОР АО «КОММЕРСАНТЪ»
АНАТОЛИЙ ГУСЕВ АВТОР ДИЗАЙН-ПРОЕКТА

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

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

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

ЕЛЕНА ВОЙНАЛОВИЧ КОРРЕКТОР
СЕРГЕЙ ШАПОВАЛОВ КОРРЕКТОР

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

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

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

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

18+

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

FENDI.COM Реклама

FENDI





ФИЛЬМ

Субурбикон

с 16 ноября

Черная ретрокомедия Джорджа Клуни из конкурса Венецианского кинофестиваля с Мэттом Деймоном в главной роли. Сценарий еще в 1986-м написали братья Коэн и даже предлагали главную роль в фильме Клуни, но тогда он отказался, а теперь немного переписал и сам взялся за режиссуру. Субурбикон — название образцового провинциального американского городка конца 50-х, где каждого ждет процветание и счастье и с образцовостью которого Клуни расправляется фирменным коэновским способом: удовольствие от просмотра слегка портит ощущение, что все это уже было в каком-то из их фильмов.



АРХИВ-КОЛЛЕКЦИЯ АРХИТЕКТУРНОГО БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО ФОНДА ИМЕНИ ЯКОВА ЧЕРНИХОВА

ВЫСТАВКА

Яков Чернихов. Образы архитектуры

Музей архитектуры имени Щусева
10 ноября — 4 февраля

Пиранези советского архитектурного авангарда, визионер и фантаст, великий рисовальщик и композитор, отчаянный футурист и тайный пассеист-мирискусник одновременно, Яков Чернихов предстанет в виде почти что полного собрания сочинений. Покажут все основные циклы его бумажной, вернее — книжной, архитектуры: «Эксприматику», «Аристографию», «Основы современной архитектуры», «Конструкции архитектурных и машинных форм», «Архитектурные фантазии», «Дворцы коммунизма», «Пантеоны Великой Отечественной войны» и «Архитектурные сказки».



ФИЛЬМ

Мифы

с 16 ноября

Режиссерский дебют 24-летнего актера Александра Молочникова, знакомого зрителям по сериалу «Пушкин» и фильму «Холодный фронт». До съемок своего первого фильма Молочников успел поставить как режиссер два спектакля в МХТ имени Чехова («19.14» и «Бунтари»). Результатом резкого и глубокого погружения в московскую артистическую среду, похоже, и стала комедия с элементами мюзикла, в котором звезды российского кино и светской хроники — от Федора Бондарчука и Сергея Безрукова до Ивана Урганта и братьев Верник — играют мифы о самих себе.



ФИЛЬМ

Зуд седьмого года

Кинотеатр «Пионер»
15 ноября, 21.30

Экранизация популярного бродвейского мюзикла, снятая в 1955 году и открывшая комедийный период в творчестве Билли Уайлдера,— его первая совместная работа с Мэрилин Монро: второй раз они встретятся на площадке фильма «В джазе только девушки». Хрестоматийный кадр, в котором платье Мэрилин раздувается от порыва воздуха из подземной вентиляции,— именно отсюда. Показ проходит в рамках небольшой ретроспективы Уайлдера «Nobody's Perfect», организованной кинотеатром «Пионер».

АЭРОФЛОТ
Российские авиалинии



Класс Комфорт
на авиалайнерах Boeing 777 - 300ER

Летайте с комфортом

В классе Комфорт даже длительный перелет будет максимально приятным и удобным. Преимущества начинаются уже на земле, продолжаются в воздухе и не заканчиваются даже после посадки. А главное – Вы можете создавать Ваше персональное пространство в зависимости от Ваших желаний, решите ли Вы отдохнуть, поработать, посмотреть фильм или послушать музыку.

Насладитесь полетом – оцените все преимущества класса Комфорт!

- Норма бесплатного провоза багажа – 2 места по 23 кг*
- Широкие кресла высокого уровня комфорта
- Горячие блюда из меню класса Бизнес
- Современная бортовая система развлечений
- Приоритет при выходе из самолета**

* Норма провоза багажа может меняться в зависимости от маршрута полета.
** В соответствии с принятой последовательностью, пассажиры класса Комфорт выходят из салона самолета ранее пассажиров класса Эконом.

ЛУЧШАЯ АВИАКОМПАНИЯ ЕВРОПЫ В 2017 ГОДУ

THE WORLD`S 4-STAR AIRLINE
Авиакомпания «4 звезды» Скайтракс

САМЫЙ СИЛЬНЫЙ РОССИЙСКИЙ БРЕНД
Согласно рейтингу Бренд Финанс 2017

www.aeroflot.ru

Реклама. Сертификат эксплуатанта № 1 от 17.11.2011. ПАО «Аэрофлот», 119002, Москва, ул. Арбат, д. 10, ОГРН 1027700092661.

КОНЦЕРТ

Криста Белл

«Кругозор 2»
(Гранатный переулок, 7)
11 ноября, 21.00

Когда начался показ первого сезона сериала «Твин-Пикс», Кристе Белл было 12 лет. С Дэвидом Линчем она познакомилась шесть лет спустя, и с тех пор режиссер называет ее своей музой. Однако на съемочной площадке Линча она появилась относительно недавно, во время съемок третьего сезона, до этого они сотрудничали только по музыкальной линии. Криста Белл сочиняла вместе с ним музыку к «Внутренней империи», а также записывала вокал для его песен. В Москву Криста Белл приезжает, чтобы представить свой новый альбом «We Dissolve», в записи которого приняли участие музыканты групп Asia, Portishead и Sunn O))).



ФИЛЬМ

Убийство священного оленя

Кинотеатр «Формула кино Горизонт»
10 ноября, 20.00

Второй после «Лобстера» фильм греческого режиссера Йоргоса Лантимоса, снятый на английском языке, с Николь Кидман и Колином Фарреллом в главных ролях и оригинальным сюжетом, в котором счастливая семья врачей попадает в пространство то ли хоррора, то ли древнегреческой трагедии. «Убийство священного оленя», получивший в Канне приз за лучший сценарий, едва ли не самый ожидаемый фильм года, пока можно посмотреть только в рамках фестиваля Нового британского кино — российскую премьеру отложили до 2018-го.

РЕКЛАМА 0+

Sotheby's EST. 1744
Collectors gather here.

Барометр Фаберже, украшенный бриллиантами
и выполненный в золоте, позолоченном
серебре и белом агате, мастер Ялмар Армфельт,
Санкт-Петербург, 1904-1908
Эстимейт: 13 700 000–19 000 000 рублей
180 000–250 000 фунтов стерлингов



Русское декоративно-прикладное искусство, Фаберже и иконы
Аукцион в Лондоне 28 ноября 2017

Предаукционная выставка 24 – 27 ноября
34–35 NEW BOND STREET, LONDON W1A 2AA
КОНТАКТЫ: +44 (0)20 7293 5105 DARIN.BLOOMQUIST@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/RUSSIANWOA

EST. 1744

ЗАГРУЖАЙТЕ ПРИЛОЖЕНИЕ СОТБИС
СЛЕДИТЕ ЗА НАМИ @SOTHEBYS

КОНЦЕРТ

King Dude

Клуб «Шаги»
10 ноября, 20.00

Настоящее имя King Dude — Томас Кауджилл. Его песни по душе тем, кто любит суровых американских сонграйтеров в диапазоне от Джонни Кэша до Марка Ланегана. Кинг Дьюд относится к той категории авторов, которые считают, что в природе существуют сугубо мужские занятия, мужские темы и мужские песни. На протяжении своей карьеры он писал о страхе взросления, о грехе и прощении, о реальном и потустороннем. А в 2016 году выбрал в качестве темы для нового альбома секс и теперь поет о нем на своих концертах.



VERCHERE (BOLERO) / ALWIN POMAN (LE CORPS)

БАЛЕТ

Le Corps du Ballet | Болеро

«Геликон-опера»
16 и 17 ноября, 19.00

45 лет назад Балет Марселя создал хореограф Ролан Пети, в те времена уже вошедший в пантеон великих, и за пару сезонов поднял его на мировой уровень. С которого труппа низверглась в тартарары в 1998-м, вскоре после увольнения отца-основателя. В 2014-м марсельцы предприняли попытку возродить свой балет, пригласив хореографа-итальянца Эмио Греко и его многолетнего соавтора, драматурга-режиссера Питера Шольтена — известных авангардистов, еще в прошлом веке обосновавших свои эксперименты в манифесте «О семи принципах телесной логики». Вообще-то логика у них одна — талантливого тела самого Греко, исступленного до экстремальности. Теперь хореограф-танцовщик старается довести до этого состояния всю труппу, ставя спектакли, в которых один за всех и все за одного — как в привезенном на фестиваль Dance Inversion «Corps du Ballet National de Marseille», первом балете, поставленном соавторами в марсельской труппе и ставшем программой ее дальнейшего развития. Во втором гастрольном балете — «Болеро», где танцовщики вступают в неравную схватку с музыкой Равеля,— в бой их поведет сам Эмио Греко, лично возглавив труппу на сценических подмостках.

Sotheby's EST. 1744
Collectors gather here.

РЕКЛАМА 0+



НИКОЛАЙ ФЕШИН
Портрет Надежды Сапожниковой, 1908
Эстимейт: 91 000 000–137 000 000 рублей
1 200 000–1 800 000 фунтов стерлингов

Русское искусство
Аукцион в Лондоне 28 ноября 2017

Предаукционная выставка 24 – 27 ноября
34–35 НЬЮ БОНД СТРИТ, ЛОНДОН W1A 2AA
КОНТАКТЫ: +44 (0)20 7293 5673 RETO.BARMETTLER@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/RUSSIANPICTURES

EST. 1744

ЗАГРУЖАЙТЕ ПРИЛОЖЕНИЕ СОТБИС
СЛЕДИТЕ ЗА НАМИ @SOTHEBYS



ФИЛЬМ

Лига справедливости

16 ноября

Пятый фильм «Расширенной вселенной DC», основанной на одноименной серии комиксов, и третий, снятый Заком Снайдером. На этот раз Бэтмен, Чудо-женщина, Аквамен, Флэш и Киборг собираются спасти мир от очередной угрозы — как всегда, не скупясь на спецэффекты.



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ ТЕАТРА

СПЕКТАКЛЬ

Магический лабиринт

РАМТ
10 ноября, 19.00

Спектакль Национального драматического центра Испании, поставленный режиссером Эрнесто Кабальеро, в этом году стал главным европейским гостем фестиваля «Сезон Станиславского». В двухчасовом спектакле режиссер и его труппа рассказывают историю семьи, судьбу которой меняет сначала Первая мировая, а затем Вторая. В основе спектакля — монументальный, шестичастный (авто) биографический цикл «Магический лабиринт», написанный одним из лучших испаноязычных прозаиков XX века — Максом Аубом.



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

ВЫСТАВКА

Мартирос Сарьян

Третьяковская галерея в Лаврушинском переулке
16 ноября — 14 января

Классик вначале армянского, а впоследствии советско-армянского искусства Мартирос Сарьян удостоился небольшой — всего три десятка картин 1910-х, его золотого фовистского десятилетия,— выставки, сделанной на основе собраний Третьяковки, Национальной галереи Армении и ереванского Дома-музея. Главный сюжет — путешествия на Восток: Турция, Египет, Иран — земли армянской скорби и рассеяния.

ВЫСТАВКА

Шон Скалли. Лицом на Восток

Мультимедиа Арт Музей
до 10 декабря

Таинственным образом ирландцу Шону Скалли, последнему из могикан нью-йоркской геометрической абстракции, удается десятилетиями красить продольно- и поперечно-полосатые холсты, не превращая эту подлинно живописную живопись в подлинно галерейный салон. Любимец Артура Данто и Дональда Каспита впервые в России с большой персональной выставкой.



SEAN SCULLY

КОНЦЕРТ

Brazzaville

ЦДХ
11 ноября, 19.00

Житель Барселоны Дэвид Браун основал группу Brazzaville в 1997 году, а спустя всего несколько лет сыграл первый концерт в России и с тех пор стал не просто желанным гостем, но практически россиянином. Достаточно сказать, что вместе с предпринимателем Павлом Баздыревым он возродил в Туле производство микрофонов «Союз», которые теперь используют Radiohead и Coldplay. Гастроли по бескрайним российским просторам занимают существенную часть жизни господина Брауна, а песни «Звезда по имени Солнце» и «Зеленоглазое такси» звучат в его авторском переводе на каждом концерте Brazzaville наравне с оригинальным материалом.

РЕКЛАМА 0+

Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.



АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА
Шахтер, 1925
Эстимейт: 260 000 000– 342 000 000 рублей
3 500 000–4 500 000 фунтов стерлингов

Искусство Советского Союза

Аукцион в Лондоне 28 ноября 2017

Предаукционная выставка 24 – 27 ноября

34–35 НЬЮ БОНД СТРИТ, ЛОНДОН W1A 2AA

КОНТАКТЫ: +44 (0)20 7293 5673 RETO.BARMETTLER@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/SOVIETART

ЗАГРУЖАЙТЕ ПРИЛОЖЕНИЕ СОТБИС
СЛЕДИТЕ ЗА НАМИ @SOTHEBYS

TS EST. 1744

XX век в зеркале своих революций

Помимо русской революции, столетие которой сейчас отмечает мир, XX век пережил множество других великих революций, изменивших ход истории, наши представления о мире и отношения с ним, условия жизни и способы ее проживания, образ мыслей и иерархию ценностей. Weekend и его авторы отмечают 100-летие Октября 1917-го портретной галереей важнейших революций XX века

Призрак революции

Кирилл Рогов

Ржавая тень

Для выросших в СССР слово это было знакомо с детства как манная каша. Его ржавая тень лежала повсюду на окружающем порядке. Советская догма рисовала революцию 1917 года как главное событие мировой истории — восстание угнетенных классов, уничтожившее институты социального неравенства. В марксистской интерпретации революция осуществляла переход от одной социально-экономической формации к другой, и в этом переходе выражал себя социальный и исторический прогресс.

Антисоветская доктрина, напротив, рисовала большевистскую революцию как катастрофу, столкнувшую Россию с естественного, эволюционного пути. Революция ассоциировалась с «русским бунтом, (как известно) бессмысленным и беспощадным», выводящим на арену истории темные, необразованные силы и открывающим дорогу насилию и террору. В этом антисоветизм отчасти наследовал политическому консерватизму, который мыслит «революционный дух» как опасную инфекцию, разъедающую устои общества и ведущую к социальной деградации.

Смена режима

Современная политология относится к понятию «революция» с недоверием. Политологи предпочитают говорить о «смене режима». Когда эффективность институтов, при помощи которых правящие элиты правят, снижается, эти элиты либо инициируют реформы, либо оказываются снесены конкурирующими элитами. Иногда это происходит посредством переворота, но чаще — в форме протестов и возмущения, в ходе которого альтернативная элита апеллирует к недовольству населения и получает его поддержку. Это случается в истории достаточно часто.

Революциями обычно именуют те случаи, когда участие населения достаточно широко и брутально. Хотя на самом деле успех таких возмущений скорее связан с тем, насколько ясная институциональная альтернатива предлагается оппозиционной элитой, насколько она захватывает умы граждан. Если это так, то издержки восстания могут быть не слишком велики, а смена режима — относительно мирной. Как это случалось во время антисоциалистических «революций» конца XX века и некоторых «цветных революций».

При таком понимании вещей надобность в понятии «революция» с его героической и антигероической мифологиями и устаревшей доктриной «формаций», казалось бы, отпадает. Но есть класс явлений, где оно все же остается актуальным. Это так называемые великие революции.



Великие революции и их последствия

В большинстве случаев при смене режима и переходе к новым институтам эти институты заимствуются у соседей или из недавнего прошлого, а диапазон изменений оказывается по факту не таким уж широким. Но были в истории перевороты, которые имели своей целью установить институциональный порядок, до того фактически не существовавший, утвердить совершенно новые социальные отношения и политические формы. Наиболее яркие примеры этого рода — Великая английская революция, Великая французская революция и большевистская революция в России. Эти эпизоды, с одной стороны, характеризуются довольно высоким уровнем насилия, а с другой — крайней двусмысленностью результатов.

Так, апогеем английской революции стала казнь Карла I в 1649 году, объявление монархии вещью ненужной и опасной и провозглашение Англии республикой и свободным государством (commonwealth and free-state). Между тем Англия остается монархией и по сей день. Великая французская революция претендовала на создание нового социального порядка даже со своими новыми культами и названиями месяцев года. Однако итогом ее стали не только революционный террор, императорство Наполеона и восстановление монархии, но и то, что идеи революции были дискредитированы в глазах просвещенной Европы на несколько десятилетий.

В отличие от политологов, социальные историки и приверженцы институциональной теории относятся к революциям с большим вниманием. Попытки ответить на вопрос, каким образом развились и утвердились европейские институты рынка и демократии, ведут к мысли, что переход от иерархического государства, где плоды экономической деятельности перераспределяются в пользу меньшинства, к обществу «открытого доступа» есть результат длительной борьбы. Эта борьба ведет к изменению баланса общественных сил, усложнению социальной структуры и в конечном счете утверждению «правил для всех» — верховенству закона. И великие революции оказываются ключевыми эпизодами этого долгого процесса.

Эту двусмысленность последствий, характерную для революций, можно определить следующим образом: притом что революции, как правило, не достигают объявленных целей — тех целей, которые разжигают национальный энтузиазм, они тем не менее, изменяя представление о балансе общественных сил, меняют сами траектории эволюционного развития общественных и экономических институтов.

Социалистические революции

В отличие от английской и французской революций, происходивших в странах технологического фронтьера, российская и другие социалистические революции XX века (китайская, корейская, антиколониальные революции в Африке) были революциями отсталости. Они происходили в странах, не испытавших последствий европейских буржуазных революций. Целью их оказывались не столько политические права, сколько изъятие собственности у прежних владельцев. А фактическим результатом становилась широкая национализация ресурсов и попытка преодоления отсталости не за счет частного капитала и частной инициативы, как это было в Европе, но за счет масштабного государственного перераспределения. В итоге государственное насилие становилось доминирующей чертой политических институтов, которые здесь формировались,— их, можно сказать, политической религией — и не оставляло места развитию общественной сложности.

Эти революции тем не менее также сыграли роль в эволюции капитализма в направлении большей инклюзивности, расширения гражданских и политических прав и утверждения идеи процветания для многих. Угроза социального популизма с его разрушительным потенциалом стала для элит Запада мощным фактором принуждения к компромиссу. Дух компромисса парадоксальным образом вырос из бескомпромиссности революций.



Эжен Делакруа.
«Свобода, ведущая народ»



Анатолий Казанцев.
«Приезд В. И. Ленина
в Петроград
3 апреля 1917 года»

Джон Висоп. «Казнь короля Англии Карла I Стюарта
в 1649 году глазами очевидца»



Революция, эволюция и легитимность насилия

Отсюда видно, что, вопреки консервативной доктрине, «революция» и «эволюция» не противопоставлены как две дороги — направо идти или налево? Напротив, они находятся в состоянии сложного взаимодействия. Борьба за расширение прав, за более открытый доступ к рынкам — важнейший фактор принуждения к улучшению институтов, сокращению ренты и созданию более гибких и устойчивых социальных структур.

Соответственно, и политика «противодействия революции», исповедуемая консервативными правительствами, вовсе не является лучшим способом их предотвращения. И в середине, и в конце XIX века российское правительство было уверено, что его миссия — оградить Россию от «революционной заразы», идущей с Запада, оперевшись на «традиционные ценности» и консервативное большинство. Однако, как теперь считается, именно успехи на этом пути «консервации» подготавливали катастрофу гораздо более масштабную, в то время как «революция, пришедшая с Запада» могла как раз способствовать ее предотвращению.

Революция как социальный феномен — это не столько «слом законного порядка», как утверждает консервативная доктрина, сколько результат утраты легитимности в использовании государственного насилия правящими элитами. Общество признает эту легитимность, пока склонно считать, что элиты и связанный с ними политический режим выполняют какие-то важные функции и обеспечивают минимальные условия для развития. Когда оценка полезности режима в глазах общества снижается, насилие теряет легитимность, что почти всегда оказывается для действующих элит полной неожиданностью.

Этот политический феномен внезапной утраты легитимности в применении насилия и стоит определять как феномен революции в строгом смысле. По сути своей он является кризисом развития. А масштаб следующих затем дезорганизации и жертв зависит от способности альтернативных элит и действующих организаций адекватно среагировать на этот кризис.

Революция навсегда

Итак, революция как исторический феномен характеризуется, во-первых, своего рода внезапностью (неожиданностью). Как пишет социолог Дж. Голдстоун в своей книге «Революция. Очень краткое введение»: «Причины революции можно расписать в таких деталях, что ретроспективно она покажется неизбежной. Однако на самом деле революции оказываются полной неожиданностью для всех, включая правителей, самих революционеров и иностранных держав».

В практическом плане, как мы отметили, эффект неожиданности можно объяснить феноменом внезапной утраты легитимности насилия, но при более широком взгляде становится понятно, что под неожиданностью мы понимаем переход истории на какую-то новую траекторию. Нетривиальность событий начинает нарастать как снежный ком, маловероятные исходы начинают «сбываться» с увеличивающейся регулярностью. Это и есть Революция.

Вторая фундаментальная характеристика революций — непреднамеренность и асимметричность результатов и последствий. Непосредственные плоды революций, как правило, обескураживают современников. «Преданная революция» — это не случайный феномен и не эксцесс, но своего рода вторичное проявление революционного кризиса. Революция разрушает старый мир, но не создает нового. И лишь по прошествии значительного времени, когда разочарование в революции становится общим местом, выясняется, что та инерционная траектория, на которую вернулся ход истории, кардинальным образом отличается от той, которая имела место до того.

Эти две особенности делают метафору «революции» столь популярной при описании цепных, исторических процессов. Раскрывают нам ее потенциал как одного из универсальных механизмов развития.

Упаковка для жизни

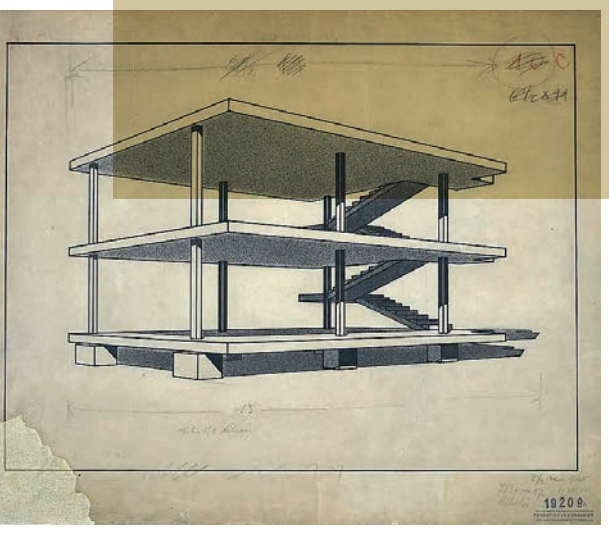
Архитектурная революция
Григорий Ревзин

Среди революций XX века архитектурная не из числа главных, но она заметна. Облик человеческих поселений и само понимание дома по ее результатам полностью изменились. У архитектурной революции есть имя — Ле Корбюзье, хотя то, что произошло, проще и обширнее, чем его творчество. Строго говоря, это творчество даже не связано с ней буква,льно. Как архитектор, он остался вполне в традиционной роли гения, занятого созданием одиноких шедевров. Но, как революционер, отменил архитектуру как роддеятельности, превратив в продукт промышленного производства. Впрочем, все отцы революции мало совпадают с последствиями восприятия своих идей



1914

«Дом-ино» Ле Корбюзье



1924

Quartiers Modernes Fruges, первый поселок индустриальных домов Ле Корбюзье в Пессаке во Франции



DIOMEDIA / PHOTONONSTOP

1924

начало строительства в Москве Усачевки, первого рабочего квартала конструктивизма



1925

начало строительства кварталов для рабочих во Франкфурте Эрнста Мая

Если говорить о временном протяжении революции, то, хотя понятно, что любые датировки условны, тем не менее я бы ее датировал 1914–1958 годами — от проекта «Домино» до проекта дома К-7. «Дом-ино» — это проект Ле Корбюзье, который он запатентовал, будучи еще совсем молодым человеком. В плане плита с шестью кружочками для бетонных столбов по сторонам похожа на костяшку домино — отсюда название. Две плиты, шесть стоек и сбоку лестница — это и есть содержание патента. Дом К-7 придумал архитектор Виталий Лагутенко в 1956 году. Это всем известная пятиэтажка.

У архитекторов принято описывать эту революцию как художественную. Здесь возникает тема художественного авангарда, который отвергает, низвергает и вершит. Можно спеть песню о том, как художники-авангардисты отказываются от рабского следования натуре и классическому наследию, а архитекторы тоже отказываются от рабского следования натуре и классическому насле-

Приобретения

Квартиры с инженерным обеспечением (канализация, отопление, вода, газ, электричество) для большинства городского населения в СССР и сателлитах, послевоенной Европе и ряде других стран.

дию, от колонн и фасадов, и вместе это движение к новому миру двумя пластическими клиньями. Таких ораторий много — Мишель Рагон, Зигфрид Гидион сочинили настоящие шедевры. Но мне кажется, с общечеловеческих позиций сражение авангарда и классицизма в архитектуре — небольшое событие, которое не тянуло бы на революцию, если бы осталось в художественных рамках.

Главное значение этой революции — социальное. Ле Корбюзье не получил профессионального архитектурного образования — он закончил школу искусств в родном городе Ла-Шо-де-Фон во французской Швейцарии по классу декоративно-прикладного искусства. Не то что ему не хватало знаний или художественной подготовки — его графика прекрасна, эрудиция разнообразна, а тексты изумительны. Но у него не было воспитанного уважения к истории архитектуры и представления об автономности архитектора, человека другой специальности, чем строитель. Это вопрос бессознательных установок — так у часовщика квалификация механика и математика не отделяется от навыков слесаря по металлу. Ле Корбюзье, кстати (настоящее имя Эдуард Жаннере), происходил из потомственных часовщиков.

Мы теперь ценим архитектора и строителя в одном лице (что, по-моему, следствие этой же революции), но во времена юности революционера это не было нормой. В 1889 году 1-й Международный съезд архитекторов (в Париже, во время Всемирной выставки) принял постановление, которое гласило: авторской работой архитектора является проект, постройка — это копия в материале. Ле Корбюзье ориентировался на строительную промышленность, точнее, производителей бетона и железобетона, и его дружба с разнообразными бетонными компаниями продолжалась всю жизнь. Для архитектора «Дом-ино» не слишком осмысленная вещь — она недостаточно элементарна, чтобы быть архитектурным Черным квадратом, но слишком примитивна, чтобы отнестись к ней даже как к проектной идее. Но для строителя это как раз в точку. Если описать «Дом-ино» как изделие, которое может изготавливаться на заводе, правила его сборки на местности и правила комбинирования нескольких доминошек, получится строительный патент. Его Ле Корбюзье и произвел, и здесь важен не столько конкретный патент, сколько путь, им указанный. Архитекторы свои проекты не патентуют — патентуют изобретатели. Патент можно купить и запустить по нему производство на заводе — автор для это не нужен.

Что касается дома К-7, то он был произведен Виталием Лагутенко с большим личным участием Никиты Сергеевича Хрущева. В воспоминаниях Хрущева есть рассказ об этом. Сама эта книга воспоминаний, которую он не писал, а надиктовывал,— тяжелый для чтения материал. Автор не владеет техникой рассказа, ему не удаются ни герои, ни яркие образы, он боится своей памяти, недоговаривает и врет. Но глава про ЖСК-1 — это текст, в котором вдруг виден профессионализм большого менеджера. Это кипучий, деятельный мозг, направивший все силы на то, чтобы получить изделие, которое легко изготавливалось бы промышленным образом с поправкой на специфи-

Сражение авангарда и классицизма в архитектуре — небольшое событие, которое не тянуло бы на революцию, если бы осталось в художественных рамках. Главное значение этой революции — социальное





СЕМЕН ФРИДЛЯНД. АЛЕКСАНДР УЗЯНИН/АРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЕК»

1935

начало строительства рабочего городка Плесси-Робинзон во Франции Мориса Пэре-Дортайля

1953

первые дома микрорайона Highpoint в Лондоне Бертольда Любеткина



DIOMEDIA / ARCAID

1955

начало застройки квартала Ганзафиртель в Западном Берлине, звезды мировой архитектуры проектируют образцовые дома для массового домостроения в рамках специальной выставки «Интербау»

1957

постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве»



Коммунистическая партия Советского Союза
ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ПРАВДА
Четверг, 10 ноября 1955 года
ЦЕНА 20 КОП.

Советские люди торжественно и радостно отпраздновали 38-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции.

Трудящиеся нашей страны продемонстрировали свою монолитную сплоченность вокруг Коммунистической партии и Советского правительства, свою готовность бороться за новые успехи в строительстве коммунизма.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС И СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР

ОБ УСТРАНЕНИИ ИЗЛИШЕСТВ В ПРОЕКТИРОВАНИИ И СТРОИТЕЛЬСТВЕ

Парад и демонстрация на Красной площади

Потери

Европейский город как тип поселения.
Архитектор как художественная профессия.

ку советской индустрии. Хрущев последовательно отсекал все усложнения, искал самое элементарное изделие. Архитекторы ему все время мешали, проводили конкурсы, желали разнообразия и пририсовывали красоту. Он выпустил постановление об излишествах в архитектуре, и это был их приговор. Он не давал себя задурить профессионалам, он разил их, возил мордами по кульманам, они плакали и уходили из профессии. Пока, наконец, он не нашел Лагутенко, вернее, украденный и ухудшенный этим архитектором проект сборного панельного дома из журнала L'Architecture d'Aujourdhui. Начиная с этого момента революция победила. Мы зажили в индустриальном жилье. Это было совсем недавно — всего-то 60 лет назад.

Естественно, у этой революции были промежуточные этапы. Был русский конструктивизм, который героически изображал эстетику промышленного изделия посредством кустарной обработки сушеного камыша и штукатурки. Были рабочие кварталы Эрнста Мая сначала для Франкфурта, потом для Магнитогорска. Были кварталы для рабочих, построенные до и после войны в Лондоне и вокруг Бертольдом Романовичем Любеткиным, отправившимся из ВХУТЕМАСа внедрять конструктивизм в Англию через Париж. Были выпускники Баухауса, массово бежавшие от фашизма в Палестину и построившие Белый город Тель-Авива — сегодня всемирное наследие ЮНЕСКО. Эти, впрочем, влияния Ле Корбюзье не испытали. Было послевоенное восстановление Западного Берлина, авторские пяти- и двенадцатиэтажки, которые мы внимательно изучали, подглядывая из-за Стены. Но все это — прекрасные художественные обстоятельства на фоне цивилизационного сдвига. Сдвиг состоял в идее изготовления архитектуры на заводе.

Среди не-архитекторов не принято любить Ле Корбюзье. И уж тем более массовое индустриальное домостроение — что в пятиэтажном, что в 27-этажном варианте. Но для того, чтобы понимать Ле Корбюзье, нужно его историзировать. Революция ведь вызывается не злой волей ее вождей. В основе — нетерпимое положение, в котором оказались люди.

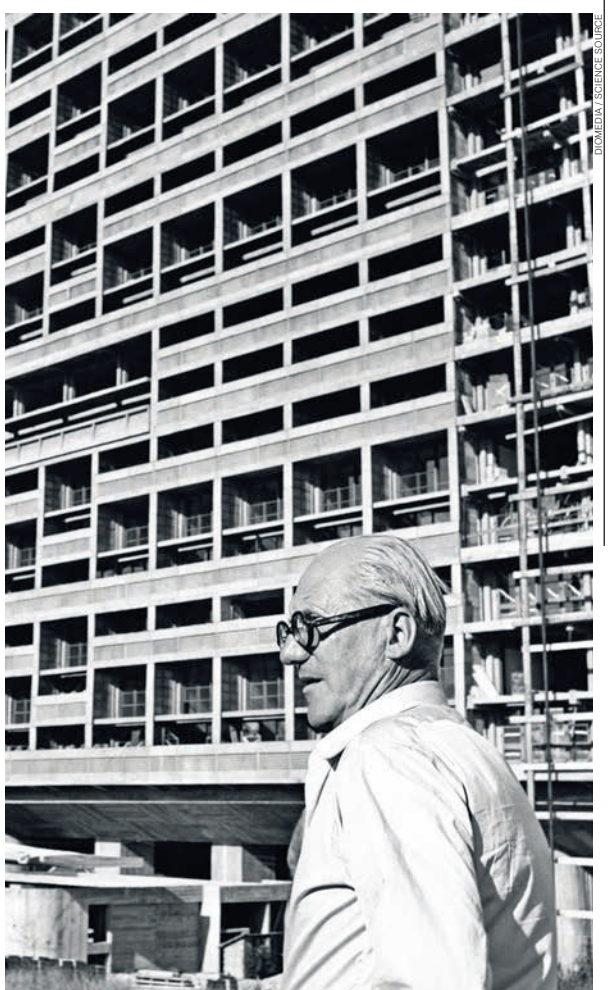
Будете ли вы читать про Париж у Гюго или Золя, про Лондон у Диккенса, про Петербург у Достоевского или Сормово у Горького — там обязательно будут многостраничные описания бедных кварталов. Потому что это — ад, а ад для европейского романа сюжетно важен. Ф. Энгельс в своей книге «Положение рабочего класса в Англии» писал об ирландцах, которые на тот момент были в Лондоне чем-то вроде жителей Таджикистана в сегодняшней Москве. Они жили по 10 человек в комнате без удобств, кроватей, постельного белья, мебели. Их косили эпидемии, они мерли от холода и голода, они тупели и теряли человеческий облик.

По физическим параметрам жизни людей советская Москва до конца 1950-х сопоставима с европейскими городами на сто лет раньше. После революции, когда топили деревянными домами, когда ввели общие квартиры, когда все обнищали, чем это отличалось от мира Оливера Твиста? После войны норма площади на человека в Москве была 5 квадратных метров — это почти сегодняшняя норма в СИЗО.

Пятиэтажка в каком-то смысле — самое великое произведение архитектуры. Мы начали с пяти метров на человека, СССР распался при 15 метрах, сегодня норма в России — 25 метров. Это колоссальный цивилизационный прорыв

Индустриальная эпоха — это потребность в больших массах рабочих, и невозможные условия жизни — данность, которую нельзя было терпеть. Вопрос архитектуры заключался не в стиле, который избран для частного особняка. С колоннами или без он одинаково украшает город, и что у хозяина на столе — реплика Габо или бронзовая нюшка,— вопрос развитости его личного вкуса. Но вот как и где живет основное население — это социальная проблема. И именно ее революция и решала: она создала индустриальное производство жилья для индустриальной эпохи. Это мифология любой революции — она выводит людей из ада в рай.

И она вывела. Пятиэтажка в каком-то смысле — самое великое произведение архитектуры, оно повторено миллионы раз в СССР, в странах соцлагеря, во Вьетнаме, в Индии, в Африке, где только мы их строили. Мы начали с пяти метров на человека, СССР распался при 15 метрах на человека, сегодня в России — 25 метров. Это колоссальный цивилизационный прорыв.


DIOMEDIA / SCIENCE SOURCE

Ле Корбюзье, Марсель, 1950-е годы

Но ему есть цена. Я сейчас не говорю о том, что произошло с городами, хотя это более или менее очевидно. Ле Корбюзье говорил, что дом — это машина для жилья. Тогда город — это парковка. На том уровне качества пространства, который достигается на большой парковке, мы города и строим. Это плоскость с дорогами для транспорта и индустриально изготовленными контейнерами для людей. Это парковка, но машины с нее не уезжают, а прямо отправляются в утиль. Мы — первое или второе поколение людей, которые живут дольше своих домов. До того дома нужно было чинить, но дом не являлся изделием с фиксированным сроком службы. А тут поменял статус. Хрущевские пятиэтажки появились позже сталинских, но их снос — государственная программа. Когда их сносят, а на их месте встают 27-этажные дома, от прошлой жизни не остается никаких следов. Как будто здесь раньше не ступала нога человека. Дома встали на новых местах, к ним провели новые дорожки, а старые распахали. Дома теперь несут в себе идею того, что они превратятся в мусор. Это упаковка для жизни, которая должна выбрасываться, как пакет.

Не то чтобы архитекторы специально старались создать что-то такое мусорное, но есть ощущение, что все-таки старались. Нельзя ответить на вопрос, прав ли был Ле Корбюзье или прав ли был Лагутенко. Жилищная проблема решена. Больше никто не живет в трущобах, 25 квадратных метра на человека — это европейская норма. Возникла, однако, другая мотивация. Сегодня в России строится 100 млн квадратных метров типового массового жилья в год, это примерно четверть нынешней Москвы. Единственный смысл этого производства — продажа квадратных метров.

Все это более или менее неприятно, и более или менее всем известно. Кто только не обличал последствий этой революции! «Над блочно-панельной Россией как лагерный номер луна»,— это Александр Галич, и в сером строе пятиэтажек действительно есть что-то тюремное. «У Корбюзье то общее с Люфтваффе, / что оба потрудились от души / над переменой облика Европы. / Что позабудут в ярости циклопы, / то трезво завершат карандаши»,— это Иосиф Бродский, и для успеха нашей революции бомбы и немцев, и союзников действительно сыграли решающую роль. Чтобы строить массовое жилье нужно массовое его отсутствие.

Но подход этих авторов, мне кажется, демонстрирует некоторое непонимание революционной логики. Она заключается в следующем. Любой революционер рано или поздно приходит к логике футуристического искупления — мы страдаем для того, чтобы наши дети, внуки и правнуки жили принципиально лучше.

Поэтому, оказываясь в городах, состоящих из типовой индустриальной застройки, и недоумевая, как люди после прекрасных бульваров Парижа, чудесных парков Лондона и шедевров Рима смогли ничему не научиться и произвести такую специфическую среду, мы должны говорить себе: мы страдаем не просто так. Мы страдаем из-за того, что нашим предкам стало чуть лучше жить.

ОБЪЯВЛЕНЫ ИМЕНА ЛАУРЕАТОВ IV ЕЖЕГОДНОЙ ПРЕМИИ РАДИО JAZZ 89.1 FM «ВСЕ ЦВЕТА ДЖАЗА»

JAZZ RADIO 89.1 FM



31 октября 2017 года в гостинично-развлекательном комплексе Корстон четвертый раз состоялась Ежегодная церемония вручения премии «Все цвета джаза», учрежденной Радио JAZZ 89.1 FM. Ведущими в этом году стали Валерий Сюткин и Мариам Мерабова.
Сергей Жилин, Валерий Гроховский, Вадим Эйленкриг, Алена Свиридова, Александр Сирадекиан, Александра Савельева, Ольга Кормухина, Ирина Тонева, Александр Маршал, Сергей Мазаев, Александр Гафин, Уиллиам Ламберти, Александр Любимов и многие другие провели вечер под чарующие звуки джаза.
В номинации «За вклад в развитие джазовой культуры в России» была награждена народная артистка России Лариса Долина. Премию певице вручил руководитель группы A'STUDIO – Байгали Серкебаев.
Победителем номинации «Открытие года» была объявлена пятнадцатилетняя Анастасия Волкоморова. Ее поздравил народный артист России Анатолий Кролл.
«Мероприятием года» был назван международный джазовый фестиваль Koktebel Jazz Party. Для награждения на церемонию специально прибыл председатель Московской городской думы Алексей Шапошников.
Программный директор Радио JAZZ 89.1 FM Петр Дмитриев вручил премию победителю в номинации «Музыкант года». Им стала яркая Нино Катамадзе и группа Insight. «Релизом года» был признан альбом Ивана Дорна «Jazzy Funky Dorn», а награду ему вручила телеведущая Алла Михеева.
Премию в номинации «Площадка года» получил Клуб Алексея Козлова из рук певицы Варвары Визбор.












Реклама.

www.radiojazzfm.ru

12+

Великий уравнитель

Революция социальных сетей

Юрий Сапрыкин

Человек создал компьютерные сети для решения прикладных технических задач, но этот служебный инструмент оказался дверью в параллельную Вселенную. Новые небо и земля, состоящие из строчек программного кода, перестроили самого человека

29 октября 1969 года в 21.00 студент Университета Калифорнии Чарли Клайн набрал на клавиатуре буквы LO. Это был тест: предполагалось, что Клайн отправит на удаленный компьютер слово LOGIN, команду входа в систему, но только что созданная компьютерная сеть ARPANET зависла в самый неподходящий момент. Это событие вряд ли заинтересовало кого-то, кроме участников эксперимента: публика была занята космосом, за три месяца до этого Нил Армстронг совершил несколько неловких шагов по поверхности Луны, все ждали вторую лунную экспедицию, а там недалеко и до Марса. Но, как часто бывает, большой шаг для человечества случился не там, где его ожидали увидеть.

От захватывающих космических перспектив к 2017 году остались лишь дежурные заголовки в новостях — такой-то космонавт улетел на орбиту, такой-то вернулся. Новые небо и земля были обретены не в межзвездных далях, а буквально не выходя из комнаты: незаметно для самого себя человечество создало новое информационное пространство, то ли пронизывающее физическую реальность, то ли надстраивающееся над ней. Вряд ли стоит повторять банальности о том, как интернет изменил мир — десятки новых бизнесов, множество бытовых удобств, универсальная энциклопедия, океаны музыки, текстов, изображений в открытом и мгновенном доступе. Но к этим приятным возможностям сеть не сводится, в ощущениях она дана прежде всего как среда, где мы общаемся с себе подобными. У этой среды свои законы, и она каким-то образом меняет нас.

Эта среда дала человеку публичность. Человека стало видно. Студент и космонавт в ней равны, они оба получили голос, шанс быть услышанными. В каком-то смысле это универсальный социальный лифт: чтобы оказаться наравне с великими умами и общественными лидерами, нужно просто зайти к ним в аккаунт. Бобчинский и Добчинский XXI века не стали бы упрашивать Хлестакова, чтоб передал императору, что, мол, живут где-то такие-то — достаточно просто написать императору коммент.

Эта публичность по определению коллективна: возможность заявить о себе, прокричать «я существую!» интересна только в психологическом плане, для дел общественных важнее, что эти бесчисленные «я» в цифровом мире складываются в некий единый всевидящий фасеточный глаз. Они показывают себя друг другу, друг на друга смотрят и транслируют друг через друга информацию об окружающем мире. С этой новой коллективностью связано некоторое количество утопий (в том числе уже явно несбывшихся): предполагалось, что «мудрость толп» способна заменить традиционные медиа, традиционные партии, вообще переустроить общество на более разумных началах — точно так же, как тысячи энтузиастов по заранее заданным правилам написали лучшую в мире энциклопедию, а тысячи водителей, подключенных к единой экосистеме, создали самую удобную в мире службу такси. С обществом пока не получилось, но совокупные усилия пользователей так или иначе по-новому размечают реальность. Мы сами не заметили, как ориентация в пространстве (географическом, социальном или культурном) перестала зависеть от экспертов, которые способны составить для этого участка реальности релевантную карту. Сегодня мы покупаем ботинки, идем в кино, выбираем, какой дорогой проехать, основываясь на чужих оценках, просмотрах и рейтингах. Эта коллективная карта требует от каждого участия: давая возможность ориентироваться по чужим мнениям и оценкам, она заставляет оставить свои.

Приобретения

Публичность. Нас всем видно. Обещанное когда-то право на 15 минут славы реализуется ежеминутно.

Общение. Фраза «давно не виделись» потеряла смысл: общение со знакомыми и незнакомыми людьми происходит ежеминутно.

Скорость. Поиск нужной информации, проверка фактов, выяснение, где и что происходит, не говоря уже о доступе к книгам и фильмам, теперь происходит за секунды.

Ориентация в пространстве. Сеть накладывает на обыденную реальность сетку из коллективных указаний и рекомендаций: мы узнаем, куда идти, что делать и как все устроено, потому что другие люди в интернете уже подумали об этом до нас.

Драйв. В конечном счете, к сожалению или к счастью, от всего этого невозможно оторваться.

1969, 29 октября — первая передача сигнала по компьютерной сети ARPANET

1988 — разработан протокол Internet Relay Chat (IRC), делающий возможным общение в сети в реальном времени

1989 — сотрудник Европейского совета по ядерным исследованиям Тим Бернерс-Ли выдвигает концепцию «всемирной паутины» (World Wide Web); в течение следующих двух лет он разрабатывает протокол HTTP, язык HTML и идентификаторы URI

2006, 26 марта — в России запущена социальная сеть «Одноклассники»

Мудрость толпы перестала нуждаться в услугах экспертов, эксперты существуют в ней на равных правах с остальными — и у этого неожиданного равенства есть побочные эффекты. С одной стороны, сколько бы ни говорили сегодня об угрозах тоталитаризма, коллективная машина по производству мнений делает его невозможным. Из рук условного начальства выбита монополия на распространение информации и определение истины, пользуясь термином антрополога Алексея Юрчака, «авторитетный дискурс». Голос власти, который доводится до населения общенациональными каналами ТВ,— лишь один из множества голосов; само обсуждение предполагаемой реанимации тоталитаризма становится возможным именно благодаря социальным медиа. С другой стороны, поток мнений пользователей размывает не только голос власти, но и любой авторитетный голос. Человек, отдавший десятки лет изучению московской архитектуры или проблем Ближнего Востока, оказывается лицом к лицу с комментаторами, которые потратили на эти специальности три минуты времени. Ответом на любое компетентное суждение может быть обвинение в продажности или альтернативная конспирологическая теория. Стихийно возникающий консенсус побеждает ра-

Эта среда дала человеку публичность. Человека стало видно. Студент и космонавт в ней равны, они оба получили голос, шанс быть услышанными. В каком-то смысле это универсальный социальный лифт

циональные аргументы, распространяющийся вирусным образом миф побеждает очевидность. Дивный новый мир постправды создают не СМИ, которые якобы намеренно искажают информацию, а обычные пользователи, у которых просто нет времени разбираться, где правда.

Уравнивание речи накладывает отпечаток на содержание речи. В фейсбуке часто приходится слышать — мол, люди совсем перестали понимать смысл написанного. Возможно, люди никогда его и не понимали, только у них не было инструментов, чтобы это непонимание проявить — но, скорее всего, скорость общения в социальных медиа сама по себе требует известного упрощения. Реакции должны быть мгновенными, простыми для восприятия и предельно эмоциональными — если не зацепить внимание прямо сию минуту, лента уедет вверх, и ничего уже не вернуть. Обсуждение более или менее любого вопроса в этой среде требует максимального его упрощения, чтобы в пределе можно было ответить «да» или «нет», занять позицию в одном из двух противостоящих окопов. Новая коллективность, которая обещала совместный труд для общей пользы, превращается в поле, изрытое множественными линиями фронта: сегодня мы ссоримся по поводу насилия в школе, завтра по поводу сотрудничества с властью, послезавтра — из-за мелких несогласий по предыдущим поводам. Что же до совместного действия, то оно оказывается попросту невозможным — что бы ни говорили теоретики «революций 2.0», интерфейс социальных медиа куда больше подходит для наблюдения и обсуждения, а также «для привлечения внимания», чем для планирования и координации сложных проектов с вовлечением многих людей.

«Новая прозрачность» — не в том, что все теперь знают, где ты обедаешь и куда едешь в отпуск, а в том, что выстроенная тобой автоконцепция выдает тебя с головой

Интерфейс этой среды постоянно настаивает на том, что она готова под тебя подстроиться, ты сам выбираешь, что тебе нужно, а ее алгоритмы как бы намекают, что они знают о твоих желаниях даже больше, чем ты. Жить с мыслью о том, что какая-то неведомая машина составляет твой психологический портрет по лайкам, а еще всю твою переписку с котиками теоретически могут читать товарищи майоры всех возможных спецслужб, конечно, неуютно. Но пугает даже не то, что за нами следит ЦРУ или ФСБ — а то, что нас видно вообще всем. Нас видно условным друзьям: выкладывая фотографии или оставляя комменты, ты всегда сообщаешь о себе что-то такое, чего не хотел бы рассказывать. Нас видно условным контрагентам — рейтинги водителей в «Убере» или нянь в Kidsout дисциплинируют работников так, как не смог бы ни один надзиратель с резиновой дубинкой, а комментарии владельцев квартир в Airbnb заставляют даже прожженного неряху убирать за собой. Нас видит Google, Apple и их многочисленные мелкие аналоги; для них мы не более чем алгоритм, чье действие нетрудно предсказать по исходящим от нас потокам данных. Уже сегодня они понимают, когда нам нужно показать рекламу часов, а когда — проморолик трусов, лет через пять они смогут безошибочно предсказывать, за кого мы проголосуем на выборах; лет через десять — выбирать для нас партнера лучше, чем мы можем это делать сами, и точно рассчитывать сумму медицинской страховки, исходя из того, чем мы заболеем в следующем году (и хорошо еще, если это будет делать Google, а не условный Рос-за-всеми-надзор). Во многих отношениях это удобно — хотя при таких перспективах придется немного пересмотреть вопрос о случайности или свободе воли, и расставаться с этими представлениями о себе неприятно.

У этой «новой прозрачности» существуют естественные границы. Все, что происходит с тобой в этой среде, на самом деле происходит не с тобой. Это пространство именно что пронизывает, прослаивает, по-своему картографирует реальность — но никогда не совпадает с ней, а твое сетевое присутствие, в каких бы формах оно ни проявлялось, никогда не совпадает с настоящим тобой (оставим в стороне вопрос, что такое «настоящий ты», и существует ли он вообще; так или иначе у каждого есть об этом свое интуитивное представление). Ты можешь постить фотографии с пляжа Сен-Тропе или чекиниться на автомойке под Нагатинской эстакадой, писать тонко выстроенные эссе или оставлять односложные комменты — все равно это некоторая проекция тебя в публичном пространстве, построение автоконцепции, как называла это Лидия Гинзбург. «Новая прозрачность» — она не столько в том, что все теперь знают, где ты обедаешь и куда едешь в отпуск, а в том, что в конечном счете то, как выстраивается эта автоконцепция, что-то говорит о тебе, выдает тебя с головой.

Это «второе я» странным образом связано с первым: кажется, чем больше эмоций мы в него инвестируем, тем меньше остается нам самим. Оно разоблачает нас перед другими — и одновременно нас подчиняет; оно вовлекает нас в конфликты, которые прокатываются по этому коллективному полю, как тихоокеанские ураганы — и выматывает, опустошает нас, словно мы и вправду жертвы какого-то невидимого катаклизма. Оно в конце концов не позволяет от себя отвязаться — ученые уже давно рассказали о микроинъекциях дофамина, которые поступают в мозг и вызывают почти наркотическую зависимость.

Но бог с ним, с дофамином — люди со временем выучат правила гигиены; много что на свете вызывает привыкание, но в большинстве своем мы как-то научились с этим жить. Аддикция не в дофамине как таковом: человек — существо социальное, а вся социальность теперь именно в этой среде; если ты хочешь знать, где и что происходит, или просто поговорить с друзьями за жизнь — вот голубая иконка на айфоне, тебе сюда. Точно так же человек бывает привязан к поездкам на рыбалку или разговорам на кухне; просто теперь социальность приняла новую форму. Можно только позавидовать социологам — все, что раньше существовало в скрытом виде, а сегодня стало проблемным и наболевшим, фиксируется прямо на экране, в реальном времени; заходишь в фейсбук и смотришь, в какую сторону сдвигаются границы языка или там гендерные стереотипы. Общество говорит с собой о самом себе — интерфейс устроен так, что оно делает это эмоционально, необдуманно, перебивая друг друга, на всех обижаясь и забывая, о чем говорили вчера; но другого, до такой степени в буквальном смысле, «общественного пространства» у нас нет.

Потери

Приватность. Интернет — дом со стеклянными стенами: по следам, которые мы оставляем в цифровом пространстве, о нас можно узнать почти все.

Независимость. Интернет — идеальное место для манипуляций: нашими мнениями и суждениями управляют специалисты по кликабельным заголовкам, активная часть френд-ленты и невидимые алгоритмы поисковых машин.

Достоверность. Информации много, а времени на нее мало: в этой ситуации слухи, сплетни и заведомую неправду почти невозможно отличить от проверенных новостей.

Экспертиза. Специалисты, эксперты, носители академического знания оказались на равных с конспирологами и троллями. Всех слышно одинаково.

Покой. Мы подключены к цифровым устройствам так же, как наши домашние электроприборы к сети. Даже когда мы не смотрим в экран смартфона, он все равно постоянно напоминает о себе.

1993	1995, 17 ноября	1999, 30 ноября	2004, 4 февраля	2006, 21 марта
появляется браузер NCSA Mosaic, первый общедоступный пользовательский интерфейс для работы в интернете	запущен сайт Classmates.com, первая общедоступная популярная социальная сеть	пользователь at оставляет первую русскоязычную запись на сайте Livejournal	Марк Цукерберг и его соседи по комнате в общежитии Гарвардского университета открывают сайт Facebook	опубликовано первое сообщение в сети микроблогов Twitter

2006, 10 октября	2007, 9 января	2010, 6 октября	2013, 14 августа	2014, 19 февраля
открывается сеть «ВКонтакте»; по состоянию на сентябрь 2017 года, самый популярный сайт в России и шестой по популярности в мире	глава компании Apple Стив Джобс представляет первую модель айфона на конференции Macworld Expo	в сетевом магазине AppStore появляется приложение Instagram, самая популярная социальная сеть с фотографиями	основатель «ВКонтакте» Павел Дуров объявляет о запуске мессенджера Telegram	Facebook приобретает мессенджер WhatsApp за $16 млрд.; самая крупная сделка в истории соцсетей

Производство истин

Революция современного искусства

Анна Толстова

В 1969 году в лондонском журнале Studio International был опубликован трактат 24-летнего нью-йоркского художника Джозефа Кошута «Искусство после философии». Искусство после «Искусства после философии» стало другим

Вначале, конечно, было не слово, а дело — множество художественных жестов, частью осмысленных и намеренных, частью интуитивно-стихийных, которые трудно представить себе в виде единой хореографической партитуры. Ведь в 1960-е искусством, по словам Майкла Арчера, автора едва ли не самой переиздаваемой истории искусства последних 50 лет, стало «все, что угодно». Впрочем, о каком начале может идти речь, когда до сих пор совершенно невозможно договориться, где пролегает рубеж между просто «искусством» и «современным искусством». На этот счет имеются три основные версии, так или иначе связывающие свой проблематичный предмет с рождением последней, самой современной современности. Одна — вполне в духе концепции историка Анри Руссо, провозгласившего рубежом современности «последнюю катастрофу», каковой для нас по-прежнему остается Вторая мировая война,— возводит начало современного искусства к 1945 году, и эта родовая травма, превращая всех зрителей в предстоящих бэконовским «фигурам у подножия распятия», навсегда лишает его «роскоши, покоя и наслаждения». Другая, приравнивая «последнюю современность» к глобализму, ведет отсчет от падения железного занавеса, Берлинской стены и советской империи — искусство, словно апостолы, начаша глаголати иными языки, и это касалось не только средств выражения, но в первую очередь того, что надлежало выразить, проговаривая иные травмы — личной и коллективной идентичности, связанные со страхом тоталитаризма или крахом коммунистической утопии, колониальные и/или постимперские. И наконец, самая популярная версия относит наступление современного искусства к условной «эпохе 1968 года», когда все старые травмы и раны лечили радикальным хирургическим путем: разрыв, отказ, отрицание. Одним из лучших мастеров рубить с плеча оказался Джозеф Кошут.

Возможно, сказались революционные гены: среди предков художника по отцовской линии значится Лайош Кошут, лидер Венгерской революции 1848-1849 годов. Возможно, запрос на революцию висел в воздухе. Но все же не каждому студенту-первокурснику, а он только-только начал учиться в нью-йоркской школе визуальных искусств, удается сделать работу, какая войдет во все учебники как концептуалистский манифест: шел 1965 год, ему испол-



1917 1961

«Фонтан» Марселя Дюшана
«Фонтан» — далеко не первый, но безусловно самый известный из реди-мейдов Марселя Дюшана. Писсуар, названный «Фонтаном» и подписанный «R. Mutt», послан на первую ежегодную выставку нью-йоркского Общества независимых художников и отвергнут выставочным комитетом, хотя по уставу общество обязывалось принимать любые произведения от художников, уплативших членский взнос. Оригинал «Фонтана» утерян — работа известна по фотографии Альфреда Стиглица, в 1960-е Дюшан выпустил серию ремейков. К тому времени «Фонтан» из типично дадаистской выходки, из остроумной насмешки над американскими «независимыми», стал превращаться в ключевой жест авангарда, поднимающий главные философские вопросы искусства — о его смысле, автономии и контекстах

статья «Concept Art» Генри Флинта
Музыкант, философ, один из активистов «Флюксуса», Генри Флинт изобретает термин «концептуальное искусство» и говорит о его связи с языком: «„Концепт-арт“ — это прежде всего такое искусство, материалом которого являются „концепты“, как, например, материалом музыки является звук. Поскольку „концепты“ тесно связаны с языком, концепт-арт — это такой род искусства, чьим материалом служит язык»







Наступление «современного искусства» относят к «эпохе 1968 года», когда все старые травмы и раны лечили радикальным хирургическим путем: разрыв, отказ, отрицание

Джозеф Кошут. «Один и три стула», 1965 год

нилось двадцать, работа называлась «Один и три стула». Стул был, так сказать, един в трех лицах: стул как таковой, то есть как обыденная, прозаическая вещь или как редимейд, его фотография в натуральную величину и определение слова «стул» в виде увеличенной фотостатической копии параграфа из толкового словаря. Един в трех лицах, един в трех типах знаков по Пирсу, как индекс, икона и символ, един, как едины референт, слово и образ, вернее, вовсе не едины, а, напротив, не сводятся одно к другому, и между зазорами — нет, никакой метафизики, никаких пустот и бездн, лишь разные теории референции у конкурирующих школ внутри лингвистической философии. Он сделал целую серию «Один и три» — ряд аналогичных инсталляций с другими повседневными вещами, лопатой, лампой, молотом, чтобы мысль интерпретатора не заблудилась в ножках стула. Любую работу надлежало делать по инструкции: неизменными были лишь схема расположения элементов в пространстве и словарное определение слова — все остальное, выбор предмета и фотографирование его в выставочном зале, оставалось на усмотрение инсталлятора. Тут можно было бы сказать, что художник, вняв Платону, вознесся в мир чистых идей

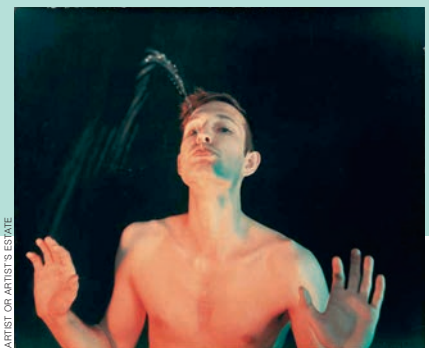
1963

«Фонтан» Роберта Морриса
Цинковое ведро на деревянной балке — Роберт Моррис, один из пионеров концептуального искусства, экспериментатор в области саунд-арта, ленд-арта и перформанса, делает иронический оммаж Марселю Дюшану: Дюшан становится кумиром поколения художников, пришедшего на смену поп-арту



1966

«Автопортрет в виде фонтана» Брюса Наумана
Еще один иронической оммаж Марселю Дюшану: представая в образе фонтанной статуи, извергающей струю воды изо рта, Брюс Науман, с одной стороны, высмеивает романтическую концепцию художника-гения, изливающего на зрителя поток художественных откровений, а с другой — сводит визуальный образ к описанию, каким является название работы



ARTIST OR ARTIST'S ESTATE

1967

манифест «Параграфы о концептуальном искусстве» Сола Левитта
«В концептуальном искусстве самый важный аспект произведения — это идея или концепция. Это означает, что все планы и решения принимаются заранее, а само выполнение является формальностью. Идея становится тем механизмом, который создает искусство. Этот вид искусства не является теоретическим и отнюдь не иллюстрирует некую теорию. Концептуальное искусство интуитивно; оно задействует все типы мыслительной активности; оно бесполезно»



1967

«Aspen 5+6» Брайана О'Догерти
Художника и критика Брайана О'Догерти приглашают редактировать очередной номер авангардного журнала Aspen — он воспринимает это как возможность сделать выставку вне «белого куба» галереи (10 лет спустя он напишет серию статей, составивших книгу «Внутри белого куба»). «Выставка» представляет собой картонный футляр, в который вложены тексты, ноты, пластинки и фильмы на 8-миллиметровой пленке. Среди «экспонентов» — Марсель Дюшан, Ласло Мохой-Надь, Рихард Хюльзенбек, Самюэл Беккет, Уильям Берроуз, Ален Роб-Грийе, Джон Кейдж, Мортон Фельдман, Мерс Каннингем, Роберт Раушенберг, Сол Левитт, Мел Бохнер. «Экспозицию» предваряет текст Ролана Барта «Смерть автора» — это была первая публикация знаменитого эссе. Выставка Брайана О'Догерти, несколько опередившая авангардные кураторские эксперименты Сета Сигелауба и Люси Липпард, свидетельствует о факультативности и дематериализации объекта искусства, об отказе от старых ремесленных средств выражения в пользу медиа и технической воспроизводимости



MACBA

и не унизил себя ремеслом, если бы художник, который год спустя начнет работать над серией «Искусство как идея как идея», и вовсе редуцированной до словарных фотостатов, не был столь чужд идеализма. Так наступила смерть автора: вся романтическая мифология, обожествляющая личность Творца, его страсти и темперамент, его глаз и руку, движением которой будто бы управляет само Провидение, и в этом смысле Джексон Поллок был последний гений романтизма,— вся романтическая мифология объявлялась логической ошибкой, а выражение «великий художник» — вышедшим из употребления.

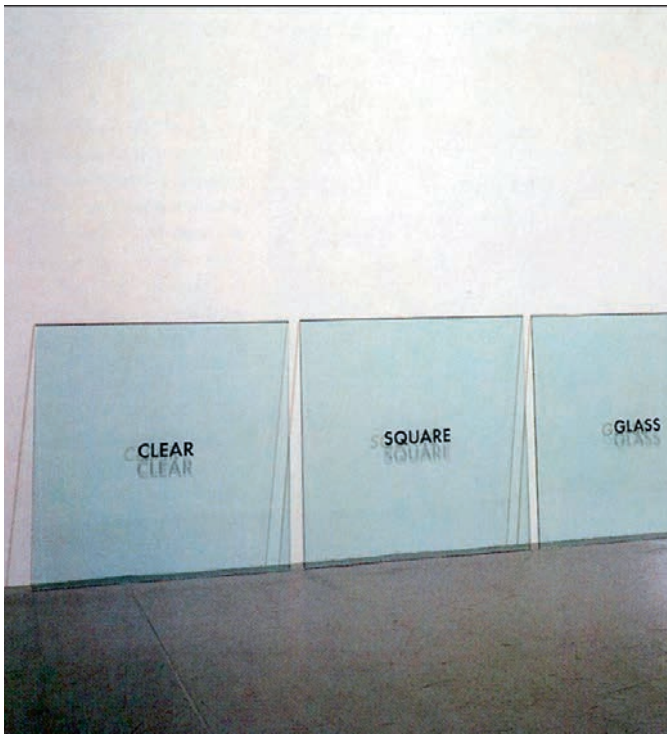
В тот год он сделал несколько других «лингвистических» работ. Скажем, «Прислоненное стекло»: четыре чистых квадратных листа стекла были прислонены к стене, на каждом из них имелось по надписи «чистый», «квадратный», «стекло» и «прислоненный». Или «Пять слов, написанные оранжевым неоном»: пять слов — «five words in orange neon» — были действительно написаны оранжевым неоном. Эта намеренная тавтологичность, исключающая из произведения любое чувственное переживание по поводу формы, избавляющая от интерпретационных страданий в связи со смыслом сюжета или мотива, снимающая проблему формы и содержания как таковую, уничтожающая саму возможность эстетического подхода к предмету, оставляла зрителя наедине с голым вопросом «Что есть искусство?». Пожалуй, только один художник до него ставил этот вопрос с такой прямотой и радикальностью — свою первую награду Кошут фактически принял из рук Марселя Дюшана: тот выбрал получателя одного престижного гранта из множества претендентов всего за неделю до смерти — в гроб сходя, благословил. Трактат «Искусство после философии» теоретически обобщил всю эту кошутовскую художественно-лингвистическую практику.

В конце концов, ему было всего 24 года, он, хоть уже два года как преподавал в своей альма-матер, был вчерашний студент, так что трактат, печатавшийся в Studio International частями, будто куски диссертации, посланные научному руководителю для разбора, местами походит на реферат. Писатель сразу вываливает на читателя кучу цитат из классиков аналитической философии и теоретической физики, то и дело признаваясь в любви

Так наступила смерть автора: вся романтическая мифология, обожествляющая личность Творца, его страсти и темперамент, его глаз и руку,— вся романтическая мифология объявлялась логической ошибкой, а выражение «великий художник» — вышедшим из употребления



Джозеф Кошут. «Пять слов, написанные оранжевым неоном», 1965 год



1968



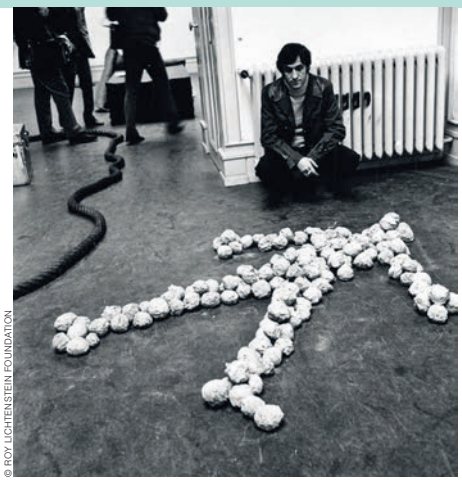
«Музей современного искусства. Отдел орлов» Марселя Бротарса

Марсель Бротарс начинает собирать свой «Музей современного искусства»: коллекцию всевозможных изображений орлов, какие в Европе с ее имперским прошлым и подсознанием обнаруживаются повсеместно — от гербов, знамен и картушей географических карт до крышечек пивных бутылок. Каждый экспонат снабжается магриттовским ярлычком «Это не произведение искусства» — и то верно, тотальным произведением искусства является весь фиктивный музей со всеми его подразделениями. Пародия Бротарса считается одним из первых образцов институциональной критики, говорящей об исчерпанности идеи классического музея

1969

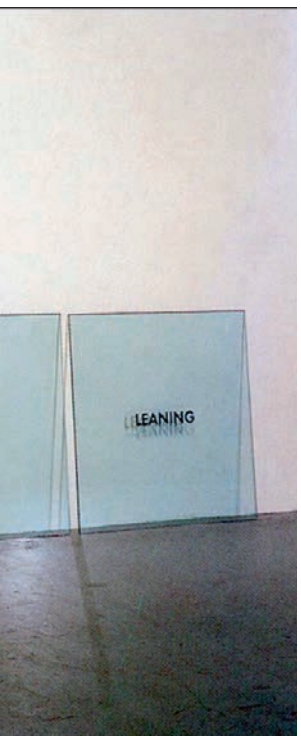
выставка «Когда отношения становятся формой» Харальда Зеемана в бернском Кунстхалле

Директор бернского Кунстхалле Харальд Зееман делает выставку, которая подводит итог десятилетию «дематериализации объекта». Экспозиция, объединившая художников «Флюксуса», арте повера, «новых реалистов», ленд-артистов, минималистов и концептуалистов, показывает, что сегодняшнее искусство перестало быть картиной и скульптурой — оно стало объектом, инсталляцией, звуком, перформансом, жестом или чистой идеей. Выставка скандализирует музейный мир — Харальд Зееман подает в отставку и превращается в одного из первых независимых кураторов



© ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION





Джозеф Кошут. «Прислоненное стекло», 1965 год

к Людвигу Витгенштейну и его «Логико-философскому трактату», и, в сущности, по-студенчески прячется за спины авторитетов. Но это чтобы из-за этих авторитетных спин со всем радикализмом молодости возвестить о смерти и воскресении.

Нет, не смерти искусства — искусство хоронили с самого начала искусства, то есть с того момента, когда на переломе от Высокого Возрождения к маньеризму оно стало осознавать себя чем-то отдельным от прочих форм томления духа. Кошут констатирует смерть философии — всей метафизики, всего континентального, вскормленного туманным немецким идеализмом любомудрия, которое наконец-то отступило перед ясной математической логикой нового мышления, опирающегося на лингвистику и точные науки и столь прекрасного в своей аналитической стройности, что скомпрометированное слово «философия» в его адрес звучит оскорбительно. А вместе со смертью философии отмирают и все ложные и внеположные проблемы, навязанные искусству эстетикой — лишь теперь оно свободно стать самим собой и думать о собственной сути: «Все искусство (после Дюшана) концептуально по своей природе, потому что искусство существует только концептуально. „Ценность“ тех или иных художников после Дюшана может определяться тем, насколько они ставили под вопрос природу искусства, иными словами, „что они прибавили к концепции искусства“ такого, чего не было до них».

Искусство отныне замещает философию, как некогда философия заместила религию: название трактата Кошута можно понимать и как «искусство вместо философии»

Среди ложных вопросов искусства, уводящих его от главного и общего к частностям, был, согласно Кошуту, вопрос о том, что есть живопись и скульптура в своих пределах: все то, над чем так долго бились модернисты-формалисты, объявлялось неактуальным, и «европейская традиция дихотомии живописи и скульптуры» отправлялась на кладбище вместе с континентальной философией. Сегодня может показаться, что Кошут, официально сообщивший о падении самодержавия живописи и скульптуры, воспользовался плодами медийной свободы не столь радикально, как его современники, будь то дрейфующие прочь от общества спектакля ситуационисты во главе с Ги Дебором или же гроза всех американских музеев, институционально-критический Ханс Хааке. Возможно, Кошут-практик со своим тавтологичным, кусающим себя за хвост, как уроборос, «искусство есть искусство» был не настолько революционен, как Кошут-теоретик. Но именно он поведал миру о том, что искусство отныне замещает философию, как некогда философия заместила религию: название трактата можно понимать и как «искусство вместо философии». В самом начале «европейской традиции дихотомии живописи и скульптуры» Леон Баттиста Альберти советовал художникам побольше общаться с философами — Кошут шепнул им на ухо, что учиться мудрости более не у кого и что они сами философы. Философам же — в лице, допустим, Алена Бадью — остается лишь подтверждать, что современное искусство есть производство истины.

Приобретения	Потери
Декларация о независимости искусства от метафизики дала искусству свободу. Свободу выбирать между краской на холсте, нанесенной каким угодно способом, и слепым текстом, отпечатанным на старой машинке, между формой, отлитой в бронзе, и безыскусными предметами, расставленными в пространстве определенным образом, между фото-, кино-, видеокамерой и ксероксом, между танцем на пляже и сценарием перформанса с известным или же открытым финалом.	Свобода выбора подразумевает свободу конкуренции — она отменяет все привилегии, какие традиция веками закрепляла за живописью и скульптурой: отныне каждому, кто овладел старым академическим ремеслом, придется доказывать, что на этой школьной, а вовсе не золотой латыни все еще можно высказаться по актуальным вопросам.

1971

«Картина-Скульптура» Даниеля Бюрена

На Шестой международной выставке в Музее Гуггенхайма Даниель Бюрен выставляет колоссальную «Картину-Скульптуру»: огромное полосатое полотнище свисает с потолка, прорезая собой всю гуггенхаймовскую спираль, от купола до пола. Работа, затмившая собой все остальные и подчинившая себе все выставочное пространство, поставила под вопрос нейтральность музея, даже такого авангардного по архитектуре и концепции, как нью-йоркский Гуггенхайм, и предупреждала о печальной зависимости современного искусства от институций. Другие участники выставки, возмущенные тем, что opus magnum Бюрена «перекрикивает» их объекты и инсталляции, требуют убрать «Картину-Скульптуру» — в их числе, к сожалению, был и Джозеф Кошут, кажется не заметивший реверанса своему главному тексту в бюреновском названии. Работу Бюрена в итоге удаляют — Сол Левитт, Карл Андре и Марио Мерц отказываются участвовать в выставке в знак солидарности с французским художником

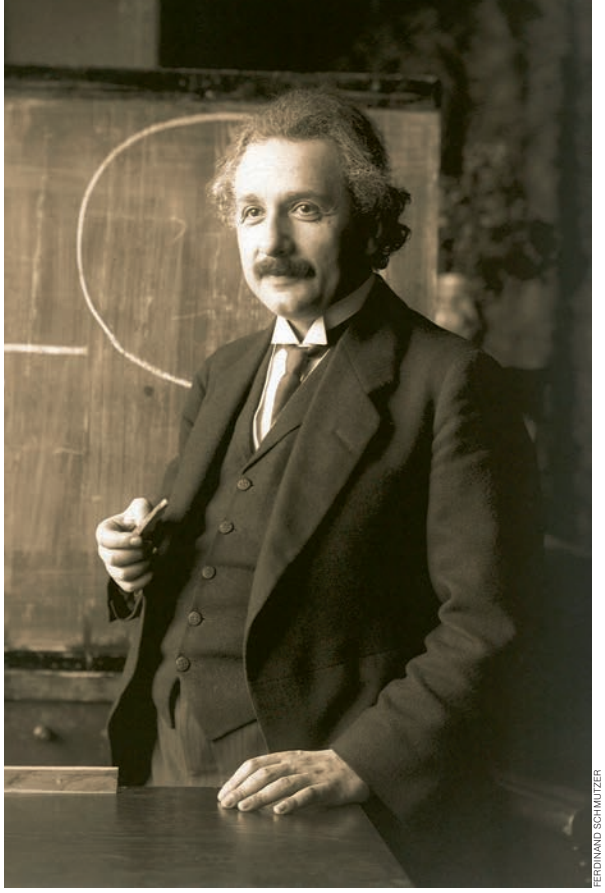


Теория быстрых и теория малых

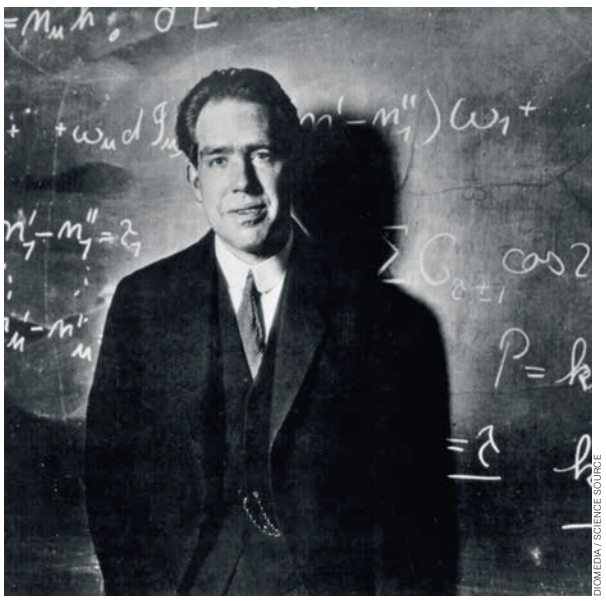
Революции в физике

Андрей Михеенков

Главной наукой XX века была, конечно, физика. В 20–30-х годах на это место претендовала было химия, да быстро отступила. Важнейшие технологические достижения века происходят из физики. Если же отвлечься от практических применений, для самой физики, для ее внутренней логики прошедший век тоже был важнейшим. Совершенно неясно, можно ли будет сказать то же самое про XXI век. Пока кажется, что едва ли


FERDINAND SCHMUTZER

Альберт Эйнштейн


DIOMEDIA / SCIENCE SOURCE

Нильс Бор


DIOMEDIA / SCIENCE MUSEUM LONDON

Макс Планк

Две революции

Современная физика неизмеримо сложнее и глубже своего состояния столетней давности, а масштаб доступных ей явлений неизмеримо шире — от кварков до космологических времен и расстояний. Вековая эволюция представлений о материальном мире включала и многочисленные качественные скачки. Но, конечно, два важнейших скачка, две революции в физике XX века — это теория относительности и квантовая механика.

Тут сразу необходима оговорка. Теорий относительности две: специальная и общая. Обе созданы в начале века главным образом в работах Эйнштейна. Специальная теория относительности изучает тела, движущиеся со скоростью, близкой к скорости света (300 000 км/сек). Общая, развивающая идеи специальной, занимается гравитацией. Общая теория относительности — фундаментальная и чрезвычайно важная область, и, например, только что получившее Нобелевскую премию детектирование гравитационных волн стало одним из ее подтверждений. Но все-таки первой радикально изменила представления о пространстве и времени специальная теория относительности, именно она была революцией.

Теория относительности

Принято считать, что теория относительности (дальше — без слова «специальная») очень сложна и основана на невнятных простому смертному постулатах. То и другое неверно. Постулаты проще некуда. Альберт Эйнштейн просто добавил к известному 300 лет принципу относительности Галилея тезис о максимальной скорости распространения взаимодействия.

Принцип Галилея — это примерно вот что: «в купе бесшумного поезда с задернутыми шторами никак нельзя определить, стоит он, или едет равномерно». А максимальная скорость — уже установленный к началу века экспериментально факт: нет ничего быстрее света.

И все. Остальное сводится к простым, на уровне второкурсника, вычислениям. В знаменитом «Ландавшице» — курсе теоретической физики Ландау и Лифшица (10 томов в среднем по 500 страниц) — детальное изложение теории

Теория относительности

вся наука в двух статьях

У специальной теории относительности нет таймлайна, только таймпоинт. Практически в окончательном виде она была сформулирована в двух статьях Альберта Эйнштейна 1905 года — «Elektrodynamik bewegter Koerper» («К электродинамике движущихся тел») и «Ist die Traegheit eines Koerpers von seinem Energieinhalt abhaengig?» («Зависит ли масса тела от содержащейся в нем энергии?»). Теория, конечно, возникла не на пустом месте, предшественники были (важнейшие — Хендрик Лоренц и Анри Пуанкаре). Но вклад Эйнштейна историки науки считают определяющим

Квантовая механика

1900

первый квант

Пытаясь обосновать известную из эксперимента формулу для спектра теплового излучения, Макс Планк предположил, что электромагнитное излучение распространяется порциями, и таким образом впервые ввел понятие кванта. Именем Планка позднее была названа важнейшая постоянная квантовой механики

1905

первый дуализм

Воспользовавшись квантами, Альберт Эйнштейн объяснил явление фотоэффекта и попутно впервые продемонстрировал корпускулярно-волновой дуализм. Между прочим, Нобелевскую премию Эйнштейн получил не за теории относительности (специальную или общую), а именно за фотоэффект

Приобретения

Огромное расширение сферы доступных физике явлений. И по масштабу времени – от ничтожных атомных времен до гигантских космических, и по масштабу расстояний. С вытекающими практическими последствиями.

Две научные революции, одна за другой перевернувшие устоявшиеся представления, приучили к переворотам. Развитие науки пошло много быстрее, и качественные скачки стали восприниматься как естественный процесс.

относительности занимает две главы, 50 страниц, а ключевые положения теории — это вообще два-три параграфа.
Теория относительности непривычна не сложной математикой, а тем, что она — первой из наук XX века — противоречит обыденному сознанию, здравому смыслу. Простые исходные тезисы и математически безупречные вычисления приводят к результатам, с которыми трудно смириться. Здесь самый известный пример — проблема синхронизации. Если существует максимальная скорость распространения сигнала, то это значит, что невозможно мгновенно установить далекие друг от друга часы на одно и то же время, от одних до других надо еще добежать. То есть в каждой точке пространства возникает собственное время, а не одно на всех абсолютное, как было в классической науке. Более того, пространство и время объединяются в неразрывное пространство-время (четырехмерное пространство Минковского). Отсюда и возникают все знаменитые парадоксы теории относительности — замедление времени, сокращение длины, парадокс близнецов.
Хотя теория относительности далека и от повседневного опыта, и от обычных скоростей (свет в два с лишним миллиона раз быстрее самого быстрого автомобиля), это наука практическая. Без нее, например, не может быть ускорителей, а они нужны не только в ядерной физике, но и в медицине, в микроэлектронике, в технологиях безопасности. Даже простой GPS без нее работать не будет. Чем выше доступные человечеству скорости, тем нужнее теория относительности.

Квантовая механика

Второй важнейшей революцией в физике XX века стала квантовая механика. Насколько можно судить через сто лет, квантовая механика возникла из стремления подправить немногочисленные и, как казалось, не катастрофические противоречия, накопившиеся в физике к началу века. Первое противоречие — двойственная природа света, в одних случаях он проявляет себя как волна, а в других — как частица. И вторая проблема, только что возникшая,— устойчивость атомов. В 1910-х годах было экспериментально установлено (это сделал Резерфорд), что атом состоит из положительно заряженного ядра и вращающихся вокруг него отрицательных электронов. Но вращающийся заряд обязан излучать электромагнитные волны, теряя энергию. И в конце концов упасть на ядро, а этого не наблюдается.
Две задачи за два десятилетия были решены. Правда, попутно оказалось, что это не мелкие недоразумения, а большая проблема, из-за которой пришлось буквально перевернуть всю классическую физику. Перевернуть, но не опровергнуть (об этом чуть дальше).
Квантовая механика действует на масштабах, непривычных человеку. Ее поле — молекулы, атомы и дальше в глубину. Поэтому она решительно противоречит здравому смыслу (для теории относительности, как уже сказано, это тоже верно, но к ней как-то легче привыкнуть). Такие вещи, как одновременное прохождение через два отверстия и вообще существование в нескольких состояниях сразу, проникновение сквозь барьер или, наоборот, надбарьерное отражение — в квантовой механике обычное дело.
К тому же эта наука не только непривычна, но и сложна. В курсе Ландау и Лифшица она занимает в 15 раз больше места, чем теория относительности. Квантовая механика сложнее сопромата, хотя, как известно, сложнее сопромата нет ничего (само это утверждение по структуре — квантовомеханическое).
Но зато квантовая механика, по-видимому, самая результативная наука XX века. Вся радио- и микроэлектроника, вообще все полупроводниковые устройства до iPhone 8 включительно — квантовые. Атомная бомба тоже. И очень много чего еще.
Кстати. Современная химия, поскольку это наука о соединениях-разъединениях атомов и молекул,— это тоже квантовая механика. Просто у химиков язык другой, другие, более удобные им методы решения уравнения Шрёдингера. Но уравнение-то квантовое, физическое. Сами химики с трудом отличают физическую химию от химической физики. Хотя по номенклатуре ВАК это совершенно разные специальности — 02.00.04 и 01.04.17, и в Академии наук есть институты с обоими названиями.
Современная физика еще дальше, чем теория относительности и квантовая механика, ушла от человеческого масштаба — и вверх, в космологию, и вниз, в субатомные размеры. Поэтому она еще более сложна, еще менее привычна и понятна, и поэтому же — менее практична. В нынешнем веке ожидать «полезных» революций скорее следует в других науках, вероятнее всего, в науках о живом.

Консервативные революции

Обе теории — и теория относительности, и квантовая механика — радикально изменили предшествующие представления. Но у революций в физике есть особенность, которая отличает их от революций социальных, этических, художественных и иных. Революция, например, социальная норовит отвергнуть предыдущее, признавая его неверным или по крайней мере устаревшим, и вместо него поставить новое. В общем, отряхнуть прах. В физике таких революций не может быть. Здесь неотвратимо действует принцип соответствия — любая новая теория должна включать старую как частный случай.
Теория относительности, то есть релятивистская механика,— это наука о быстром движении. Если движение замедлить, теория должна вернуться в старую, классическую нерелятивистскую механику. Формально это означает, что если считать скорость света бесконечной, то преобразования Лоренца — основной математический элемент теории относительности — должны вернуться к преобразованиям Галилея. Так и происходит.
То же и с квантовой механикой. Это наука о малых частицах. Увеличивая их, мы обязаны вернуться туда же, в классическую механику. На уровне рассуждений, интерпретаций это бывает довольно хитроумно. Вот пример. Любой микроскопический объект, постулирует квантовая механика, одновременно является волной и частицей. Иногда заметней приметы волны, иногда — частицы. В принципе, макроскопические, большие объекты тоже подвержены корпускулярно-волновому дуализму. Но их волновые свойства бесконечно слабы и потому ненаблюдаемы. Формально-математический же рецепт простой. Если считать постоянную Планка (эта физическая константа определяет масштаб квантовых явлений) нулем, то уравнения квантовой механики должны перейти в уравнения механики классической. И переходят.
То есть та и другая теории — про быстрых и про малых — в соответствующих пределах аккуратно сшиваются со старой теорией больших и медленных.
И это, к слову, надежный критерий отсева ложных концепций. Опровергнуть квантовую механику или теорию относительности невозможно, к ним можно только что-то «спереди» приписать. Впрочем, в профессиональном сообществе таких попыток давно не бывает, а рост их числа в общедоступном информационном поле есть лишь один из симптомов общего одичания.

1913	1924	вторая половина 1920-х	конец 1940-х
старая квантовая механика В трех опубликованных в 1913 году статьях Нильс Бор сформулировал то, что позднее будет названо «старой квантовой механикой» — постулаты, объясняющие устойчивость атомов. Но сами постулаты оставались пока необъясненными	**полный дуализм** Луи де Бройль выдвинул гипотезу о том, что корпускулярно-волновой дуализм есть универсальное свойство материи, то есть любые волны — одновременно и частицы, а частицы — одновременно и волны	**новая квантовая механика** Усилиями нескольких физиков, главным образом немецких (Шрёдингер, Гейзенберг, Борн, Иордан, Паули), построены основные постулаты и правила квантовой механики. Важным был также вклад советских ученых Льва Ландау и Владимира Фока. В завершение англичанин Поль Дирак сформулировал универсальный математический язык квантовой механики	**квантовая механика – 3** Ричард Фейнман (США) предложил альтернативную формулировку квантовой механики («интегралы по траекториям»), эквивалентную стандартной, но часто гораздо более удобную для вычислений. К тому же теория Фейнмана позволяет просто и наглядно проследить «возвращение» к классической, доквантовой физике. Кстати, позднее именно Фейнман предложил идею квантового компьютера

Потери

Утрата веры в повседневный опыт. Из физики ушла ясность, наглядность. То, что раньше было здравым смыслом, теперь стало «физической интуицией» и приобрело гораздо более причудливые очертания. Зашаталась картезианская идея о предельной познаваемости мира, понимаемая буквально, например, как возможность однозначно предсказать результат любого измерения. Математический аппарат физики стал гораздо сложнее. Математических знаний, которых с лихвой хватало физикам конца позапрошлого века, теперь и третьекурсникам мало.

Бунт-зрелище

Парижская революция 1968-го

Михаил Трофименков

С середины 1960-х до середины 1980-х все части света, за исключением Австралии, были охвачены — это не преувеличение и не метафора — всемирной гражданской войной. Десятки национально-освободительных войн, восстаний, городских герилий и контрреволюционных погромов слились, как сказал бы субкоманданте Маркос, в «мировую войну объединенного народа против объединенного правительства». Мятеж парижских студентов в мае 1968-го на фоне этих событий — с участниками которых студенты декларировали антиимпериалистическую солидарность — микроскопический эпизод. Однако же в коллективной памяти человечества он остался символом всемирного пожара



AFP / ROGER-VIOLLET

Демонстрация в поддержку Шарля де Голля на Елисейских Полях

«Барбара явилась к родителям с длинноволосым юнцом и попросила: „Мама, разреши мне провести ночь в Латинском квартале — там баррикады“. Ей семнадцать. Милая девочка специально зашла домой, зная, что родители волнуются. Родители восхитительно выкрутились — сказали, что еще не ужинали, и отвели молодых людей в ресторан. Барбара, чистая душа, ответила: „Как можно идти в ресторан, когда мои товарищи на улице и т.д.“ Родители убедили мальчика переночевать у них. З. рассказывает мне это по телефону, понизив голос. Мальчик спит в гостиной. Оба ребенка измотаны и перевозбуждены».

Будь это сцена из фильма, авторов уличили бы в буржуазной сентиментальности. Но это «показания» канадской писательницы Мейвис Галлант, непредубежденного свидетеля парижского бунта мая 1968 года. Трогательно-водевильная коллизия уживается в ее дневнике со слухами о трупах, которые жандармы, заметая следы, топят в Сене, фактами избиений раненых студентов на носилках и неистребимым привкусом слезоточивого газа.

«Латинские кварталы» пылали в тот год повсюду. Кажется, никто — от Токио до Варшавы — вообще не сдавал сессии: университеты совместными усилиями парализовали студенты, их захватывавшие, и полиция, оттуда их выбивавшая. Председатель Мао, повелевший хунвейбинам открыть «огонь по штабам», и классик социологии Герберт Маркузе, сошлись на том, что революционность отныне — не классовый, а возрастной атрибут.

Вообще-то кампусы США бурлили уже восьмой год, как восьмой год громыхали по мостовым башмаки спаянных железной дисциплиной радикалов «Дзэнкагурэн», прятавших лица (японское ноу-хау) за марлевыми масками. Уже справили шутовские похороны своего движения голландские «прово», требовавшие раздать амстердамцам 20 000 белых велосипедов. Необратимый переход от протеста к террору уже обозначила в июне 1967-го Гудрун Энслин, бросив «родителям» на похоронах убитого полицией берлинского студента: «Вы все — поколение Освенцима».

В 1968-м очаги возгорания слились во всемирный костер «молодежной революции». В январе пал Римский университет. Начиная с февраля бои в кампусах и гетто США смахивали на гражданскую войну. Рвануло в Бельгии, Алжире, Португалии. Весной — в Польше, Великобритании, Бразилии, Испании, Швеции, Сенегале. Берлин запылал в апреле, когда неонацист тяжело ранил вожака студентов Руди Дучке. Летом «накрыло» Югославию, Турцию, Швейцарию, Канаду, Уругвай, Аргентину, Мексику, Австралию. Осенью — Ямайку, Египет, Финляндию, Грецию. Но витриной революции — без всяких на то оснований — был и остается Париж.

Возможно, мир потрясла «неуместность» горящих баррикад в сердце «ах, Парижа». Да ладно, Париж и не такое видал. В 1958-м он сплотился против путчистов, грозивших десантом парашютистов. В 1961-м аккуратно не заметил, как полиция забила на улицах насмерть 200 алжирцев. Стены кафе помнили пули и осколки, пятнавшие их

14 февраля	22 марта	3–11 мая
первые столкновения студентов, протестующих против увольнения Анри Ланглуа с поста директора Синематеки (9 февраля), с полицией. 22 апреля Ланглуа восстановлен в должности	студенты-радикалы захватывают административную башню университетского городка в парижском пригороде Нантере	ректор Сорбонны приглашает — для предотвращения митингов и столкновений — полицию на территорию университета в Латинском квартале. Мелкие стычки перерастают в баррикадные бои: 3500 раненых. 13 мая Сорбонна захвачена студентами

Буржуа, наблюдавшие из окон, именно так революцию себе и представляли: град камней, клубы газа, пылающие автомобили, выломанные решетки Люксембургского сада и грязь, «как на Каирском базаре»



AFP / ROGER-VIOLLET

Антиправительственные плакаты



нематеки, вскоре восстановленного. Университетская заваруха началась (март) с требования студентов Нантера свободно пускать мальчиков в девичьи дортуары.
Можно назвать это бунтом против патриархального общества. Не считать же программой революции граффити: «Запрещается запрещать», «Вся власть — воображению». Студентам хотелось «чего-то иного», они скучали и ощущали себя левыми, но смутно левыми. Маоистским, троцкистским и геваристским жаргоном владели немногие «сектанты», собачившиеся между собой и не способные что-либо возглавить.
Главные события разыгрались на бульваре Сен-Мишель и вокруг него. Леваки не совались дальше пассажа Сен-Жермен: там начинались угодья ультраправых студентов, парней серьезных — не чета полицейским, старавшимся никого не убить. Ограниченность масштабов компенсировала оргия «спецэффектов». Буржуа, наблюдавшие из окон, воображали революцию именно так: град камней, клубы газа, пылающие автомобили, выломанные решетки Люксембургского сада, невинные девы в объятиях лохматых анархистов и грязь, «как на Каирском базаре». Неудивительно, революцию-то устраивали их собственные дети, унаследовавшие ее образ от пап и мам.
Не случайно Пазолини, страстный коммунист, католик и гомосексуал, категорически презирал «маменькиных сынков», атакующих полицейских — выходцев из самой что ни на есть гущи народной.
Когда дым рассеялся, все «актеры» были живы, отчасти здоровы и вернулись в аудитории. Но мы-то знаем: революция — это другое. Это когда активное меньшинство кропотливо обращает большинство в свою веру и выводит на баррикады. Во Франции все наоборот. Большинство вдруг ринулось в драку, а уже после драки выделилось активное меньшинство, еще лет десять экспериментировавшее с коммунами, политическим творчеством масс, гашишем-героином и чуть-чуть — терроризмом.
А как же зловеще-загадочное исчезновение де Голля, улетевшего в штаб оккупационных войск в ФРГ договариваться о танковом броске на Париж? Как же националь-



AFP / ROGER-VIOLLET

Демонстрация в поддержку Шарля де Голля на Елисейских Полях

20 мая — 10 июня	29 мая	4 июня	16 июня	31 декабря
выступления рабочих в поддержку студентов, начавшиеся 13 мая, сливаются во всеобщую забастовку. Франция парализована	«исчезновение» де Голля	армия занимает передающие центры национального радио и телевидения	бунтующие студенты «эвакуированы» из Сорбонны	новогоднее обращение де Голля к нации: «Предадим же земле дьяволов, которые мучили нас в минувшем году»

при разборках фракций алжирского подполья и покушениях ОАС. В общем, никогда такого не было — и вот опять: Галлант фиксирует всеобщее предчувствие гражданской войны.
Изумляет ничтожность искры, из которой разгорелось такое пламя. В США беспорядки катализировали убийства: трех негров-студентов в Южной Каролине, Мартина Лютера Кинга, Роберта Кеннеди. В Бразилии — террор хунты, в Греции — смерть лидера оппозиции режиму «черных полковников». В Японии — конфискация крестьянских наделов под будущий аэропорт Нарита. На Ямайке — высылка популярного профессора, в Польше — запрет спектакля по национальному достоянию — «Дзядам» Мицкевича: тоже повод. И повсеместно людей выводили на улицы ужас и гнев, вызванные войной во Вьетнаме. В конце января, в ходе «новогоднего наступления», партизаны едва не взяли штурмом американское посольство в Сайгоне, вскоре мир потрясла садистская резня, устроенная в марте лейтенантом Келли в деревне Сонгми.
Во Франции поводом стала какая-то чепуха. Первые стычки (февраль) произошли из-за увольнения директора Си-



Демонстрация в поддержку Шарля де Голля на Елисейских Полях

AFP / ROGER-VIOLLET

ный коллапс — не работали ни магазины, ни банки, ни бензоколонки?

Ну не студентов же боялся президент-генерал! И бронетанковый замысел, и коллапс — следствия беспрецедентной всеобщей стачки, да, начавшейся в знак солидарности со студентами: 10 млн забастовщиков, красные флаги над захваченными заводами. Чудесным образом, о забастовке, которую «слили» коммунистические профсоюзы, не вспоминают. Забылась и настоящая, трагическая студенческая революция в Мексике, выдвинувшая социально-политическую программу. Опасаясь, что студенты сорвут Олимпиаду, власти за 10 дней до ее открытия просто выкосили пулеметами сотни студентов в центре Мехико.

Как стачку и кровь застили «танцы» на баррикадах Сен-Мишеля, так и эффектный срыв Каннского МКФ видными революционерами Полански и Лелушем застил многолетнюю борьбу за Венецианский фестиваль. Ведущие итальянские киномастера (то есть коммунисты), бойкотируя его реакционное руководство, добились в 1973-м закрытия фестиваля на два года и реформирования его. А Канны — что? Отряхнулись и пошли дальше.

Спецслужбы в нелепость революции поверить не могли и искали ее дирижера. Само собой, за кордоном. Соседка поведала Галлант, что муж-полицейский шепнул ей: баррикады удерживают никакие не студенты, а ражие североафриканцы. «Что-то мне говорит, что все свалят на иностранцев — я имею в виду новый пролетариат — испанцев, португальцев. И, само собой, на арабов, достается всегда арабам».

Контрразведка пришла к выводу: бунт устроили неуловимые агенты «Триконтиненталя» — гаванского «Конгресса трех континентов», создавшего в январе 1966-го из революционных движений 82 стран Организацию солидарности народов стран Азии, Африки и Латинской Америки. Не менее половины из этих движений уже вели или готовили вооруженную борьбу. Европейские городские партизаны 1970-х действительно считали себя авангардом «третьего мира». Но символическое поражение новая мировая революция уже потерпела с гибелью Че Гевары в октябре 1967-го. А к примеру, Пьер Гольдман, натуральный агент Гаваны, ждавший сигнала, чтобы присоединиться к партизанам Венесуэлы, сказал как отрезал про майский бунт: «Мастурбация, онанизм, кастрация».



AFP / ROGER-VIOLLET

Баррикады на бульваре Сен-Мишель



AFP / LEEMAGE

Первая полоса газеты Paris Jour с обещанием Шарля де Голля уйти в отставку в случае поражения на референдуме, 26 мая 1968 года


AFP / ROGER-VIOLLET

Стычка с полицией на бульваре Сен-Мишель

На роль оккультного гения-кукловода примеряли Ги Дебора, философа, режиссера, вождя загадочного «Ситуационистского интернационала» художников. Его книга «Общество зрелищ» (1967) открывалась пророческими словами:

«Вся жизнь общества, в котором господствуют современные условия производства, проявляется как огромная аккумуляция зрелищ. Все, что раньше переживалось напрямую, удалилось в репрезентацию». Новая реальность, по Дебору,— это «псевдомир», «доступный лишь разглядыванию».

Вот он — догадались пикейные жилеты — и натравил студентов на неототалитарное «общество зрелищ». Но страшная тайна мая заключалась в том, что, по Дебору, «лгун солгал самому себе».

Это был не бунт против общества зрелищ, а звонкий бунт-зрелище, тем более бессмысленный, чем милосерднее он протекал. Первая в истории революция, которой не было.

Приобретения
Радикальная либерализация – к середине 1970-х – сексуальных практик, в частности декриминализация гомосексуализма и абортов.
Расцвет гражданских инициатив и движений, самое знаменитое из которых «Врачи без границ».
Декоративная мода на «третий мир» в его революционной и мистической ипостасях.
Социальный слой «икорных левых» (в ФРГ – «шили», или «шикарные левые»), гламурных марксистов: после избрания Миттерана президентом (1981) они составят новую политическую элиту.

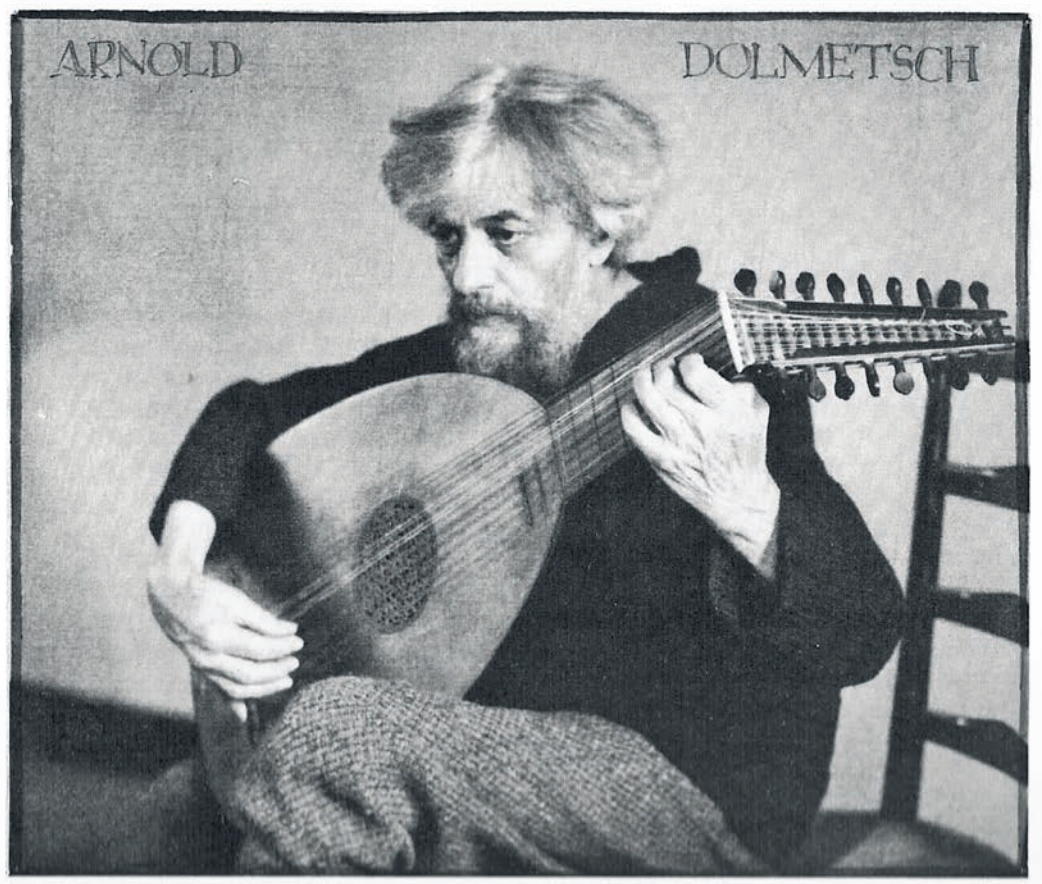
Потери
Франция лишилась лучшего в своей истории президента. Де Голль обещал уйти в отставку, если проиграет референдум по второстепенному административному вопросу, и сдержал свое сл ово (28 апреля 1969-го).
Студенческие протесты завершились университетскими реформами, которые привели к постепенной утрате «патриархального» и «тоталитарного» – то есть систематического и классического высшего образования.
Париж лишился старых деревьев на бульваре Сен-Мишель, срубленных студентами.
Французская культура лишилась Жан-Луи Барро на посту руководителя театра «Одеон». Изгнанный оттуда студентами, он затем был уволен министром культуры как их сообщник.
Французская политическая жизнь лишилась полувекового авторитета коммунистической партии.

Чтение звука

Музыкальная революция

Сергей Ходнев

Смешная эстетская прихоть — а давайте сыграем старинную музыку на старинных инструментах — привела к громадной переоценке ценностей. Не только музыканты стали играть по-другому, но и нам пришлось учиться слышать музыку совсем иначе, чем это делали наши отцы и деды. «Исторически информированное исполнительство» раз и навсегда изменило отношения человечества с историей музыки — а возможно, и не одной только музыки



1879
Арнольд Долмеч начинает собирать старинные инструменты, а потом и изготавливать их реплики. Среди будущих покупателей сделанных им клавесинов — Уильям Моррис и Джеймс Джойс

1920
«Роделинда» Георга Фридриха Генделя, поставленная по инициативе Оскара Хагена в Геттингене, становится первым современным исполнением какой бы то ни было генделевской оперы

1928
лютнист Вальтер Гервиг открывает класс лютни в берлинской Академии церковной музыки

Представьте себе альтернативную вселенную, где есть вполне сложившийся литературный канон, довольно узкий, однако с вполне приличными авторами — Данте, Шекспир, Бальзак и, скажем, Томас Манн. Только читать их все вынуждены в переводе и только в переводе. Причем переводы хорошие, местами даже поразительно талантливые, но никто не понимает, что это не переводы, а авторизованные переложения: «устаревшие» выражения вымараны, фразы то длиннее, то короче оригинальных, терцины сбиваются на катрены, а сюжет хоть и сохранен, но образность переделана в соответствии с представлениями переводчика.

А потом вдруг является некое «общество исторически информированного чтения». Которое, роясь в грамматиках, начинает выдавать тщательно сделанные подстрочники. И консерваторы пожимают плечами: неужели и так не понятно, о чем «Ромео и Джульетта»? А энтузиасты потихоньку входят во вкус: слушайте, а ведь этот вот нерифмованный ямб у Шекспира правда воспринимается совсем иначе, а мы-то привыкли его читать александрийскими стихами! А «ревность — чудовище с зелеными глазами» — как сказано, а?

Академическая музыка для массовой аудитории конца XIX века была строго организованной чередой всеми признанных вех. Каждое новое поколение композиторов вносило что-то новое, причем эти новации часто встречались в штыки педантами и филистерами, но потом все как-то складывалось; а затем обыкновенно и новаторы в какой-то момент оказывались теми отцами, которых вытесняло со сцены следующее поколение, настроенное когда более, когда менее уважительно. И все это мыслилось как неумолимый, но в конечном смысле безукоризненно справедливый естественный отбор, в результате которого складывался канон музыкального искусства.

Тех, кто показался (ключевое слово) недостаточно состоятельным в художественном смысле для того, чтобы предстать гением на все времена, оттесняли на обочину, в сочинения по истории музыкальной литературы — но и хорошо, и правильно. Зачем нам, скажем, Телеман, Фукс и Граун, если у нас уже есть Бах? И совершенно незачем нам знать, на чем и как играли музыканты баховских времен, если у нас есть наши современные инструменты, прекрасно подходящие для наших многолюдных концертных залов, и музыканты, прекрасно выпестованные консерваториями новейшего образца.

Этому можно было противопоставить очередные новации — и в них не было недостатка; сложность в том, что и они по сути-то были игрой по этим готовым правилам. Но можно было, как оказалось, зайти с другой стороны. Вы боготворите гениев прошлого? Отлично, но вы уверены, что вы их понимаете? Ведь потребление музыки — не то, что потребление искусства хотя бы и старых мастеров; здесь нужен посредник в виде исполнителя, который, правда, может составлять со слушателем одно и то же лицо. Но до появления аутентизма критерий при этом был только один — хорошо играет этот самый исполнитель или плохо.

Аутентизм настаивал, что музыка никогда не рождалась некоей вневременной сущностью. Что сами ноты представляют собой только код, который еще нужно правильно прочесть

А потом вдруг выяснилась фантасмагорическая вещь: можно быть хорошим, талантливым, успешным музыкантом и притом играть либо «правильно», либо «неправильно». Либо вооружившись знанием об эпохе, биографии, эстетическом контексте, либо от ветра главы своея. Причем тяга к старине, в том числе и старине музыкальной,— это одно, а сама предлагаемая энтузиастами жильных струн и низкого строя практика — немножко другое; она не с тем была заведена, чтобы пощекотать нервы слушателя, и не для того только, чтобы открыть неизвестный ему огромный пласт искусства, а чтобы крикнуть во весь голос: вы не так слушаете музыку, ваши представления о ней — произвольно сложившийся консенсус. Следуя которому, вы пропускаете массу бесценных художественных ощущений.

Начало, правда, было не во весь голос. В 1915 году Арнольд Долмеч — изготовитель клавесинов, блокфлейт и виол да гамба, влюбленный в ветхие и малоизвестные партитуры,— выпустил в Лондоне фундаментальный труд «Интерпретация музыки XVII–XVIII веков по свидетельствам современников». В этом же году умер Скрябин, и вообще в контексте мировой войны, футуризма, кубизма, нарождающейся додекафонии и проч. книга Долмеча кажется тихой и застенчивой ученой блажью.

Но вышло так, что сейчас это визионерство Скрябина и дерзания футуристов воспринимаются как академический факт, граничащий с областью «отвлеченного и подчас диковинного». В то время как дело Долмеча и его единомышленников выросло в исправно работающую индустрию планетарного масштаба — а заодно бесповоротно перенастроило в нашем восприятии музыки как таковой очень и очень многое.

Тут легко сказать, что вся эта столетней давности любовь к XVIII столетию — просто дитя fin de siecle. Сначала, еще глубоко в XIX веке, буржуазия полюбила завитушки рококо, потом явились Гонкуры, Верлен, Анри де Ренье, и пора «старого режима» внезапно стала казаться и в эстетическом, и в психологическом смысле необычайно актуальной. А Бердслей, а Сомов, а Кузмин? А парижская Schola Cantorum, которая и вовсе в 1890-е начала пропагандировать старинную музыку? А Рихард Штраус с его тяжеловесными грезами о Вене времен Марии-Терезии? Ведь все это — одно поветрие, тем и симпатичное, что оно кажется колоритной приметой своего собственного времени. Тем более что как раз в неспокойные годы людей к пассеизму и тянуло. Карсавина, танцующая под музыку Куперена в «Бродячей собаке», где по такому случаю душно от свечей, горящих в старинных канделябрах, и от запаха живых роз, свитых в увядающие гирлянды,— это очень типичный 1914 год. Парики и мушки, лютни и клавесины — безопасная оранжерейная территория, куда так хочется убежать от надвигающегося ужаса. Вот и Шёнберг в 1933-м внезапно вчитывается в Генделя и, препарируя его кончерто гроссо соч. 6, N 7, создает свой Концерт для струнного квартета с оркестром.

Но в этой практике, через некоторое время ставшей именовать себя «аутентизмом», а более недавно — «исторически информированным исполнительством» (historically informed performance, HIP), с самого начала был элемент сияющего позитивизма и сциентизма — даром что она была устремлена к прошлому. Восстание против общепринятого порядка вещей объяснялось тем, что глубина нашего знания и наша открытость ему стали другими.

По-настоящему расцвел этот исполнительский историзм все-таки только после Второй мировой; он — молочный брат авангарда. (И неслучайно, например, соответствующий факультет Московской консерватории называется ФИСИИ — Факультет исторического и современного исполнительского искусства.) Его первые герои 60–70-х — сплошь бунтари, в самой его патетике очень много левого, протестного содержания. Но, пожалуй, это единственный случай, когда явная контркультура строилась на тончайшей исследовательской культурности, когда любой иконоборческий жест можно было обосновать не словами «я так вижу», а кипой ссылок на старинные трактаты. И старинные инструменты — вещь колоритная, несомненный аттракцион, и вся эта ученая исполнительская алхимия обычно производит впечатление на публику. Вы привыкли представлять Генделя или Вивальди так-то и так-то — но вот вам программно неожиданный Гендель и неожиданный Вивальди. Вы привыкли думать, что от неизвестных и прочно забытых авторов нечего ждать интересной музыки — но вот вам потрясающие опусы композиторов, которых не знают даже и специалисты.

Но важнее другое. Аутентизм настаивал, что музыка (прежде всего музыка старинных композиторов) никогда не рождалась, как Афина из головы Зевса, некоей вневременной сущностью во всеоружии. Что сами ноты, как ни странно, говорят о ней еще не все, и вообще представляют собой только код, который еще нужно правильно прочесть. Что мы обязаны поинтересоваться: для какого контекста она создавалась — для церкви, для дворцовой залы, для театра? Не упускаем ли мы в этом контексте важных эстетических и акустических обстоятельств? И что нельзя играть Монтеверди как Баха, а Баха как Бет-

В исторически информированном исполнительстве с самого начала был элемент сияющего позитивизма и сциентизма. Восстание против общепринятого порядка вещей объяснялось тем, что глубина нашего знания и наша открытость ему стали другими

1933

в Базеле открылась Schola Cantorum Basiliensis, где в разное время учились Густав Леонхардт, Жорди Саваль, Рене Якобс, Андреа Маркон и другие знаменитые аутентисты

1948

выходит первая запись «Времен года» Вивальди. Забытый композитор быстро превращается в общеизвестного гения, а камерные оркестры, играющие музыку XVIII века,— в популярнейшее филармоническое явление

1948

Альфред Деллер, первый контратенор на новейшей оперной сцене (на фото — крайний слева), создает ансамбль The Deller Consort, с которым исполняет произведения композиторов эпохи Ренессанса, а также Пёрселла, Баха и Генделя



DONALD SOUTHERN/DELLER FAMILY ARCHIVE/ LEBRECHT MUSIC AND ARTS/VOSTOCK-PHOTO

Приобретения

Открытие для массового, непрофессионального слушателя невообразимо огромного пласта музыки – от Средневековья до классицизма.
Наглядный прорыв в научном и практическом осмыслении того, как функционировала и как создавалась доклассическая музыка.
Влияние «старинной» эстетики не только на новую академическую музыку, но и на рок- и поп-эстраду.
Принципиально новое и непривычное звучание даже заигранных шлягеров, скажем, Баха или Моцарта, которое облегчает слушательский контакт с ними.
Плюрализм интерпретаций и отказ от единого нормативного исполнительского языка.

ховена. Более того, и Бетховена нельзя играть, как мы привыкли: особенно много шуму в свое время наделали эксперименты даже не с барочной музыкой, а именно с бетховенскими симфониями, сыгранными без жирного романтического лоска, маленькими составами, так, как они могли звучать на премьере. С другой стороны — даже если у нас остался только смутный очерк произведения, мы все равно будем пытаться при случае его воссоздать, как палеонтологи по косточке воссоздают динозавра.

Исполнительский историзм примерял на себя форму и даже дух многих культурных явлений XX века. Вместе с совестливыми философами 50-х задавался вопросом, возможно ли и теперь как ни в чем не бывало слушать Бетховена и Вагнера, и утверждал, что не в меру торжественному пантеону нужно найти замену. Вместе с бунтующими студентами 60-х выступал против засилья догматичных и буржуазных филистеров. Минимализм — ну тут все ясно, достаточно только послушать Майкла Наймана. Нью-эйдж, хиппи, world music — все это тоже на свой лад отразилось в аутентистских практиках и модах, как и последние, в свою очередь, отражались при случае в прогрессивном роке. А сегодня кажется, что он на 100% соответствует духу именно нашего времени, когда самое ценное, к чему тянется постиндустриальный мир,— это ручная работа, фермерские продукты, штучность и органичность. И современному слушателю, конечно, очень приятно, когда посреди всеобщей «цифры» и виртуальности ему представляют раритет тщательной выделки.

С одной стороны, в постмодернистское сознание аутентизм вписался как по мерке, с другой — так и остался в основе своей явлением на самом деле модернистским. Ему часто ставят в вину догматизм и безапелляционность, но на самом деле следствием его появления был как раз интерпретаторский плюрализм, утвердившийся в академической музыке раз и навсегда. Великие голоса со старых прекрасных пластинок не станут менее великими от того, что Эрих Кляйбер или Карл Бём играли Моцарта не на жильных струнах. Но аутентистские приемы и в академическом лагере многих побудили к поискам и экспериментам (причем с поразительными результатами — достаточно только вспомнить эволюцию покойного Клаудио Аббадо). Ради которых, собственно, все и затевалось. Наука наукой, но даже если пройтись по верхам, «исторически информированные» записи 1980-х отличаются от интерпретаций 1990-х, а те отличаются от нынешних — и это при одних и тех же исследовательских, общехудожественных и методологических постулатах. Вспоминается, как Ричард Тарускин уже не одно десятилетие назад пытался изничтожить аутентизм, для чего, ломясь в открытую дверь, доказывал: они, мол, только притворяются сплошными воссоздателями прошлого, на самом деле это искусство современное, и современностью вскормленное. Как пишут в интернете, «вы так говорите, как будто это что-то плохое».



1965

основан «Мадригал», первый ансамбль старинной музыки в СССР

1965

музыковед и дирижер Джошуа Рифкин выпускает «The Baroque Beatles Book» — альбом шуточных стилизаций битловских песен под Баха и Генделя

1970

Николаус Арнонкур дирижирует «Возвращением Улисса» Монтеверди в Ла Скала. Это дебют музыканта-аутентиста в знаменитом миланском театре и одновременно один из первых выходов старинной оперы на «большую» сцену



1986

дирижер Кристофер Хогвуд выпускает свои первые записи «аутентичного» Бетховена — без вибрато, на жильных струнах и с небольшим оркестром исторических инструментов



2005

Йос ван Иммерсел и оркестр Anima Eterna представляют первую запись Чайковского (Четвертая симфония и сюита из «Щелкунчика») на исторических инструментах. В этом же году впервые исполняется в Гамбурге и Бостоне новонайденная барочная опера на русский сюжет — «Борис Годунов» Иоганна Маттезона (1710)

Потери

Крушение общепризнанного репертуара классической музыки с ясной и уютной системой приоритетов.

Подмена интенсивности экстенсивностью: зачем пытаться гениально сыграть «Лунную сонату», если заурядное исполнение на молоточковом клавире сонаты неизвестного бетховенского современника публику развлечет вернее.

Музыкантское сословие утратило единство — заядлые «академисты» и «аутентисты» до сих пор смотрят друг на друга свысока, а совмещать обе практики получается не у всех.

Скомпрометированность сложившейся к XX веку системы общедоступного музыкального образования: даже с самым престижным консерваторским дипломом бывает нужно переучиваться ради «барочной» карьеры.

Удобные и практичные новации XIX–XX веков (стальные струны, вентильные и клапанные механизмы) отвергнуты в пользу капризной и ненадежной архаики.

Путем зерна

Сельскохозяйственная революция

Андрей Бабицкий

Зеленая революция — так принято называть последний переворот в сельском хозяйстве — не имеет конкретных временных рамок, но принято считать, что она тянулась с 1930-х до 1970-х годов. Она была сделана фактически на заказ, на личном энтузиазме людей, не оставивших после себя памятников, и на частные деньги. Она была по-настоящему интернациональной и довольно перманентной — мечта любого революционера. Она, наконец, не была неизбежной в том смысле, что новые производственные силы вступили в конфликт со старыми производственными отношениями. Это была самая мирная, плодотворная и потому незаметная революция на Земле

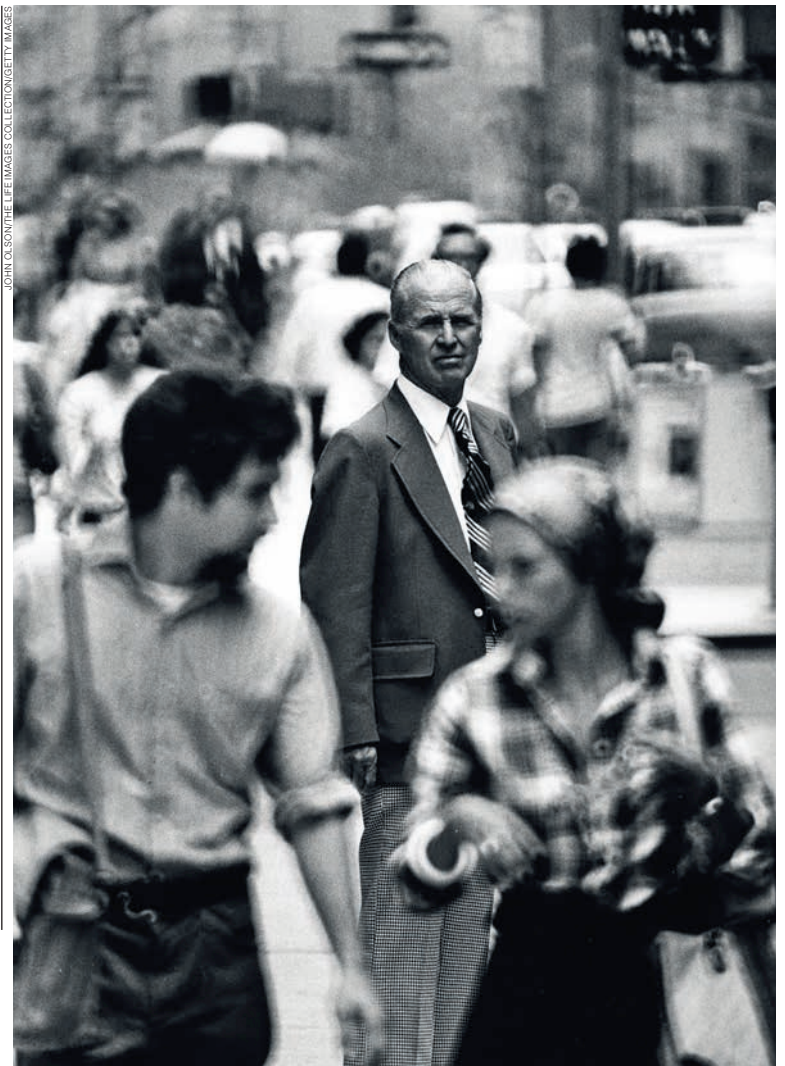
В наше время всякое уважающее себя число растет как на дрожжах, точнее, как сами дрожжи. Число аллигаторов во Флориде, мощность процессоров, экономика в хорошие десятилетия, доступность генетических технологий, поголовье обладателей смартфонов, обилие фотографий в Instagram и столбики на слайдах презентаций — все это хотя бы удваивается раз в сколько-то лет. Миром правят экспоненты, арифметические прогрессии — удел неудачников.

Экспоненциальная идея, однако, совсем молода. За пределы математических кругов представление о сравнительных достоинствах геометрической прогрессии вырвалось в самом конце XVIII века, когда Томас Мальтус написал свой «Опыт о законе народонаселения». Доступные человечеству ресурсы, писал английский пастор, растут как арифметическая прогрессия, а число людей, благодаря понятному пристрастию к чувственным наслаждениям, растет по экспоненте. Эта истина столь же очевидна, сколь и печальна своими последствиями. Людям в любой момент времени будет не хватать ресурсов, они начнут воевать между собой, грабить, воровать и грешить. Математика была нужна Мальтусу для того, чтобы объяснить, откуда берутся на Земле пороки и нищета, он все же был поп.

Идея, сформулированная в то время, когда население Британии росло на несколько процентов в год, а Лондон только-только стал самым густонаселенным городом на Земле, имела долгую историю. Одним из людей, попавших под ее обаяние, стал Чарльз Дарвин, приспособивший мальтузианский расчет к своей теории эволюции. Но применительно к животным это звучало не очень страшно, бояться хочется за людей. Когда писался «Опыт», население Земли не достигло миллиарда, когда Дарвин публиковал «Происхождение видов» — слегка его превысило, а еще через сто лет, несмотря на две мировых войны, по Земле ходило 3,5 млрд людей. В этот момент — в конце 1960-х, когда человечество впервые в истории росло на 2% в год — мальтузианский страх казался не апокалиптическим культом, а здравым смыслом. Женщины рожали по четверо детей, смертность, благодаря относительному затишью в смертоубийстве, изобретению антибиотиков и прогрессу медицины, снизилась, и человечество должно было удвоиться за следующие 50 лет. Любому было ясно, что никогда никто не сможет вырастить столько еды. Главным бестселлером начала 1970-х была книга «Пределы роста», в которой на основании сложных расчетов и компьютерного моделирования демонстрировалось, как человечество за несколько десятилетий растратит свои ресурсы. Серьезные ученые на полном серьезе предрекали неминуемый голод — не позже 1990-х годов.

Предсказания эти довольно замечательным образом не сбылись. За последние 50 лет население Земли действительно выросло вдвое, но есть мы стали только лучше: сейчас житель развивающегося мира потребляет на четверть больше калорий, чем тогда. В Мексике, Индии и Китае, на Филиппинах урожаи главных сельскохозяйственных культур — в первую очередь риса, пшеницы и кукурузы — выросли больше чем в пять раз, хотя площадь пахотный полей приросла только в полтора раза. Исследователи из Рокфеллеровского института посчитали недавно, что площадь пахотных земель в мире прошла свой максимум и в дальнейшем будет только падать; человечеству даже не потребуются новые поля. Фермеры XXI века снимают с одного гектара в три раза больше еды, чем их дедушки 50 лет назад.

У Зеленой революции не было начала и конца, но был, конечно, герой. Старший ребенок в многодетной семье норвежских иммигрантов, фермер из Айовы по имени Норман Борлауг. За свою жизнь он собственными глазами наблюдал (кого этим удивишь в приемной стране



JOHN OLSON/THE LIFE IMAGES COLLECTION/GETTY IMAGES

Норман Борлауг в Нью-Йорке


AP

Норман Борлауг в Мексике

Костюшко и Лафайета) несколько революций — от автомобиля до фейсбука, но одну сотворил своими руками.
Когда Борлауг был маленьким мальчиком, на его ферму провели телефонную связь. Глобализация еще не достигла Айовы, и поэтому небольшая норвежская колония, в которой он рос, общалась только между собой, так же как и соседние сообщества, приехавшие из Богемии и Германии. Телефонная компания не соединяла соседние деревни между собой — за полной ненадобностью, никому не приходило в голову звонить во внешний мир. Автомобильных дорог в окрестностях его дома не было. Электричество появилось в конце 1920-х годов. Тянуть провода на удаленные хутора было невыгодно, поэтому первым источником энергии для насосов, светильников и радиоточек стал трактор, купленный за год до начала Великой депрессии. Сейчас это трудно себе представить, но главная выгода от трактора состояла вовсе не в том, что он эффективно вспахивал землю. Он выполнял другую важную функцию — позволял сэкономить землю, необходимую для прокорма лошадей и мулов, которых на 100 американцев тогда приходилось 40 штук. Голодным ртом меньше. Другие прелести прогресса — экспериментальные гибридные сорта кукурузы и нитратные удобрения — Борлауг увидел в старшей школе, в которую его, первым в семье, отправили учиться. Под самый кризис урожайность на полях его отца выросла вдвое — с 25 до 50 бушелей с акра, и магическое действие белого порошка на самочувствие кукурузы он запомнил на всю жизнь.
Отучившись по спортивной стипендии в университете, Борлауг поработал в компании DuPont и уехал в Мексику поднимать сельское хозяйство. На деньги Фонда Рокфеллера он организовал небольшую лабораторию неподалеку от Мехико и занялся поиском сортов, подходящих для местных условий. Надо было использовать больше удобрений, но мексиканская пшеница не могла принять достаточное количество нитратов: тонкие стебли ломались под гнетом распухших колосьев. В результате нескольких лет экспериментов ему удалось вывести полукарликовые гибридные сорта пшеницы, которые благодаря коренастой повадке могли выдержать вес тяжелых семян. За 15 лет небольшая его лаборатория повысила урожайность местной пшеницы в семь раз, а вскоре страна впервые за долгое время стала экспортировать зерно.
Революция не исчерпывалась, конечно, одной селекцией. Чтобы высокоурожайные сорта принесли плоды, требовалась интенсивная ирригация, пестициды и удобрения, которые с легкостью усваивала созданная Борлаугом пшеница. Поэтому сельскохозяйственное чудо не затронуло Африку (в засушливых районах новые методы не работали). Но по остальному миру новая технология разошлась стремительно. В середине 1960-х на Филиппинах, на те же частные рокфеллеровские деньги, открылся Институт риса, быстро применивший успехи отработанной технологии к самой важной в питательном отношении сельскохозяйственной культуре. Сам Борлауг провел эти годы в переговорах с руководителями Индии и Пакистана. Результатом его борьбы стало применение гибридных сортов и непрерывный рост урожайности в Южной Азии все последующие 40 лет. Через несколько лет он получил Нобелевскую премию мира, а еще чуть позже Зеленая революция привела к тому, что самые беспросветные страны навсегда забыли о голоде.

Сельскохозяйственная революция довольно быстро привела к неожиданному результату: рост населения замедлился. Оказалось, что после того, как дети перестают умирать от голода, люди начинают заводить меньше детей

Достижения сельского хозяйства не гарантируют, конечно, что человечество не вымрет от недостатка еды — никакой прогресс не был бы способен угнаться за геометрическим ростом населения. Но сельскохозяйственная революция, вместе с новыми технологиями планирования семьи, довольно быстро привела к еще одному неожиданному результату: рост населения тоже замедлился. Полвека назад у женщины в Азии и Латинской Америке было шесть детей, сегодня — двое. Большая часть населения Земли уже сейчас живет в странах с плодовитостью ниже порога воспроизводства — на каждую мать не приходится и одной полноценной дочери. Вполне вероятно, что уже не наступит момент, недавно казавшийся неизбежным, когда на Земле будет одновременно находиться 10 млрд человек. Оказалось, что после того, как дети перестают умирать от голода, люди начинают заводить меньше детей.
Вся человеческая цивилизация есть в некотором смысле продукт аграрной революции, случившейся в неолите. Несколько тысяч лет назад у людей впервые появился излишек пищи, позволивший им заниматься искусством, создавать письменность и иерархические сообщества, вести войны и строить города. Этот процесс, как и в XX веке, шел по всему миру — от Месопотамии до Мексики и от Эфиопии до Новой Гвинеи — и растянулся во времени почти на 10 тысяч лет. Но куда бы ни приходило сельское хозяйство, эффект был всегда один и тот же. Археологи, раскапывающие древние захоронения, раз за разом наблюдают одну и ту же картину: вслед за кукурузой или чечевицей, пшеницей или пшеном в человеческое общежитие приходят дети. Сельское хозяйство, освободив матерей от необходимости таскать свое потомство оврагами и дав какое-то подобие чувства сытости, позволило когда-то каждой женщине рожать по двое лишних детей, посчитал французский демограф Жан-Пьер Боке-Аппель. Эти дети через много тысяч лет, когда с развитием медицины перестали умирать в младенчестве, и обеспечили стремительный рост населения Земли.
Мальтузианский страх — дитя сельского хозяйства, первая аграрная революция привела к тому, что человеческая популяция, впервые за сотни тысяч лет, существенно выросла. Вторая революция может привести к тому, что человечество перестанет расти. Люди, кто бы сомневался, и вправду идут путем зерна.

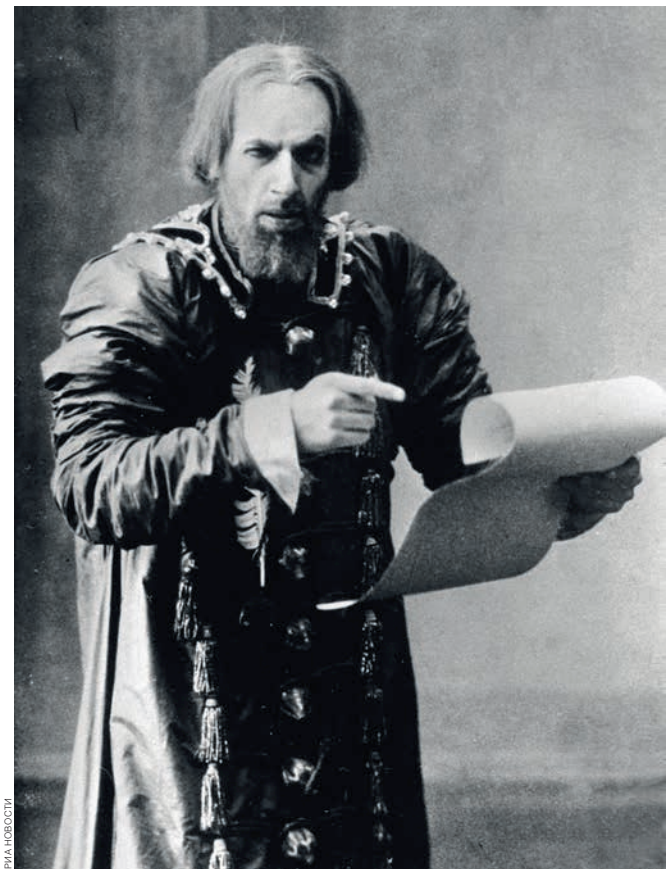


Переживание представления

Революция театра

Ольга Федянина

Театральная революция началась так давно и растянулась так надолго, что ее часто и за революцию-то не считают. Фактор внезапности в ней полностью отсутствует, но это не отменяет того обстоятельства, что театральное событие примерно с IV века до н.э. и примерно до середины XIX века н.э. имело одну эстетическую природу, а позже — другую. За прошедшие полтора века длинная театральная революция, с одной стороны, добилась всего, чего можно было добиться, с другой — ни одно из ее завоеваний до сих пор не перестали оспаривать. Предметом дискуссий остается и хронология, бесспорны в ней, пожалуй, единственная дата и единственный адрес: 14 октября 1898 года, Москва, сад «Эрмитаж»



РИА НОВОСТИ

Сцена из спектакля
«Царь Федор Иоаннович»,
МХТ, режиссер К.С. Станиславский,
1898 год



ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ
Въ Четвергъ, 17-го Октября,
БЕНЕФИСЪ Г-жи ЛЕВКѢЕВОЙ
(За 25-лѣтнюю службу).
Артистами Императорскихъ театровъ представлено будетъ:
Въ 1-й разъ
ЧАЙКА
Комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, Антона Чехова.
Дѣйствующія лица:
Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса. . . . . Г-жа Дюжикова 1-я.
Константинъ Гавриловичъ Треплевъ, ея сынъ . . . . . Г-нъ Аполлонскій.
Петръ Николаевичъ Соринъ, ея братъ. Г-нъ Давидовъ.
Нина Михайловна Заречная, дочь богатаго помѣщика . . . . . Г-жа Комиссаржевская.
Илья Аѳанасьевичъ Шамраевъ, поручикъ въ отставкѣ, управляющій у Сорина. . . . . Г-нъ Варламовъ.
Полина Андреевна, его жена . . . . Г-жа Абаринова.
Маша, дочь . . . . . Г-жа Читау.
Борисъ Алексѣевичъ Тригоринъ, бездетный . . . . . Г-нъ Сазоновъ.
Евгеній Сергѣевичъ Дорнъ, врачъ . . Г-нъ Писаревъ.
Семенъ Семеновичъ Медвѣденко, учитель . . . . . Г-нъ Панчинъ 1-й.
Яковъ, работникъ. . . . . Г-нъ Лонтевъ.
Поваръ. . . . . Г-нъ Тросполькій.
Горничная . . . . . Г-жа Нильханова.
Дѣйствіе происходитъ въ усадьбѣ Сорина. Между третьимъ

1879, 21 декабря

премьера пьесы Генрика Ибсена «Кукольный дом (Нора)»; первый шедевр новой драмы стал одновременно и пьесой, которую в XX веке ставили чаще, чем любое другое драматическое произведение

1896, 17 октября

первая постановка «Чайки» Антона Чехова проваливается в Александринском театре, несмотря на то что роль Нины Заречной играет Вера Комиссаржевская

На расстоянии в 119 лет премьера «Царя Федора Иоанновича» в Московском художественно-общедоступном театре выглядит скорее антиреволюционно. Действие пьесы происходит в XVI веке, написана она стихами и посвящена русским династическим интригам. Пьесе в 1898 году — 30 лет, и автор ее уже 23 года как покойник. Драматургические приемы позаимствованы у Шиллера и у Шекспира вперемешку — и все это на пять актов и пять тысяч строк. Сценография, костюмы и реквизит постановки выполнены основательно и с подчеркнутым соблюдением исторической достоверности: шубы, ризы, сундуки, купола. Настоящие старые ткани и отдельные предметы реквизита скуплены на провинциальных базарах и барахолках. Вообще-то эстетическое обновление так не выглядит. А между тем это именно оно и есть.

«Программа начинающегося дела была революционна»,— напишет Станиславский в автобиографической «Моей жизни в искусстве». Но на самом ли деле 39-летний драматург Владимир Немирович-Данченко и 34-летний актер-любитель Константин Алексеев (Станиславский) чувствовали себя революционерами, неизвестно. Автобиография написана в 1920-е годы, тогда слово «революционный» было en vogue.

Так или иначе, список претензий и требований к современному театру у обоих был длинный — на его составление летом 1897 года ушел почти целый день. Позже из этого списка получился набор афоризмов и банальностей: и «нет маленьких ролей, есть маленькие актеры», и «театр начинается с вешалки», и «сегодня — Гамлет, завтра — статист» — все это оттуда.

«Мы протестовали <...> и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, <...> и против ничтожного репертуара тогдашних театров»,— говорит Станиславский. Обоих



«Царь Федор Иоаннович» — сочинение А.К. Толстого, но на сцене зритель увидел сочинение К.С. Станиславского. А в истории театра вместо единств места, времени и действия появилось четвертое единство — единство спектакля. Ему отныне будут подчиняться и люди, и идеи

«основоположников» раздражает не только случайность замыслов и неряшливость воплощений, но и безобразие профессиональной повседневности. То, что монологи Шекспира и Расина зритель слышит в исполнении усталых, неустроенных, необразованных, наспех выучивших свой текст людей. Одним из первых пунктов реформы значатся просторные, светлые, удобные гримерные комнаты.

Позволим себе доформулировать за Станиславского. Создателей МХТ в современном им театре не устраивает ни этика, ни условия работы, ни эстетика. А в первую очередь — раздельное существование того, другого и третьего. Центральная идея нового театра — привести художественные планы и общее устройство театрального организма в соответствие. Программа «Славянского базара» — это программа превращения театра в целое — сознательное и осознанное.

Это, собственно, отличает театральную революцию от многих других радикальных переворотов — эстетических, социальных, политических. Она не разделяла, а соединяла, не разламывала, а связывала.

Но соединяющий жест, в отличие от разделяющего,— жест долгий и широкий. Революция оказалась затяжной, во всех отношениях и в первую очередь — в производственном. У «Царя Федора Иоанновича» в МХТ было 74 репетиции. У конкурирующего театра в Петербурге, выпустившего премьеру той же пьесы раньше,— шесть!

Тщательность, проработку деталей, достоверность заметили и оценили все. Но если бы заметили и оценили только это, всю затею с новым театром можно было бы считать провалившейся.

«Царь Федор» в МХТ — не костюмная драма, а историческая трагедия. И декорация, и реквизит, и музыка, и Федор — Иван Москвин, и исполнители всех ролей, вплоть до последнего участника массовки, работали на один сюжет — о зазоре между высшей властью и человеком, который этой властью облечен. О том, что этот зазор и есть трагедия. Детальность проработки нужна была для того, чтобы создать не исторически верную кулису, а единое действие, в котором логика характеров и движение атмосферы образуют сюжет.

Именно ради этого Константин Станиславский «поверх» литературного текста создавал свой собственный, режиссерский текст — партитуру спектакля, в которой сочинены и вычерчены не только мизансцены, но и световые и музыкальные акценты, линии характеров и пересечения индивидуальных тем. Пьеса «Царь Федор Иоаннович» была сочинением графа А.К. Толстого, но на сцене театра в саду «Эрмитаж» зритель увидел сочинение К.С. Станиславского. А в истории театра вместо пройденных и отброшенных за ненадобностью единств места, времени и действия появилось четвертое единство — единство спектакля. Ему отныне будут подчиняться и люди, и идеи.

Станиславский и Немирович не были первыми и начинали не на пустом месте. Была синтетическая вагнеровская утопия гезамткунстверка. Достоверность и атмосферность уже привозила на гастроли в Москву немецкая труппа из города Мейнингена — Станиславский называл их своими учителями. Был Свободный театр Андре Антуана. И главное, была новая драма.

По каким-то — наверное, объяснимым — причинам новая драма была по большей части северного происхождения, из прохладных стран. Генрик Ибсен, Август Стриндберг, Герхард Гауптман, Кнут Гамсун, Морис Метерлинк, Антон Чехов — трое позже станут лауреатами Нобелевской премии. Все они, при больших различиях, писали пьесы, с которыми у традиционного театра отношения складывались тяжело.

В каждой из этих пьес есть своего рода подводное течение, без которого она остается недовоплощенной. То, что применительно к Чехову позже назовут «подтекст». У Метерлинка или Ибсена это скорее «надтекст». В любом случае «больше-чем-текст».

«Больше-чем-текст» новой драмы не имел ни формы, ни облика. Его нужно было каждый раз заново создавать сценическими средствами. Он требовал того, без чего театральное искусство до этого обходилось,— автора спектакля, не идентичного ни одному из его участников.

Театр — искусство синтетическое, искусство сборки целого из частей. В разные театральные эпохи власть над спектаклем переходила от гильдии к гильдии. Иногда общий строй спектакля определяли актеры. Иногда все решал драматург. В барочном театре нередко главными оказывались сценографы и инженеры — создатели трюков. Часто функции совмещались: Шекспир писал


РИА НОВОСТИ

1898, 14 октября

премьерой пьесы Алексея Толстого «Царь Федор Иоаннович» в театре в саду «Эрмитаж» открывается Московский художественно-общедоступный театр


РИА НОВОСТИ


18 98
Художественно-Общедоступный Театръ
Каретный ряд. „ЭРМИТАЖЪ".
Въ Среду, 14-го Октября,
ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ въ 1-й разъ:
Царь Ѳедоръ Іоанновичъ.
Трагедія въ 5-ти дѣйствіяхъ (10 картинахъ), гр. А. К. Толстого.
Увертюра „Царь Ѳедоръ" — соч. А. А. Ивановскаго. „Шесть суеверовъ" — А. Т. Гречанинова.
1-я картина—У князя Ивана Петровича Шуйскаго.
2-я „ —Царская палата.
3-я „ —Тамъ-же.
АНТРАКТЪ.
4-я картина—Сходъ у князя Ивана Петровича Шуйскаго.
5-я „ —Царская палата.
АНТРАКТЪ.
6-я картина—У Бориса Годунова.
7-я „ —Царскій адвокатъ.
АНТРАКТЪ.
8-я картина—На пути черезъ Яузу.
АНТРАКТЪ.
9-я картина—У Бориса Годунова.
10-я „ —Передъ Архангельскимъ соборомъ.
Дѣйствующія лица:
Царь Ѳедоръ, сынъ Іоанна Грознаго . . . . . Н. М. Москвинъ.
Ирина, жена его, сестра Годунова . . . . . О. Л. Книпперъ.
Борисъ Годуновъ, правитель царства . . . . . А. Л. Вишневскій.
Князь Иванъ Петровичъ Шуйскій, верховный воевода . . . . . В. В. Лужскій.
Князь Василій Ивановичъ Шуйскій . . . . . В. Э. Мейерхольдъ.
Князь Андрей, } Шуйскіе . . . . . М. К. Дарскій.
Князь Дмитрій, } . . . . . Н. А. Лисенкій.
Князь Мстиславскій, } Боярскій } . . . . . С. Н. Судьбининъ.
Князь Хворостининъ, } совѣтникъ } противники Шуйскихъ . . . . . С. М. Таировъ.
Князь Шаховской, } . . . . . А. С. Кошеверовъ.
Михайло Головинъ, } . . . . . Г. С. Бурджаловъ.
Андрей Петровичъ Лунъ-Клешнинъ, бывшій князь кар
Ѳедоръ . . . . . А. А. Санинъ.
Князь Туренинъ, сторонникъ Годунова . . . . . І. А. Тихомировъ.
Княжна Мстиславская, племянница кн. Ивана Петр
вича . . . . . М. Л. Роксанова.
Василиса Волохова, сваха . . . . . М. А. Самарова.
Богданъ Воронковъ, } Московскіе гости, } . . . . . А. Р. Артемъ.
Иванъ Кривошлыковъ, } сторонники } . . . . . Н. Ф. Кромской
Голубь-отецъ, } Шуйскихъ } . . . . . А. И. Зиминъ. *)
Голубь-сынъ, } . . . . . Н. Ф. Грибуниъ.
Отецъ Стефанъ, дворскій князя Шуйскаго . . . . . А. Л. Загаровъ.
Гусляръ . . . . . А. И. Кумпецкій. *)
Царскій стряпчій . . . . . А. И. Андреевъ.
Слуга Бориса Годунова . . . . . А. В. Андреевъ.
Ратникъ . . . . . А. Л. Загаровъ.
1-й } . . . . . С. А. Головинъ. *)
2-й } посланецъ . . . . . А. Г. Горъ-Ленскій. *)
3-й } . . . . . Ф. П. Боровскій. *)
1-й } . . . . . Н. Г. Александровъ.
2-й } мужикъ . . . . . М. А. Михайловъ. *)
Одинъ изъ нищихъ . . . . . С. А. Головинъ. *)
Бояре, боярыни, сѣнныя дѣвушки, стольники, дьяки, торговые люди, послы
ские, стрѣльцы, слуги, нищіе и народъ.
Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ, въ концѣ XVI столѣтія.
*) Ученики Муз.-Драм. Училища Филармоническаго Общества.
Режиссеры: К. С. Станиславскій и А. А. Санинъ.
Декораціи художника В. А. Симова.
Дирижеръ В. С. Калинниковъ.
Собственные «Художественно-Общедоступнаго Театра» костюмы
работы мастерской Н. Г. Степанова-Зарайскаго (бывшей М. А.
Самаровой). Парики и прочіе работы гримера Я. И. Иванова.
Декоративныя украшенія цвѣтами изъ оранжерей завѣдующаго В. Ивова.
Начало въ 7 ч. вечера, оканчивается около 12 час. ночи.

1898, 17 декабря

премьера «Чайки» в МХТ в постановке Константина Станиславского имеет триумфальный успех

1902

Всеволод Мейерхольд покидает труппу МХТ и возглавляет «Товарищество новой драмы»


АРХИВ ПРЕСС-СЛУЖБЫ

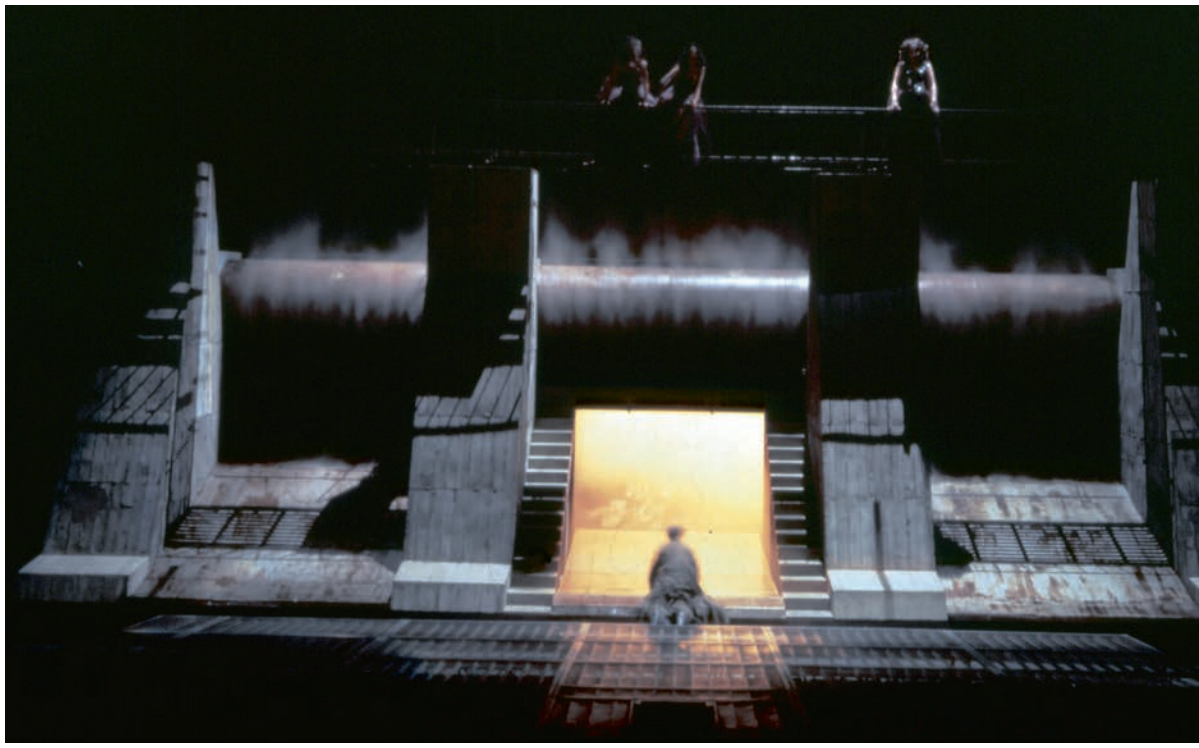
1913

Евгений Вахтангов становится режиссером 1-й Студии МХТ, из которой впоследствии вырастает МХАТ 2-й

Проект


DEAGOSTINI/GETTY IMAGES

Рихард Вагнер,
«Кольцо нибелунга (Валькирия)»,
режиссер Козима Вагнер,
1896 год



Рихард Вагнер,
«Кольцо нибелунга (Золото Рейна)»,
режиссер Патрис Шеро,
1976 год

пьесы для труппы, в которой работал актером на вторых ролях, а Мольер был не только автором и главным актером, но еще и директором своего театра. Но в любом случае, каким будет сценическое целое, на протяжении всей истории театра зависело от тех, кто представлял одну из частей этого целого.

С «Царя Федора» — и с триумфально сыгранной через несколько месяцев после него «Чайки» — начинается хронология театра, единицей измерения которого является спектакль, а автором — режиссер. Театральная революция нового времени означает именно это: театр превращается в авторское искусство, порождающее авторское произведение. Как скоро выяснилось, это может быть произведение любого направления. Станиславский и Немирович создали не русский психологический театр, они создали театр XX века как таковой — со всем его разнообразием борющихся между собой эстетик.

Театральная революция нового времени означает вот что: театр превратился в авторское искусство, порождающее самостоятельное произведение

Приобретения

Театральное действие становится самостоятельным произведением искусства, со своими собственными художественными законами. Формулировка и опровержение этих законов — важная часть эстетики XX века.
У театрального произведения появляется автор — режиссер.
Задачей всех театральных ремесел становится работа на общий художественный результат.

1914

Николай Таиров и Алиса Коонен открывают в Москве Камерный театр


РИА НОВОСТИ

1920

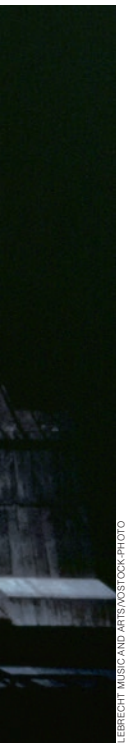
вернувшийся с фронта актер Эрвин Пискатор основывает в Берлине Пролетарский театр


SASHA STONE/ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES

1924

в Мюнхенском театре «Каммершпиле» показана первая режиссерская работа Бертольта Брехта, авторская версия «Эдуарда II» Кристофа Марло

Проект


LEBRECHT MUSIC AND ARTS/VOSTOCK-PHOTO


ESCH-KENKEL/ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES

Рихард Вагнер, «Мейстерзингер», режиссер Франк Касторф, 2006 год

Потери

Театр постепенно ослабляет или даже совсем теряет связь со своей литературной первоосновой.
Режиссерские театры в большинстве своем оказываются жесткими авторитарными структурами, выстроенными вокруг фигуры режиссера.
Появление режиссера-автора автоматически снижает самостоятельность всех участников спектакля. Больше всего от этого страдает традиционная театральность, которую любит публика: самовыражение актеров, бесконтрольная игра актерского темперамента рано или поздно становятся жертвами режиссерского замысла.

1976, июль

в Байрейте режиссер Патрис Шеро показывает свою версию тетралогии Вагнера, названную впоследствии «постановкой века»; скандал после премьеры переходит в драку; всего через четыре года, после последнего представления, финальная овация длится 90 минут


MARIO DEL CURTO

2007

режиссер и композитор Хайнер Гёббельс показывает «Вещи Штифтера», произведение для сцены, в котором нет не только литературной основы, но и ни одного актера; таким образом режиссер доказывает, что может создавать спектакли, будучи единственным творцом театрального зрелища

Которые немедленно начали отпочковываться от самого же Художественно-общедоступного театра: больше все равно было неоткуда.

Буквально через три сезона после открытия МХТ из него ушел и основал собственную труппу Всеволод Мейерхольд, изобретатель театральной «биомеханики», полностью противоположной «переживанию» Станиславского. После этого авторские стили и направления начали расти как грибы. Даже если взять только Россию — Николай Евреинов экспериментировал со Старинным театром, пытаясь найти образ будущего в прошлом, Александр Таиров создал театр, в котором главенствовали пластика и линия, театр, родственный экспрессионистской живописи, Евгений Вахтангов и Михаил Чехов по-своему трактовали режиссерские уроки Станиславского: один нашел в них театр игровой стихии, другой — театр мистических духовных исканий. В Германии появился очень близкий Станиславскому Макс Рейнхардт, а потом — публицистический театр Эрвина Пискатора и, наконец, эпический театр Бертольта Брехта, как и Мейерхольд создавшего полную техническую и эстетическую противоположность МХТ. Режиссеры станут создателями и всех современных театральных направлений уже в послевоенном мире: от «театра художника» Роберта Уилсона до физического театра Яна Фабра, отрицающего границы между искусствами и жанрами, а также искусством и жизнью.

Последним театральным жанром, не подчиняющимся режиссуре, оставалась опера. Хотя на некоторые размышления должно было, конечно, наводить то обстоятельство, что у Станиславского была оперная студия, что опыты Мейерхольда в опере оказались более чем успешными, а Макс Рейнхардт был не только постановщиком, но и заказчиком партитур Рихарда Штрауса — и сооснователем Зальцбургского фестиваля. Тем не менее довольно долгое время господство музыкальной составляющей в оперном театре казалось неотменяемым. Но в 1976 году с «Кольцом» Патриса Шеро в Байрейте начинается эпоха «режоперы», которая исходит из того, что партитура — это тоже часть зрелища, часть режиссерского высказывания. Единственный общий знаменатель театра XX века, то, что объединяет всех его творцов, от Станиславского до Гротовского, от Брехта до Серебренникова: именно они, режиссеры, являются авторами этого театра, его создателями.



Стойло для золотого тельца

Революция денег

Дмитрий Бутрин

В некотором смысле революция денег — это история мировой цивилизации XX века почти без изъятий. Без нее, видимо, невозможен был полет Гагарина в космос и Холокост, пенициллин и популярная музыка, архитектура XX века и новая медицина, нью-эйдж и феминизм, современный город, всеобщая коммуникационная связность нынешнего века и будущий интернет вещей. И эта история, видимо, не закончена, поскольку последствия революции денег — в первую очередь в социальной сфере — пока только развиваются



Маринус ван Реймерсвале. «Сборщики податей»

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ

1913

«Акт о Федеральной резервной системе» США, доллар США обеспечен золотом на 40%

1914

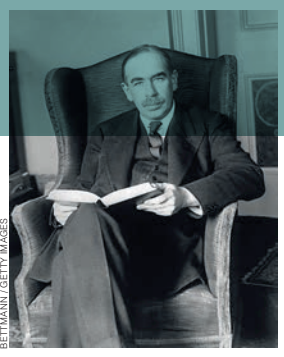
эмиссионные банки большинства крупных стран мира, кроме США, отменяют размен денег на золото

1918

Франция и Великобритания создают государственные министерства здравоохранения

1923

Джон Мейнард Кейнс издает «Трактат о денежной реформе» с призывом к отмене золотого стандарта



BETTMANN / GETTY IMAGES

1925

Великобритания возвращается к золотому стандарту в усеченном виде, на его базе основывается временная валютная система в Европе



FA BOBO/PIXSELL/PA IMAGES/ТАСС

Обменная легкость

Наша жизнь в обществе может быть полноценно и исчерпывающе описана как серия обменов того, что мы ценим, на то, что мы ценим больше. Называть «экономикой» ту часть жизни, в которой посредником обмена выступают деньги, возможно лишь в том случае, если осознавать: неденежный обмен имеет ту же природу, и в силу этого homo economicus существует лишь как аналитическая абстракция.

Поэтому у «революции денег» первой половины XX века, видимо, нет настоящих авторов, а все ее даты — в существенно большей мере условность, чем у любых других революций прошедшего века. Но значение ее для облика современного мира не меньше, чем у других великих революций. В начале XX века деньги были законными соправителями мира — наряду с правительствами и монархами, идеологиями, технологиями, расстояниями и способами отсрочить наступление смерти. Но уже в середине 30-х годов XX века в качестве варианта нормы, а после Второй мировой — повсеместно деньги перешли в категорию инструмента управления обществом в арсенале власти. Легендарная фраза Лоренцо Медичи «день-

Связь денег и государства изменила характер — деньги стали институтом, находящимся под полным государственным контролем. И все с этим согласились


ANDY WARHOL

Энди Уорхол.
«Знак доллара»

ги рождают власть, которая нужна для денег» и в XV веке, и даже в XIX маркировала негодяя. При всей банальности «золотое кольцо» Медичи выглядело технологией рафинированной низости аристократа, извращением естественного порядка, в котором власть дана достойным свыше вместе с богатством, а деньги есть кровь торговли — занятия совсем других людей.

Уже почти век мы живем в ситуации, в которой с точки зрения государства деньги есть предмет, в сущности, второстепенный — оно уверенно владеет технологией производства денег, и деньги общедоступны. Да, эта технология несовершенна и постоянно порождает экономические кризисы. Мало того, доступность денег не лишает их ореола привлекательности полностью — а тихий энтузиазм социалистов в связи с революцией денег как раз был связан с ожиданиями изменения эгоистической природы человека: тот должен был перестать любить деньги, но отчего-то не перестал. Но все это — издержки. Прибыли же таковы, что можно потерпеть: впервые за многие века существования человечества деньги перестали быть независимой от власти величиной.

Кто это сделал? Какие ключевые решения и кем были приняты в этой связи? Хорошо это или плохо? Это уже закончилось или все еще продолжается? Почему мы этого не замечаем? Деньги — слишком фундаментальный институт человеческого общества, чтобы изменения их природы были заметны.

Неосознание реальных масштабов революции денег в XX веке — во многом причина того, почему нынешний мир выглядит настолько хрупким и эфемерным.

Золотая предыстория

С технической точки зрения революция денег может считаться совпадением двух связанных друг с другом событий в мировой финансово-кредитной системе. Это — развитие системы центральных банков и регулирования банковского дела в развитых странах, в первую очередь в Великобритании и США, и эволюция золота и серебра как средства организации косвенного обмена. К середине XIX века банковское дело с частичным резервированием (практика, в которой банк не обязан иметь в любой момент в кассе ровно тот объем денег, который банк должен обладателям депозитов и держателям других его обязательств — например, банкнот) стало более или менее всеобщим явлением во всех крупных экономиках. Сверхсильных потрясений в жизнь общества периодические банковские разорения, связанные именно с такой схемой работы банков, не вносили.

Обычные деньги к тому моменту, к концу XIX века, приобрели, казалось бы, уже постоянную и неизменную форму после многих веков эволюции. После множества экспериментов мир усвоил для себя несколько истин. Первая: настоящие деньги — это золото, серебро годится лишь для разменной монеты. Вторая — банкноты, бумажные деньги, имеют свои преимущества, если их в любой момент можно разменять на золотые монеты. Третья — идеальна ситуация, при которой цены в экономике стабильны, во всяком случае не растут постоянно. Этот процесс, именуемый инфляцией, уже был знаком XIX веку, но существование центрального банка (так позже стали именовать банки, имевшие функцию кредитора последней инстанции и выпускающего, как правило, монопольно узаконенные в этой стране банкноты) и золотой стандарт сильно смягчали инфляционное бремя для населения.

От вечной ценности к презренному металлу

Переход к новой форме золотого стандарта, совмещенного с твердой госмонополией на выпуск наличных денег и стройной системой госрегулирования банковской деятельности вообще, сделал конец XIX и начало XX века для мировой экономики буквально золотым веком. В этот момент, видимо, в мире была перейдена та грань экономического развития, которая отделяла самые развитые экономики от состояния, в котором был еще возможен массовый голод,— и это в тот момент, когда госрасходы по отношению к общим тратам в экономике были в 8–10 раз меньше, чем сейчас.

1929 — начало Великой депрессии в США

1931 — крах банка «Кредитанштальт» в Австрии, проблемы в финансовой системе Европы

1931 — отмена золотого стандарта в Великобритании

1934 — «Акт о золотых резервах» в США, ограничивающий размен доллара США на золото, национализация частных золотых активов, резкая девальвация доллара

1935 — «Social Security Act» в США, создание идеологических основ для «социального государства»



LIFE/MASS

Первая мировая, как и все предшествующие ей войны, мгновенно отменила существование золотого стандарта. Это была обычная практика, не вызывающая ни у кого возмущения: по умолчанию одной из вспомогательных задач государства в войне было предотвращение оттока золота из своей экономики. Размен банкнот на золото был остановлен везде, кроме невоюющих США, и в первую очередь в Великобритании. Также обычной практикой, вытекающей из предыдущего решения, была новая эмиссия денег на военные расходы государства, военные займы и военные кредиты на эти цели.

Как ни странно, банки прекрасно переживают войны. После Великой войны банки с утроенной силой кредитовали национальные экономики, мало того — они отлично нау-

чились финансировать (к выгоде своих вкладчиков, естественно) и иностранные экономики. 20-е годы выглядели как настоящее мировое экономическое чудо. Германия, пережив гиперинфляцию, создала новую золотую рентмарку. Разрушенные Польша, Бельгия, Австрия великолепно восстанавливали все утраченное — и по сей день значительная часть городского пейзажа их городов обязана своим появлением буму 20-х. Да что там — даже Советская Россия при всем ее безумии стабилизировала финансовую систему и вовсю экспериментировала с золотыми червонцами.

В Великобритании идея возврата к довоенному золотому стандарту обсуждалась с 1918 года. Реализована она была в 1925 году, несмотря на сопротивление множества промышленников и экономистов. Впрочем, золотой стандарт был возвращен Великобритании, столпу межвоенной экономики для всего мира, в новой и странной форме. Золотое содержание фунта стерлингов было восстановлено паритетно к золотому же доллару США на уровне 1913 года. Однако золотых монет в обращении в стране больше не было: фунт можно было поменять на золото лишь иностранцам, лишь за пределами Великобритании и лишь на золотые слитки весом 12 кг, не менее того. В момент принятия решения доллар США (почти золотой) стоил к фунту — $4,25. Правительство Великобритании решило, что он должен стоить $4,86. Во всяком случае, британскому министру финансов, который получил этот пост в 1925 году практически случайно, эта идея понравилась — а достаточного опыта и образования в экономической сфере он, увы, не имел и даже бравировал этим. Уинстон Черчилль вообще был человеком, легко принимающим большие и очень далеко идущие решения.

Потом миру это очень помогло, но не в тот год.

Что делать, если нет золота

Экономика неприятна правительствам всего мира тем, что ее практически бессмысленно обманывать — на все неверные решения она отзывается кризисом, тем более быстрым и сильным, чем радикальнее нарушение ее закономерностей. Первой реакцией экономики Великобритании на идею восстановления довоенного золотого фунта была всеобщая забастовка 1926 года — быстрая дефляция требовала снижения зарплат, в послевоенной Англии снижать зарплаты было, в общем, почти невозможно. Затем последовали кризисы внешней торговли, торговые войны, но до 1928 года ситуация была терпимой и даже хорошей. Строились социальные институты и дредноуты, дети учили азбуку и национальные гимны, и даже в России вместо расстрелов священников теперь увлеклись нэпом и индустриализацией. В 1929 году по причинам, связанным по крайней мере с активной деятельностью банковской системы с частичным резервированием, началась Великая депрессия. В Италии никого особенно не волновавшие фашисты строили логическое продолжение идей социального государства — корпоративное государство. В колониях стран Европы по всему миру происходило какое-то брожение, но на это не обращали внимания. В Германии все громче заявляли о себе национал-социалисты — тоже пока не слишком страшные, во всяком случае, если не сравнивать их с Коминтерном и коммунистами, которых стало слишком много. Тогда же наиболее прозорливые — нет, не экономисты, политики — начали обращать внимание на то, как структура государств в связи с новыми веяниями изменяется в сторону то ли того, о чем мечтают социалисты, то ли того, чего хотят нацисты и фашисты. Во всяком случае, на старую добрую Европу все это было уже совсем не похоже — да и в США, где мгновенно выросла безработица, происходило нечто сходное, но с местными выразительными особенностями.

В 1931 году Банк Англии сдался и отказался от золотого стандарта, повергнув Европу, ориентировавшуюся на фунт, в серию политических кризисов. Впрочем, к тому времени истины, которые ранее люди знали о деньгах, уже успели измениться. К 1939 году они выглядели так. Первая: настоящие деньги — это деньги, которые печатает на бумаге центральный банк, подконтрольный государству, золото и серебро — товар, имеющий цену в цифрах, напечатанных на этой бумаге. Вторая — банкноты и монеты из дешевого металла являются единственной формой денег, которые существуют. Третья — в общем случае цены не могут снижаться, они могут быть стабильными или расти, инфляция — естественное свойство денежной системы. К трем ранее существовавшим истинам добавилась и четвертая — государство отвечает за стабильность банков, а задачей банков является как можно более активное кредитование экономики. Связь денег и государства изменила характер — деньги стали институтом, находящимся под полным государственным контролем.

И все с этим были уже согласны: как выяснилось, «человек экономический», может выживать, и довольно неплохо, и при изменении физических принципов устройства системы. У него гибкая, короткая и плохая память.

Бумажные упрощения

История революции денег на этом не закончилась, а, в сущности, только началась. В финансовом смысле Вторая мировая война была повторением Великой войны. США, после 1932 года ставшие эмитентом единственной в мире валюты, по крайней мере на словах обеспеченной золотом по установленному курсу, в 1944 году на Бреттон-Вудской конференции стали новым столпом мировой валютной системы, которая также теряла характер «золотой» — пока в 1971 году официально не аннулировали выглядевшую уже полным анахронизмом привязку доллара к золоту. Центробанки во всем мире стали государственными учреждениями, регулирующими деятельность банков с тем же проблемным частичным резервированием. К их функциям повсеместно добавились функции контроля инфляции — логично, чтобы рост цен контролировал институт, который, в сущности, их своей деятельностью и генерирует.

И главное, человечество медленно, уже после Холокоста и плана Маршалла, после советизации Восточной Европы и послевоенного бума в США, убедилось: мир, в котором есть easy money, деньги, возможные в неограниченном количестве на нужное дело, в чем-то удобен и комфортен. Во всяком случае, он не выглядел в глазах большинства чем-то принципиально более плохим, нежели мир 1913 года.

Ведь в этом мире уже появилось многое, о чем и не мечтал в 1848 году Карл Маркс. Всеобщее страхование от безработицы появилось еще в межвоенный период, как и государственные социальные пособия для инвалидов. С 40-х годов вводилась пенсионная система: Япония, например, умудрилась начать всеобщее пенсионное страхо-

Приобретения

Доступность и дешевизна банковского кредита, новые темпы экономического роста.
Повсеместное распространение принадлежащих или управляемых государством, частично или полностью, всеохватных пенсионных систем и сетей здравоохранения.
«Сети безопасности» и распространение идей «социального государства».
Поддержка демократического пути развития для большинства стран мира и содействие разрушению остатков сословного общества.
Новый виток глобализации мировой торговли и международной специализации экономик.

1944	1945	1948–1951	1959–1963	1971
Бреттон-Вудское соглашение, заменяющее золото долларом в международной валютной системе	создание Международного валютного фонда	реализация плана Маршалла в Европе, создание основ для европейской версии «социального государства»	неудачные попытки восстановления позиций золота в мировой торговле	формальное прекращение золотого обеспечения доллара США, мир окончательно переходит на фиатные деньги


DPA/TASS

После всех катастроф XX века человечество убедилось: мир, в котором есть easy money, деньги, возможные в неограниченном количестве на нужное дело, удобен и комфортен

Потери

Невидимый всеобщий инфляционный налог во всех экономиках мира в непредставимых ранее масштабах.
Резкий рост многочисленных «ошибок предпринимательства», поддерживаемых и страхуемых сложившейся системой, при этом влияющих на общепринятые эстетические и этические нормы в обществах.
Резкое увеличение формального налогового бремени и для обычного населения, и для предпринимательства.
Новые возможности для армий и военно-промышленного комплекса, мобилизационная экономика.
Косвенное возложение на всю экономику рисков ранее изолированного банковского бизнеса, усиление потенциальных размеров финансовых кризисов.

вание в 1945 году, за несколько месяцев до военного краха и за 15 лет до главного в мире государства трудящихся, СССР. В свою очередь, Советский Союз (при Иосифе Сталине, отметим, отличавшийся удивительным финансовым благоразумием и приверженностью золоту — хотя и без золотого стандарта) и США с 50-х в ходе гонки вооружений, невозможной в таких масштабах без денежной системы с центральным банком, не только обеспечили миру фобию ядерного оружия, но и запустили всеобщий процесс замены религии на науку в общественном сознании. Наука, еще до Второй мировой бывшая в значительной мере делом бизнеса, стала во всем мире в значительной мере государственной и управляемой государством. Здравоохранение во всем мире испытало то же движение, разное для всех стран,— от рынка к государству.

Новые деньги экономисты именуют «фиатными», но лишь в последнее время — во второй половине XX века вообще мало кто, кроме них, догадывался о том, что так было не всегда, и не всегда деньги были «легкими» и государственными. Эта легкость и государственная управляемость денежной системы стали настолько важным элементом общественной жизни, что сейчас почти невозможно представить себе что-то иное — именно в силу этого экспериментальный и совершенно не приспособленный к чему-то в мировом масштабе биткоин, изобретение уже XXI века, дал миру такое число новых миллионеров.

Кстати, о миллионерах и миллиардерах — несмотря на то, что они существовали и до революции денег, она, видимо, изменила и структуру крупных состояний, и их происхождение, и круг владельцев крупных состояний. Новый миллионер — это в первую очередь сверхэнергичный человек, не ссорящийся с государством, а поддерживающий с ним отношения в диапазоне от доброжелательного нейтралитета до тесной дружбы.

Когда нет даже бумаги

Круг современных феноменов, которые легко вывести именно из революции денег, можно продолжать до бесконечности — но стоит остановиться. Проблема в том, что достижения этой революции, в чем бы они ни заключались, выглядят чем дальше, тем более эфемерно.

То, что ценится в новых деньгах больше всего,— возможность для государств на новом уровне финансировать условно-бесплатные социальные блага — сейчас, в XXI веке, выглядит как потенциальный источник мировой нестабильности. Дело не в мифологизированном «госдолге США», а совсем в другом. Похоже, что изменения в правительственных финансах, привнесенные революцией денег, вызвали не только рост продолжительности жизни в мире, но и нерешаемые проблемы с финансированием здравоохранения и пенсионной системы. Даже в США, где формально так и не создали центробанка, итоги этого величественного эксперимента по огосударствлению инфраструктуры накоплений и финансирования медицины, уже очень туманны. О большинстве последствий революции денег можно сказать то же самое: вероятно, эксперимент не удался.

Впрочем, необходима и оговорка: как бы ни выглядела «контрреволюция денег» в будущем, она вряд ли в состоянии отменить революционные завоевания. Возвращение в старый добрый мир, в котором деньги и государство существуют иначе, чем сейчас, невозможно — для этого стоило бы отменить добрую половину, если не больше, мира, в котором мы живем. Но возможно и, кажется, неизбежно движение в новый мир. Его контуры пока крайне расплывчаты, и в нем почти нет ничего от старого доброго 1913 года со всеми его проблемами, несправедливостями, агрессией и наивной спесью. Единственное, что мы знаем сейчас о нем,— в нем деньги будут другими.

СБЕРБАНК

Платите картой от 150 тысяч рублей в месяц и получайте бонусы без ограничений[1]



10% При оплате в супермаркетах

5% При оплате в кафе и ресторанах

За другие покупки — 0,5%
1 бонус СПАСИБО = 1 рубль

Обменивайте бонусы СПАСИБО на скидки до 99% в более чем 70 000 торговых точек партнеров

 Путешествия

 Развлечения

 Товары и услуги

Закажите карту на www.sberbank1.ru/vip

[1] Предложение действительно для Держателей дебетовых банковских карт Visa Infinite Сбербанк1 и World Elite MasterCard Сбербанк1 ПАО Сбербанк **при условии выполнения условий Акций «СПАСИБО в кафе и супермаркетах»** (далее — Акции). Сбербанк Первый (Сбербанк1) — формат премиального обслуживания клиентов в Сбербанке. Пакет услуг «Сбербанк Первый» — комплекс (пакет) продуктов и услуг, предоставляемых клиентам, заключившим Договор об обслуживании пакета услуг «Сбербанк Первый». Подробная информация о картах и условиях открытия пакета услуг «Сбербанк Первый» — на сайте www.sberbank1.ru или по телефону 8-800-333-22-33. Организатор Акций — АО «ЦПЛ», ОГРН 1117746689840, 115114, Москва, 1-й Дербеневский переулок, дом 5, помещение №505/506. **Срок Акций**: с 01.05.2017 до момента исчерпания фонда Акций. Начисление и списание бонусов проводятся на базе Программы «Спасибо от Сбербанка» (далее — Программа). Организатор Программы — ПАО Сбербанк (Генеральная лицензия Банка России № 1481 от 11.08.2015). Программа действует с 12.11.2011 и не ограничена сроком действия. С правилами Программы, актуальным перечнем Партнеров, условиями начисления и списания бонусов, информацией об ограничениях можно ознакомиться на сайте spasibosberbank.ru. С подробной информацией о правилах проведения Акции, территории проведения, количестве и размере поощрений, сроках, месте и порядке их получения, информацией об ограничениях можно ознакомиться на сайте www.sberbank1.ru/vip. Размер поощрения в календарном месяце по картам World Elite MasterCard и Visa Infinite, открытым в пакете услуг «Сбербанк Первый», не ограничен. Размер поощрения по карте Visa Infinite, открытой вне пакета услуг «Сбербанк Первый», ограничен.

ПАО Сбербанк. Генеральная лицензия Банка России на осуществление банковских операций № 1481 от 11.08.2015. Реклама.

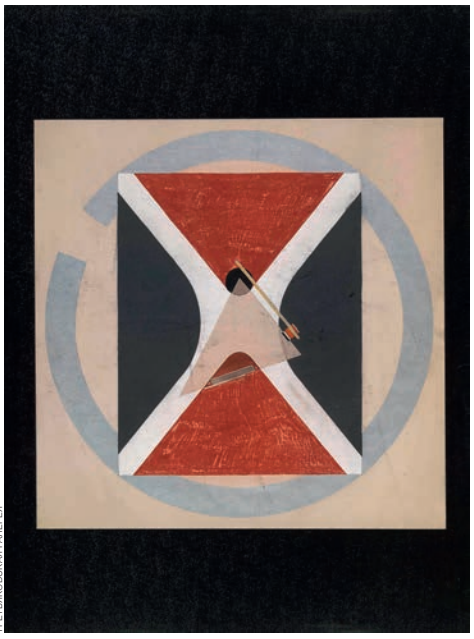
Глазами проуна

Анна Толстова о двойной ретроспективе Эля Лисицкого



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Эскиз обложки каталога Первой выставки русского искусства в Берлине, 1922 год



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Проун 43», около 1922 года



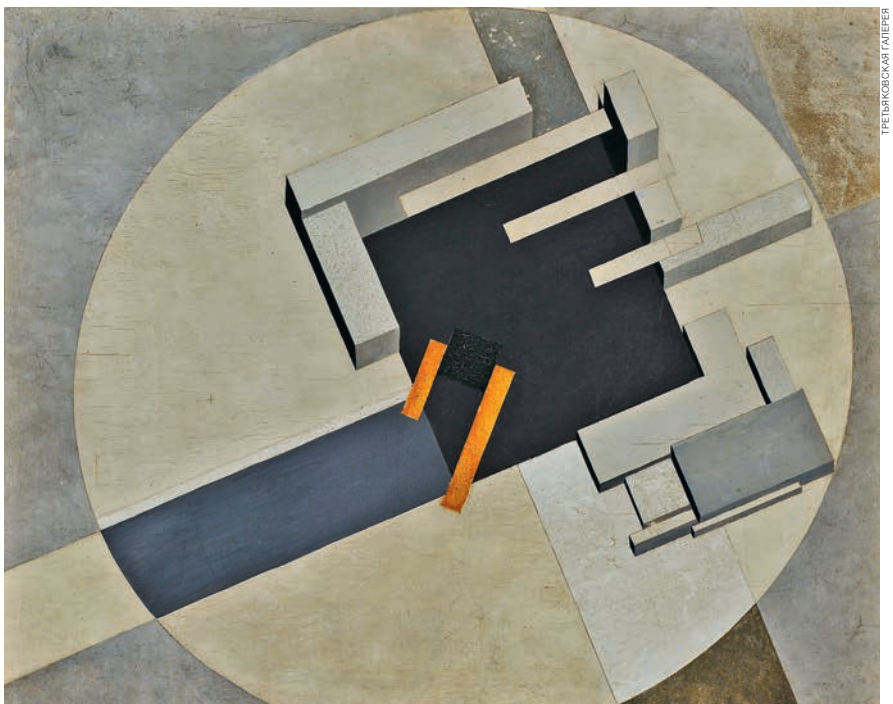
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Обложка журнала Broom, №3, 1922 год

В Москве открывается первая в России большая ретроспектива Эля Лисицкого. Она составлена на основе не только основных российских, таких как Третьяковка или РГАЛИ, но и множества западных — Помпиду, Стеделейк-Мюсеума и прежде всего Музея Ван Аббе в Эйндховене — собраний. Выставка в двух частях: в Третьяковск ой галерее на Крымском Валу показывают Лисицкого как авангардиста советского и всемирного, в Еврейском музее и центре толерантности — как еврейского, хотя трудно понять, возможно ли отделить одно от другого

Никаких юбилейно-датских причин делать выставку Лазаря Марковича Лисицкого (1890–1941) в этом году нет, если только не иметь в виду главного юбилея нынешнего года — 100-летия Октябрьской революции, именно Октябрьской с прилагающейся к ней Гражданской войной, потому что самым ярким и очевидно не имеющим конкурентов в изообласти визуальным образом этого всемирно-исторического события стал плакат «Клином красным бей белых!». В нем Лисицкий, обратившийся в веру супрематизма и пошедший за Малевичем в апостолы «Уновиса», «утвердителей нового искусства», демонстрирует своего рода предел символических возможностей беспредметного языка, представляя войну миров — нового, красного и старого, белого — как великую битву модернизма и классики, где вторжение динамического, «сдвинутого» алого треугольника в белизну идеального ренессансного круга окончательно вытесняет старорежимную красоту из зоны света в зону тьмы вместе с вихрем супрематических протуберанцев. Литографированный плакат еще подписан инициалами «Л.Л.», но в том же 1920-м появится псевдоним Эль Лисицкий — под этим, в сущности, глубоко еврейским именем весь мир узнал интернационально-универсального художника.

Считается, что путь еврейского Лисицкого начинается и заканчивается в Витебске. Можно было бы вообразить, что виды Витебска и Смоленска, городов, где прошло его детство,— это та манера, какую он вынес из витебской школы шагаловского учителя Иегуды Пэна. Хотя, конечно, немецкой архитектурной выучки — а Дармштадт и Высшую техническую школу пришлось предпочесть



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Проун 1Е (Город)», 1919–1920 годы

Петербургу и Императорской академии по причине еврейских процентных норм — в них, как и в пейзажах с достопримечательностями Италии, исхоженной им вдоль и поперек, куда больше. По причине войны хождения по Италии сменились разъездами по черте оседлости в составе еврейских этнографических экспедиций, где его архитектурно-художественные таланты пригодились для фиксации иных достопримечательностей, от которых, как от росписей могилевской синагоги, кроме рисунков Лисицкого остались теперь одни только воспоминания. Далее были «Идишер фолкс-фарлаг» и «Культур-Лига», иллюстрации к «Пражской легенде» и «Козочке», бесконечные попытки изобрести новый еврейский художественный язык на основе имевшегося традиционного лексикона — в качестве национального художника он и получил приглашение от Шагала приехать в Витебск, где вскоре, однако, примкнул к интернациональной партии Малевича. Но все же нельзя сказать, что здесь еврейский художник умирает в Лисицком окончательно — даже в «проунах», «проектах утверждения нового», лабораторных опытах по переустройству несовершенной действительности согласно принципам супрематизма, находят элементы традиционной еврейской символики.



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Конструктор (автопортрет)», 1924 год

Чуть ли не половину экспонатов выставки составят «проуны», графические и, чего в России практически не видели, живописные. Графические тем не менее лучше — Лисицкий был во всем, от книжной иллюстрации до архитектуры, великий график, его графическое мастерство как будто бы идет от рисунка древнееврейской буквы, и каждая козочка скачет взбесившимся «алефом». И, собранные вместе, «проуны» предстанут этаким таинственным алфавитом, каббалистическими письменами, расшифровав которые, можно, наверное, перевернуть мир с ног на голову, так что и горизонтальные небоскребы, многочисленные проекты коих тоже выставят, станут самой естественной средой обитания в этом перевернутом мире, а уж какие последствия могут иметь слова, произнесенные с «Ленинской трибуны», подумать страшно.

С начала 1920-х Лисицкий, служивший, наряду с Эренбургом, художественным эмиссаром Страны Советов на Западе, нес прогрессивному человечеству новое слово о перманентной революции в искусстве — как ретранслятор идей супрематизма в форме «проунов», как устроитель и оформитель выставок новейшего советского искусства, как архитектор, дизайнер, плакатист, типограф, фотограф, как всеевропеец и космополит, член голландской группы De Stijl, друг и соратник Швиттерса, Арпа и Мохой-Надя, корреспондент загребско-белградского журнала «Зенит». И до конца 1970-х Лисицкий оставался едва ли не самым известным на Западе и уж точно самым любимым в Германии художником русского авангарда, затмевая Малевича. Но, кажется, это новое интернационалистское слово в его устах приобрело какой-то ашкеназский акцент.

Взять ту же руку с циркулем из фотомонтажного автопортрета «Конструктор», репродукцию которого можно найти в любой книге по истории авангарда в качестве иллюстрации к жизнестроительным амбициям оного. По поводу руки, ее произрастания из самого мозга художника, ее конструкторского циркуля и инженерного пафоса было пролито немало интерпретаторских чернил. Однако трудно не увидеть в этом сочетании мотива руки творца — мотива, рифмующего Создателя с художником, архитектором, геометром и прочими жертвами творческого недуга меланхолии, впервые зазвучавшего в искусстве Ренессанса и низведенного просветительским масонством до попсовой мелодии,— и надписи-подписи «El Lissitzky», где «Эль», надо полагать, не только первая буква имени Лазарь, не только уменьшительное от Элиэзер, но и имя Всевышнего, известного богохульства. Не столько дадаистского, сколько каббалистическо-саббатианского.

Акцент пропадет лишь в финальной части выставки — с предсмертным Лисицким. Лисицким в роли художника журнала «СССР на стройке» и Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, обыкновенного сталинского художника, меняющегося до неузнаваемости, помпезного и бравурного, теряющего всю свою графическую изысканность, начисто лишенного всего национального. Как, впрочем, и всего живого.

Третьяковская галерея на Крымском Валу и Еврейский музей и центр толерантности, с 16 ноября по 18 февраля



ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

«Проун 84», 1923–1924 годы

Проун на тему проекта небоскреба на площади у Никитских Ворот

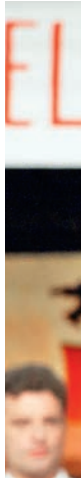


ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Заслуженный артист 1968 года

Михаил Трофименков о «Молодом Годаре»







В прокат выходит новый фильм Мишеля Хазанавичюса — формально экранизация автобиографической книги актрисы Анн Вяземски «Год спустя» о ее недолгом браке с главным радикалом мирового кино, совпавшем по времени с майскими беспорядками 1968 года и обращением Годара в маоистскую веру. Но скорее у Хазанавичюса получилось раздуть до размеров фильма надпись на стене Сорбонны

Безуспешно попытавшись разжалобить зрителей чеченской трагедией («Поиск», 2014), автор, как говорят во Франции, «глупых и злых» комедий о секретном агенте OSS 117 Мишель Хазанавичюс вернулся к тому, что до сих пор ему удавалось лучше всего. Второй раз после неотразимого «Артиста» он снял кино про кино. Только действие на сей раз происходит не в аполитичном Голливуде конца 1920-х годов, а в мятежной Франции 1968-го. И речь идет не о вымышленных звездах немого кино, а о реальных людях: 70-летняя Вяземски умерла в октябре 2017 года, 87-летнему Годару фильм не интересен, поскольку он «думает только о будущем». Но у Хазанавичюса все равно получился «Артист-2».

Годар (Луи Гаррель) — тот же Джордж Валентайн. Оба они — художники, павшие жертвами революции. Только в «Артисте» это была «звуковая революция», похоронившая (зачастую в буквальном смысле слова — самоубийства в Голливуде приняли тогда эпидемический характер) многих актеров немого кинематографа. А в «Молодом Годаре» — студенческая «революция» мая 1968 года. Освистанный леваками, захватившими Сорбонну (знаменитое граффити на ее стенах, появляющееся в фильме, гласило: «Годар — самый большой говнюк среди прокитайских швейцарцев»), режиссер сам объявил себя — прежнего, модного, олицетворявшего «новую волну» — буржуазным покойником. И, оседлав отвергавшее его движение, вскоре уже самоотверженно играл роль самого пролетарского, самого радикального кинореволюционера.

Реинкарнацией Пеппи Миллер из «Артиста» стала Анн Вяземски (Стейси Мартин). Тоже начинающая актриса, уходящая от своего Пигмалиона в самостоятельное плавание. Что Пеппи, что Анн доводят мужчин до попытки самоубийства. Точнее говоря, мужчины доводят себя собственными фантазиями на их счет: единственная вина Анн — в том, что она любит не себя в Годаре, а Годара в себе, то есть не желает оставаться только его актрисой. Ну а то, что в «Артисте», в отличие от «Годара», любовь удалось починить,— таковы законы кино, в которое играет Хазанавичюс. В классическом Голливуде хеппи-энд — такой же непреложный закон, как его отсутствие в кино «новой волны».

Ощущение дежавю обостряет то, что в фильме Хазанавичюса Годар ведет себя, как персонаж немого бурлеска. Порой это смешно: всерьез готовясь к подпольной борьбе, он смазывает кончики пальцев клеем (чтобы не оставлять отпечатков), а потом приклеивается ко всему подряд. Чаще — назойливо. Поскальзываясь как на банановой кожуре на мостовых мятежного Парижа, Годар разбивает очки: раз, другой, третий. С опозданием почувствовав бурлескный «перебор», от четвертого дубля Хазанавичюс зрителей избавляет: о том, что Годару разбили очки, когда он, в компании таких же мелкобуржуазных революционеров Лелуша и Трюффо, срывал и сорвал-таки Каннский фестиваль, Анн узнает по радио.

Однако между «Артистом» и «Молодым Годаром» есть принципиальная разница. В «Артисте» Хазанавичюс играл в немое кино вообще. Занятие это не только приятное и по большому счету необреме-









нительное, но и требующее проникнуться духом эпохи, что Хазанавичюсу вполне удалось. В «Годаре» же он играет не в кино 1960-х, а в кино Годара. То, что Годар сам по себе эпоха, не более чем отговорка. Игра в кино конкретного режиссера требует не чувствования духа эпохи, а начетничества и обречено обернуться коллекцией цитатных фокусов.

Хазанавичюс снимает обнаженную Анн один в один, как Годар снимал Брижит Бардо в «Презрении» (1963) и Машу Меррил в «Замужней женщине» (1964), а Ален Рене — вторгшаяся в фильм цитата из режиссера, в общем-то, Годару чуждого — Эммануэль Рива в «Хиросиме, моей любви» (1959). В купе поезда Годар и Анн располагаются, как в «Китаянке» (1967) располагались для принципиальной беседы об индивидуальном терроре Вероник (Вяземски) и философ и подпольщик Франсис (Франсис Жансон). Но чаще Анн напоминает на экране предыдущую музу Годара — Анну Карина. Отрезанные от Парижа всеобщей забастовкой, которая, в отличие от студенческого карнавала, лишь бесит мелких буржуа, Годар и Анн томятся на вилле медиамагната Лазареффа на Лазурном берегу, как томились на необитаемом острове Пьеро (Бельмондо) и Марианна Ренуар (Карина) в «Безумном Пьеро» (1965). Годар в «Годаре» учиняет драку с рекламистом, которого обозвал фашистом, в той же мизансцене вечеринки, в какой Пьеро швырялся в гостей кремовым тортом.

Хазанавичюсу бы на каком-нибудь курорте работать: расписывать годаровскими мизансценами щиты с отверстиями, вставив голову в которые, любой может почувствовать себя Мишелем Пуакаром или Марианной Ренуар. По большому счету и парижский май был таким же картонным щитом, «вставив голову» в который, любой юнец чувствовал себя Че, Троцким и маршалом Линь Бяо зараз.

Но, если вычесть из «Молодого Годара» эти орнаментальные завитушки, останется история о крайне неприятном субъекте. Хазанавичюс, похоже, уверен, что авторы сорбоннского граффити попали в яблочко. Его Годар — скучный, завистливый, бесчувственный чудак, наблатыкавшийся трещать как попугай на маоистском жаргоне, умудряющийся оскорбить — Анн даже не в счет — всех друзей в жанре «только-наша-дружба-мешала-мне-сказать-что-я-о-тебе-думаю».

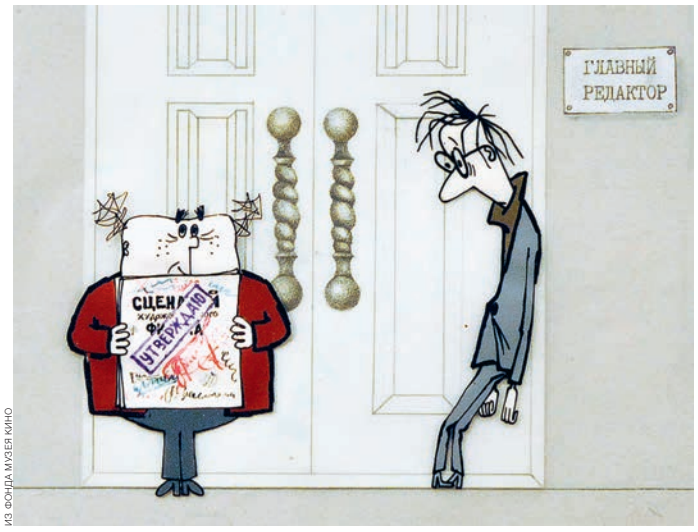
И милейшего Мишеля Курно, единственный фильм которого навечно был похоронен срывом Каннского фестиваля. И Бернардо Бертолуччи, искренне считавшего Годара братом. И Марко Феррери, столь же искренне выводившего Анн в большое кино. Впрочем, чтобы пасть жертвой Годара, не обязательно с ним водиться. С тем же успехом хамит он безответному крестьянину, вызволившему компанию из лазурного «заточения». Зато перед могучим стариком, героем Сопротивления (блестящее камео режиссера Жан-Пьера Моки), брюзжащим в ресторане, тушуется.

Пусть так: относительно человеческих качеств Годара иллюзий не существует. Одно только непонятно: как такой уродец ухитрился снять как минимум пару дюжин бессмертных шедевров?

В прокате с 16 ноября

«Воображение не может устареть»

Юрий Норштейн о Федоре Хитруке



ИЗ ФОНДА МУЗЕЯ КИНО

«Фильм, фильм, фильм». Режиссер Федор Хитрук, 1968 год

В рамках Санкт-Петербургского международного культурного форума открывается выставка «Век Федора Хитрука», посвященная столетию автора великих мультфильмов «Винни Пух и все-все-все», «Каникулы Бонифация», «История одного преступления», «Фильм, фильм, фильм» и др. О том, как Хитрук изменил отечественную анимацию и почему его мультфильмы никогда не устареют, Константину Шавловскому рассказал режиссер-мультипликатор Юрий Норштейн

Юрий Борисович, вы помните, когда и как познакомились с Хитруком?

Это было — точно скажу — в 1959 году, когда я поступил на курсы мультипликаторов при студии «Союзмультфильм». Высшие режиссерские мультипликационные курсы, откуда вышли звезды нашей анимации Иван Максимов, Оксана Черкасова, Михаил Алдашин, Александр Петров — все, кстати, ученики Хитрука,— появились только через 20 лет. А тогда у нас были курсы при студии, и, если говорить о ранжире, они были на два порядка ниже, но в смысле профессиональной подготовки они были уникальными. И к нам должен был прийти преподавать Хитрук, все только об этом и говорили. А он так и не пришел. Я видел его в коридорах студии, смотрел на него издали затаив дыхание — хотя ничего еще не видел, что он там делал, какие сцены, какой он мультипликатор.

То есть легенда о Хитруке, получается, сложилась до его режиссерского дебюта?

Конечно. Все его знали как абсолютно выдающегося мультипликатора. Но преподавать он не пришел, и познакомился я с ним, как раз когда он снимал свой первый фильм как режиссер. На «Истории одного преступления» Хитрук набрал к себе в группу одну молодежь, причем все это были выпускники нашего курса и предыдущего. Его художник-постановщик Сережа Алимов к тому моменту, по-моему, даже диплом не защитил. И я, конечно, всем им страшно завидовал — это же были мои сверстники, мои друзья, с которыми мы учились. И тогда я решился. Пришел к нему в группу, говорю: Федор Савельевич, я вот тоже выпускник курсов, товарищ тех ребят, которых вы набрали, скажите, пожалуйста, у вас еще найдется место? Он на меня взглянул, как на непонятное явление географическое, и сказал: знаете, Юра, у нас уже группа укомплектована. Так мы и не поработали вместе тогда. Но я к ним в группу все время ходил. А когда готовый фильм показывали студии, народ просто стонал. Были овации. Никто не видел ничего подобного, это было абсолютно новое слово в анимации.

А можете объяснить, в чем тогда, в 1962 году, было новаторство Хитрука? Сейчас уже трудно понять, в чем революционность ставшего классикой мультфильма.

С «Историей одного преступления» Хитрук попал в перекрестье времени, абсолютно точно в его сердцевину, в перекрестье художественной и внутренней свободы. То есть он-то свободен был всегда, но здесь же еще важна свобода других — еще и поэтому, как я понимаю, он набрал в группу молодежь. Новаторство было уже в самой теме, это во-первых. Это же социальная анимация, явление до той поры не частое. На Хитрука даже накаты были со стороны пенсионеров — нам Хрущев квартиры дает, а Хитрук издевается, мол, жить в этих квартирах нельзя. Во-вторых, в «Истории одного преступления» — абсолютная анимационная новизна во всем. Хитрук не прорабатывал действие подробно, как это принято было на «Союзмультфильме», а применил прием синкопированности действия, когда вылетает часть действия, есть только начало и финальный результат. Но воображение дорисовывает. Так возникает потрясающий эффект: оказывается, скрытое изображение гораздо более вещественное, чем материальное. И наконец, в-третьих, в «Истории одного преступления» совершенно новое монтажное построение. И новое построение пространства внутри одного кинокадрика. Помните, что там сплошь пустые пространства? Заполнены только те, что нужны режиссеру для действия. Кровать Василия Васильевича — пустое пространство. Что ему нужно: тумбочка — она рядом, будильник. Все остальное — пустое пространство. Оно ему не нужно, он пространство заполняет действием. Ну а про темпоритм я даже не говорю. Это сразу стало открытием Хитрука. Никто до него так точно по темпу не строил композицию движения, композицию действия. Он в этом — могу сказать — гений. Темпоритм он понимал, как, наверное, только Чаплин его понимал в кино.

И все же есть ощущение — может быть, из-за того, что эти фильмы многие смотрели только в детстве,— что современному зрителю легче осознать гениальность того же Чаплина, чем Хитрука.

А знаете, что Чаплин считал высшей формой кинематографа? Мультипликацию! И Эйзенштейн говорил о мультипликации —



ГЛЕБ ЩЕРКУНОВ

Юрий Норштейн



ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ КИНО

«Каникулы Бонифация». Режиссер Федор Хитрук, 1965 год


ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ КИНО

«История одного преступления». Режиссер Федор Хитрук, 1962 год

сверхкино. Нужно понять, почему они так говорили. Чаплин, например, когда ему не хватало скорости в действии, вырезал кадры. Кто-нибудь бежит и — бах! — он уже в бочку влетел. То есть Чаплин синкопировал действие — и то же самое делал Хитрук в «Истории одного преступления». Сегодняшние режиссеры должны смотреть фильмы Хитрука как академию. И не только аниматоры, но и режиссеры игрового кино. Я считаю, например, что «Каникулы Бонифация» — это образец идеального темпоритма в кинематографе. Помню, мы с Андреем Хржановским как-то сошлись, и я спрашиваю: Андрей, тебе какой фильм Хитрука больше других нравится? Он говорит: конечно, «Каникулы Бонифация». Хотя другие фильмы шедевры, но этот я смотрю — и только развожу руками.

Вам так и не довелось с Хитруком поработать?

Мне довелось с ним дружить. Особенно последние лет пятнадцать-двадцать. Что касается работы — однажды Хитрук пригласил меня сделать маленький кусочек для фильма «О спорт, ты мир!», где он делал мультипликационные вставки. А потом еще мы вместе делали небольшой кусочек, минуты на три, который назывался «За день до нашей эры». Но по-настоящему мы с ним познакомились уже как два режиссера, которые работают в одной профессии. Мы преподавали на одних режиссерских курсах. Бывало даже так, что мы вместе вели занятия. Например, одно из занятий было посвящено тому, что я разбирал фильм «Каникулы Бонифация», а Федор Савельевич — «Ежика в тумане».

И конечно, никакой документации не осталось?

По-моему, нет. А это было очень хорошее занятие. Потому что каждый по-своему разбирал, что такое темпоритм. Хитрук разбирал «Ежика» и говорил: Юра, я никак не могу понять, как вы могли удержать это в голове, здесь такая сложная партитура! А я ему говорил: Федор Савельевич, ну а как же вот здесь такое сослоение движения очень простого — там, где проход Бонифация и директора, когда они банан едят. Помните? Они идут по городу, мимо них едут дети, и Бонифаций спрашивает, почему они не в школе, а директор говорит, что у них каникулы. Я считаю сцену этого разговора шедевром мировой мультипликации. Она вроде бы сделана на очень простых вещах — но на очень сложной полифонии. Она такая сложная, что кажется элементарной. Куда не только звуковая полифония входит, а и цветовая, и контраст, и тональность кадра, и реплика, и звучание оркестра, и звучание одной ноты, темп движения персонажа — представляете, сколько я вам сейчас назвал элементов, из которых состоит очень простой кадр? Я не знаю, кто в отечественной мультипликации лучше Хитрука это чувствовал. У него ведь был абсолютный слух. Помню такую историю. Второй и бессменный художник Хитрука — Володя Зуйков, который появился после Сережи Алимова. И Володя Зуйков, человек без слуха, обожал свистеть. А свистел он всегда так фальшиво, что Хитрук, проходя мимо него в свою каптерочку, морщился и говорил: Володя, перестаньте свистеть! А когда они работали над финалом фильма «Остров», над сценой, где герой сидит уже на вентиле и вдруг слышит свист и видит, как человек, держась за бревнышко, плывет в океане и свистом ему предлагает, мол, у меня есть на чем плыть, давай! — и тот соскальзывает со своего вентиля, хватается за бревнышко, и они в две руки гребут, держась за бревнышко, и свистят,— в этой сцене свистеть нужно было фальшиво. Тогда-то и пригодился дар Володи Зуйкова.

Владимир Зуйков ведь был художником и на «Винни Пухе», которого мы еще ни разу не упомянули.

Да, причем Винни Пух очень точно попал на Зуйкова и Эдика Назарова — они вдвоем его делали как художники. У Володи Зуйкова совершенно поразительное чувство цвета, а у Эдика Назарова, которого вы наверняка знаете как режиссера фильма «Жил-был пес», необыкновенное, сногсшибательное чувство юмора. При этом Эдик шутит, но никогда сам не смеется. Вот у них и появился такой Винни Пух. Здесь уже совсем другая анимация, другое понятие темпоритма, другой юмор. При этом здесь то же самое знаменитое чувство паузы Хитрука. Ну и конечно, как мультипликатор Хитрук здесь удивителен. Хитрук, кстати, всегда проверял сцены всех мультипликаторов и сам все исправлял. А на «Винни Пухе» работала Марья Леонидовна Мотрук, его жена (вот ведь удивительно сошлись — Хитрук и Мотрук!), и когда она делала походку Винни Пуха, то запуталась в фазах движения. Когда начали смотреть на экран, все стали говорить: Маша, Маша, ну тут же путаница. И вдруг кто-то сказал: Федор Савельевич, да это же Винни Пух так запутал всех! Он и должен ходить такой путаной походкой, у него и не должна рука совпадать с ногой. В результате они эту как бы ошибку и оставили.

Винни Пух остается любимым героем не одного поколения, но есть ощущение, что остальные фильмы Хитрука постепенно забываются. Александр Сокуров как-то сказал, что из всех искусств кинематограф устаревает быстрее всего...

... и это абсолютная правда! Не он первым это заметил, он просто подводит такую горькую черту, что напрягаешься, напрягаешься — а потом бац, и все.

Тогда можно я так и спрошу: не устарел ли Хитрук?

Игровое кино, думаю, устаревает по причине своей сильной материальности — материя начинает идти впереди изображения и глушить те тайны, которые возбуждены творчеством. Это, знаете, как частички, которые возбуждаются при приближении магнита. Мультипликация, в отличие от игрового кино, не стареет. И знаете, почему? Изобразительное решение остается вечно новым, оно ведь связано с воображением художника. А воображение не может устареть.

«Век Федора Хитрука». Санкт-Петербург, K Gallery, с 16 ноября до 14 января


ИЗ ФОНДА МУЗЕЯ КИНО

«Топтыжка». Режиссер Федор Хитрук, 1964 год


ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ КИНО

Эдуард Назаров. Компоновка к фильму «Винни Пух»

Хоррор и харрасмент

Станислав Ф. Ростоцкий о «Джиперсе Криперсе» и его создателе



В прокат выходит «Джиперс Криперс 3» — мрачный хоррор про загадочного демона с кожаными крыльями, который мог бы стать громким возвращением культового монстра, если бы еще большим монстром все не считали самого режиссера









Выражение «jeepers creepers» позаимствовано из песенки Гарри Уорнера и Джонни Мерсера, которую впервые исполнил Луи Армстронг в фильме «Вальсирующие» (1938) — так там звали норовистую скаковую лошадь. Кроме того, jc иногда используют, чтобы не упоминать всуе имени Иисуса Христа. Оба эти смысла, конечно, теряются в русскоязычном переводе-транскрипции, но зато на слух название это само по себе роскошно. В нем слышится нечто царапающее, цепляющее, коробящее — то ли что-то от конвульсий бормашины, которую заклинило в полости рта, то ли от веселого клацания маникюрных ножниц, отхватывающих полпальца вместе с заусенцами, то ли от неутомимых щелчков канцелярского степлера, сшивающего стальными скрепками человеческую кожу. Идеальный титул для фильма подобного сорта.

Про Крипера — жуткую демоническую сущность, мрачного жнеца, который умеет водить жуткий проржавевший рыдван вдобавок к обладанию огромными кожистыми крыльями,— известно совсем немного. Собственно, вся информация укладывается в строчку вступительного титра: «Каждую двадцать третью весну в течение двадцати трех дней он ест». Впрочем, и этих исходных данных было достаточно, чтобы после выхода первого фильма в 2001 году Крипер тотчас вошел в пантеон культовых монстров, а сборы по миру (при бюджете $10 млн) составили почти $60 млн. Поэтому через полтора года фильм обзавелся вполне успешным сиквелом, но история главного антигероя так и оставалась покрытой непроницаемым антрацитовым мраком.

Куда больше известно о режиссере и авторе сценария негаданного хита калифорнийце Викторе Салве. Его кинокарьера начиналась самым перспективным образом: еще в младшей школе он, одержимый фильмами вроде «Чудовища из Черной лагуны», снимал первые короткометражки с участием игрушечных монстров, потом продолжил киноопыты в колледже и наконец в 1986 году отправил снятый на собственном заднем дворе фильм «Что-то скрывается в подвале» на несколько кинофестивалей, где заработал несколько призов. Так получилось, что Салву заметил и поддержал Фрэнсис Форд Коппола, который не только профинансировал его полнометражный дебют «Дом клоунов»









(хоррор про трех малолетних братьев, которых преследует банда сбежавших из психушки маньяков, переодетых циркачами), но и выдал ему в пользование те самые кинокамеры, которые использовал Джордж Лукас на съемках «Американских граффити».

«Дом клоунов» имел успех у ценителей хоррора, да и на самом деле был на редкость изощренно и мастерски выстроен (несмотря на копеечный бюджет и немудреную фабулу) и по идее обещал Салве недурные перспективы в жанре. Но в 1988 году по обвинению, исходившему от 12-летнего Натана Форреста Уинтерса, сыгравшего в «Доме клоунов» главную роль (он же, кстати, появлялся и в «Что-то скрывается в подвале»), Салва был обвинен в растлении малолетних и приговорен к трем годам тюрьмы, где провел в результате 15 месяцев.

Оказавшись на свободе (все это время Коппола продолжал поддерживать Салву), он далеко не сразу вернулся в кино, но уже первая его работа после заключения, снятый для видео триллер «Природа зверя» (1995) с Лэнсом Хенриксеном и Эриком Робертсом в главных ролях, дала понять, что Салва не ошибся в выборе профессии. Следующим его фильмом, снятым в том же году, стал солидный проект студии Disney под названием «Пудра» — история юноши-альбиноса с паранормальными способностями, типичный пример гуманистической голливудской фантастики в духе карпентеровского «Человека со звезды». «Пудра» была проникнута режиссерской рефлексией о собственном месте в мире, безжалостном к «иным», но покаянный пафос фильма приняли далеко не все. Повзрослевший Натан Форрест Уинтерс призвал к бойкоту «Пудры». Листовки, которые он распространил у кинотеатров, призывали «не тратить деньги на этот фильм — это будет значить, что вы поддерживаете растлителя». Эта кампания не привела к катастрофе, но на статусе и состоянии Салвы отразилась в полной мере — следующим его фильмом стал предельно независимый и запредельно личный триллер «Семейные тайны» (1999).

А потом случился «Джиперс Криперс», следом за ним еще один, после чего Салва сделал несколько неожиданный кульбит и поставил «Мирного воина», экранизацию духоподъемного бестселлера гимнаста Дэна Миллмана (Скотт Мехловиц), познавшего весь смысл окружающей действительности в беседах с заправщиком по имени Сократ (Ник Нолти), этаким доном Хуаном за вычетом пейотля и прочей психоделической эзотерики. Фильм был скроен по абсолютно оскаровским лекалам вдохновляющего на перемены байопика, но широкого проката так и не получил. Критик из Orlando Sentinel Роджер Мур справедливо указывал, что как постановщик Салва определенно куда более талантлив, чем это требуется для поточного хоррора, «но это все, что в Голливуде могут позволить отбывшему наказание растлителю малолетних». И Салва вернулся на территорию ужасов.

В 2008-м он написал сценарий для новеллы «В болезни и здравии» патриарха жанра Джона Лэндиса («Американский оборотень в Лондоне», майклоджексоновский «Триллер», «Невинная кровь») в альманахе «Воплощения страха». Через три года свет увидел «Бульвар страха» — фильм мелькнул на нескольких специализированных фестивалях, а потом отправился прямиком на DVD, в кинотеатрах его можно было посмотреть, кажется, только в России. Еще через три года Салва напомнил о себе мистическим слэшером «Дом призраков» — прежде чем осесть на носителях, картина вышла в весьма ограниченный кинопрокат и была изруган критиками, в общем-то, вполне справедливо. Впрочем, по-настоящему пристрастный и внимательный зритель не мог не отметить, что натужные хитросплетения сюжета явно волновали Салву в последнюю очередь. А вот в том, что касается атмосферы и общей стилистики, все было по-хорошему знакомо: временами казалось, что еще секунда — и экран покроют распростертые крыла старого недоброго Крипера.

Возвращения культового монстра ждали многие, и слухи о третьей части курсировали среди фанатов последние лет двенадцать. Приходилось слышать (и читать), что Крипер может оказаться вовсе не единственным представителем вида, а действие будет перенесено во времена Дикого Запада, а то и вовсе на борт пиратского корабля. В конце концов, после нескольких лет долгостроя, третий «Джиперс Криперс» был готов. В предваряющих интервью Салва обещал, что на радость поклонникам в новом фильме на экран вернется ставший уже легендарным фургон Крипера и, самое главное, наконец-то появится хотя бы относительная ясность по поводу того, кто же на самом деле такой мистер Крипер и откуда он вообще взялся.

Но, как оказалось, публику продолжало занимать прошлое не только персонажа, но и его создателя. В самый последний момент из-за угрозы акций протеста была отменена премьера третьей серии с участием съемочной группы в знаменитом лос-анджелесском кинотеатре TLC Chinese Theatre, после чего кинотеатры начали в срочном порядке отказываться от проката фильма. В итоге 26 сентября «Джиперс Криперс 3» вышел в Америке всего лишь на десяти экранах и собрал чуть больше $2 млн (а уже в вечер Хэллоуина фильм показали на телеканале SyFy). К слову, сам Натан Форрест Уинтерс распространил заявление, в котором сообщил, что не имеет никакого отношения к случившемуся: «Я никогда не задавался целью прекратить карьеру Виктора. Речь не о мести — я просто хотел, чтобы восторжествовала истина». И добавил, что всю правду о событиях 30-летней давности можно будет узнать из его собственного документального фильма «Приходящая няня», который, впрочем, выйдет еще не скоро.

А до того момента можно разобраться собственно с Крипером. Те зрители, которые посетили-таки первые сеансы, отзываются о новой инкарнации вполне одобрительно. Крипер вернулся на экраны во всей своей чудовищной красе и с прекрасным аппетитом. И то, что пиратского корабля в фильме не оказалось, совершенно никого не расстраивает.

В прокате с 16 ноября



Из чего состоит вселенная Харуна Фароки

В Москве открылся кинофестиваль «Blick'17: Харун Фароки. Вскрывающий взгляд», где будут показаны 18 фильмов немецкого режиссера, художника, критика и медиатеоретика Харуна Фароки, а также работы немецких и российских режиссеров, связанные с его творчеством тематически или эстетически. Фароки, одна из ключевых фигур критического кинематографа и визуального искусства второй половины XX — начала XXI века, в течение долгого времени оставался кинематографистом для кинематографистов. Алексей Артамонов предлагает поближе познакомиться с «самым известным неизвестным режиссером» и рассказывает, из чего состоит его вселенная









ХРОНИКА И СЛУЧАЙНЫЙ ЗРИТЕЛЬ

Фароки — мастер жанра, который получил название found footage (найденная пленка). Один из его главных фильмов, «Видеограммы революции», целиком смонтирован из любительских и телевизионных записей свержения режима Чаушеску в Румынии в 1989 году. Неизменный интерес режиссера — сила и власть, которыми обладают изображения, причем не только в культуре. Фароки анализирует роль образов и, в частности, телевидения в общественных процессах, но едва ли не больше его интересуют сами способы и цели производства и восприятия образов. Так, он почти всегда использует материалы, не предназначенные для глаз постороннего, зрителя в привычном нам понимании: записи с камер наблюдения, сенсоров и всевозможных контрольных устройств.

«Видеограммы революции» (1992):
Государственная Третьяковская галерея, 26 ноября, 17.00









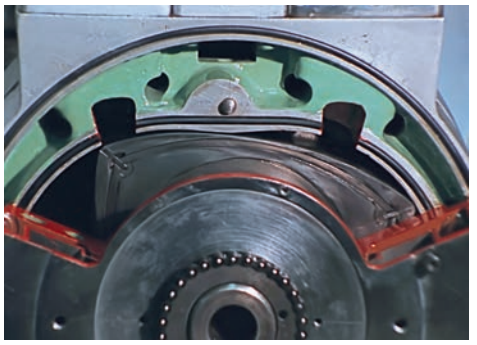
КАМЕРА И ВЛАСТЬ

Камера по Фароки — отнюдь не только инструмент фиксации реальности. Это источник власти, она должна быть видима и она должна видеть. В «Образах тюрьмы» Фароки монтирует многочисленные кадры хроники и художественных фильмов, в которых заключенные раз за разом предъявляют себя камере словно бы надзирателю. Это фильм о том, как камеры используются в современном мире для контроля и слежения, причем не только в тюрьмах, но также в супермаркетах и на производстве. Однако камеры уже давно эксплуатируются не только людьми, став глазами машин, благодаря которым они могут ориентироваться и действовать автономно от человека. Фароки исследовал эти процессы во многих своих фильмах, в частности в серии работ «Глаз/машина». Здесь визуальные технологии анализируются в контексте автоматизированного индустриального производства и новых способов ведения войны.

«Образы тюрьмы» (2000):
Государственная Третьяковская галерея, 25 ноября, 19.00









«Как видно», 1986 год

ВОЙНА И ПРОИЗВОДСТВО ОБРАЗОВ

В 1969 году Фароки впервые заявил о себе как о режиссере фильмом против войны во Вьетнаме «Негасимый огонь», который до сих пор остается одним из важнейших агитационных авангардных фильмов в истории кинематографа. В нем он зачитывал свидетельства жертв американских бомбардировок, а после, туша сигарету о собственную руку, сообщал, что ее температура — 400 градусов, в то время как температура горения напалма на коже — 3 тыс. градусов. Это не рассказ об ужасах войны, а скорее попытка установить причинно-следственные связи между промышленностью, войной, экономикой и производством образов. Главным высказыванием Фароки на эту тему стал фильм «Картины мира и подписи войны», который принес ему мировую известность в 1988 году.

«Как видно» (1986): ЦДК, 11 ноября, 13.00
«Негасимый огонь» (1969): Государственная Третьяковская галерея, 18 ноября, 18.00

«Негасимый огонь», 1969 год









КИНО И ОТЧУЖДЕНИЕ ТРУДА

В одном из своих самых известных фильмов-эссе, «Выходе рабочих с фабрики», марксист Фароки прослеживал, как сцена, с которой началась история кинематографа, повторялась и трансформировалась на протяжении всех ста лет его существования. Изобретение кино символически обозначило начало исхода трудящихся из мест индустриального производства. Но, покинув здание фабрики, отчужденный труд никуда не исчез из нашего мира. В фильме «Натюрморт» Фароки снимает кропотливую работу фотографов, делающих соблазнительные рекламные снимки еды, и сравнивает их труд с созданием классических фламандских натюрмортов. В фильме «Изображение» показывает закулисье работы эротических фотографов журнала Playboy. Один из его последних проектов назывался «Труд одним планом» — обширный онлайн-архив запечатленных на камеру трудовых процессов. Фароки хотел вернуть в поле социальной видимости разные виды труда, многие из которых не просто невидимы, но трудно визуально представимы, как, например, работа специалиста по рекламе в социальных сетях.

«Натюрморт» (1997), «Изображение» (1983): Государственная Третьяковская галерея, 16 ноября, 19.00



«Натюрморт», 1997 год









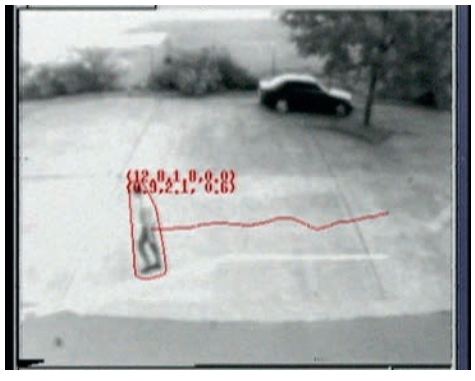


«Изображение», 1983 год

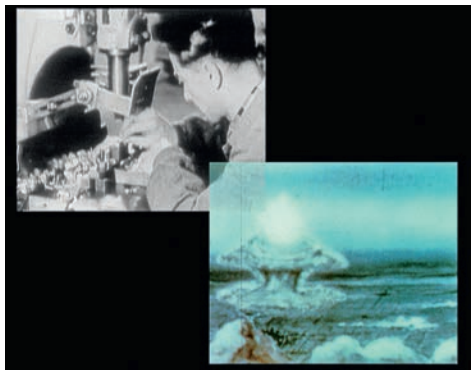
ЦИФРА И РЕАЛЬНОСТЬ

Цифровыми технологиями Фароки интересовался с момента их появления. Но только в конце жизни он вплотную подошел к вопросу о принципиально новой природе цифровых образов, отличающей их от изображений, полученных с помощью кинокамер. В цикле «Параллели», который стал для Фароки одним из последних, главным объектом изучения становятся компьютерные игры. Фароки интересовал процесс, в ходе которого реальность перестала быть точкой отсчета для образа. Теперь она всегда несовершенна. Отныне виртуальность — мера реальности и, следовательно, фиксирующего ее кинематографа. Но, может быть, спрашивает Фароки, благодаря этому кино наконец освободится от диктата индустрии — и станет служить чему-то еще?

«Идентификация и преследование» (2003): Государственная Третьяковская галерея, 18 ноября, 18.00









Беседы с Виктором Шкловским. Воспоминания о Маяковском *Common Place*



Изобретатель формального метода, автор одного из лучших русских романов о любви, Виктор Шкловский остался в культуре как не совсем ученый и не совсем писатель. Его главным умением было неразличение науки и литературы, любви и политики, болтовни и исповеди, гениальности и шутовства. Эта найденная в революционные годы стратегия довольно быстро стала невозможна, но Шкловский пережил сталинское время и дожил до 80-х. Все эти годы он не был ни отъявленным конформистом, ни фигурой сколько-нибудь оппозиционной, оставался обаятельным пережитком, памятником великой эпохе, человеком, который многое помнил и гениально об этой памяти говорил. В этом статусе он и интересовал людей младших поколений. Одним из них был филолог Виктор Дувакин, в 60-х начавший записывать интервью с еще живыми деятелями модернистской культуры. На основе дувакинского архива был создан фонд «Устная история», собственно и сделавший эту книгу. Помимо большого разговора этих двоих, записанного в два этапа в 67–68 годах, в нее входит еще одно гораздо более позднее интервью со Шкловским журналиста Владимира Радзишевского. Обоих исследователей интересовал не столько сам собеседник, сколько Маяковский. Биография великого друга здесь становится скелетом, на который нанизываются откровения, остроты, сплетни. Шкловский часто пересказывает истории из собственных книг, но много говорит и о том, что не попадало в официальные версии: тут очень много секса, много неприглядных и на редкость остроумных характеристик старых знакомых.

Любопытным образом желчь Шкловского практически не касается главного персонажа бесед. Это связано с особенным местом, которое Маяковский стал занимать в советской культуре. Это место не просто главного поэта эпохи, но своего рода святого, мученика, находящегося почти вне критики. Эта святость — не совсем обычного рода. Маяковский мужественно слаб, героически безволен. В обоих главных измерениях, политическом и эротическом, он терпит поражение, но не нуждается в оправдании. Более того, слабость парадоксальным образом закрепляет его в статусе идеального героя. Именно такой герой был, кажется, нужен тем оставшимся в живых участникам революционного авангарда и тем их наследникам, что были так или иначе вписаны в официальную советскую культуру. Героизм поражения Маяковского как бы заверял значительность, не-ничтожность общей печальной судьбы авангарда. Он позволял оставаться по-своему верным уже потерянным мечтам, заморозить их в историю литературы. Впрочем, огромное обаяние текстов и разговоров Шкловского в том, что заморозка эта была неполной. Участвуя в создании мифа, он все время хоть немного раскалывает его, до конца дней остается хитрецом, мастером лазеек и двусмысленностей.



ВЕЛИЧИНА КАЧЕСТВА
Борис Фаликов
НЛО

Книга Бориса Фаликова посвящена влиянию оккультизма и эзотерических версий восточных религий на западное искусство XX века. Впечатляет здесь широта охвата: символистская теургия, антропософские корни абстракции Кандинского, влияние математика-мистика Петра Успенского на эксперименты футуристов по уничтожению обыденной логики, травестийные ритуалы в «Кабаре Вольтер», спиритические сеансы сюрреалистов, ужасы мистической педагогики Георгия Гурджиева как источник экспериментального театра Брука и Гротовского, наследие сексуальной магии Алистера Кроули в контркультуре 60-х, религиозные искания Сэлинджера, битников и Поллока с Ротко. Все это — вплоть до движения нью-эйдж и «Кода да Винчи» — умещается на двух сотнях страниц и составляет довольно связную историю. Сюжет ее вкратце таков: к XX веку наука расшатала устои старого мира. Но, помимо технического утопизма, открытия образовали нехватку религиозного чувства, способного заново учитывать весь релятивизм научного знания. Эту нишу и заполнили прежде тайные или крайне маргинальные учения. Среди их адептов были не только авантюристы и легковерные, но и самые прогрессивные, радикальные представители нового искусства. Более того, этого искусства не могло бы быть без тех странных смешений веры и знания, которые предоставлял оккультизм. Берясь за книгу, стоит понимать, что Фаликов прежде всего религиовед. Искусство интересует его именно как резонатор истории верований, и со своим предметом он часто не слишком аккуратен. Еще один недостаток «Величины качества» — общая для всех книг о тайных учениях проблема дистанции. Предметы вроде оккультизма сложно трезво исследовать, они требуют либо доверия, либо разоблачения. Так и Фаликов мечется между несколько утомительным сарказмом и слишком наивным сопереживанием эскападам своих героев. Тем не менее его книга может помочь не то чтобы разобраться в истории эзотерики прошлого века, но научиться видеть ее след в давно знакомых произведениях.



Что смотреть на фестивале нового европейского театра NET

Выбор *Ольги Федяниной*

Можно сказать, что фестиваль NET относится к своей публике с большим доверием, чем любой другой российский театральный фестиваль: каждый год он берет в программу новые имена, сложные форматы, незнакомые названия. В этом году диапазон афиши — от исчезнувших спектаклей берлинского театра «Фольксбюне» до исчезающих рисунков выдающихся европейских режиссеров в видеоинсталляции Бориса Юхананова. Weekend выбрал шесть названий из программы фестиваля, который в этом году продлится больше месяца — с 10 ноября до 14 декабря



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ ФЕСТИВАЛЯ NET

«SOS»

ТАЮЩИЙ АПОКАЛИПСИС

видеоинсталляция

Электротеатр «Станиславский»

11–30 ноября

Борис Юхананов — единственный, кажется, современный режиссер, который давно и последовательно работает над тем, чтобы превратить разговор об искусстве в произведение искусства. В данном случае получилась медитативная видеоинсталляция, ее героями стали выдающиеся режиссеры Хайнер Гёббельс, Теодорос Терзопулос и Ромео Кастеллуччи. Объединяет их то, что в прошедшие три сезона все они сделали по одной постановке в Электротеатре, который возглавляет Юхананов. Каждый из героев наносит на специальный камень водяной рисунок, который символизирует его творчество,— видео продолжается столько, сколько нужно воде, чтобы высохнуть. Пока рисунок исчезает, режиссеры за кадром рассуждают о своих эстетических принципах — европейский сюжет, обернутый японской элегантностью.



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ ФЕСТИВАЛЯ NET

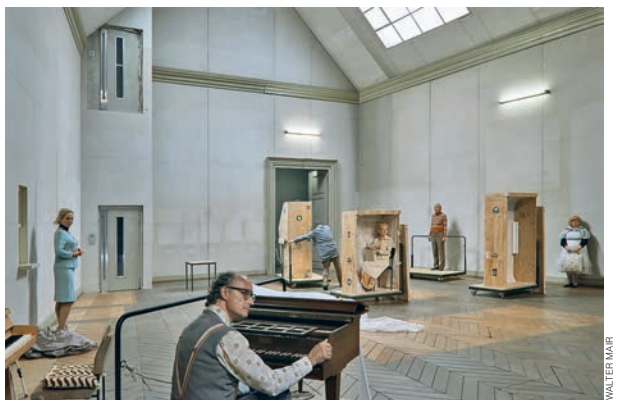
ПОСЛЕДНИЙ ГОД «ФОЛЬКСБЮНЕ»

кинопроект

Кинотеатр «Каро 11 Октябрь»

16–19 ноября

В этом году на театральной карте мира неожиданно образовалась довольно существенная дыра. Режиссер Франк Касторф больше не возглавляет театр «Фольксбюне», которым он руководил 25 лет, а все спектакли театра сняты с репертуара, потому что отставка интенданта сопровождалась еще и радикальным изменением концепции руководства. Исчезли не только спектакли самого Касторфа, в том числе грандиозный «Фауст», которым он попрощался со своей сценой и своей публикой, но и спектакли других известнейших режиссеров. Ни один фестиваль уже не сможет показать эти спектакли вживую, но NET организует показы видеозаписей спектаклей прошлого сезона «Смешанные лица, знакомые чувства» (режиссер Кристоф Марталер), «Пфуш» (режиссер Герберт Фрич), «Фауст» (режиссер Франк Касторф, фрагменты). Видео представляют и комментируют арт-директора фестиваля и шеф-драматург «Фольксбюне» Себастьян Кайзер.



WALTER MAIR



MAGDA BIZARRO

НАИЗУСТЬ

интерактивный спектакль

Театр Наций

29 и 30 ноября, 20.00

Замечательный португальский режиссер Тьяго Родригес, Национальный драматический театр королевы Марии II и театр Mundo Perfeito привозят в Москву спектакль, в котором десять участников, не актеров, а «людей из публики», оказываются на сцене для того, чтобы за полтора часа выучить наизусть одно стихотворение. Сам режиссер руководит процессом, сочиняя и рассказывая истории и анекдоты, которые делают непонятные строчки живыми — и заставляют их отпечататься в памяти десяти участников навсегда. У этой поэтической затеи есть вполне публицистическая подоплека, сформулированная в жизнеутверждающей и одновременно устрашающей цитате Джорджа Стайнера, предпосланной спектаклю: «Как только стихотворение знают наизусть десять человек, ни КГБ, ни ЦРУ, ни гестапо уже ничего не могут с ним сделать. Оно выживет». Сходство с «451° по Фаренгейту» здесь, конечно, неслучайно, а мысль о том, что, спасая слова, мы спасаем людей, за 50 лет, к сожалению или к счастью, ничуть не устарела.

СОПРИКОСНОВЕНИЕ
ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО
SOS
ВНИЗ К НУЛЮ

мультижанровые перформансы

Новое пространство Театра наций

18, 19 ноября, 3, 4, 5 декабря

Куратор Нового пространства Театра наций Вера Мартынов собрала для афиши фестиваля четыре разных перформативных эксперимента. Тактильный перформанс Катрин Решетниковой «Со-прикосновение» дает участникам уникальный опыт «вслушивания» в собственное тело. Танцевальный перформанс архитектора Наринэ Тютчевой и хореографа Татьяны Чижиковой «Градостроительство» посвящен трактату Ле Корбюзье 1926 года и тому, как городское пространство формирует человека, его движение, его физическую жизнь. Сценическая кантата «SOS (The Song of Songs)» самой Веры Мартынов и композитора Алексея Сысоева исполняется силами 14 певцов, двух чтецов, перкуссии и телеграфного ключа, а либретто включает в себя тексты «Песни песней Соломона», письма Плиния Младшего и дневников создателей перформанса. Музыкальный перформанс «Down To Zero» («Вниз к нулю») Алексея Коханова посвящен пространству как звучащей среде, к которой должны приспособиться зрители — они же слушатели и участники.


DOROTHEA TUCH

МАРТИН ЛЮТЕР

спектакль-диспут

ЦТИ «Фабрика»

21 и 22 ноября, 20.00

Несмотря на русское имя Борис Никитин — режиссер и автор сугубо швейцарский. Несмотря на название, отсылающее к 500-летию Реформации, проект, который он покажет в Москве,— это смесь театра и философского диспута, посвященного вопросам взаимоотношений человека с самим собой и со своей верой — какой бы она ни была. Какой свободой мы обладаем? Насколько свободно мы можем действовать, каким образом мы можем самостоятельно влиять на реальность? И в какой момент радикализм одного человека превращается в идеологию, фундаментализм или террор? Театр здесь ничего не рассказывает и не показывает, он создает игровую среду. Зритель должен действовать и думать самостоятельно — это не только великая традиция европейского протестантизма, но и великая традиция немецкоязычного театра XX века.


JULIAN MOMMERT

ВЕЛИКИЙ УКРОТИТЕЛЬ

спектакль

Театр Наций

14 декабря, 20.00

Спектакль, ставший главным событием Авиньонского фестиваля этого года, уже сравнили с греческой вазописью, с фрагментами античных фресок, собранных в гигантскую композицию, с космическим путешествием, с археологическими раскопками, открывающими существование новой цивилизации. Десять актеров создают пластические, живописные фрагменты, которые складываются не в одну историю, а в одну вселенную, состоящую из странных, фантастических, но совершенно незабываемых картин. Вселенную, в которой человеческое тело всегда остается главным героем, правда, иногда руки, ноги и голова существуют отдельно друг от друга и по разным законам. Папаиоанну знает, как разобрать человека на мелкие детали — и как собрать его снова, по дороге рассказав о нем все самое страшное, смешное и трогательное.


JULIAN MOMMERT

Не все католики одинаково полезны

Почему секулярная геополитика перевесила религиозное единство

Сергей Ходнев

Лев X Эразм Роттердамский Иоанн Лейденский Карл V Маттиас Флациус Генрих Шютц
Ульрих Цвингли Лукас Кранах Старший Жан Кальвин Филиппо Нери Карл Клузий Питер Санредам Гуго Гроций Виллем Клас Хеда
Мартин Лютер Генрих VIII Игнатий Лойола Филипп I Шарль Кюзен Франсуа Равальяк Иоганн Валентин Андреэ

1517 → 1618



DIOMEDIA / UNIVERSAL HISTORY ARCHIVE

Анри-Поль Мотт. «Кардинал Ришелье во время осады Ла-Рошели», 1881 год

Был некогда такой дряхлый и престранный обычай: некоторые особенно могущественные епископы и аббаты получали право служить мессу (как правило, на Рождество), вооружившись мечом и надев облачение поверх воинских лат. Происхождение этой привилегии несколько туманно, но можно с достаточной долей уверенности сказать, что это нечто самое позднее из Высокого Средневековья, из времен распрей между папством и империей и первых больших споров о природе власти светской и духовной, тех двух мечей, что вручены человечеству.

В те времена прелатов, готовых и вне церковных стен при случае облечься не в «броню праведности», а в реальную амуницию латника, действительно хватало. А вот в XVII веке епископом-воином слывет, почитай, только кардинал Ришелье. Нравы смягчились, амплуа феодального владетеля, вынужденного лично оборонять собственный замок с оружием в руках, их преосвященствам и высокопреосвященствам примерять уже не приходилось. И после Ришелье бывали первыми министрами королевства кардиналы — Мазарини, Дюбуа, Флери; но даже и Мазарини, несмотря на свою вполне военную молодость, все-таки не брался за меч после получения багряной шапки. Кардинал, осаждающий Ла-Рошель и объезжающий самолично, как простой кавалерист, расположение войск,— эту картинку все прекрасно помнят хотя бы по «Трем мушкетерам», где Дюма, казалось бы, сделал все, чтобы вывести этот военный эпизод с десятками тысяч жертв из разряда малоприятных религиозных конфликтов: мол, к гугенотам в Ла-Рошель стекалось всякое отребье, да к тому же этот порт открывал-де дорогу во Францию англичанам, а как не обозлиться романному Ришелье при мысли о герцоге Бэкингеме.

На самом деле, правда, явились англичане далеко не сразу. Гугеноты, обеспокоенные посягательством на дарованные им покойным Генрихом Наваррским свободы, для начала сами подняли мятеж еще в 1620-м — после двух десятилетий религиозного и гражданского мира и еще до появления Ришелье на посту первого министра. И задумали на манер голландцев создать и оборонять свою собственную республику. Так началась борьба, растянувшаяся на добрых восемь лет, и только в последний год осажденных ла-рошельцев без особого успеха пытался вызволить герцог Бэкингем. Поддерживая, так сказать, протестантских собратьев в борьбе против католического гнета.

Но если вглядеться в детали, то становится ясно, что это все что угодно, только не старая добрая священная война с четкой бинарной оппозицией враждующих сторон по религиозному признаку. Англичане — да, пытались спасти гугенотов. А вот те самые голландцы, которым гугеноты хотели подражать, одолжили французам корабли для карательной экспедиции. Окончательно запутывает ситуацию то обстоятельство, что правительство короля Испании (чью позицию в протестантско-католическом конфликте вроде бы уточнять не надо, но еще ведь испанская принцесса была замужем за королем Франции) тайно поддерживало именно что восставших гугенотов.

> «Если оберегать и чтить пап как преемников св. Петра и наместников Иисуса Христа — долг государей, то это не значит, что они должны уступать папам в их необоснованных претензиях, когда те намереваются расширить свою власть за разумные пределы. Короли обязаны не только уважать тиару первосвященников, но и сохранять могущество собственной короны»
>
> Из «Политического завещания»



Ян Амос Коменский Кристина Шведская Дмитрий Тверитинов Екатерина II Томас Наст Уильям Фрэнсис Аллен Лайман Стюарт
Клод де Сомез Али Уфки Карл II Феофан Прокопович Энн Ли Сёрен Кьеркегор Отто фон Бисмарк Адольф Гарнак Тео ван Дусбург
Маргарет Фелл Готфрид Вильгельм Лейбниц Джордж Уайтфилд Королева Виктория Иоганнес Брамс Макс Вебер Натан Зёдерблом

Кардинал Ришелье



DIOMEDIA / NATIONAL MARITIME MUSEUM LONDON UK

Жан Варен.
Медаль с портретом
кардинала Ришелье, 1631 год

Первый министр короля Людовика XIII с 1624 до своей смерти в 1642 году, кардинал с 1622 года. В разное время занимал также должности адмирала Франции, государственного секретаря по иностранным делам и по делам войны. Его внутренняя и внешняя политика — в частности, решительная поддержка протестантских стран во время Тридцатилетней войны — вывела Францию в европейские сверхдержавы.

И все это на фоне Тридцатилетней войны, которая тоже начиналась с кристально ясного казуса борьбы протестантов за свои права. Но именно Ришелье больше всех потрудился ради того, чтобы она перестала быть войной двух конфессиональных лагерей, войной протестантских держав против держав католических.

Возможно, если бы габсбургский альянс Испании и Австрии дополнила бы Франция, быть и Германии, и Европе совсем иной. Но кардинал совершенно не ради защиты чистоты римского учения препоясывался мечом, и средневековый престиж короны Священной Римской империи для него ровным счетом ничего не значил — в отличие от политических выгод самой Франции. И вот он сближается с голландцами — чтобы заполучить союзника на все еще спорной территории Нидерландов и насолить Испании. Поддерживает протестантские кантоны Швейцарии — чтобы опять-таки осложнить положение испанцев в Северной Италии. Наконец, заключает союз с Густавом Адольфом Шведским и осыпает его субсидиями (миллион ливров — для тогда еще не слишком могущественной Швеции это была примерно четверть годового бюджета), чтобы империи пришлось туго на северо-германском фронте.

Воюя с протестантами внутри страны, он, конечно, куда более суров, кто бы спорил. Но тут важна цель этой суровости — он совершенно не собирался ни истребить гугенотов, ни обратить их поголовно в господствующую веру, ни даже объявить протестантизм во Франции вне закона. Гугеноты сравнительно с вековыми прерогативами феодальной аристократии были вещью новой, но при этом плохи для кардинала были ровно тем же — перспективой появления в стране альтернативных центров силы и власти, светской, а вовсе не духовной. Потому и образ действий был выбран столь же решительный, как и в случае заносившихся вельмож, чьи головы летели на плахе, а замки срывались.

Это стратегия политика, не фанатика. Сокрушив могущество французских протестантов, он при этом сохранил в государстве спокойствие и оставил в силе гарантировавший протестантам законные права Нантский эдикт Генриха IV (пусть и изрядно обкорнав его). Одним из заметных демографических следствий Реформации была невиданная массовая миграция протестантов из тех стран и областей, где их преследовали. Но Франция времен Ришелье без этого обошлась, и только многим позже Людовик XIV, отменив Нантский эдикт и обрушив на гугенотов волну благочестивого террора, способствовал тому, что сотни тысяч христиан-реформатов из французских земель рассеялись по Европе и Новому Свету.

Все это обычно проводят по разряду политэкономии, справедливо выдвигая кардинала в архитекторы французского абсолютизма, предвосхитившего появление Короля-Солнце, который, по Бальзаку, «завершив дело Ришелье, удушит дворянство золоченым шнуром в великом Версальском серале». Однако Ришелье интересен еще и как эмблема того, что Реформация (вернее, сложившийся в Европе по ее итогам политический баланс) фактически сделала невозможной внутриевропейские религиозные войны в средневековом смысле. Да, чисто средневековые предлоги вроде династических прав на тот или иной пограничный кусок земли или религиозного конфликта продолжают бойко употребляться; в риторике времен начала Тридцатилетней войны использовалось и то и другое (спор за Юлих-Клевское наследство, препирательство вокруг небольшой выморочной территории на Рейне, неожиданно оказался чуть ли не главным предвестником большой войны и закончился только спустя годы после Вестфальского мира). Иногда они даже объединялись, как в XVIII веке, когда Франция вынашивала планы вернуть на своих штыках католиков-Стюартов на британский престол.

Но это предлоги — которые оказывались действенными только в том случае, если ими можно было прикрыть абсолютно секулярный и часто вполне бессовестный интерес государства. Даже такое насущное дело, как оборона против оттоманской агрессии, где вопросом была не столько священная война, сколько выживание континента, и то не сложилось; уж сколько общеевропейских крестовых походов против турок задумывали папы, но хоть как-то втягивались в оборонительные и наступательные действия только те, кого османский натиск касался непосредственно. Кто же станет теперь затевать такое дорогое дело, как война, только потому, что папа велел? Папа, даже если чтить его, пусть занимается церковными делами. Ну а государство, даже с католиком во главе, пусть пользуется всеми мечами, какими только можно, по своему собственному усмотрению.



DIOMEDIA / NATIONAL GALLERY LONDON UK

Филипп де Шампань.
«Тройной портрет
кардинала
Ришелье», 1637 год



DIOMEDIA / GRANGER

Клод Лоррен. «Осада Ла-Рошели
войсками Людовика XIII», 1631 год

Порно над Берлином

Татьяна Алешичева о сериале «Вавилон-Берлин»

В эфир вышел немецкий ретросериал «Вавилон-Берлин» («Babylon Berlin») — криминальная сага о декадентском Берлине времен Веймарской республики

1929 год. Молодой инспектор полиции из Кёльна Гереон Рат (Фолькер Брух) отправляется на побывку в Берлин с тайной миссией. Он должен найти негатив порнофильма, где засветился его покровитель — ни больше ни меньше будущий бургомистр Кёльна. Дело слишком деликатное, чтобы довериться даже ближайшему коллеге, поэтому его отношения с напарником, бывалым берлинским копом Бруно (Петер Курт), с самого начала не складываются. Гереон тихушничает, Бруно за ним следит.

Криминальная серия романов про инспектора Рата со слов автора, кёльнского детективщика Фолькера Кутчера, ориентируется на Раймонда Чандлера и американский нуар в целом. Но сам Гереон, герой с душою прямо геттингенской, не особенно похож на разбитных сыщиков «крутого детектива». Это изломанный романтический тип, носящий в душе какую-то мрачную личную тайну и периодически бьющийся в падучей вследствие военной травмы. Этот недуг, впрочем, можно купировать наркотиками — такой вот выходит декадентский немецкий нуар. А пока Гереон и Бруно решают вопрос доверия, на роль настоящего напарника «этого выскочки из Кёльна» претендует девица, которую наняли на секретарскую работу в убойный отдел — такие, как она, ежедневно обивают пороги полицейского управления в поисках хоть какого-то заработка. Только эта Шарлотта Риттер (Лив Лиза Фрис) не робкого десятка: ночами она подвизается в танцевальном клубе, скрывающем подпольный бордель, и чувствует себя на городском дне как рыба в воде.

Берлин 1920-х со своей богатой фактурой вообще провоцирует рассказчика закусить губу, выпучить глаза и наворотить с три короба — и тут ровно столько и наворочено: в придачу к основной криминально-эротической сюжетной линии присутствует еще и кровавый гиньоль из жизни бешеных русских эмигрантов. По Берлину оголтело носятся подпольщики-троцкисты, адепты 4-го Интернационала, готовые на все ради свержения кровавого тирана Сталина — тут вам и нелегальная типография, и контрабанда золота из России, и козни российского посольства: и тот же дьявол-чекист в Берлине правит все тот же красный бал. А полицейский патологоанатом устало констатирует, что у него в прозекторской склад мертвых русских.







Берлин «золотых двадцатых» воспет классиками немецкого кино от фон Штернберга до Фассбиндера, заснят во всех возможных ракурсах и зацелован вдоль и поперек, и соревноваться с этим полновесным мифом — дело пустое. Но безумный город в надломленную эпоху — не город, а артефакт — все равно провоцирует на поклонение и славословия, а формат сериала позволяет влезть во все его складки и трещинки, посветить фонариком в его мутные глаза и предъявить все его прелести по списку. Они и появляются в кадре нового сериала будто протокольным списком: вот вам нищета и безработица на злых улицах, проституция в недрах ночных танцевальных клубов, рабочее движение с яростным Первомаем, зарождающийся нацизм с подковерными интригами и совиными крылами. И наконец, символ «золотых двадцатых», иконическая кабарешная певичка — не Салли Боулз и не шикарная Лола, а просто Sveta — Северия Янушаускайте в этой роли похожа не на великую Марлен, а скорее на Уте Лемпер в роли Марлен. И здесь нужно оговорить особо, что ответственный за сериал Том Тыквер со товарищи и не пытается блюсти историческую достоверность до точки и до нитки, а рисует пунктиром некий мифический Берлин 1920-х, данный нам в представлении: «Над крышами мчатся вагоны, скрежещут машины, под крышами мчатся вагоны, автобусы гнусно пыхтят. О, скоро людей будут наливать по горло бензином, и люди, шипя, по серым камням заскользят!» Получается у него, прямо скажем, не то чтобы «Симфония большого города», а скорее ядреная смесь кухонного реализма в духе британских социальных драм и почти комиксовой условности бульварных романов. Немцы явно завидуют англичанам, давно и успешно разрабатывающим богатую тему викторианского Лондона с его клоаками, гуляющими дамами с золотым сердцем и потрошителями, что подстерегают их в темных переулках у сточных канав. И у немцев под рукой есть Берлин с фактурой не менее колоритной и вдобавок 40 млн евро на то, чтобы запечатлеть его достойно — именно столько денег вбухано в проект, который уже встал вровень с самыми дорогими сериалами не только европейского производства. Выходит амбициозное, пижонское, поверхностное и нахальное шоу — историк кино наверняка поморщится от обилия анахронизмов в кадре, а пуристы лучше в сотый раз пересмотрят «Кабаре» Боба Фосса, но зритель, толерантный к бульварщине в классическом понимании и умеющий получать от нее удовольствие, его, скорее всего, получит.

Сериал можно посмотреть на канале TV1000 Premium HD

Что смотреть на фестивале «CONTEXT. Diana Vishneva»

Пять лет назад «CONTEXT. Diana Vishneva» пушечным ядром пробил плотные ряды осенних международных фестивалей, расчистив себе территорию для культуртрегерской деятельности. Успех новорожденному фестивалю принесла его основательница: Диана Вишнёва не только контролирует все мероприятия — каждый год она танцует новую хореографию, не известную российской публике. Личное участие балерины сделало «CONTEXT» элитарным и модным — среди поклонников звездной Дианы много влиятельных персон. Так что именно с ее легкой ноги современный танец ныне почитается актуальнейшим из искусств. За прошедшие годы сформировалась структура фестиваля: конкурс молодых российских хореографов, цикл фильмов о балете, просветительские лекции, гастроли двух-трех иностранных трупп и главное событие — гала-концерт. В юбилейный год фестиваль удвоил влияние: после Москвы его программа в модифицированном виде будет показана в Санкт-Петербурге. Татьяна Кузнецова рассказывает о главных пунктах программы



ГАЛА-ОТКРЫТИЕ

Это основное событие фестиваля — по статусу и художественному изобилию. В один вечер выступит сразу несколько современных трупп (от знаменитой британской Random Dance Company Уэйна Макгрегора до дебютирующей в России Bodytraffic из Лос-Анджелеса). В программу включена хореография ведущих современных хореографов — от признанного европейского авангардиста Сиди Ларби Шеркауи до Джастина Пека, юного кумира американцев. Уникальная Алессандра Ферри (классическая балерина с идеальными ногами и редким актерским даром, которая обрела вторую молодость, разменяв шестой десяток и став героиней балетов Ноймайера и Макгрегора) исполнит с Германом Корнехо новую миниатюру Уэйна Макгрегора «Withness» на музыку Нильса Фрама. Мировую премьеру испанца Гойо Монтеро «Asunder» («На части»), поставленную специально для фестиваля на музыку Шопена и Вагнера в современных аранжировках, исполнит пермская балетная труппа. Хореографию Монтеро выбрала и Диана Вишнёва: вместе с Оскаром Алонзо она станцует финальное па-де-де из его версии «Спящей красавицы».
Москва, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, 13 и 14 ноября, 19:00
Гала-закрытие: Санкт-Петербург, Мариинский театр, 19 ноября, 19.30



REGINA BROCKE

«НИЖИНСКИЙ»

С молодой компанией Эрика Готье Диана Вишнёва дружит с первого своего «Контекста», что свидетельствует о прозорливости балерины: Gauthier Dance ныне на гребне популярности. Базируется труппа в Штутгарте, и это обстоятельство помогло ей с «Нижинским»: одноактный балет на музыку Шопена и Дебюсси поставил хореограф-резидент Штутгартского балета Марко Гекке — еще молодой, но крайне востребованный автор с оригинальной, весьма нервической и крайне выразительной лексикой. В этой постановке Гекке, вообще-то убежденный противник балетной нарративности, следует за биографией Нижинского, перемешивая ее с поэтическими метафорами и психоанализом: среди персонажей Мать и Терпсихора, Врач — и двойник Нижинского некий «некто» — и жена танцовщика Ромола. Конечно, после эпоса Ноймайера кажется, что о Нижинском уже сказано все. Однако беспокойный талант Гекке может приоткрыть новые бездны души гениального безумца.
Москва, Театр имени Моссовета, 14 и 15 ноября, 20.00
Санкт-Петербург, БДТ имени Товстоногова, 18 ноября, 19.00

БАЛЕТЫ СТРАВИНСКОГО

Премьера трех балетов Игоря Стравинского — «Поцелуя феи», «Петрушки» и «Жар-птицы» в постановке главных российских ньюсмейкеров — состоялась в мае этого года на Дягилевском фестивале. И хотя автор проекта Теодор Курентзис не участвует в «CONTEXT» (балеты Стравинского доверены пермскому дирижеру Артему Абашеву и оркестру Музтеатра имени Станиславского и Немировича-Данченко), это не помешает оценить работы российских экспериментаторов. «Поцелуй феи» Вячеслав Самодуров поставил в своей излюбленной — одновременно очевидной и изощренной — постбаланчинской манере. Владимир Варнава сочинил «Петрушку» по образу и подобию площадного театра: в его балаганчике главную марионетку танцует сама Диана Вишнёва, поначалу неузнаваемая в своей бесполо-клоунской отваге. А худрук Пермского балета Алексей Мирошниченко вместо декоративной сказки про «Жар-птицу» устроил экскурс по балетному XX веку, отобрав знаковых хореографов и стилизовав их фирменные приемы.
Москва, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, 15 ноября, 19.00



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ

Над пропастью в огороде

Дарья Цивина

Twins Garden

Самое долгожданное открытие осени, ресторан Twins Garden братьев Березуцких, не только оправдал, но и превзошел все мои ожидания. Теперь стало ясно, что первый Twins, проработавший полтора года на Бронной и за это время успевший дважды попасть в The World's 50 Best Restaurants, был лишь «подготовительными курсами» к открытию Twins Garden. В новом ресторане буквально каждая деталь и каждая опция говорит о том, что Березуцкие вступили в бой за верхние строчки международных рейтингов, бросив вызов «Белому кролику» Владимира Мухина и Бориса Зарькова и повысив ставки в этой игре до самого предела. Twins Garden — это не просто звездный гастрономический дуэт братьев-близнецов и не просто ресторан на исторической площадке «Варваров» Анатолия Комма, доведенной до смыслового совершенства и превращенной в открытое стильное пространство с великолепными видами на старую Москву, это еще и собственная ферма на 50 гектаров в Калужской области, где Иван и Сергей Березуцкие с помощью консультантов из Тимирязевской академии выращивают овощи, фрукты, ягоды, растят французских молочных коров и нубийских молочных коз, куриц, перепелок, разводят рыбу, так что 70 процентов продуктов, из которых они готовят в ресторане,— свои собственные. Процесс возрастания каждого помидора, каждой смородины и каждого перца контролируется с момента покупки семян, то есть Twins Garden гарантирует гостям качество продукта «под ключ», отслеживая все этапы — от ростка до готового блюда. В планах следующих лет фермерское хозяйство еще больше расширить, построить рядом мини-отель, небольшой ресторан и развивать агротуризм, чтобы постепенно возвращать вложенные в проект средства. Впрочем, Twins Garden — это история прежде всего про творческие, а не про бизнес-планы, и тут мы подходим к главному, что отличает новый проект от предыдущего: с появлением ресторанов Wine & Crab (между открытием первого Twins и Twins Garden) Березуцкие наконец нашли своего инвестора, готового вкладываться в престиж, амбиции и рейтинги, готового работать на международное признание и узнаваемый бренд. Для талантливого амбициозного шефа в любой стране найти такого инвестора — редкая профессиональная удача, а уж в Москве и вовсе несбыточная мечта. Так что Березуцким просто сказочно повезло. К тому же, если помните, концепт Wine & Crab (куда более коммерческий, чем Twins Garden) родился благодаря уникальной логистике (это основной бизнес инвестора), позволяющий поставлять морепродукты с Дальнего Востока по минимальным ценам при максимальном качестве, так что и в случае с Twins Garden работает та же схема. Ну и еще одно уникальное обстоятельство — инвестор Twins Garden всерьез увлекается коллекционированием вина, поэтому решил составить для нового ресторана «самую большую на постсоветском пространстве винную карту». На сегодняшний день она насчитывает тысячу наименований, и все это — так называемое самое дешевое дорогое вино, включая полный эксклюзив, то есть вино по ценам чуть выше европейских (средняя цена за бутылку в Twins Garden — 30–60 тыс. рублей, хотя есть вина и за 3,4 тыс., и за 200 тыс.). Обычно на создание таких карт в европейских ресторанах уходит 20–30, а то и 50 лет, но Twins Garden с помощью двух собственных агентов-негоциантов в Европе управился за год. Вообще, в этой способности «выполнить пятилетку за три года», составить за год винный погреб, не имеющий аналогов, вырастить за год урожай особой селекции есть что-то наивное и типично русское, то есть диаметрально противоположное золотому правилу английского газона. Но задача эта настолько благородна и нелегка, что в любом случае вызывает одобрение и поддержку. Ведь начинать гастрономический ресторан с чистого листа, без всякого прошлого — совсем не то же самое, что следовать традициям и заветам нескольких предыдущих поколений. А Березуцкие сейчас думают именно о том, чтобы создать такой ресторан, о котором не стыдно рассказать своим детям. И одновременно хотят задать новый тренд на то, чтобы люди в Москве учились ценить и понимать вкус высококачественной натуральной еды. На этой идее и основано меню Twins Garden — куда более простое и лаконичное, чем в Twins, но полностью сфокусированное на первозданном вкусе продуктов. Оно и понятно, когда каждый томат, каждый кочан капусты и каждая перепелка даются такими усилиями, хочется, чтобы их оценили по достоинству. Простота подачи поначалу даже обескураживает, зато сразу помогает сконцентрироваться на главном, будь то невесомый паштет из куриной печени со сладкими перцами (420 руб.), теплый пирог с разноцветными припущенными томатами разных сортов и домашней козьей рикоттой (450 руб.), нежнейшее филе стерляди с «фузили» из визиги в сливочном соусе и свеклой разных сортов и текстур — золотой, полосатой, красной и желтой (960 руб.), душистые грибы, томленные в печи, с луком и «салом» из сельдерея (540 руб.), камчатский краб на соусе из хрена с печеной капустой с запахом печных поленьев и ягодами черной смородины (1200 руб.) или запеченное седло молочного козленка с изумрудной брокколи и алыми зернами граната (980 руб.). Когда пробуешь такую первозданную еду, не слишком задумываешься над тем, как это приготовлено, все технологические тонкости, вся вкусовая балансировка и прочие профессиональные секреты тщательно упрятаны внутрь блюда, как и полагается у истинных мастеров, а на первый план выходит просто вкус свеклы, помидора, мяса, хлеба в «макроувеличении», и это дает поразительный медитативный эффект. Конечно, Twins Garden — это такая грандиозная иллюзия обмана, позволяющая верить, что всё в нашей стране всходит, колосится, плодоносит, телится и икрится, и агрокультура населения растет, и сельское хозяйство поднимается с колен, и фермерам везде у нас дорога. Но пусть так будет хотя бы в отдельно взятом ресторане и хотя бы на одной новой строчке всемирного рейтинга. Надо же с чего-то начинать.

Меню Twins Garden — **ПРОСТОЕ И ЛАКОНИЧНОЕ** — полностью сфокусировано на первозданном вкусе продуктов



ЭМИН ДЖАФАРОВ

Рейтинг

Twins Garden ★★★★★

После сожжения съесть

Еда с *Еленой Чекаловой*



К тому моменту, когда меня впервые допустили до плиты, я уже знала: самый страшный грех хозяйки — зазеваться и сжечь еду на огне. Подпалины на гренках и овощах, учила мама, не просто ужасная гадость и горечь, это огромный вред, а пепел — он вообще чистый канцероген. Я не понимала, что значит это слово, но все запретное и вредное тогда манило. В пятом классе мы с лучшей подружкой разводили на полянке возле дачи костер, пытались курить украденные у ее папы сигареты, надевали на веточки хлеб и жарили его до той самой черноты. Горьковатый, терпко-солоноватый вкус пепла нравился мне еще больше «взрослого» сигаретного дыма.

Оказывается, и сейчас я такая не одна. Гастрономическая мода приходит волнами. В последние два-три сезона продвинутые шефы принялись жечь еду. Пригоревшее, пропитанное запахом дыма — это опять новое вкусное. Нет, речь не просто про барбекю. Ну какая теперь может быть хорошая пицца без проклинаемых мамой хрустящих черных подпалин? Какие овощи без угольного аромата? В известном нью-йоркском ресторане Gilt повар Джастин Богл обугливает луковицы, а потом пюрирует их с медом, чтобы подавать с говяжьим стейком, да еще посыпает блюдо луковым пеплом. И в Старом, и в Новом свете все теперь сходят с ума от израильской жженой цветной капусты, от смачного соуса из обугленного черного хлеба. А как пронзительно звучит крем из сожженной кожицы баклажана, который выпустил в мир израильский шеф Меир Адони! Теперь и в Нью-Йорке с Лондоном баклажаны сжигают в золу, чтобы приправить ею ягненка, который сам до этого «маринуется» в теплых углях. А другой известный американский шеф Джон Сиберт натирает угольно-оливковым маринадом Sablefish — через неделю она превращается в самую черную треску. Пеплом теперь посыпают даже десерты. Одним из первых в Москве старый-новый манящий аромат почувствовал большой тонкий нос ресторатора Ильи Тютенкова. Он сперва открыл «Уголек», потом развел очаг в соседних «Северянах» — и люди потянулись на запах жженого. Талантливый молодой шеф Станислав Песоцкий в ресторане Bjorn этим летом поджигал салат — листья на глазах чернели и пропитывали живым огненным ароматом клубнику, помидор и красный лук.

В чем тут гастрономический смысл? Великий датчанин Рене Редзепи считает, что дымные и горьковатые ноты — это новое umami, способное взорвать старые, приевшиеся вкусы. Обугленный сельдерей у шведа Даниэля Берлина — и правда чудо, с которым не может сравниться обычный скучный корнеплод. Ну да, всем прежним гурманы уже объелись — им подавай чего-то эдакого, почти инфернального. Ведь, согласно предыдущей моде, в большинстве ресторанов птица и мясо готовятся под вакуумом в сувиде: таким образом добиваются идеальных текстур, но при этом из плоти как бы уходит энергия. А огонь и пепел придают блюду подлинности, даже — честной рукотворности. Можно подвести и историческую базу: пепел люди использовали в готовке с самых древних времен. У каталонцев есть весенний праздник первого зеленого лука, который готовят на углях от виноградной лозы. Или вот легенда о происхождении традиционного скандинавского лютефиска: судно викингов сожгла молния, поэтому сушеная сельдь в трюме смешалась с морской водой и золой. Но, перед тем как выбрасывать, ее все же попробовали — и о чудо, такая рыба оказалась особенно вкусной! По свидетельству Миклухо-Маклая, туземцы Папуа—Новой Гвинеи использовали пепел вместо соли. А израильские жженые овощи — они, конечно, от еды для шаббата, когда блюда с вечера оставляли в печи на затухающих углях. Разумеется, современная ресторанная кухня куда деликатнее, чистый жженый вкус для нее слишком однозначный и едкий. Поэтому шефы уравновешивают его нежными свежими соусами: йогуртовые и травяные кремы — самые распространенные и эффективные. Вот вам такое гармоничное блюдо: утка в пепле. Выглядит, как в достойном ресторане, а сделать дома не так уж сложно. Только запаситесь большим пучком сена и просторным сотейником с толстым дном и решеткой.

> Огонь и пепел придают блюду подлинности, даже — честной рукотворности

Возьмите утиные грудки и натрите их смесью соли, перца и чеснока. Затем их проще всего приготовить в домашнем сувиде или в мультиварке: упаковать вместе с тимьяном и розмарином в пакет с зипом, откачать руками воздух, выложить в чашу, залить водой, выставить температуру 55–57 градусов и оставить на 40–50 минут (в зависимости от толщины). Тем временем сделайте травяной крем. Смешайте две чайные ложки сухой горчицы, столько же белого бальзамического уксуса, зубчик измельченного чеснока, пару столовых ложек нарезанного шалота, 40 граммов порубленной петрушки, 20 граммов укропа и примерно четверть стакана воды — пюрируйте все блендером. Медленно, будто вы готовите майонез, влейте оливковое масло (200 мл), чтобы получилась нежная эмульсия. Приправьте солью. Когда подойдет время, выньте грудку из пакета, оботрите бумажным полотенцем и надрежьте кожу сеточкой. Хорошо разогрейте сковородку, добавьте чуток сливочного масла, выложите грудки кожей вниз и жарьте на среднем огне минут пять до золотистой корочки. Добавьте еще кусочек масла, а когда оно запенится, переверните грудки и быстро (полминуты) припеките другую сторону. Отправьте грудки под крышку. Пока они отдыхают, заполните сотейник сеном и поставьте на сильный огонь. Через минуту подожгите сено — и дайте ему почти полностью сгореть. Теперь надо уменьшить огонь до минимума и поместить сверху решетку. Выложите на нее утиные грудки и плотно закройте крышкой или алюминиевой фольгой. Оставьте в таком виде на десять минут. Перед подачей непременно соберите пепел. Это блюдо очень живописно выглядит с запеченной до подпалин морковью и приготовленным из нее морковным пюре. На подогретой тарелке я делаю мазки травяным кремом, раскладываю нарезанные крупными кусками утиные грудки и немного обугленную морковь. Украшаю каплями морковного пюре и «солю» все пеплом.

Одна юная особа, пройдя от начала до конца экспозицию нью-йоркского музея Metropolitan, так определила этапы мировой живописи: вначале художники учились рисовать, потом научились, а потом, в наше время, им стало скучно — и они принялись шутить. В гастрономии примерно то же — не случайно ее называют искусством.

www.chekalova.ru

Утка в пепле

(4 порции)

1. **утиные грудки среднего размера** (*4 шт.*)
2. **измельченный чеснок** (*1 зубчик*)
3. **розмарин** (*1 веточка*)
4. **тимьян** (*1 веточка*)
5. **травяной крем**
6. **сливочное масло**
7. **растительное масло**
8. **соль**
9. **перец**
10. **большой пучок сена**
11. **запеченная морковь и морковное пюре** (*для подачи, по желанию*)

Мода в оригинальной версии

Российская премьера документального фильма «We Margiela»

Это, конечно, прежде всего фильм про Maison Martin Margiela при Мартине Маржеле. Но в такой же степени это и фильм про моду, которую мы потеряли





«„Мои родители расстроятся, если не увидят моего имени на одежде“,— сказал Мартин, но согласился»,— Дженни Мейренс, главный и единственный партнер Маржелы, рассказывает о том, как начинался Maison Martin Margiela и как возник знаменитый пустой белый лейбл («я придумала кусок белой ткани, он — четыре белых стежка»). Дженни и ее голосом фильм «We Margiela» начинается и заканчивается. Дженни умерла этим летом, продюсер и режиссер фильма Менна Лаура Мейер успела поговорить с ней незадолго до смерти. Мы слышим голос Дженни, слышим ее уже тяжелое дыхание, но не видим ее — как не видим и Мартина (хотя он мелькает на некоторых архивных фото). Ее фактическое присутствие в этом фильме — и фактическое отсутствие на этой земле, как и его символическое присутствие в фильме — и фактическое отсутствие в нем, создают довольно мощное напряжение, буквально физически ощущаемое силовое поле, как ни скомпрометирована эта метафора.

Мартин Маржела (который, безусловно, был и есть на самом деле — его бывшие сотрудники на первых буквально минутах, смеясь, рассказывают, как часто слышат от молодых, что Мартин — это мистификация) не только не принимал участия в создании этого фильма, но и не видел его. Мартин Маржела сейчас активно занят своим наследием (он принимал участие в выставке «Маржела: годы в Hermes» в этом году в MoMu, и сейчас готовит вместе с Оливье Сайяром свою ретроспективу в Музее Гальера в Париже), но та жизнь, которая проходила в его доме, для него самого закончена. А вот для всех остальных — тех, кто работал с ним и кто рассказывает об этой работе в фильме,— она продолжается, что бы они сейчас ни делали и где бы ни находились. И это первая важная тема фильма.

Это фильм о том, что значит столкнуться с гением. О людях, которые с этим гением столкнулись и на которых он так или иначе воздействовал. Это воздействие и обозначено тем самым «We», вынесенным в заглавие фильма. Поразительно, насколько сильно оно ощущается сейчас, через 10 лет после ухода Мартина Маржелы и через 15 лет после продажи дома. «Мы все оказались в своего рода лимбе»,— говорит Вики Родитис, которая была одной из моделей Маржелы вначале и работает в доме до сих пор, о жизни после Мартина.

Знаменитый принцип анонимности, ставший для Maison Martin Margiela базовым, влиял на разных людей внутри дома по-разному. Тема анонимности до сих пор остается довольно чувствительной для


ANDERS EDSTROM FOR MARGIELA


ANDERS EDSTROM FOR MARGIELA






VIMEO/MARGIELA

всех них. Лутц Хёэль, дизайнер трикотажной линии и ассистент Маржелы, у которого уже довольно давно свой собственный бренд, говорит: «Чем дольше я оставался в доме, тем меньше становился. „Мы“ обесценивало личность, а это опасный процесс». Патрик Скаллон, бывший главой коммуникации в Maison Martin Margiela рассказывает: «„Мы“ были важны как идея. Но решения не принимались коллективно — в доме была четкая структура, высшее место в которой занимал Мартин».

При этом все они, все, кто работал с Маржелой, демонстрируют поразительную степень вовлеченности и понимания. Альда Фаринелла, владелица бутика, одна из первых заказчиков Maison Martin Margiela, говорит: «Ни до, ни после не было такого гения, никто не делал такого. Он изменил жизни людей. Женщины — те, кто не соответствовал канонам общепринятой красоты, те, кого всегда считали страшненькими, наконец-то почувствовали себя уверенно и гордо носили его одежду». Харли Хьюз, дизайнер мужской линии, рассказывает об увлечении Маржелы винтажем и блошиными рынками: «Мы смотрели на винтажную одежду, чтобы сделать новую. Одежда вдохновляла одежду — Мартин эстетизировал все». По этому же поводу Станислас Марышев, не работавший в ателье, но занимавшийся продажами, рассказывает: «Это было удивительно: из того, что никому не было нужно, делать нечто новое и прекрасное. Сделать это частью культуры, сдвинуть границы». Лутц Хёэль объясняет: «Это были вещи, открытые для истолкования. Для тех, кто обладал достаточной тонкостью, эта одежда становилась персональной».

Но самым проникновенным образом говорит о творческих вещах, конечно, Дженни Мейренс: «Мы хотели быть абсолютно ни на кого не похожими. Это была попытка прорваться сквозь все, что было до нас: если ты хочешь угодить всем, это кончится ничем. Если ты не готов проиграть, то не сможешь выиграть — это мое кредо». Этот фильм вообще много говорит о скрытой от публики роли Дженни в создании и сохранении Maison Martin Margiela. Важно, что она буквально перед самой смертью сочла нужным оставить свою версию их истории, выйти из тени — и общей анонимности, и масштабной фигуры Маржелы,— рассказать о себе, о нем и их общем деле, которое, вероятно, было самым важным в ее жизни.

«Ты действительно хочешь состариться в этом бизнесе?» — говорит Мартин Маржела Лутцу Хёэлю, когда они случайно встречаются уже после всего. И для Лутца это непостижимый вопрос, так же как и рассказ Мартина о том, чем он сейчас занимается: «Много путешествую, немного рисую, делаю ремонт в квартире». И это опять возвращает нас к теме «гений и обычные люди вокруг». Дженни Мейренс говорит об этом точнее всех: «Мартин всегда жил в некотором духовном одиночестве — как всякий художник. Конечно, он художник, и если бы он не занялся модой, то достиг бы признания как, например, концептуалист. Мода была для него прежде всего средством самовыражения». И вот тут возникает еще одна важная тема фильма — мода и творчество.

Никто не говорит о «творческом процессе», никто не использует выспренних метафор и сравнений, никто не пытается нарисовать «образ творца». Все рассказывают о вполне будничных вещах: делали подборки интересных фотографий, просматривали старые журналы мод, ходили на блошиные рынки, обсуждали эскизы, делали моделям макияж — ничего специально концептуального, никакого особенного «вдохновения». И между тем из этого рутинного вроде бы контекста возникает головокружительное чувство настоящего, живого, интенсивного и захватывающего творческого процесса. То, что обычно показывают практически в любом документальном фильме о моде, тут вдруг создает почти магический эффект — тот же, что создает одежда Мартина Маржелы, которую мы все знаем. Невозможно даже представить себе этот уровень творческой интенсивности и продуктивности в современной моде, практически поглощенной маркетингом,— хотя формально в ней все то же: мудборды из старых фотографий, образцы макияжа и винтажные патчи. И это тем более поражает, что самые актуальные сегодняшние бренды построены на буквальном копировании архивов Maison Martin Margiela и его принципов организации процессов, вплоть до анонимности. В этом смысле «We Margiela» — это хорошее руководство, чтобы отличать подлинник от копии, а реальную моду от ее симулякра.

Российская премьера фильма «We Margiela» — совместный проект пространства «Среда» (СПб) и компании Be-in

Власть свободного выбора

Новая коллаборация H&M



H&M

Коллекция, созданная для H&M независимым британским брендом Erdem, вроде бы воспевает классику, а на деле оборачивается гимном современному миру и его свободам

Ранним утром под сияющим калифорнийским небом, которое может быть только нарисованным на компьютере, но никак не настоящим, в шоу-руме H&M в Западном Голливуде Эрдем Моралиоглу выглядит совершенно образцовым англичанином, как с картин Дэвида Хокни. Хокни, кстати, оказывается очень правильным референсом — потому что именно его вспоминает Эрдем, когда рассказывает интернациональной прессе, как он придумывал свою коллекцию, одетый в пижамную блузу в цветочек из этой самой коллекции, черные узкие брюки и простые белые кроссовки.

Описание его аутфита тут вовсе не дань глянцевому стилю. Суть в том, что и он сам, и тот способ, которым он носит вещи из коллекции ErdemXHM,— это практический гид по современному стилю. И все это имеет прямое отношение к тому, как эта коллекция создавалась и, в итоге, к ее сути.

— Это был особый процесс,— рассказывает Эрдем,— на примерке я снимал пиджак с парня-модели и надевал на себя, чтобы оценить, насколько он удобен, а потом примерял его на модель-девушку. Тут был своего рода вызов, потому что это действительно цельная коллекция, где одно подводит к другому и наоборот. Особенно интересным в этой коллаборации было то, как мужская одежда воздействует на женскую.

Как это работает, становится понятно только вечером во время шоу в женском клубе The Ebell. Среди каких-то феерических цветочных шпалер, переходя из зала в сад и обратно, идут парни в леопардовых шубах и подрезанных до состояния шорт женских пижамных штанах или в викторианских блузах со стойкой, а девушки — в мужских твидовых пиджаках и мужских же пижамах в традиционных английских цветочках. И те и другие — с микросаквояжами через плечо, сделанными по мотивам крокодиловой сумочки мамы Эрдема. Именно в мужской пижаме ErdemXHM пришла на вечеринку Кирстен Данст и выглядела самой модной.

Эта история гендерной амбивалентности продолжается и в мини-фильме, который снял в честь этой коллекции Баз Лурман. Фильм называется «Тайная жизнь цветов», цветы в самых разных видах — это главный символ и главный мотив Erdem. Перед тем как мы увидим фильм под открытым и совершено уже черным калифорнийским небом, Лурман произносит целую речь про эту работу. Он называет его «трейлером к фильму, который никогда не был снят» и говорит: «Это повествование, которое выросло из одежды,— у нас даже не было сценария. Это была сложная задача, мы никогда не делали так раньше». Шутит про свой новый айфон с отличным разрешением экрана, на котором он нам сейчас все покажет, и очень к месту поминает свою жену и соратницу — художника по костюмам Кэтрин Мартин и ее четырех «Оскаров».

В «Тайной жизни цветов» парни ходят в костюмах, а девушки — в платьях, разворачивается вполне традиционная история любви, но есть очень острое ощущение подвижности гендерных границ. Девушки в викторианских платьях с кружевом и коротким ежиком на голове, парни с длиной челкой и в шелковых пижамных штанах, и когда на экране целуются двое, то не сразу понимаешь, кто там — мальчик и девочка, мальчик и мальчик или девочка и девочка.

При этом сам Эрдем совершенно не боится определения «женственность», причем даже в его традиционном смысле.

— Я всегда был очарован языком женственности — цветами, кружевом, украшениями. В детстве, когда я рисовал, это всегда были женщины, я наблюдал за моей матерью и другими — как они одеваются, как ухаживают за собой. Обычно цветы и женственность ассоциируются со слабостью, но для меня женственность — это сила и даже власть. Это было основным смыслом моей работы с самого начала.

Этот смысл я бы определила другим словом, которое он вскользь бросает, но которое кажется мне ключевым,— деконтекстуализация. Взять классические,











привычные, традиционные вещи и поместить их в новый, не свойственный им контекст и таким образом получить эффект острой современности. Вся коллекция держится на том напряжении, которое возникает в результате такой деконтекстуализации: взять что-то викторианское и смешать с чем-то из 60-х, взять вещь из прошлого и носить ее так, что она выглядит будущим, взять мужское и сделать его женским и наоборот.

Но сюрприз тут не в этих эффектах самих по себе, а в том, что добиваются их с помощью вещей, выглядящих вполне традиционно. Эрдем специально отмечает, как важен для него классический стиль.

— Хороший дизайн для меня — это довольно вечная вещь, и я нахожу в этом большую прелесть. Я думал об одежде практически не стареющей, которая не имеет ничего общего с трендами. У нас небольшой лондонский бренд и возможно, это самый малоизвестный бренд за всю историю коллабораций H&M, и для меня важно, чтобы эти вещи покупали просто потому, что они хорошо придуманы и отлично сидят. Это все не для клиентов, которые хотят надеть что-то с лого дизайнера во всю грудь, но для тех, кто ищет что-то, сделанное действительно красиво и с большим тщанием.

И вот тут — между классикой и использованием ее в новых целях и новым современным способом — и есть главное напряжение. Во всей коллекции, и в мужской и в женской ее части, практически нет вещей унисекс — за исключением, может быть, пальто и брючных костюмов, мужские вещи выглядят вполне мужскими, женские — абсолютно женственными, но при этом и само шоу и фильм, посвященный коллекции, прямо-таки воспевали новый мир с его свободой презентации себя и своей сексуальности и подвижностью гендерных границ.

Одной из мощнейших тем современной фэшн-индустрии — коллаборациям, дропам, то есть сотрудничеству массовых и дизайнерских марок, мы обязаны именно H&M. Они дали этой истории главный импульс своей первой коллаборацией — в 2004-м с Карлом Лагерфельдом и его собственным брендом. На тринадцатый год, конечно, уже накопилась некоторая инерция и возникла необходимость ее преодоления. Сделать такой выбор, как в этом году, действительно не самый предсказуемый, и так довольно виртуозно провести важные для современной моды вообще и для H&M с их культом diversity идеи — это, собственно, и есть реализация такой необходимости. Причем сделано это без всякого вызова и очень спокойно, потому что Erdem если чем и известен, то точно не борьбой с патриархальным миром. Выбрать именно такого — неожиданного, мягкого и оттого очень действенного проводника для вполне передовых идей это далеко не самый стандартный ход.

Но есть еще одна, более важная, вещь, которую отчетливо демонстрирует нам эта коллаборация. То что эти идеи утверждает сейчас главный гигант стрит-фэшн, значит только одно: они перестали быть чем-то революционным и вызывающе прогрессивным, а стали обыденностью, нормой, которая обжалованию уже не подлежит. Теперь жизнь выглядит так — и это радостная новость.

— Когда я получил звонок из Стокгольма с предложением сделать мужскую и женскую коллекции, я немедленно стал думать о видео, которое Брюс Вебер снял для Pet Shop Boys,— «Being Boring». Все эти молодые ребята в английском загородном доме, учиняющие там разгром. И девушки в кроссовках с красивыми парнями, и парни в рубашках и смокингах, и восхитительная игра между формальным и неформальным, которую я нахожу очень интересной.

Судя по тому, что буквально на следующее утро в The Highlight Room на крыше отеля The Dream за соседним столом сидит парень в шелковой рубашке с викторианскими цветочками из коллекции ErdemXHM, и Erdem и H&M вполне удалось реализовать главный мотив этой песни — We were never being boring.

Ralph Lauren

FW 2017/18

Ральф Лорен демонстрирует свои новые сезонные коллекции самым модным нынче способом — мужские и женские одновременно и к тому же по системе See now — buy now, то есть «Смотри и покупай». Так что коллекция Ralph Lauren нынешнего сезона была показана публике во время сентябрьской недели моды и немедленно поступила в продажу.

В принципе эта коллекция — типичнейшая и очень узнаваемая. Хорошие костюмы и пальто, спокойные вечерние туалеты — с корсажем и пышной юбкой в пол. Словом, прекрасный вариант для тех, кто хочет одеваться беспроигрышно, не рискуя и не испытывая желания эпатировать окружающих. И в то же время именно сейчас, когда мода на классические костюмы сочетается с очередным всплеском женской политической эмансипации, стало заметно, что женская одежда Ralph Lauren выглядит не столько консервативно, сколько по-феминистски. Напоминающие мужские пиджаки серые жакеты-тайёры, хорошие классические брюки, тренчи, смокинги, классические пальто — все эти вещи откровенно рассчитаны на демонстрацию силы и полной самостоятельности. И даже корсажи из сухой костюмной ткани выглядят как сильно переработанный мужской жилет. Помимо этой деловой одежды для карьеры в коллекции, разумеется, оказалось много платьев самой разной длины и степени открытости — никаких противоречий в мини, разрезах и глубоких декольте нет, женщина может одеваться, как ей угодно. Но вот материалы, которые использовал Ральф Лорен,— лаковая кожа, блестящее ламе, а также четкие и почти агрессивные «безоттеночные» цвета — черный, красный, синий и желтый — тоже явно относятся к сильным. Это одежда для женщин, которым глубокий вырез на груди не мешает обладать реальной властью.



Дорогие удовольствия

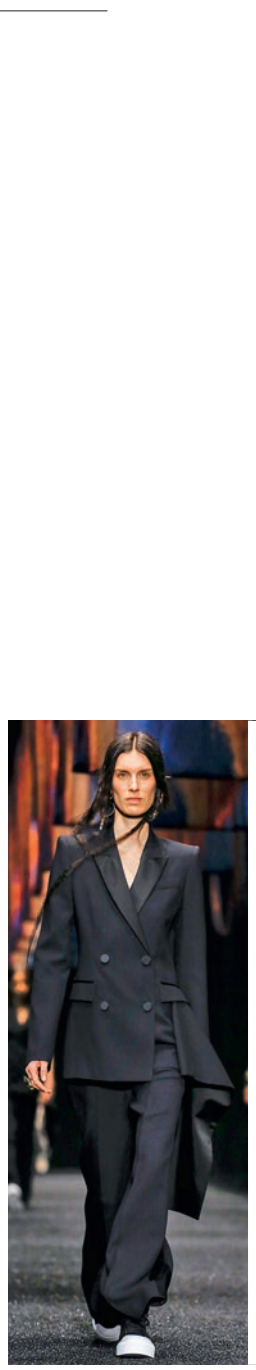
Коллекция

Текст
Марина Прохорова

Alexander McQueen

FW 2017/18

Источником вдохновения для нынешнего креативного директора Alexander McQueen Сары Бёртон и ее команды на этот раз стала поездка в Корнуолл, самое южное британское графство. Корнуолл известен не только своей английской сельской романтикой, но и тем, что в этом графстве можно до сих пор обнаружить отголоски языческих верований. Именно здесь растут священные деревья, на которые принято завязывать ленты с просьбами об исполнении желаний. Они и вдохновили Сару Бёртон на создание коллекции нынешнего сезона. Эта идея вполне маккуиновская — волшебство всех коллекций, созданных самим Александром Маккуином, было основано в том числе и на его обостренном мистическом чувстве. К колдовству, ведовству и легендарным созданиям он обращался постоянно. Но в нынешних коллекциях марки трагического ощущения сверхъестественного рядом уже, естественно, нет. И в этот раз коллекция вполне витальна. Это просто романтическая красивая одежда с оберегами. Вещи сшиты из кожи и овчины, твида и шелка — и ленточек, которые нашиты на пальто, свободно свисают с дубленок, стягивают талии и сплетаются с полосами твида в пестрые платья. Особенно эффектно все эти ленты выглядят в движении, так что коллекция при использовании простых строгих силуэтов получилась по-настоящему динамической. Кроме ленточек у Alexander McQueen есть кружева с изображением серебристых деревьев, петчворк с сердцами и поцелуями, пейзажи и животные со средневековых гобеленов, вышитые солнце, звезды и луна. Все очень романтично, нежно, молодо и при этом вполне безопасно. И платья, и жакеты, и пальто безупречны по крою, отлично сидят и выглядят прелестными.













Текст
Марина Прохорова

Paul Smith

FW 2017/18

Мужская и женская сезонные коллекции Paul Smith были продемонстрированы, как это и принято, загодя, но одновременно — во время парижской мужской недели моды. В таком выборе есть своя логика — марка Paul Smith Women появилась позже мужской. Что же касается одновременного показа, то и здесь все логично — Пол Смит традиционно делает сезонные коллекции в едином стиле.

Нынешняя коллекция выдержана в духе поздних 1970-х. Даже ткани в большинстве своем имитируют те, что были использованы для первой парижской коллекции 1976 года. Но только имитируют. Сам Пол Смит объясняет такое решение тем, что материалы 40-летней давности были как минимум вдвое тяжелее. На самом деле это очень важное замечание. Наша одежда стала несравнимо легче и пластичнее, и даже в тех случаях, когда разницу в крое не видно невооруженным глазом, современные вещи по-другому держатся на теле и совсем по-другому ведут себя в движении.

Как всегда у Paul Smith, основой женской части коллекции стали брючные костюмы псевдомужского стиля, классические теплые пальто и летящие сентиментальные платья, очень английские по духу. И как всегда, разнообразие смитовских забавных принтов огромно, а цветовая гамма не по-английски сложна и очень гармонично выверена.



Дорогие удовольствия

Коллекция

Agnona

FW 2017/18

Agnona — марка женской одежды Zegna Group, одного из важнейших производителей дорогих тканей, так что нет ничего удивительного в том, что коллекции этого бренда не уступают Ermenegildo Zegna ни благородством, ни качеством вещей. При создании коллекции этого сезона креативный директор марки Саймон Холлуэй вдохновлялся стилем 1970-х, то есть временем, когда к ткацким производствам Zegna Group прибавились первые вещи pret-a-porter, временем, когда все начиналось. Выбор эпохи оказался удачным — стилистика 1970-х прекрасно демонстрирует невероятное качество материалов марки. Чистые линии и ясные силуэты (чуть более мягкие, нежели в 1970-х), лаконичность и сдержанная простота дают возможность очень хорошо разглядеть и отличную портновскую работу, и невероятные ткани, и прекрасную легкую кожу (ее отделкой компания в последнее время тоже занимается). Двуслойные кашемировые бобрики и двуслойные же материалы из кожи и альпаки, зимний деним из кашемира, а не хлопка, пледовый мохнатый мохер и мягчайший трикотаж, инкрустация мехом или кожей по ткани технологически совершенны.

Все это подчеркивает нарочито простой дизайн. В коллекции Agnona нет ни намека на деловитость, нет и сейчас модных жестких костюмов 1970-х — лишь пальто-халаты, свободные труакары, кейпы и накидки. Брюки прямые и умеренно свободные, юбки до середины икры расклешены или присборены — ничто не стесняет движений, полная свобода и раскрепощенность.



GABRIELLE

CHANEL

НОВЫЙ АРОМАТ



CHANEL.COM НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ - ГАБРИЭЛЬ ШАНЕЛЬ