Коммерсантъ
4 ДЕКАБРЯ 2020 НОМЕР 41

WEEKEND

КАК ЖАН-ЛЮК ГОДАР СНЯЛ СВОЙ ГЛАВНЫЙ ФИЛЬМ И ПРОДОЛЖАЕТ СНИМАТЬ ЕГО ДО СИХ ПОР



Реклама



НА ПУТИ К МЕЧТЕ



LOUIS VUITTON

Содержание

ПРОЕКТ

Как Жан-Люк Годар снял свой главный фильм и продолжает снимать его до сих пор

Годару — 90, «Безумному Пьеро» — 55

МНЕНИЯ

6 **«Топот, радостное ржанье, стройный эскадрон»**
Современники об Афанасии Фете и его главном хите

КИНО

18 **Рок и Марти**
Василий Степанов о том, почему мы все еще смотрим и за что любим «Назад в будущее»

20 **От оргазма до маразма**
Алексей Васильев о том, что за 50 лет стало с «Мужчиной и женщиной» и французской мелодрамой

22 **Бунтарский пшик**
Ксения Рождественская о «Папе» Валерии Гай Германики как режиссерском и человеческом фиаско

ВЫСТАВКИ

23 **Портретная сходка**
Анна Толстова о выставке «В круге Дягилевом» и о том, чем стал этот круг для русской культуры

КНИГИ

26 **Улицы Зоргера**
Игорь Гулин о «Медленном возвращении домой» Петера Хандке

СЕРИАЛЫ

27 **Устрашение чувств верующих**
Татьяна Алешичева о сериале «30 сребреников», где католический трепет превращается в сюрреальный хоррор

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА

28 *Дарья Цивина* о «Доме культур» и Osteria Unica

ЕДА

29 *Елена Чекалова* об ореховом торте без муки

ВЫСТАВКИ

30 **Тело моды**
Елена Стафьева о ретроспективе Синди Шерман

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

33 **Антикризисные усложнения**
Елена Стафьева о развитии коллекции Alpine Eagle

34 **Отпечаток запаха**
Елена Стафьева о FendiFrenesia

АВТОМОБИЛИ

35 *Алексей Харнас* о Lamborghini Huracan STO и Mercedes-Maybach S-класс

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

ЕЛЕНА НУСИНОВА ШЕФ-РЕДАКТОР
ТАТЬЯНА ШИШКОВА ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
ДАРЬЯ СМОЛЯНИНОВА ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ОЛЬГА ФЕДЯНИНА РЕДАКТОР
ДАРЬЯ ТИМЧЕНКО ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР

МАРИЯ БЕССМЕРТНАЯ, УЛЬЯНА ВОЛОХОВА, НИКИТА СОЛДАТОВ РЕСЕЧЕРЫ
МАРИНА ПРОХОРОВА, ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО SHOPPING, BEAUTY

ТАТЬЯНА НАЗИНА МЕНЕДЖЕР ПРОЕКТА
НАТАЛЬЯ КОВТУН АССИСТЕНТ
ЕЛЕНА ВОЙНАЛОВИЧ КОРРЕКТОР
СЕРГЕЙ ШАПОВАЛОВ КОРРЕКТОР

МАРИЯ ЛОБАНОВА БИЛЬД-РЕДАКТОР
ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО ФОТОРЕДАКТОР
ИГОРЬ КИРШИН, СВЕТЛАНА ЗАИКИНА ВЕРСТКА

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

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

НА ОБЛОЖКЕ: ФОТО: VOSTOCK PHOTO

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

16+

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

Снежинки, специи и пряники в самом семейном кафе страны

Снег закружил над крышами домов, во всех магазинах и лавочках звучат новогодние мелодии, и мы снова с замиранием сердца мечтаем о главном празднике в году. В кафе сети «АндерСон» пушистые ели украшены милейшими игрушками ручной работы, блестят новогодние шары и глаза счастливых детей. Самые семейные кондитерские готовятся к встрече Нового года.





Интерьеры кафе «АндерСон» на улице Гиляровского в Москве. Все адреса кафе ищите на сайте cafe-anderson.ru
Фотограф: Екатерина Ефремова, www.eefremova.ru, @eefremova_photo

В «АндерСоне» почти как дома: море шариков, любимые игрушки, угощения и продуманные мелочи для всех членов семьи, больших и маленьких.
Комнаты для кормления с пеленальными столами для мам, стульчики Stokke и люльки-баунсеры для малышей, глубокие удобные кресла для старшего поколения, неподражаемый домашний уют и честные порции для всех.

Специально к Новому году шеф-кондитер «АндерСона» Юлия Евстигнеева приготовила сказочные мини-торты, словно укутанные хлопьями пушистого белого снега, уютные кексы и жизнерадостные медовые пряники. «Этот праздник у меня ассоциируется со сладостью цукатов, согревающими вкусами специй, медово-винными историями. Рождественскую коллекцию десертов в этом году мы щедро наполнили пряными ароматами корицы и имбиря, согревающими морозными вечерами, как глинтвейн», – рассказывает она.

Десерты в «АндерСоне» готовят по авторским рецептам на собственной фабрике вручную и только из натуральных ингредиентов, без консервантов и сомнительных добавок. А теперь еще и доставляют на дом. Уже сейчас без лишних хлопот можно решить вопрос с подарками: во всех кафе, на сайте, в мобильном приложении «АндерСон» и через аккаунт @cafe_anderson в Инстаграме можно оформить предзаказ на новогодние десерты. И забыть о предновогодней суете.

Для домашних праздников на Фабрике Счастья «АндерСона» приготовили и упаковали в красивые удобные коробочки фуршетные сеты на компании из четырех, восьми или шестнадцати человек. По 4800, 8800 и 12 600 рублей соответственно. Удобные маленькие порции, что называется на один укус. Вкусно, как в любимом ресторане, и хозяйке не придется весь день стоять у плиты. Удобно есть играя, прихорашиваясь и общаясь с близкими, в общем, не отвлекаясь от всего того, что делает нас по-настоящему счастливыми.



Кекс из рождественской коллекции сети семейных кафе «АндерСон». Фотограф: Екатерина Сардановская, @fayushkinamama

Реклама



Праздничные боксы для домашней вечеринки: вкусно, как в любимом ресторане, удобные маленькие порции и просто очень красиво. Фото из коллекции пресс-службы сети «АндерСон»



Новогодние анимационные программы из «АндерСона» в этом году можно заказать на дом. Опытные актеры и костюмы ручной работы. Фея Звездочка, новогодние эльфы и, конечно, Дед Мороз

«Топот, радостное ржанье, стройный эскадрон»

Современники об Афанасии Фете и его главном хите

5 декабря Афанасию Фету исполняется 200 лет. У любого человека в России, ходившего в школу, его имя ассоциируется с одним стихотворением — знаменитым безглагольным «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...». У современников Фет вызывал такие же ассоциации, и большинство из них о его главном стихотворении отзывались без привычного нам пиетета



Николай Рачков. Портрет Афанасия Фета, 1880-е

«Шепот, робкое дыханье...» хорошо, но как же не стыдно тратить времени и чернил на такие вздоры?

Виссарион Белинский

Это мастерское стихотворение; в нем нет ни одного глагола (сказуемого). Каждое выражение — картина; не совсем удачно разве только выражение «В дымных тучках пурпур розы». Но прочтите эти стихи любому мужику, он будет недоумевать, не только в чем их красота, но и в чем их смысл. Это — вещь для небольшого кружка лакомок в искусстве.

Лев Толстой

Стихотворения г. Фета своей отчаянной запутанностью и темнотою превосходят почти все когда-либо написанное на российском диалекте.

Александр Дружинин

Поэт может быть искренним или в полном величии разумного миросозерцания, или в полной ограниченности мыслей, знаний, чувств и стремлений. В первом случае он — Шекспир, Дант, Байрон, Гёте, Гейне. Во втором случае он — г. Фет. В первом случае он носит в себе думы и печали всего современного мира. Во втором — он поет тоненькою фистулою о душистых локонах и еще более трогательным голосом жалуется печатно на работника Семена.

Дмитрий Писарев

Холод, грязные селенья,
Лужи и туман,
Крепостное разрушенье,
Говор поселян.
От дворовых нет поклона,
Шапки набекрень,
И работника Семена
Плутовство и лень.
На полях чужие гуси,
Дерзость гусенят,—
Посрамленье, гибель Руси,
И разврат, разврат!..

Дмитрий Минаев, «Лирические песни с гражданским отливом (посвящается А. Фету)»

У нас, как известно, водятся поэты трех родов: такие, которые «сами не знают, что будут петь», по меткому выражению их родоначальника, г. Фета. Это, так сказать, птицы-певчие.

Виссарион Белинский

Топот, радостное ржанье,
Стройный эскадрон,
Трель горниста, колыханье
Веющих знамен,
Пик блестящих и султанов;
Сабли наголо,
И гусаров и уланов
Гордое чело;
Амуниция в порядке,
Отблеск серебра,—
И марш-марш во все лопатки,
И ура, ура!..

Майор Бурбонов (Дмитрий Минаев), пародия на «Шепот, робкое дыханье...»

Все они такого содержания, что их могла бы написать лошадь, если б выучилась писать стихи,— всегда речь идет лишь о впечатлениях и желаниях, существующих и у лошадей, как у человека. Я знавал Фета. Он положительный идиот: идиот, каких мало на свете. Но с поэтическим талантом. И ту пьеску без глаголов он написал как вещь серьезную. Пока помнили Фета, все знали эту дивную пьесу, и когда кто начинал декламировать ее, все, хоть и знали ее наизусть сами, принимались хохотать до боли в боках: так умна она, что эффект ее вечно оставался, будто новость, поразительный.

Николай Чернышевский

Вместе с людьми, спрятавшимися в земные расселины, и г. Фет скрылся в деревню. Там, на досуге, он отчасти пишет романсы, отчасти человеконенавистничает; сперва напишет романс, потом почеловеконенавистничает, потом опять напишет романс и опять почеловеконенавистничает, и все это, для тиснения, отправляет в «Русский вестник».

Михаил Салтыков-Щедрин

Абрис маленькой головки,
Страстных взоров блеск,
Распускаемой шнуровки
Судорожный треск...

Николай Добролюбов, пародия на «Шепот, робкое дыханье...»

Звуки музыки и трели,—
Трели соловья,
И под липами густыми
И она, и я.
И она, и я, и трели,
Небо и луна,
Трели, я, она и небо,
Небо и она.

Николай Вормс, «Весенние мелодии (Подражание Фету)»



КАК ЖАН-ЛЮК ГОДАР СНЯЛ СВОЙ ГЛАВНЫЙ ФИЛЬМ И ПРОДОЛЖАЕТ СНИМАТЬ ЕГО ДО СИХ ПОР

ГОДАРУ — 90, «БЕЗУМНОМУ ПЬЕРО» — 55

Жан-Люк Годар — гений и шарлатан, оппортунист и революционер, трепач и мудрец, могильщик кино, заново изобретающий его в каждом фильме. Не «режиссер Годар» — это звучит даже унизительно,— а просто Годар, и точка. К юбилею человека-кино рассказываем о его главном фильме — у него тоже юбилей

Текст: Михаил Трофименков



Жан-Люк Годар, Анна Карина и Жан-Поль Бельмондо на съемках «Безумного Пьеро». Остров Поркероль, 1965

«Безумный Пьеро», 1965



© 1965 STUDIOCANAL - GAUMONT - TITANUS CINEMATOGRAFICA, ROME - PARIS FILMS, SNC

Пролог, в котором среди фильмов Годара находится фильм-Годар

«Все фильмы, которые я видел, сняты Годаром, даже если сняты не им»
Роберт Лонго

Суммировать почти семидесятилетнее творчество Жан-Люка Годара — все равно что подсчитывать звезды на небе: Годар уже давно сам себе культурная галактика. Но если задаться целью среди десятков фильмов Годара найти один «фильм-Годар», стягивающий воедино все силовые линии его кино, какой это будет фильм и есть ли он вообще.

Может быть, «На последнем дыхании» (1960), манифест новой волны, изменивший саму грамматику кино? Пожалуй, нет: тот Годар еще воодушевлен тем, чтобы плыть против течения, снимать вопреки чужим правилам, а не играть по своим.

Тогда «Китаянка» (1967)? Но превосходный лозунг «снимать не политическое кино, а кино — политически», партизанить против глобального Голливуда выдохся так же быстро, как р-р-революционный порыв 1968-го.

Что-то из поздних фильмов? Но последние лет 25 вести речь об отдельных фильмах Годара просто нелепо: они сливаются в единый и нерасчленимый, мощный и неторопливый поток образов.

Такой фильм-Годар есть. Фильм, политический и поэтический в той же степени, в какой «Манифест Коммунистической партии» — и первая декларация мировой революции, и последний шедевр европейского романтизма. Фильм, который, несмотря на свое многоголосье и многоцветье, напоминает — уж больно широкий простор для интерпретаций он дает — шедевры немоты, «Черный квадрат» Казимира Малевича или «4'33''» Джона Кейджа. Фильм, закрепивший за Годаром статус одного из тех избранных, кто — как Бертольт Брехт или Пабло Пикассо — придумал XX век.

Этот фильм — «Безумный Пьеро» (1965).

Глава первая, в которой Годара благословляют великие динозавры

«Я уверен в одном: искусство сегодняшнего дня — это Жан-Люк Годар»
Луи Арагон

В 1960-м мелкий уголовник Мишель Пуакар (Жан-Поль Бельмондо) на последнем дыхании рванул на краденом кабриолете с Лазурного берега в Париж навстречу случайному убийству, предательской любви и полицейской пуле в спину. В 1965-м Фердинанд Гриффон (тот же Бельмондо) проделал тот же путь в обратную сторону: из Парижа, где томился в буржуазном браке, на юг. Странная бебиситтерша Марианна Ренуар (Анна Карина) вовлекла его в горячку «безумной любви», дорогой сердцу сюрреалистов, и не менее безумных криминально-политических интриг. Череда убийств, совершенных любовниками, столь же непреднамеренна, как убийство Пуакаром полицейского. Страсть столь же беременна предательством. Смерть столь же неминуема. Но поскольку Фердинанда никто так и не сумел убить, ему приходится самому обмотать себе голову динамитными шашками и подпалить бикфордов шнур, предварительно вымазав лицо синей краской.

«Безумный Пьеро» снят как бы по мотивам нуара Лайонела Уайта «Одержимость». Что ж, автор солидный. По его романам сняты «Убийство» (1956) Стэнли Кубрика, вдоволь наигравшегося с последовательностью событий (что вдохновит впоследствии Квентина Тарантино), и «Рафферти» (1980) Семена Арановича, смачное разоблачение продажных американских профсоюзов. Но в случае Годара само понятие «экранизации» утрачивает любой смысл: Уайт для него — предлог и не более того, простейшая жанровая схема: герои от кого-то удирают, похищают и теряют в пламени какие-то деньги, противостоят какой-то организации.

Такую схему можно наполнить чем угодно, чем Годар и занялся от души, по ходу съемок импровизируя и поощряя на импровизацию актеров. Помимо любви и алой краски, притворявшейся кровью, в фильме было, как в романе О'Генри, все, «кроме королей и капусты». Напалмовая бомбардировка и кордебалет на пляже. Торт, летящий в морду, как в немом бурлеске, и пытки. Строфы Артюра Рембо и карлик, заколотый ножницами. Радужный попугай и «Ночное кафе в Арле» Ван Гога. Обреченный быть распиленным «на иголки» линкор «Жан Бар» и космонавт Леонов, высадившийся на Луну и заставивший лунного человечка читать полное собрание сочинений Ленина.

Жюри Венецианского фестиваля («Пьеро» показали там 29 августа 1965-го) и французская критика — за исключением родного для Годара Cahiers du Cinema — впали в раздражение и недоумение, иногда даже вежливое. Умнейший Мишель Симан увидел в фильме «смесь мазохизма и презрения, выявляющую все слабости режиссера, чье воображение работает вхолостую». Прежде всего было непонятно, как идентифицировать этот экранный НЛО. К новой волне невзаправдашний, мозаичный, раздраженный и раздражающий фильм явно никакого отношения не имел. Над претензиями поколения Годара сказать новое слово в 1965-м не смеялся только ленивый — «волна» казалась лопнувшим мыльным пузырем: Франсуа Трюффо снял образцово «папину» мелодраму «Нежная кожа»; Клод Шаброль, отчаянно нуждаясь в деньгах, снимал черт знает что о секретном агенте по кличке Тигр; Эрик Ромер и Жак Риветт держали паузу.

И вот 9 сентября главный редактор еженедельника Les Lettres Francaises, притворно независимого от влиятельной компартии, разразился по поводу «Пьеро» огромным и самым удивительным в истории кинокритики текстом «Что такое искусство, Жан-Люк Годар?».

«На показе „Пьеро“ я забыл все, что принято говорить о Годаре. Что у него заскоки, что он цитирует того-то и того-то, что он нас поучает, что он воображает о себе невесть что... в общем, что он невыносим, болтлив, моралист (или имморалист): я видел только одно, одну-единственную вещь — то, что это красиво. Нечеловеческой красотой. То, что видишь в течение двух часов, отличается той красотой, для определения которой недостаточно слова „красота“»

Это был голос с Олимпа. В любви к Годару объяснился один из оккультных гениев, ветеран всех эстетических и политических битв XX века, 68-летний Луи Арагон. Дадаист и изобретатель — вместе с Андре Бретоном — сюрреализма, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1957), член Гонкуровской академии и ЦК Французской компартии (с 1950). Муж Эльзы Триоле, то есть в некотором смысле свояк Маяковского. Старый провокатор почувствовал душевное родство с провокатором молодым.

Арагон для Годара был «динозавром», что в его устах означало высшую степень уважения и нежности. «Динозавр и дитя» — так назывался его телевизионный диалог с великим Фрицем Лангом, воплощавшим для Годара сам дух кино. Но «за кадром» статьи присутствовал еще и третий собеседник. Арагон через голову Годара вступил в диалог с «динозавром» заокеанским.

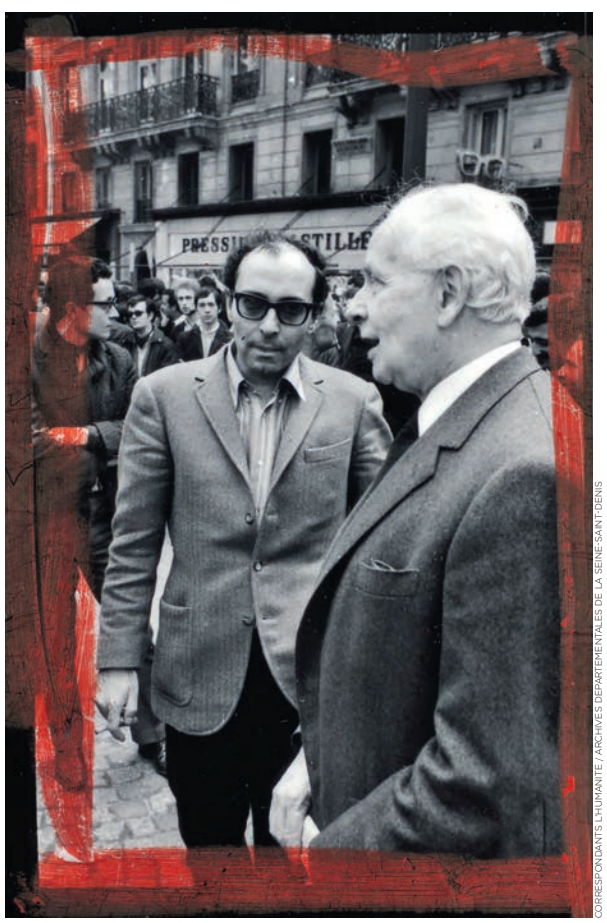
«Что такое искусство? Я сражаюсь с этим вопросом с тех пор, как посмотрел „Пьеро“ Жан-Люка Годара, фильм, в котором сфинкс Бельмондо задает американскому продюсеру вопрос „Что такое кино?“»

«Продюсером» небожитель Арагон обозвал Сэмюэла Фуллера, культового для Cahiers du Cinema режиссера, автора едва ли не самых безнадежных нуаров «Шоковый коридор» (1963) и «Обнаженный поцелуй» (1964). Его явление в фильме — чистая импровизация. Узнав о приезде в Париж Фуллера, бесповоротно рассорившегося с Голливудом, Годар не преминул затащить его в «Пьеро».

В эпизоде светской вечеринки янки с сигарой, как и Фердинанд, мается среди буржуа, изъясняющихся рекламными слоганами. Вообще-то, сообщает его переводчица, он приехал в Париж снимать фильм «Цветы зла». Надо полагать, по Бодлеру или о Бодлере, которого этот мужлан-эстет боготворил? Как бы не так. За кадром остались подробности фуллеровского проекта, естественно так и не состоявшегося: Фуллер переносил комедию Аристофана «Лисистрата» в мир Джеймсов Бондов и космических полетов. Тайный интернационал красоток использовал секс и насилие во имя прекращения всех войн на Земле, а в финале главная героиня бесконечно и беззвучно исчезала в открытом космосе. Не отсюда ли произрастает определение, которое через два года Годар даст своему «Уик-энду»: «фильм, потерянный в космосе»?

Но на той вечеринке на вопрос Фердинанда Фуллер лишь отчеканил идеальную формулу:

Жан-Люк Годар
и Луи Арагон
на студенческой
демонстрации
в Париже, 29 мая 1968



CORRESPONDANTS L'HUMANITE / ARCHIVES DEPARTEMENTALES DE LA SEINE-SAINT-DENIS

«Фильм — это как поле битвы. Это любовь, ненависть, действие, насилие, смерть. Одним словом, чувства»

Арагону, впрочем, было не до кино: он мыслил глобальными категориями.

«Мой вопрос — не о кино: он об искусстве. Отвечать на него приходится, обращаясь к другому искусству с другим, долгим прошлым, я имею в виду живопись». «Живопись в новом смысле слова начинается с Жерико, Делакруа, Курбе, Мане, чтобы полностью резюмироваться в человеке по имени Пикассо <...> Годар — это Делакруа»

Сравнение с Эженом Делакруа в устах Арагона — высшая похвала. Для него «Пьеро» — современный аналог «Смерти Сарданапала», вызвавшей скандал в Салоне 1827 года. Картина гибели царя Ниневии, унесшего с собой в могилу любимых наложниц и коней,— яростный манифест романтизма. Воспитанную в классицистических идеалах публику шокировали отказ Делакруа от композиционного равновесия, соразмерности и согласования частей картины, драматический цвет и «аморальное» упоение хаосом смерти и разрушения.

Параллель, угаданная Арагоном, произвольна и точна. «Пьеро» тоже основан на несоразмерности и несогласованности. «Цвет важнее линии»,— провозглашали романтики. Пылающие красный, синий, желтый цвета «Пьеро» тоже куда важнее любой драматургической линеарности.

Арагон вывел разговор о кино за пределы кино: после его статьи стало невозможно говорить о Годаре как о режиссере, пусть и гениальном. Отныне он вошел в пантеон тех художников, которые творят свой век, а не отражают его. А историки кино начали уважительно делить его творчество на периоды: «годы Карина», «годы Мао», «годы видео». Прежде только историки искусства так препарировали творчество избранных гениев — Рембрандта, Гойи или Пикассо.

Глава вторая, в которой Годар бежит по музею

«Шарден говорил в конце своей жизни: живопись — это остров, к которому я понемногу приближаюсь, но пока что вижу его очень расплывчато. Я всегда буду заниматься живописью на свой манер. Будь то при помощи карандаша, камеры или трех фотографий»
Жан-Люк Годар

За год до «Пьеро» трогательные налетчики-дилетанты из «Банды аутсайдеров» Годара, узнав о подвиге туриста, обежавшего Лувр за девять минут 45 секунд, решали посрамить этот рекорд. Заполошный пробег по музейным залам — и две секунды отыграны. «Пьеро» — пробег по воображаемому музею мировой культуры: мелькают имена, обложки книг, картины на стенах, строфы на устах. На этом основании «Пьеро» в 1980-х объявят манифестом «постмодернизма», игры в бисер, конструирования — в эпоху, когда «все-уже-снято-сказано-написано»,— текста из цитатного вторсырья.

Мудрый старик Арагон задолго до моды на постмодернизм отверг идею о том, что из кубиков цитат можно сложить что-нибудь стоящее. Нет, утверждал он, «Пьеро» — не фильм-цитатник, а фильм-коллаж наподобие ранних кубистических коллажей Пикассо и Брака. Да, идея коллажа как святого Грааля модернизма была для Арагона отчасти идеей фикс. Но тут он попал в точку: смысл и прелесть «Пьеро» именно в коллажности, новой, иной, не классицистической и не «папиной» соразмерности частей и целого, в неустойчивом, но равновесии.

Имена героев — уже сами по себе коллаж.

Почему Марианна Ренуар?

Ну Ренуар — это понятно. Ренуар как Огюст Ренуар — импрессионист, чьи женские образы мелькают в кадре, и Ренуар как Жан Ренуар — сын Огюста и один из самых чтимых Годаром режиссеров-авторов. Но почему Марианна?

Первое, что приходит в голову: Марианна — символ Франции. Как вот эта вот курящая растрепа, запутавшаяся в сомнительных знакомствах и мутных сделках, но неотразимая и еще способная обернуться «свободой на баррикадах», и есть Франция? Она самая.

В этом имени слышится еще и эхо пьесы Альфреда де Мюссе «Прихоти Марианны» (1833), где, как и у Годара, речь о смертельной игре любви и случая. Особенно актуальна для 1960-х — декады оглушительных политических убийств — линия мужа Марианны, нанявшего киллеров для расправы с объектом страсти своей супруги.

И еще: как не впасть в легкую интимную мистику, если вспомнить, что смена «периодов» в творчестве Годара связана со сменой спутниц жизни? Первая половина 1960-х — с Анной Карина. Вторая — с Анн «Китаянкой» Вяземски. Начиная с середины 1970-х — с Анн-Мари Мьевиль. Анн-Мари — та же Марианна.

А что Пьеро? Так обращается к герою одна Марианна, он же огрызается: «Меня зовут Фердинанд». На первый взгляд Пьеро — он и есть Пьеро, игрушка и жертва Коломбины (не случайно же в кадре мелькает портрет сына Пикассо в костюме Пьеро). Но Пьеро — не просто Пьеро, а «Безумный». Французам 1960-х это словосочетание навевало иные ассоциации. Серьезный рассказ о беспредельщике Пьере Лутреле по прозвищу Безумный Пьеро — первый из лихих французов, удостоившихся титула «врага общества»,— был тогда официально табуирован. В том же 1965-м будущий мэтр французского нуара Ив Буассе хотел снять о нем фильм «Безумное лето», но так и не преодолел цензурные барьеры.

Дело в том, что Лутрель (1916–1946) вырос из мелкого марсельского сутенера во «врага общества № 1» благодаря перипетиям национальной политики и большую часть своих «подвигов» совершил, обладая официальной лицензией на убийство. Сначала — от нацистов, которым служил в рядах неформального «французского гестапо». Затем от Сопротивления, в ряды которого переметнулся в 1944-м и которому действительно храбро послужил. Наконец, от спецслужб де Голля, для которых выполнял грязную работу за рубежом. Ну а потом сорвался с цепи:

«Безумный Пьеро», 1965



DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA; ROME PARIS FILMS; SNC

Проект













1	2	7	8
3	4	9	10
5	6	11	12

1, 2, 3, 4, 5, 6 «Безумный Пьеро», 1965

7 «В случае убийства набирайте „М“». Режиссер Альфред Хичкок, 1954

8 «Китаянка», 1967

9 Командир первого экипажа космического корабля «Союз» Алексей Леонов во время подготовки к совместному советско-американскому полету «Союз» — «Аполлон», 1975

10 «Маленький солдат», 1960

11 «Уик-энд», 1967

12 «Вестсайдская история». Режиссер Роберт Уайз, 1961



WARNER BROS.



ANOUCHKA FILMS, ATHOS FILMS, PARC FILM



ПУШКАРЕВ АЛЬБЕРТ / ФОТОХРОНИКА ТАСС



LES PRODUCTIONS GEORGES DE BEAUREGARD; SYNC



CINECDI; COMACICO; LES FILMS CORRINCI; LIRA FILMS



20TH CENTURY FOX FILM CORPORATION

в 1946-м недели не проходило без налетов его банды и сражений с полицией. Погиб он при туманнейших обстоятельствах: то ли спьяну всадил себе пулю в живот, то ли был казнен сообщниками или госбезопасностью: куда делись награбленные им 68 млн, так и не выяснилось. В общем, не бандит, а воплощенная нечистая совесть Франции.

Что касается имени Фердинанд, то Арагон, заметив в его руках роман Луи-Фердинанда Селина «Банда гиньолей», уверился: герой назван в честь этого писателя и его альтер эго из сенсационного дебюта «Путешествие на край ночи». По совести, коммунист Арагон должен был за это возненавидеть Годара. С конца 1930-х имя Селина — синоним юдофобии, вызывавшей оторопь даже у нацистов: впрочем, Селин ненавидел человечество в целом. После освобождения он не просто стал изгоем: всерьез обсуждался вопрос, не расстрелять ли его. Но Арагону на это плевать. То ли он — как и Селин, фронтовой врач — считал его братом по «потерянному поколению». То ли ностальгически вспомнил, что именно Эльза Триоле первой переводила Селина на русский.

«Я, несомненно, предпочитаю Паскаля и, конечно, не могу забыть, что сталось с автором „Путешествия на край ночи“. Тем не менее „Путешествие“, когда оно вышло, было чертовски прекрасной книгой, и пусть грядущие поколения растеряются от этого, сочтут нас несправедливыми, глупыми, партизанами. Да, мы такие. Это размолвки отцов и сыновей. И вы не развеете их распоряжениями: „Годар, мой мальчик, вам запрещено цитировать Селина!“»

«Банда гиньолей» — лишь одна из книг, «играющих» в фильме. Пьеро читает непрерывно: собственно, погони и перестрелки — паузы в его запойном чтении, а не наоборот. Ему все едино, что классическая «История искусства» Эли Фора, что культовый комикс «Никелированные ножки» о приключениях трех ленивых хитрованов-мошенников, выходящий с 1908 года чуть ли не по наши дни.

Так и Годару, кажется на первый взгляд, все равно, какие обрывки мирового кино вклеивать в свой коллаж. Окружающий мир и он, и Пьеро словно видят через объектив кинокамеры. Экранная реальность «Пьеро» в свою очередь подражает другим фильмам.

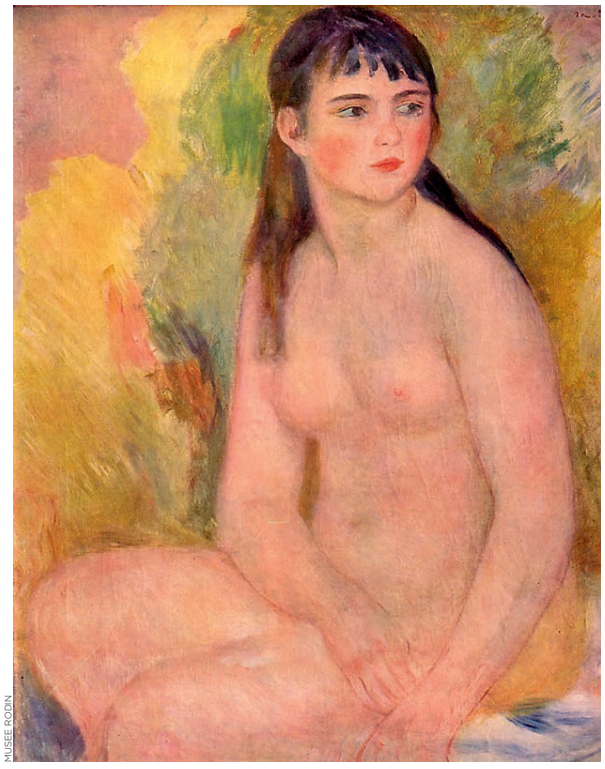
Вот в самом начале Пьеро радуется тому, что его дети уже не в первый раз — к возмущению жены-буржуазки — идут смотреть вестерн Николаса Рея «Джонни Гитара» (1954). А в финале проход Пьеро с умирающей Марианной на руках напомнит как раз душераздирающий финал «Джонни». Средиземноморская же бухточка при первом взгляде не навеет Пьеро буколические фантазии, а напомнит о гангстерской балладе Жюльена Дювивье «Пепе ле Моко» (1936) с Жаном Габеном, символом ненавистного «папиного кино».

Марианна закалывает карлика ножницами, как Марго (Грейс Келли) в фильме Хичкока «В случае убийства набирайте „М“» (1954). Но если у Хичкока это акт самообороны, то у Годара — умышленное убийство, выданное за самооборону, чему Пьеро, очевидно знакомый с фильмом Хичкока, поверит без раздумий. Через 20 лет мотив подхватит фетиш «новой новой волны» Леос Каракс, преклоняющийся перед Годаром так же, как тот преклонялся перед Хичкоком: в фильме «Парень встречает девушку» (1984) при помощи ножниц покончит с собой героиня Мирей Перье.

К чужим фильмам Годар относится, как своим, а к своим — как к делу чужих рук. В «Маленьком солдате» (1961), когда алжирские подпольщики пытали героя, пытка осмысливалась как экзистенциальная проблема. В «Пьеро» точно такой же пытке водой подвергается Фердинанд, но это игра в пытку едва ли не бурлескная, а никак не трагическая.

Но Годар не был бы Годаром, если бы не работал по-крупному, оперируя не только и не столько цитатами из фильмов, сколько цитируя стереотипы и архетипы киножанров чохом. «Пьеро» — и бурлеск, и комикс, и немного вестерн. Притворно-кровавая суета на экране отсылает к нуарам о проклятых любовниках вроде фильма того же Рея «Они живут ночью». Кадры с Пьеро и Марианной, вдруг очутившимися на условно необитаемом острове в обществе попугая и лисички фенек будоражат детскую память о фильмах морских приключений: от «Робинзона Крузо» до «Острова сокровищ». Массовые танцы невесть откуда взявшегося на острове кордебалета — реверанс перед цветастыми голливудскими мюзиклами 1950-х.


© SUCCESSION PICASSO / VG BILD-KUNST


MUSÉE RODIN


NICOLAS DE STAËL

Глава третья, в которой Годар бежит сквозь горящие джунгли

«В моей памяти осталась только та фраза, которую Годар вложил в уста Пьеро: „Я не могу видеть кровь“, принадлежащая, если верить Годару, Федерико Гарсиа Лорке. Весь фильм — не что иное, как это огромное рыдание: не мочь, не выносить ее вида и проливать, быть обязанным проливать кровь»
Луи Арагон

Воздух середины 1960-х во всем мире источал запах крови. Франция уже прошла через жестокий опыт алжирской — фактически гражданской — войны с пытками, терактами и безнадежным вялотекущим кошмаром антипартизанской войны. Опыт, отразившийся и в «На последнем дыхании», и в «Маленьком солдате». Его тень падает и на «Пьеро»: не только в карнавальной сцене пытки. В начертанном на стене гостиной Марианны граффити «Оазис» издевательски выделены первые буквы «OAS», аббревиатура безумной, как 100 тысяч Пьеров Лутрелей, террористической организации французских колонистов. Теперь весь мир вступает в «свинцовые годы» герильи, террора и контртерроризма. И, помимо всех жанров, из элементов которых он сложен, «Пьеро» еще и политический фильм, предчувствие гражданской войны.

В обратной перспективе Годар кажется нам вечным леваком. Политические нюансы его ранней репутации вытеснены маоистским фильмом-диспутом «Китаянка», работой по заказу Организации освобождения Палестины в лагерях беженцев. Фильмом-отповедью Джейн Фонде («Письмо Джейн», 1972), которую Годар обвинит в псевдореволюционном «туризме» в партизанские джунгли Вьетнама. Образом режиссера, вцепившегося — сорвем буржуазный фестиваль! — в занавес каннского кинозала. Наконец, пресловутыми черными очками Годара, разбитыми на майских парижских баррикадах 1968 года.

Между тем в начале 1960-х Годар ходил в «правых анархистах» а-ля Дриё Ла Рошель — еще один писатель «потерянного поколения», как и Селин, связавшийся с нацистами. Великий историк кино Фредди Бюаш назвал тогда Мишеля Пуакара фашистом, «Маленького солдата» обвиняли в клевете на алжирских патриотов.

Все меняется именно в 1965-м. Внезапное обращение Годара в самую радикальную левизну не объяснить просветлением: узрел, мол, святого Мао. Годар — не буржуазный Савл, обратившийся в краснозвездного Павла. Скорее дело в его феноменальной способности ощущать шелест в воздухе истории, еще не переросший в ураган. Годар в этом смысле — точь-в-точь метеоролог из песни Боба Дилана, который только и знает, куда



DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, ROME PARIS FILMS, SNC

1 2 3 4

1 Пабло Пикассо. «Поль в костюме Пьеро», 1925

2 Огюст Ренуар. «Обнаженная», 1880

3 Никола де Сталь. «Средиземный город», 1952

4 «Безумный Пьеро», 1965



© TOUS DROITS RESERVÉS

подует ветер. Недаром в начале 1970-х он утверждал (впрочем, чего только Годар в жизни не утверждал), что мистически с Диланом связан.

Годар — мастер ловли исторических рифм, иногда сомнительных, иногда — граничащих с откровением. Такие рифмы есть и в «Пьеро». Портрет Рембо мелькает не только потому, что «проклятые любовники» перебрасываются строками «проклятого поэта»: «Любовь надо переизобрести», «жизнь — это не здесь». Но и потому, что Рембо закончил свою 37-летнюю жизнь, торгуя оружием в Адене. В «Пьеро» вскользь упоминается брат Марианны, тоже торгующий оружием в Йемене. С одной стороны, Марианна оказывается как бы метафизической сестрой Рембо. С другой — в Йемене 1960-х действительно идет жестокая гражданская война, одна из первых войн «свинцовых лет». Непрекращающаяся веками война на юге Аравии оказывается синонимом той самой необъявленной, еще никем не замеченной, но набирающей обороты мировой войны: локальные конфликты — лишь отдельные ее сражения.

Вот на несколько секунд появляется персонаж, рекомендующийся беженцем из Доминиканской Республики. Как раз весной 1965-го американская морская пехота подавила там сугубо демократическую революцию, упоминание об этом — еще одна безусловная импровизация на съемочной площадке. Но представляется беженец отнюдь не латинским именем Ласло Ковач. Именно так звали персонажа Бельмондо в «Двойном повороте ключа» (1959) Шаброля, но не только. Ласло Ковач — реальный человек, чье имя было на слуху в кинокругах Франции в конце 1950-х. Будущий знаменитый американский оператор («Беспечный ездок», «Охотники за привидениями») был тогда юным студентом, вывезшим в ноябре 1956-го из Венгрии 10 тысяч метров хроники антикоммунистического мятежа, в котором участвовал. В «Пьеро» Ковачем представляется другой беженец из Венгрии — характерный актер и приятель всей новой волны Ласло Сабо.

Венгерский акцент в «Пьеро» несколько двусмыслен. И Ковач, и Сабо принадлежали к «героям Будапешта» — вошедшая в историю под таким названием фотография висела в комнате «маленького солдата»,— которых Франция экстатически приветствовала после разгрома венгерского мятежа. Но вскоре гости заставили французов содрогнуться. Среди героев оказались натуральные фашисты, для которых даже де Голль был коммунистом. Трое из них, вступив в ряды OAS, даже стреляли в президента и чудом не убили его. Впрочем, когда весь мир в огне, это пустяки, дистанция между Венгрией и Доминиканской Республикой исчезает, вся планета — поле боя.

Так же многомерно и нежданно актуально обращение к Веласкесу, посвященные которому строки Пьеро не случайно зачитывает из книги Фора.

«Мир, в котором он жил, был печален. Король-выродок, больные инфанты, идиоты, карлики, инвалиды, чудовищные фигляры, обряженные принцами, предназначенные смеяться над самими собой <...> существа вне законов жизни, удушенные этикетом, заговорами, ложью, связанные исповедью и угрызениями совести. За дверьми — аутодафе, молчание»

Испания для левой интеллигенции — незаживающая травма, синоним страдания и мужества. Поражение республиканцев в гражданской войне встраивается в вековой ряд жестокостей и подвигов. Годар вкладывает в уста Пьеро еще и парафраз реквиема, сложенного Гарсиа Лоркой павшему тореадору. Но печаль и жестокость Испании Веласкеса и Гарсиа Лорки — метафора печали и жестокости, в которые погружается современный Годару мир. Карлика можно заколоть, но короли-выродки, заговоры, ложь, круговая порука правят миром. Аутодафе не погасли вместе с упразднением инквизиции. Вьетнам — одно огромное аутодафе. Американская агрессия лишь набирает обороты, мир еще не ужаснулся фотографии бегущей девочки, охваченной напалмовым пламенем. Но, едва встретившись, любовники в «Пьеро» уже слушают по радио скупую сводку о гибели 115 партизан, Марианна не выдерживает:

«Самое тягостное, это анонимность... Говорят „115 партизан“, и это не вызывает ничего, хотя каждый из них был человеком, и неизвестно, кем он был: любят ли они женщину, есть ли у них дети, предпочитают они ходить в кино или в театр? Мы ничего не знаем. Просто говорят: 115 убитых»

Уже в бегах, зарабатывая на хлеб и книжки, они разыграют перед американскими туристами — в духе ярмарочного балагана и эпического театра Брехта одновременно — сценку напалмовой бомбардировки. Так разыгрывали в тазиках для бритья, с помощью спичек и горящей ваты, морские сражения пионеры кинематографа.

Огонь побеждает огонь. На всякое империалистическое аутодафе найдется аутодафе революционное. Кадры с разбитыми и горящими автомобилями из «Пьеро» предвещают буржуазный апокалипсис из «Уик-энда» (1967).


AP

1 2 3

1 Граффити ультраправой националистической организации OAS на улице Алжира, начало 1960-х

2 Вооруженные действия во Вьетнаме, 4 января 1967

3 «История(и) кино», 1988

Эпилог, в котором Годар сам превращается в Годар-фильм

«Вы говорите: поговорим о „Безумном Пьеро“. Я говорю: а чего о нем говорить? Вы отвечаете: вот именно, поговорим о чем-нибудь другом, потому что неизбежно к нему вернемся»
Жан-Люк Годар

90 лет от роду, 55 лет после «Пьеро» — тот ли еще Годар или уже не тот? Не потерялся ли в открытом космосе диалога, который давно ведет не со зрителями, а с самим собой? Не превратился ли в динозавра?
И да и нет: в случае Годара однозначные ответы невозможны. Он никогда не старался нравиться зрителям, не требовал любить себя, хотя комплексы неразделенной любви и непонятого пророка всегда культивировал. Может, просто количество и качество людей, готовых услышать его, катастрофически упало.
Между его фильмами 2000-х и 1960-х лежит, кажется, пропасть. Пусть сбивчивый, но уловимый сюжет вытеснила эзотерическая логика образов и звуков. Герилья против «всемирного Голливуда», которую он вел на территории мейнстрима, ушла в непролазные джунгли: современную продукцию он отрицает, признавая свое поражение. И некогда радикальный «Пьеро» кажется прихотливым, но внятным фильмом.
Но «Пьеро» не был бы фильмом-Годаром, не содержи в зародыше, как еще не пережившую взрывного рождения галактику, будущего Годара. Не был бы пророчеством режиссера о собственной судьбе. И здесь снова не избежать обращения к книжке Фора, которую — не расставаясь с ней даже в ванне — пожирал Фердинанд и читал о Веласкесе: «живописце вечеров, протяженности и тишины», который «писал пространство между людьми» и мечтал «описывать не жизнь людей, а просто жизнь, жизнь саму по себе; то, что между людьми, пространство, звук и цвет».
Но разве описание того, «что между»,— не то, чем неустанно занимается Годар? Неуловимое «между» — его неизбывный сюжет. Сюжет «Страсти» (1982), где оживают картины Делакруа. Сюжет «Новой волны» (1990) с достойным Микеланджело планом тянущихся друг к другу рук. «Историй кино» (1988–1998) с наплывающими друг на друга кадрами из фильмов, картинами, репортажными фото, буквами. «Нашей музыки» (2004), где сумка застреленной «террористки», угрожавшей подорвать театр, набита книгами — не от Фердинанда ли унаследованными?
Впрочем, Годар еще не сказал своего последнего слова.



Рок и Марти

Василий Степанов о том, почему мы все еще смотрим и за что любим «Назад в будущее»

На экраны выходит отреставрированная версия фильма «Назад в будущее», которую студия Universal подготовила к его 35-летию. Фильм-праздник, который четвертое десятилетие рассказывает о том, что все будет хорошо, приземляется в медиаповестку 2020-го на шикарном DeLorean и действует как старый добрый антидепрессант

Теплым октябрьским утром 1985 года ученик старших классов в школе городка Хилл-Вэлли Марти Макфлай опоздал на первый урок — все часы в доме его друга «Дока» Брауна отставали на 25 минут, а для тех, кто добирается в школу на скейте, это критично. Так что директор Стрикленд по привычке отругал разгильдяя, а герлфренд Дженнифер столь же привычно его утешила — Марти был симпатяга, играл на гитаре, и у них были планы на выходные.

Кажется, сюжет этой истории слишком хорошо знаком не только ровесникам Марти, но и тем, кто Марти в дети годится: буквально через 15 минут после титра «Стивен Спилберг представляет» комедия про вечно опаздывающего школьника перерастает в фантастический фильм о том, что, как бы ни тикали часики, опоздать в жизни на самом деле трудно — ведь времена особо не меняются. Марти окажется в Хилл-Вэлли тридцатилетней давности, когда его родители и сами учились в школе, чтобы в итоге понять, как мало он отличается от старшего поколения.

«Назад в будущее» — целиком о том, как опаздывать, а затем нагонять время, наживую сшивая эпохи во имя единения поколений. Именно таким задумал его автор сценария Боб Гейл. По легенде, идея пришла Гейлу в голову, когда он наткнулся в родительском доме на школьный альбом 1940-х. Роберт Земекис упаковал эту историю личного открытия — оказывается, у старших в молодости тоже были мечты и разочарования! — в форму беспечного хита, в котором смешались лучшие голливудские ингредиенты. Бесшабашная комедия приправлена горькой ностальгией по былым временам, а фантастический сюжет разворачивается в знакомом на ощупь пространстве. Конфликт отцов и детей разрешается здесь идиллически, стоит сравнить «Назад в будущее» с отечественным вариантом фантастического сюжета о диалоге поколений — «Зеркалом для героя» (1987) Владимира Хотиненко,— чтобы осознать сокрушительную притягательность голливудской утопии. «Зеркало для героя» — прекрасный фильм, который весь пропитан ощущением, что ничего изменить нельзя. То ли дело работа Гейла и Земекиса, где для перемен достаточно повернуть ключ в замке зажигания.

Постфактум может показаться, что «Назад в будущее» было обречено на успех с того самого момента, как Гейлу закралась в голову идея встречи поколений, однако путь проекта к экрану легким вовсе не был. Авторы боролись за него с самого начала 1980-х. Ходили с готовым сценарием по студиям, получая отказ за отказом: кого-то смущало то, что сюжет не очень-то смешной на фоне молодежных комедийных хитов тех лет, а продюсеры «Диснея», например, волновались из-за поцелуя Марти с собственной мамой в 1955-м. Не добавлял оптимизма и тот факт, что Земекис с Гейлом в конце 1970-х уже делали комедию в стиле ретро «Я хочу держать тебя за руку» (об американских битломанах середины 1960-х), но особого успеха с ней не добились. Неприятности не закончились и с получением поддержки от компании Стивена Спилберга Amblin: в течение нескольких недель главного героя играл другой актер, Эрик Штольц, которого затем все-таки решили заменить — он казался Земекису слишком серьезным — на первоначально выбранного Майкла Джей Фокса. Нерешительность авторов, не сумевших вовремя понять, какой именно исполнитель нужен фильму, обошлась продюсерам в $4 млн — именно столько стоили пересъемки.

Тем не менее Спилберг стал для Земекиса отличным прикрытием — он сумел провести «Назад в будущее» через фильтры голливудских студий, которые не любят ничего нового. А Земекис, кажется, увидел в проекте шанс выстроить себе репутацию постановщика экстра-класса. «Назад в будущее» — это фильм-праздник, постмодернистский парк аттракционов, который тащит зрителя от американских горок к каруселям, а оттуда — к тиру и караоке. Темп, который держит Земекис, высок и по сегодняшним меркам. Хотя, конечно, современный зритель получает удовольствие не столько от сюжетной акробатики, сколько от поразительного факта,— сегодня «Назад в будущее» представляет собой двойное ретро: он, во-первых, зафиксировал ощущение 1950-х глазами людей из 1980-х (вымышленная идиллия послевоенной Америки до прихода шестидесятников), а во-вторых, стал слепком оптимистичных 1980-х для людей из будущего. Мрачный момент последней эскалации в советско-американском противостоянии оказался полностью лишен присущих десятилетию апокалиптических настроений. Недаром фильм любил Рональд Рейган.

Кажется, «Назад в будущее» навсегда обречен остаться источником исключительно позитивных вибраций. Так было и пять лет назад, когда начинались очередные заморозки в мировой политике, и 30-летний юбилей фильма встречали поразительно единодушным ликованием: грех было не поэксплуатировать непоколебимую веру в светлое завтра, которую источал этот фильм. Все будет не просто хорошо, а лучше не бывает: родители прислушаются к детям, а дети поймут родителей, школьное свидание пройдет на высшем уровне и все мечты обязательно сбудутся. В конце концов, нормальный человек вряд ли захочет жить во вселенной Рика и Морти, которые отчасти вдохновлялись фильмом Земекиса. А вот вселенная Дока и Марти никого не смутит. Спустя еще пять лет можно констатировать, что мы нуждаемся в хеппи-энде едва ли не больше, чем раньше. Летающие машины, конечно, не спасут нас от пандемии, но ощущение, что стоило бы из 1985-го сгонять на «делориане» в Ухань 2019-го, крепнет день ото дня.

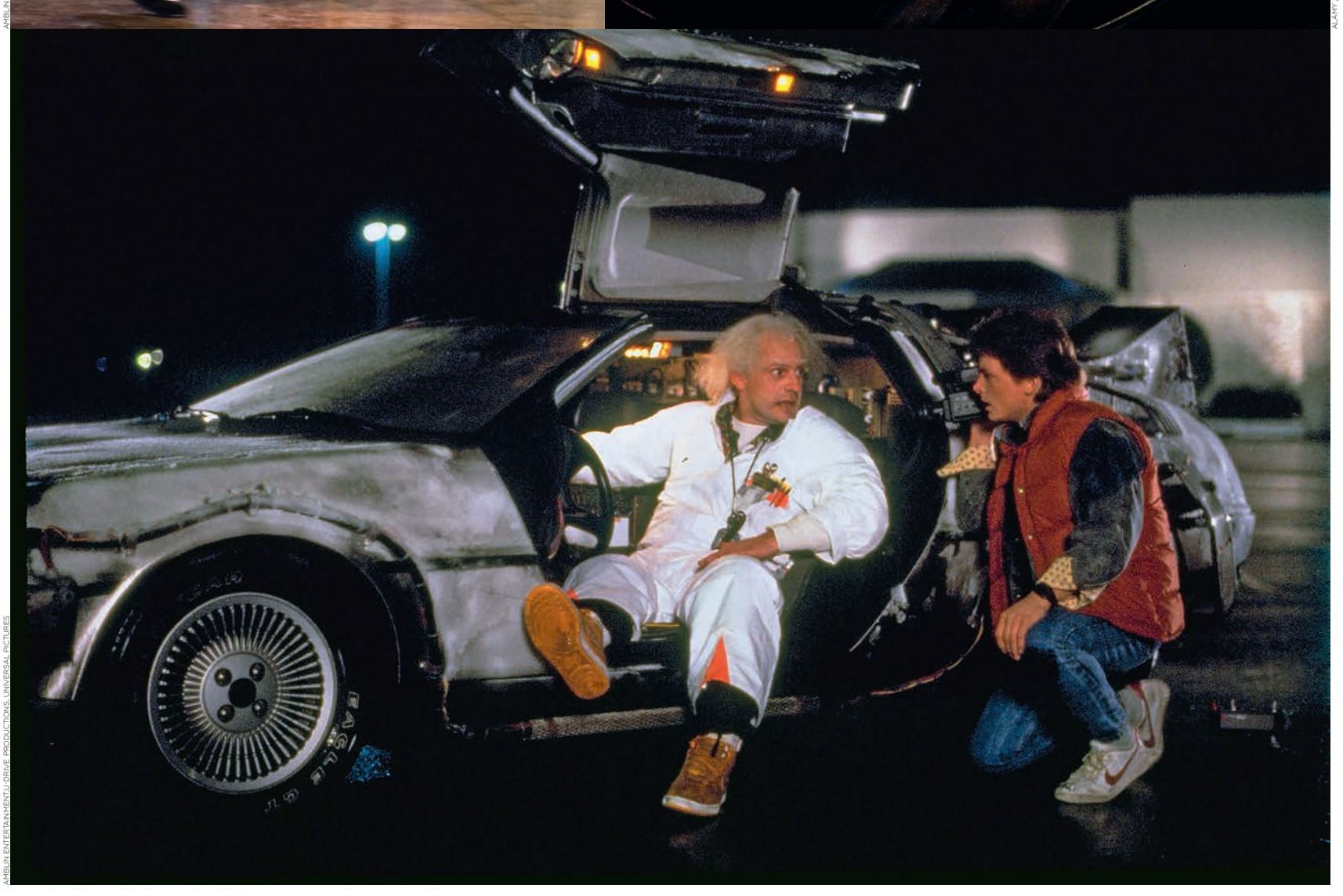
В прокате с 10 декабря



AMBLIN ENTERTAINMENT/U-DRIVE PRODUCTIONS, UNIVERSAL PICTURES



ALAMY / ТАСС



AMBLIN ENTERTAINMENT/U-DRIVE PRODUCTIONS, UNIVERSAL PICTURES

От оргазма до маразма

Алексей Васильев о том, что за 50 лет стало с «Мужчиной и женщиной» и французской мелодрамой

В прокат выходит фильм «Мужчина и женщина: Лучшие годы» — почти как полвека назад, когда получивший гран-при Канна фильм Клода Лелуша «Мужчина и женщина» начал триумфальное путешествие по советским кинотеатрам. Лелуш в третий раз возвращается к своим героям, на этот раз — чтобы проститься с ними навсегда

Говорят, когда советский министр культуры Екатерина Фурцева посмотрела «Мужчину и женщину» Клода Лелуша, ее потрясение оформилось в директиву: «Советский зритель должен увидеть этот фильм!» И уже 1 января 1968 года подарком под новогоднюю елку по экранам советских кинотеатров разошлись новенькие, яркие, изумительно дублированные Вячеславом Тихоновым и Ниной Меньшиковой копии фильма, взявшего золото Канн в мае 1966-го (для советского проката — редкая оперативность). Решительность Фурцевой особенно дорогого стоила, потому что центром напряжения фильма была долгая постельная сцена, каких в советском прокате еще не было.

Фильм представлял собой хронику куртуазного общения двух 35-летних родителей-одиночек, которых промозглый декабрьский вечер в Довиле свел у порога школы-интерната, где воспитывались их дети. Поездки в Довиль и обратно, разговоры за обедами и за сигаретами о работе, о прежних браках, о самбе, о бразильских композиторах Жобиме и Жилберту, о скульпторе Джакометти и собаках, о кино, по большей части сымпровизированные Жаном-Луи Трентиньяном и Анук Эме, исчерпывали содержание картины. А любовная сцена, где обнаженная спина Трентиньяна недвусмысленно демонстрировала его попытки доставить новой знакомой удовольствие, а глаза Эме так же недвусмысленно давали понять, что оно к ней так и не приходит, была его несостоявшейся кульминацией. Все прекрасно, герои прекрасны, у них прекрасные профессии — гонщик экстра-класса и ассистентка режиссера в кино,— они подходят друг другу, но оргазм не приходит: героиня еще не остыла от любви к погибшему мужу-каскадеру. «Мужчина и женщина» разрушил главный на тот момент принцип мелодрамы: фильм не заканчивался свадьбой с поцелуем в диафрагму, а был похож на досужую болтовню, которая стала было складываться в задушевный разговор, но в самый важный момент он прерывался. И все же у фильма был как будто бы счастливый финал, в котором Мужчина на машине обгонял поезд Женщины, чтобы встретить ее на вокзале в Париже, где они заключали друг друга в объятия и застывали черно-белой моментальной фотографией.

«Мужчина и женщина» пользовался словарем французской новой волны — ручная камера, дурашливое времяпрепровождение, принцип «показать вместо рассказать». Мужчина спрашивает: «А кем работает ваш муж?» — и вместо ответа мы видим на экране парня в ковбойской шляпе, выходящего на съемочную площадку. Мужчина делает тот же вывод, что и зрители: «Так он актер?» — и снова вспышка образа-воспоминания: ковбой бежит среди взрывающихся мин. «А, ясно, каскадер». Лелуш вводил образы, больше похожие на рекламу, чем на игровое кино: все эти гоночные «мустанги», дубленки, журнал Time, поданные в самом выгодном свете. Вводил эстетику телерепортажа: подлинные гонки Le Mans, кабаре в знаменитом зале Монте-Карло Le Sporting. И всю эту шестидесятническую элегантную небрежность, шик-блеск, разрушал, не давая превратиться в триумф сладкой жизни, один-единственный винтик в душе — память о муже, без которого весь этот карнавал оставался просто декорацией.

Это была настоящая революция мелодрамы, и фильмы, где благополучные люди зрелого возраста встречались в пути и так же бродили, разъезжали, ели, курили и болтали о ерунде надтреснутыми голосами в сопровождении грустных песенок, но так и не смыкали объятия, пошли косяком. Через год после каннской премьеры «Мужчины и женщины» в Болгарии вышел фильм «Отклонение» (1967), взявший золото уже Московского фестиваля. Его можно назвать эталонным социалистическим «Мужчиной и женщиной»: видный инженер сворачивал с трассы, чтобы обогнуть пробку, и на полтора часа обретал попутчицу-археолога, тоже одинокую и с детьми. Вспышками-кадрами проносилось их совместное послевоенное прошлое: тогда он считал любовь буржуазной выдумкой и отвел на нее только десять дней. Толкнет ли память о прошлом в объятия теперь или, наоборот, помешает восполнить 20 лет учиненной над самими собой исторической несправедливости?

В СССР под впечатлением от «Мужчины и женщины» была создана картина «Каждый вечер в одиннадцать» (1969), где на расслабленной вечеринке друзья провоцировали мужчину набрать номер незнакомки — а та взяла и поддержала непринужденный разговор, а за ним последовали и другие, и прогулки, и это странное чувство, что все складно, но нет уверенности, что так надо. Влияние лелушевского фильма ощутимо и в фильме «Еще раз про любовь» (1968) с его тусовками, ресторанами и песенкой, просто так исполненной Татьяной Дорониной, и в «Городском романсе» (1970), где шальными героев сделали танцующий снег и песня Мирей Матье, а когда снег прошел, прошла и уверенность, что надо съезжаться.

В Голливуде влияние «Мужчины и женщины» выразилось в импорте французских композиторов, в том числе Франсиса Лея, написавшего песни и музыку к фильму Лелуша, и в акценте на атмосферу, на шикарные выходки: «Аферу Томаса Крауна» (1968) больше вспоминают по образу желтого планера и красной гоночной машины, в которых крутятся герои над дюнами на взморье под песню Леграна, чем по собственно интриге, а «Историю любви» (1970) — по песне Лея, сцене про веселье на катке и одинокой фигурке парня в дубленке, зябнущего под снегом на трибуне пустого стадиона. В Европе было немало случаев талантливого эпигонства: у нас имела культовый успех экранизированная по рецептам Лелуша осовремененная и перенесенная в ФРГ версия пушкинской



CAPELLA FILM

«Мужчина и женщина: Лучшие годы», 2019

«Метели» — «И дождь смывает все следы» (1972), где вместо метели был ливень, а вместо лошадей — гоночные опять-таки машины. Даже такой мэтр, как Витторио Де Сика, вслед за Лелушем снял «Влюбленных» (1968), где Данауэй и Мастроянни весь фильм разъезжали на фуникулерах, бродили и не находили счастья.

Особенных успехов в эпигонстве достигли японцы, в чьей культурной традиции доводить канон до совершенства. В погоне за Лелушем столь самостоятельные мастера, как Кон Итикава и Кэй Кумаи, даже выписывали французских актеров, а апогеем стало «Обещание» (1972) Коити Сайто о мужчине и женщине в поезде и на зимнем море, где за улыбкой Кэйко Киси скрывалось что-то, что не даст им быть вместе. И уж на что жестко структурировано бомбейское кино, но и там не отставали: герои фильма «В тени прошлого» (1977) только и делают, что пьют и бродят друг за другом вдоль океана. К тому же героиня Ракхи Гульзар была не только награждена памятью о погибшем возлюбленном, но и — небывалое для тогдашнего индийского кино дело — интересной профессией: она была капризным, дорогостоящим и ленивым рекламным дизайнером.

К середине 1970-х мелодрама о неподатливости любви в 35 лет мутировала во Франции в серию комедий о любви 40-летних, о случайных знакомствах — по брачному объявлению или, как в советском фильме, после случайного телефонного звонка,— об их совместных обедах, болтовне. Женщин в них играла Анни Жирардо (именно ее выбрал Лелуш на роль Женщины, но она не смогла тогда сниматься). У нас в этом амплуа работала Алиса Фрейндлих («Служебный роман», «Старомодная комедия»). К 1980-м, однако, выдохлась и эта золотая жила.

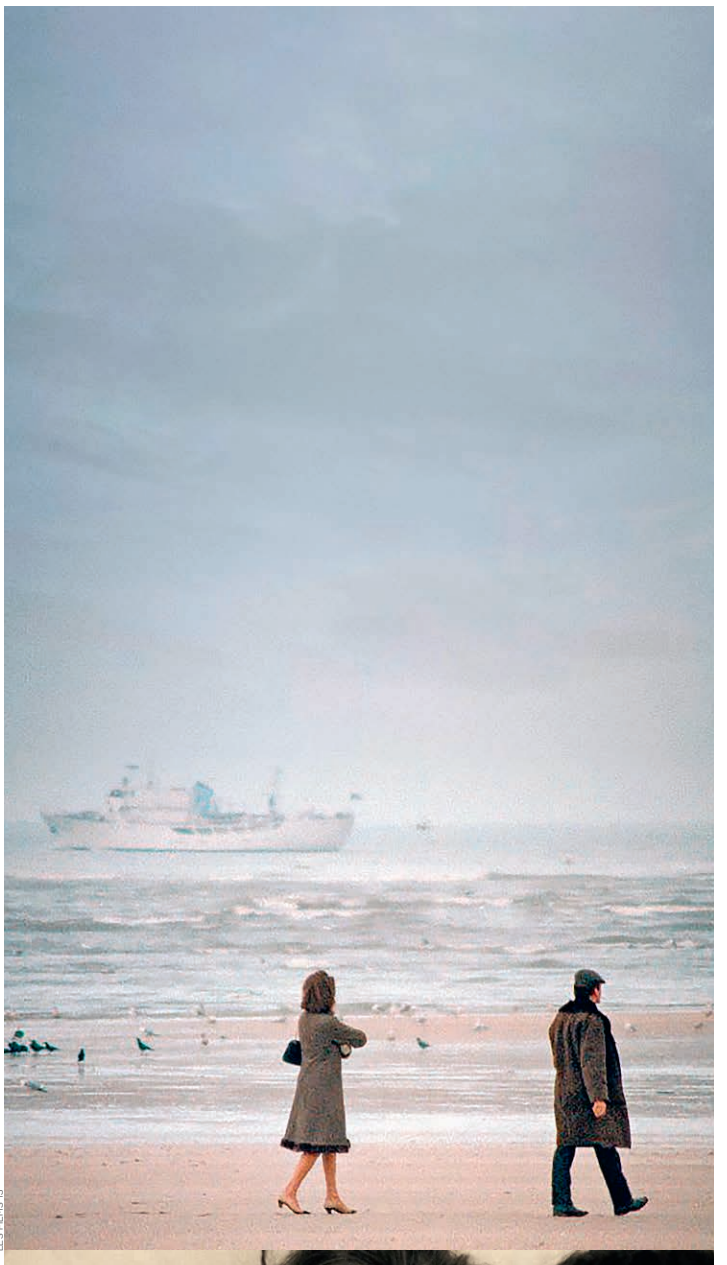
И в 1986 году Лелуш вернул своих героев на экран в фильме «Мужчина и женщина 20 лет спустя». Фильм освистали, но теперь, по прошествии еще 35 лет, ясно, что и в нем Лелуш предугадал время. Женщина стала кинопродюсером (дело по тем временам редкое, но не вовсе небывалое во Франции, где уже орудовали Ариана Мнушкина и Маргарет Менегос). Фильмы, которые она снимает, их провал или попадание в цель, становятся в сиквеле большей точкой напряжения, чем новая встреча Мужчины и Женщины. В одной из сцен мы видим Эме разговаривающей по телефону с Трентиньяном из кинопроекционной рубки, в окошке которой за ее спиной отражается с экрана лицо застигнутой врасплох чувствами героини ее нового фильма,— образ, который часто будет повторять Альмодовар. Женщина находит Мужчину, чтобы попросить его разрешения превратить их давнюю историю в фильм, но по ходу съемок понимает, что любовью нынешнего зрителя не удержишь, и превращает мелодраму в детектив — к слову, превосходный. Так же и Альмодовар в те годы начинает укрупнять любовные переживания через лупу криминальных, детективных сюжетов: их кровавость, отчаянность, окончательность приговоров только и позволяет новой публике признать те же качества за любовью. Наконец, в несостоявшемся фильме Женщины герои поют закадровые песни из старого фильма непосредственно перед камерой, занимаясь обычными делами,— отсюда тянется уже ниточка в наш век, к песням в бытовых и любовных драмах Кристофа Оноре.

В 2020-м история полувековой давности, кажется, повторяется: близится Новый год, и через полтора года после каннской премьеры на наши экраны выходит фильм «Мужчина и женщина: Лучшие годы». У 87-летнего Мужчины потерянный взгляд — он страдает провалами в памяти, и только давняя мелодия Франсиса Лея возвращает его глазам былую веселую дерзость. Женщина никак не может достичь с ним контакта, как полвека назад не могла достичь оргазма: вот вроде бы он все вспомнил, он — здесь и сейчас, и вдруг ему начинает мерещиться дочь-итальянка (Моника Беллуччи), которой у него сроду не было, или он в сто пятый раз заводит разговор о побеге. И вот побег из дома престарелых совершен, их останавливает полиция, Женщина выхватывает пистолет, но это кино, эти «Бонни и Клайд» — только сон впадающего в забытье старика. Новый фильм Лелуша идеально созвучен эре антиэйджизма, знаменем которой в кино стала «Любовь» (2012) Михаэля Ханеке как раз с Трентиньяном в главной роли, и нынешней погруженности авторского кино в сон о самом себе в юности, когда Озон и Альмодовар экранизируют старые книги, образами которых всю дорогу питался их кинематограф, Винтерберг вернулся к принципам «Догмы», Долан — в родной Квебек, а Тарантино — в лучшие годы американского кинематографа. А запоздалый показ фильма в России только высветил его созвучие со временем пандемии, когда близкие контакты все больше оттесняются в сферу воспоминаний. Однако ведь это и время свободы от многих обязательств, в том числе — перед самим собой. Об этом в фильме за кадром звучит новая песня: «Лучшие годы нашей жизни — которые нам приберегли на потом, когда страх уже позади: время жить, ни о чем не жалея».

Настоящий подарок Лелуш тоже «приберег на потом». Как в первой ленте перед самым финалом советские люди впервые увидели в кино откровенный секс, так в новом перед финалом мы впервые увидим на большом экране короткометражку Лелуша «Это — свидание» 1976 года. В ней он просто запечатлел рассветный Париж, снятый через лобовое стекло автомобиля, мчащегося на скорости 140 км/ч от Триумфальной арки до Монмартра. В этой гонке по Парижу есть пьянящее чувство, точно такое же, как когда мы влюблены. Эта гонка, даже если сердце остыло, заставляет вспомнить, что такое любовь и ее восторг. 9-минутную съемку 45-летней давности Лелуш пускает под попурри из мелодий «Мужчины и женщины» — как будто восторженно пасует перед необъяснимым. В этом, пожалуй, и есть главный урок и главное достижение его творческой жизни, в которой, вообще-то, с избытком хватало барахла и пустозвонства и которой этим третьим обращением к своим первым и главным героям он сам предложил подвести нынче итог. В одном из фильмов Оноре, который так многим обязан поэтике Лелуша, есть такая песня: «Случалось ли тебе любить ради красоты жеста?» Так вот: то немногое, что в итоге становилось победами Лелуша и его вкладом в кино, происходило от его готовности молча сдаться, капитулировать перед красотой жеста. От той самой слабости, которую не позволила себе его экранная Женщина.

В прокате с 10 декабря

«Мужчина и женщина», 1966



LES FILMS 13



LES FILMS 13

Бунтарский пшик

Ксения Рождественская о «Папе» Валерии Гай Германики как режиссерском и человеческом фиаско


ООО КИНОКОМПАНИЯ ЛЕОСФИЛЬМ


ООО КИНОКОМПАНИЯ ЛЕОСФИЛЬМ


ООО КИНОКОМПАНИЯ ЛЕОСФИЛЬМ

В рамках «Артдокфеста» на большом экране покажут новый фильм Валерии Гай Германики «Папа». Документальный фильм о детстве, своеобразный сиквел «Сестер», с которыми Германика дебютировала в документалистике, обнаруживает, что метод, найденный ею 15 лет назад, больше не работает

Хоум-муви о том, как Валерия Гай Германика отправляется с семьей на отдых в Италию: сама Лера, глубоко беременная, ее новый муж Денис и дети — одиннадцатилетняя Октавия и трехлетняя Северина. Они тащат с собой девяностолетнего папу Валерии, Александра Брауна, который ехать совершенно не хочет, а хочет, чтобы ему не мешали тосковать по недавно умершей жене, Лериной маме,— чудесной Наташе, о которой он говорит почти как о святой.

На самом деле все сложнее. Александр Браун — отчим Германики, ее мама Наташа была человеком как минимум непростым, а что касается отдыха в Италии, то он как-то сразу не задается — не зря папа так не хотел ехать.

Изначально Германика собиралась снять комедию о полезном ископаемом советского периода, о человеке, который живет по законам советского времени, на всем экономит, все новое складывает в шкаф и никогда оттуда не вынимает. В одном из эпизодов — дело происходит на каком-то школьном празднике — к Александру ластится человек в костюме тираннозавра (видимо, режиссер хотел подчеркнуть, что в чем-то они родственные души): в кадре два древних существа — одно вымершее, другое вымирающее.

Комедии не получилось, это скорее драма. Германика выбрала идеального героя. Александр Браун — обаятельный, несгибаемый, склочный упрямец, обожает внучек, восхищается новым зятем («Он у тебя золотой»), рассказывает о своем опыте умирания, ссорится с Лерой, фотографируется на визу, показывает внучкам жука, пытается записаться в поликлинику, рассуждает о своей работе на благо страны, тонет, лежит в итальянской больнице, плачет, вспоминая умершую жену. Все это — слезы, ссоры, обиды, воспоминания, жизнь и почти смерть — фиксирует камера. Хотелось бы сказать «бесстрастно фиксирует», но нет. Взгляд камеры кажется не просто любопытствующим, но торжествующим — чем нелепее и растеряннее выглядит папа, тем внимательнее Германика на него смотрит: вот он говорит глупости, раздражается, обижается, не хочет никуда ехать, но все равно, сука, едет, потому что так решила Лера.

Когда 15 лет назад появился безжалостный док «Сестры» (2005), студенческая работа Германики, снятая на режиссерских курсах Марины Разбежкиной в «Интерньюс», зрители были потрясены запредельной степенью интимности фильма. Лера со своей единоутробной сестрой обсуждали мать, вспоминали, как она их била, оскорбляла, водила домой мужиков. Тот фильм начинался фразой сестры: «Я не буду с тобой говорить при включенной камере»,— и с тех пор, все эти 15 лет, Германика отстаивала свое право не выключать камеру, произносить все самое страшное на камеру и для нее. Это работало в нулевые, казалось глотком реальности, гипертрофированной, злой жизнью.

Следующий фильм — мощные, выламывающиеся из привычного документального кино «Девочки» (2005) — утверждал фирменный стиль Германики, стиль разъяренного подростка: смесь эпатажа, нарциссизма и полного неприятия норм и правил. Этот бунтарский шик был виден и позже: в ее игровом дебюте «Все умрут, а я останусь» (2008), удостоенном особого упоминания «Золотой камеры» Каннского кинофестиваля, и в ее нашумевших сериалах «Школа» (2010) и «Краткий курс счастливой жизни» (2011), и в фантасмагории «Да и да» (2014), и даже в YouTube-канале «Вера в большом городе», где Германика беседовала с православными о вере. Ее недавний «Мысленный волк» (2019) тоже снят с намеренным пренебрежением к правилам.

«Папа» — нарциссический сиквел «Сестер», еще одна попытка поговорить о детстве и взаимоотношении поколений. Все члены семьи манипулируют друг другом, перекладывают ответственность за свои проблемы друг на друга. Когда отец и дочь вместе смотрят семейные фотографии, выясняется, что у них абсолютно разные воспоминания о Лерином детстве. Отец уверен, что Леру всегда любили, целовали, все ей разрешали, она же напоминает ему, что однажды мать ее так избила, что Лера пыталась покончить с собой. «Ты меня очень расстроила»,— говорит отец, и становится очевидно, что никакими Италиями, никакой щедростью, никакими требованиями, никакими привычными манипуляциями и милым семейным шантажом невозможно изменить расстановку сил: отец никогда не вспомнит ничего плохого, дочь никогда ничего не простит.

Возможно, фильму больше подошло бы название «Дочь», потому что вторая важная сюжетная линия — взросление Тавы, старшей дочери Германики. Октавия с трудом справляется с подступающим переходным возрастом, то и дело рыдает (мать, конечно, это все снимает) и не находит у матери никакой поддержки. «Жизнь подростка трудна» — вот вся житейская мудрость, которой Лера делится с дочерью. И другая мудрость: «У тебя носки воняют». Даже когда плачущая Тава просит: «Не снимай меня!» — камера упорно следует за девочкой. На вопрос, что с ней происходит, Тава отвечает: «Если спросят по-настоящему, я скажу».— «Я тебя по-настоящему спрашиваю»,— говорит Лера. «Нет».

Нет. Это все не по-настоящему, это все для включенной камеры, напоказ, чтобы некрасиво, чтобы революционно, чтобы вытащить из людей эмоции. Если в 2005-м назад кино, снятое с такой установкой — снимать, пока человек тебя не возненавидит, а потом начать снимать по-настоящему,— казалось откровением, режиссерской удачей, возможностью поймать реальность за хвост и сделать ей больно, то сегодня оно кажется режиссерским и человеческим фиаско, примером бессмысленного насилия над людьми, материалом скорее для психоаналитика, чем для зрителя. Когда ты говоришь подростку: «У тебя носки воняют» — и снимаешь его реакцию, это не глоток реальности, это намеренное унижение. Когда ты показываешь старику запись, на которой он ругается с прислугой, это провокация, а не документалистика.

В сущности, «Папа» — фильм о том, как Германика пытается стать главой семьи, но остается девочкой-подростком, вальяжно обозленной на весь мир. Она не становится взрослой, родив детей, выйдя замуж за бизнесмена, заставив отца поехать отдохнуть против его воли. Не становится взрослой, высказывая папе свои обиды. Не становится взрослой, снимая кино.

«Каро 11 Октябрь», 7 декабря, 19.30

Портретная сходка

Анна Толстова о выставке «В круге Дягилевом» и о том, чем стал этот круг для русской культуры

В Шереметевском дворце, отделе Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, в рамках фестиваля «Дягилев. P.S.» проходит выставка «В круге Дягилевом. Пересечение судеб». Она сделана так, как будто бы пандемии, карантинов и закрытых границ не существует,— с десятками вещей из европейских музеев, вплоть до Центра Помпиду. Впрочем, и для ее героя границ — между искусствами, эпохами, направлениями и даже государствами — как будто бы не существовало

Несколько выставок, сделанных Сергеем Дягилевым в начале его фантастической карьеры, изменили историю русского искусства, но, пожалуй, Таврическая затмевает остальные. «Историко-художественная выставка русских портретов» открылась весной 1905-го: на дворе — первая русская революция, а в парадных залах Таврического дворца — более двух тысяч портретов двух последних столетий, начиная с допетровских парсун, в эстетской — над дизайном трудился костяк «Мира искусства», Николай Лансере, Лев Бакст, Иван Билибин, Мстислав Добужинский,— развеске. Старый, уходящий мир русской усадьбы и императорской резиденции в лицах, эскиз к будущим многотомным анналам Игоря Грабаря (см. русскомузейный портрет Филиппа Малявина, точно угадавшего хамелеонскую сущность модели), манифест мирискуснического или, вернее, личного дягилевского европейства. В этом был весь Дягилев: что касается искусства — держать руку на пульсе, угадать завтрашнюю моду, глядеть в оба, одним глазом — в архив, другим — в футуристические дали, что касается политики — не видеть у себя под носом и не чувствовать, как земля уходит из-под ног, и хотя мировую войну и русскую революцию несомненно затеяли для того, чтоб сорвать его «русские сезоны», он и тут сумел выкрутиться. Проект «В круге Дягилевом. Пересечение судеб» выглядит двойным оммажем: и Дягилеву, и Таврической — портретной — выставке.

Экспозиция в Шереметевском также состоит из одних портретов: живопись, графика, фотография, даже афиши — Анна Павлова в «Сильфидах», рисованная Валентином Серовым, или Тамара Карсавина в «Призраке розы», рисованная Жаном Кокто,— это тоже своего рода портреты. Композиторы, хореографы, танцовщики, певцы, художники, критики, меценаты, соратники, друзья-спасители — Гарри фон Кеслер кисти Эдварда Мунка (частная коллекция) или Мися Серт кисти Пьера Боннара (мадридский Музей Тиссена-Борнемисы). Трудолюбцы, лентяи, одержимые, интриганы, ревнивцы, завистники, обожатели — под портретами перебранка цитат, лица эпохи в сопровождении голосов эпохи, в диапазоне от восторженных здравиц до злобного шипения. Разумеется, множество автопортретов — от гогеноподобного Бориса Анисфельда и борисов-мусатовской Натальи Гончаровой «в старинном костюме» до преодолевшего метафизику Джорджо де Кирико. Портреты парадные, камерные, наброски, шаржи — презабавный Марсель Пруст с чем-то, скорее багетом, чем бутылкой, торчащим из кармана пальто, вышел из-под пера Кокто (Центр Помпиду), а про Игоря Стравинского с рисунков Михаила Ларионова решительно невозможно сказать, что это было — беспощадный ларионовский реализм или дружелюбно-насмешливый гротеск. Стравинский вообще становится здесь чуть ли не главной звездой: то ли как самое драгоценное открытие Дягилева, то ли как благодарная носатая натура — хоть для Василия Шухаева, хоть для Жак-Эмиля Бланша. Модный портретист Бланш, спонсор и в каком-то смысле двойник Дягилева, изрядный художественный критик и знакомец всех лучших людей эпохи, от Обри Бердслея до Джеймса Джойса, представлен портретами Кокто, «Шестерки» и герцогини де Полиньяк (все привезены из руанского Музея изящных искусств), но Стравинский — погрудный этюд к парадному портрету в рост — неожиданно оказывается одной из лучших картин на выставке, что вполне отвечает характеру главного героя, мастера продюсировать неожиданности.

Нет, казалось бы, более банальной идеи, чем рассказывать биографию героя через портреты тех, кто встретился ему на жизненном пути. Если только герой — не Дягилев, чья не то чтобы долгая жизнь каким-то причудливым узлом связывает двух осанистых бородатых старцев в простонародных рубахах (на Льве Толстом с фотографии Сергея Прокудина-Горского рубаха голубая, а на Владимире Стасове с дачного портрета Ильи Репина — ярко-красная) и футуристическую башку, свирепо выпучившую автомобильные фары глаз,— знаменитый портрет Филиппо Томмазо Маринетти кисти Энрико Прамполини прибыл из Турина. В этом, в сущности, и был дягилевский талант — связывать всех со всеми, сопрягая несопряжимое, чтобы получить вожделенный Gesamtkunstwerk,— Вагнер, видимо, был его первым сильнейшим художественным потрясением, потрясением на всю жизнь, и либретто собственной смерти в Венеции он сочинял по примеру кумира.

Далеко не все портреты рапортуют о дягилевских антрепренерских успехах и удачах. В ритуальное паломничество к Толстому — не в Ясную Поляну, а в Хамовники — он отправился

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ ВЫСТАВКИ

Сергей Дягилев, 1916

Александр Головин. «Автопортрет», 1917



K GALLERY

Энрико Прамполини. «Портрет Филиппо Маринетти. Синтез пластики», 1924–1925



TORINO, GAM - GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Пьер Боннар. «Портрет Миси Годебской», 1908



MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

Анри Руссо. «Муза, вдохновляющая поэта» (Портрет поэта Гийома Аполлинера и художницы Мари Лорансен), 1909



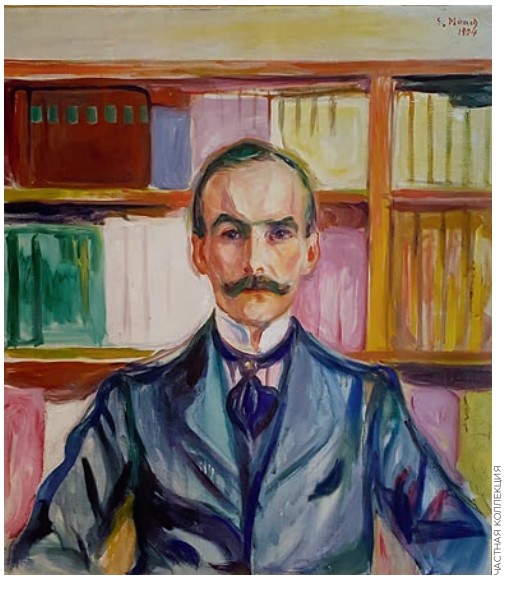
ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА

Александр Головин. «Портрет Всеволода Мейерхольда», 1917



СПБ. МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Эдвард Мунк. «Портрет графа Гарри Кеслера», 1904



ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



ДАГЕСТАНСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБР. ИСКУССТВ ИМ. П. С. ГАМЗАТОВОЙ

Леон Бакст. «Портрет Дмитрия Философова», 1897



СПБ. МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Александр Бенуа. «Портрет Мстислава Добужинского», 1908



ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Джорджо де Кирико. «Автопортрет», 1929–1930



C. LANCIEN, C. LOISEL. / RÉUNION DES MUSÉES MÉTROPOLITAINS ROUEN NORMANDIE

Жак-Эмиль Бланш. Эскиз к портрету Жана Кокто, 1912

вдвоем со своим кузеном, первой любовью и первым проводником в миры искусства Дмитрием Философовым (надменный красавец с пастели Бакста, прибывшей из Махачкалы), но хозяин быстро раскусил парочку модников-эстетов, принявшихся было изображать любовь к страдающему народу. Стасов же и дягилевские выставки, и дягилевский журнал на дух не переносил — с репинского портрета он смотрит сердито, того и гляди плюнет в сердцах, впрочем, его можно понять — особенно после предложения юного наглеца слать свои «талантливые статьи» в учреждаемый «Мир искусства». С Маринетти взаимопонимания было куда больше, но толку тоже не вышло: прочитав «Манифест синтетического театра», Дягилев со Стравинским отправились к автору в Милан знакомиться со всей компанией — ощутимых результатов встреча не принесла, если не считать того обстоятельства, что Стравинский получил шанс попробовать себя в шумовой музыке на домашнем футуристическом концерте. Дягилев пригласит Джакомо Баллу работать над балетом вместе со Стравинским, но ничего путного из этого не вытанцевалось, зато Маринетти позднее посмотрит «Парад» и напишет «Манифест футуристического танца». Между двумя биографическими точками — визит к Толстому и визит к Маринетти — каких-то двадцать с небольшим лет и несколько художественных эпох, от «Мира искусства» до Ballets Russes, спрессовавшихся в невероятно ускоряющемся и завихряющемся времени.

Архитектура выставки, биографическая канва которой взята из превосходной книги голландского искусствоведа-слависта Шенга Схейена (он также написал статью в каталог), выстроена на мотиве разомкнутых кругов и поддерживает кураторскую концепцию — о «круге Дягилевом» и «круговороте бурной деятельности великого импресарио». Однако метафора усложняется, оборачиваясь вихревыми потоками времени, засасывающими в свои воронки Нижинскую и Шанель, Репина и Баланчина, Бенуа и Сати, Римского-Корсакова и Пикассо, Маяковского и Равеля, и дух Дягилева носится над этим водоворотом. Нас, конечно, поражает самый перечень имен — художников и их моделей, но сценарий выставки предполагает, что захватывать воображение должны не имена моделей и не имена портретистов по отдельности, а пересечения — скажем, Серж Лифарь, рисующий Бориса Кохно аж в 1970-е, в совершенно поп-артовской манере. Поначалу, путешествуя по 12 кругам, на которые разбита дягилевская жизнь, невозможно избавиться от мысли, что проект Дягилева — альтернативное Наркомпросу товарища Луначарского министерство русской культуры в изгнании. Но как только видишь этот поп-арт Лифаря — Кохно, вдруг приходит на ум, что проект Дягилева — это фабрика Уорхола до Уорхола, фабрика стиля, моды, звезд, фабрика новой визуальности и самого духа современности. Вероятно, в пространствах альтернативной истории Дягилев и Уорхол давно нашли друг друга.

«В круге Дягилевом. Пересечение судеб». Санкт-Петербург, Шереметевский дворец — Музей музыки, до 12 февраля 2021 года

Улицы Зоргера

Игорь Гулин о «Медленном возвращении домой» Петера Хандке

В издательстве «Эксмо» вышло новое издание тетралогии Петера Хандке «Медленное возвращение домой» — одного из самых красивых произведений немецкоязычной литературы конца прошлого века

Петер Хандке получил Нобелевскую премию год назад. Нобель часто вызывает моментальное внимание к награжденному автору со стороны российских книгоиздателей, но с Хандке этого почему-то не произошло. Первая с тех пор книга вышла только сейчас — в новой серии «Нобелевские лауреаты». Это переиздание одной из главных его вещей, тетралогии «Медленное возвращение домой» в отредактированном переводе Марины Кореневой (обычно цикл называют по первой повести, но русская версия названа по второй — «Уроки горы Сен-Виктуар»).

Хандке переводили еще в Советском Союзе, но пик интереса к нему в России пришелся на начало 2000-х (совпав с новой волной популярности его друга и соавтора Вима Вендерса). Интерес этот, впрочем, был довольно слабым. Хандке явно не очень попадал в читательский запрос той эпохи. Он был автором слишком трудным (в смысле не сложности идей, но необходимой для его чтения сосредоточенности) и одновременно абсолютно не шокирующим, не предлагающим броской новизны, сильных эффектов.

Кажется, что сейчас русский читатель подготовлен к нему лучше. Прежде всего — благодаря возникшему за последние годы культу В. Г. Зебальда — писателя, сложившегося под очевидным влиянием Хандке. Именно у Хандке периода «Медленного возвращения» Зебальд нашел доведенную им до совершенства форму романа-травелога, мешающего документ и выдумку. Отчасти он научился у него интонации — отстраненной рассудительности, превращающей любую боль в исследование. Однако Зебальд при всем его величии — автор в чем-то более прямолинейный. Его главная нота — тихое отчаяние. Нота Хандке — «разумная радость», состояние, добываемое большим трудом, легко утрачиваемое, подвижное. Задача письма для них обоих — в заботе о мире. Но забота Зебальда — отпевание мира, забота Хандке — попытка спасти его, когда известные средства спасения (религиозные, политические) работают не слишком хорошо.

Четыре повести цикла — четыре эпизода в поиске такой спасительной позиции. Между ними нет прямой связи, но есть общность движения: все они о возвращении домой. Только дом в каждом случае — скорее проблема, чем место; скорее неизвестное, чем известное.

Написанное в 1979 году «Медленное возвращение домой» — история о геологе с говорящей фамилией Зоргер («заботящийся»). В начале повествования он проводит исследования в индейской деревне на Аляске, затем отправляется в университетский городок где-то на западном побережье Америки, затем — летит в Нью-Йорк, чтобы оттуда вернуться в Европу. Пересказ звучит глупо, потому что почти ничего не происходит. В основном Зоргер смотрит.

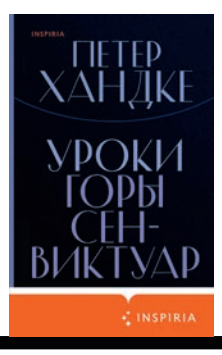
Он обладает особенным зрением — «чутьем форм земли». Ландшафт для него — не фон жизни и не объект для научной систематизации. Он раскрывается как событие, история: история планеты и интимная история каждого — тайна, даруемая в начале жизни в образах лугов, рек, деталей пейзажа детства. Вместе с тем любое событие, лицо, встреча (с женщиной, соседом, случайным попутчиком) становятся для Зоргера чем-то вроде ландшафта — рождением формы из хаоса. Записывая и зарисовывая эти формы, он обнаруживает мир (в обоих смыслах — покой и пространство) посреди суеты, запущенности и всеобщей виновности. Это не легкий дар. Он требует определенной меры одиночества, заброшенности и внимания. Зоргер раз за разом обретает его и теряет. Когда он летит домой, его история, по идее, лишь начинается.

Хандке собирался продолжить повествование о Зоргере, но не смог (он прямо говорит об этом в «Уроках горы»). Вместо продолжения возникают три повести: «Уроки горы Сен-Виктуар», «Детская история» и «По деревням» (датировки, оставленные в конце текстов, показывают: он пишет их без перерыва с зимы 1980-го по зиму 1981-го). Они развивают не сюжет, но импульс, возникающий в «Возвращении». То, что для геолога Зоргера было чувством земли, организующим невнятицу мира в ландшафт, для писателя Хандке должно стать способом повествования, спасающим события в историю.

К моменту создания тетралогии Хандке был известным литератором, почти знаменитостью, но тут он работает едва ли не как начинающий автор — пробует, движется неуверенно, с разных сторон подбирается к нужному методу. «Уроки горы» — травелог о прогулках по местам с пейзажей Сезанна, «Детская история» — автобиографическая повесть об отношениях с дочерью, «По деревням» — нечто вроде символистской драмы о возвращении блудного сына в рабочую семью. Тексты эти не комментируют и не дополняют друг друга. Каждый из них — не этап в поступательном процессе, а еще одна попытка освящения жизни силой рассказа. То, что попытку эту необходимо повторять, свидетельствует о трудности предприятия — и одновременно о его небезнадежности.

В европейской литературе конца прошлого века позиция Хандке почти уникальна. Ее принципом было постмодернистское недоверие к языку: слово — если не враг, то дурак: оно либо лживо, либо бессильно. Хандке хорошо знает эту скомпрометированность, но считает, что ее можно преодолеть. В его повестях нет наивности, никакой сентиментальности, но есть твердое намерение «не отступаться от красоты». Ставка его прозы — вера в то, что рассказ может не только лукавить и разоблачать чужое лукавство о мире, но прямо касаться реальности: придавать ее неуютному пространству форму дома.

Петер Хандке «Уроки горы Сен-Виктуар». Эксмо—Inspiria
Перевод: Марина Кореневa



> «Если все сделать правильно, социализм влечет за собой экономическую независимость, благоприятные условия труда, гармоничное распределение сил между работой и семьей и даже более качественный секс. Если такая перспектива вас привлекает, давайте подумаем, что мы могли бы сделать, чтобы все изменить. Если вы не понимаете, почему капитализм как экономическая система несет женщинам один только вред, и не верите, что в социализме может быть хоть что-то хорошее, это короткое исследование раскроет вам глаза. Если вам плевать, как живут женщины, поскольку вы крайне правый интернет-тролль и женоненавистник, не тратьте деньги даром — эта книга не для вас»

Устрашение чувств верующих

Татьяна Алешичева
о сериале «30 сребреников», где католический трепет превращается в сюрреальный хоррор


ОВН

Канал HBO Europa (в России — «Амедиатека») показывает хоррор-сериал «30 сребреников» культового испанского режиссера Алекса де ла Иглесиа — брутальные католические ужасы о заговоре церковников, перешедших на сторону зла

Мэр провинциального городка по имени Пако (Мигель Анхель Сильвестре) демонстрирует журналистам свое последнее достижение — высокотехнологичную скотобойню, где к умерщвляемым животным относятся со всем уважением. По соседству в нарядном хлеву красотка-ветеринар Елена (Меган Монтанер) помогает корове разрешиться от бремени, но вместо теленка вытаскивает из утробы животного настоящего человеческого младенца — сатанинское отродье, не иначе! Ошарашенный Пако понимает, что если это событие, которое снимали на телефоны все присутствующие, засветится в соцсетях, позора не оберешься. А напуганная Елена зовет священника. Отец Вергара (Эдуард Фернандес) — явившийся неизвестно откуда чужак, покрытый татуировками бывалый боец и бывший уголовник — за алтарем скрывает целый арсенал ружей с серебряными пулями, как этакий Константин — повелитель тьмы. Когда-то он занимался экзорцизмом, но теперь пытается убедить Елену, что младенец не оборотень: мол, когда она на минуту отвернулась, дитятю просто подбросили — ловкий трюк, не более того. Но не тут-то было: следом за рождением человека от скота красивую докторшу и хлопотливого мэра ждет целая вереница жутких происшествий. В кадре кочевряжатся паукообразные монстры, деревенский дурачок сигает с колокольни, бьются в падучей одержимые бесом тетки, и в финале каждой серии шустрые парамедики тащат на носилках из кадра какого-нибудь бедолагу, попавшего в сверхъестественный замес. А местные подростки, занявшись спиритизмом, ненароком призывают дух бесноватого Джакомо, из которого отец Вергара когда-то выгонял нечистого, а вместо этого извлек у него из-под кожи таинственную монету — один из тех роковых тридцати сребреников, что заплачены были Иуде за кровь Христа.

«Тридцать сребреников» — первая работа на ТВ именитого испанца Алекса де ла Иглесиа («Серебряный медведь» Венецианского фестиваля 2010 года за фильм «Печальная баллада для трубы») и его постоянного сценариста Хорхе Геррикаэчеварриа, и выглядит она необычайно амбициозно уже начиная с титров. На Голгофе мученически скалится распятый Сын Божий, красиво прорисованный с помощью контрастной компьютерной графики. А не выдержавший его взгляда Иуда темпераментно вешается на суку под визгливый вой труб римских легионеров. В пыль летят тридцать монет — нынешний предмет вожделения могущественного церковного ордена каинитов: по прошествии многих веков, собрав их все, можно обрести дьявольскую власть над миром.

Критики называют работы де ла Иглесиа «извращенными фантазиями», и в новом сериале тоже не без этого: тут во всей красе явлены сюрреальные ужасы, густо замешанные на католическом трепете перед изнанкой бытия, о котором когда-то писал Бунюэль: «Смерть постоянно напоминала о себе, она была частью жизни, как в Средние века. Точно так же и вера. Их присутствие и всемогущество мы ощущали постоянно. Долгожданные удовольствия обретали на этом фоне какую-то особенную остроту, если ими удавалось воспользоваться».

Де ла Иглесиа — мастер черной комедии, обнажающей все нелепости человеческого существования и его неказистую социальную изнанку. Его работы похожи на пронзительные баллады категории Б с отчетливым привкусом изобретательной сюрреальной дурнины, превращающей их в самое что ни на есть арт-кино. Он любимец европейских кинофестивалей, и первый эпизод «Сребреников» тоже был впервые показан в Венеции. Но здесь его всегдашнее ерничество отступило перед сакральной темой и сменилось робкой усмешкой — превратиться в хохот ей не дает та самая робость перед непостижимым, дьявольским и божественным. Беспокойный мэр Пако всякий раз пытается объяснить странные происшествия в подведомственном ему городе какой-нибудь банальной житейской причиной. И сам знает, что это самообман — ведь всем в испанской жизни рулят смерть и вера. Эта «испанская грусть» на сей раз не дает режиссеру развернуться в полную скоморошью силу и превращает сериал в конспирологическую историю в духе Дэна Брауна: вот вам зловещий заговор церковников, корни которого ведут в Ватикан (а оттуда прямиком в ад!), и хоррор тут выходит серьезный, без хаханек.

Смотреть: «Амедиатека»

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА
С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ РЕСТОРАНА

«ДОМ КУЛЬТУР»

ЛУЧШАЯ МОЛОДАЯ КАПУСТА В МОСКВЕ

В хипстерском кластере молодого ресторатора Игоря Подстрешного появился новый шеф-повар Герман Медведев — настоящая восходящая звезда, чья творческая карьера еще только начинается, но обещает стать необычайно яркой, долгой и интересной. Герман Медведев прошел идеальную иностранную школу 15 Kitchen + Bar, открывал Bjorn с Каспером Гаардом, «Иностранцев» с Томом Халпином, разгар первой волны пандемии провел в Дании у Гаарда, они вместе работали в его кафе на доставку. Нескончаемая вереница контактов, практик, общения и обмена опытом с молодыми, активно действующими игроками международного гастрономического сообщества сформировала творческий стиль этого шефа и сделала его совершенно непохожим на коллег, взращенных на отечественной ниве. Он мыслит подругому, он видит иначе, он обладает уникальным творческим самоконтролем, совершенно нетипичным для большинства креативных молодых натур, в его блюдах нет ничего лишнего и каждый ингредиент на месте, он не гонится за оригинальностью и необычностью вкусовых комбинаций, у него удивительное чувство такта в отношении продуктов. При этом он модный, динамичный, свободный и яркий. Его крудо из гребешка с личи, кокосовым молоком, кориандром, маслом чили и кафрским лаймом (680 руб.) поражает многомерной прозрачностью вкуса, севиче из лосося с мандарином, миндальными лепестками и соусом на сливках с апельсином (530 руб.) завораживает тончайшими вкусовыми нюансами, а печеный перец «Красный рог» с лепестками хрустящего чеснока и йогуртом кажется идеальным образцом визуального минимализма, являя собой безупречный дуэт двух ярких, открытых вкусов. В том же разделе закусок кальмар с хумусом-карри, маслом чили и восхитительным песто из киви (420 руб.) — авторский твист такого виртуозного уровня не часто встретишь в Москве. Далее — безупречная классика в виде трески с цветной капустой и молодым картофелем (790 руб.), начав пробовать которую невозможно остановиться, и лучшая в Москве молодая капуста с орехово-капустным велюте, пармезаном и трюфелем (480 руб.) — настоящий шедевр на популярную тему. Ну и напоследок — раздел десертов, в котором лимонный тарт с обожженной меренгой (250 руб.) соседствует с чизкейком из белого шоколада с карамелью и карамелизированным пеканом (420 руб.),— невозможно себе представить более ясного и уверенного финала для идеального обеда или ужина в стилистике comfort food, но уровня fine dining. А дальше придется признать нечто печальное и неизбежное. Обстановка «Дома культур» вообще никак не сочетается со всей этой изумительной едой. Металлические поцарапанные столы, агрессивные элементы лофта, раскованная стилистика коворкинга днем и молодежного клуба вечером, небритые люди в вязаных шапочках и клетчатых рубашках, зависающих в своих айпадах, сидя за обеденными столами,— все это идеально вписывается в концепцию современного мультикультурного кластера, но вообще никак не соотносится с атмосферой заведения, кухню которого возглавляет профессионал международного уровня. Ресторатор Игорь Подстрешный, придумавший свой проект для того, чтобы нести в массы разнообразные вечные ценности (и кулинарные в том числе), уверен, что с юной публикой можно разговаривать только на ее языке и только в контексте прочих развлечений и активностей. Именно поэтому Герман Медведев, как и его новый коллега, шеф-бармен Владимир Аринушкин с его талантливой авторской линейкой миксов, держатся будто партизаны в этом хипстерском становище и транслируют свои профессиональные ценности деликатно и завуалированно, дабы не спугнуть приманенный отряд миллениалов. Пока Алексей Васильчук называет свой новый ресторан Ray именем молодого талантливого шефа Александра Райляна, открыто делая на него ставку, а семья Табидзе позиционирует в меру способного шефа Артема Чудненко в новом Alice как бесценный питерский трофей с замахом на «Мишлен», в то время как Александр Раппопорт отдает гениальному Евгению Викентьеву целую «Белугу» (и это, скорее всего, только начало), «Дом культур» стыдливо прячет грандиозные таланты и выдающиеся умения Германа Медведева под покровом своего неочевидного «мультикультурья» и инфантильной многозадачности. Отсюда вывод: когда ресторатору так несказанно повезло с шефом и бартендером, не нужно устраивать в своем заведении всевозможные коллаборации, показы и вечеринки, дабы расслабить и развлечь достопочтенную публику. Напротив, нужно отбросить все лишнее, превратить «Дом культур» в храм гастрономической культуры и сфокусировать блуждающее внимание «многозадачных» гостей на главном — прекрасно приготовленной еде,— купив для этого нормальные столы и «завихрив» энергию пространства вокруг уникального содержимого тарелок. Или поменять публику. Пока сверходаренный шеф не поменял место работы.

★★★

Улица Сретенка, 23/25, строение 1, +7(495)748-89-28



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ РЕСТОРАНА

OSTERIA UNICA

ВЫДАЮЩИЕСЯ КАЛЬМАРЫ С ПОЛЕНТОЙ

Новая остерия Unica во главе с бренд-шефом Ремо Маццукато и командой из «Марио» и Piazza Italiana радует соотношением умеренных цен и гарантированного качества, стоящего за узнаваемой фамилией и брендом. В двухэтажном особняке в Благовещенском переулке можно пообедать примерно вдвое дешевле, чем в той же Piazza Italiana, но при этом получить ту самую яркую и простую средиземноморскую еду в стиле итальянского классицизма, на которой Москва воспитывалась последние 30 лет. Яркое и шелковистое вителло тонната (840 руб.), свежее и точно заправленное карпаччо из осьминога (840 руб.) и карпаччо из говядины с теплым крем-соусом из горгонзолы (980 руб.), спагетти алио-и-олио (530 руб.), на которых стоит мир, и ризотто аль порчини (750 руб.), источающее дразнящий грибной дух, тушеные бычьи хвосты с полентой (1050 руб.) и ягненок на косточке с шалфеем и чесноком (1250 руб.) — их подготовленная московская публика знает и любит, и без них она особенно скучает сейчас, а о том, что в Unica ходят действительно понимающие в гастрономии люди, свидетельствует тот факт, что в меню Ремо Маццукато очень много поленты, которая, увы, так и не получила широкого признания в Москве, но которая тут так ценится среди знатоков. Кальмары в остром соусе с полентой (820 руб.) — самое лучшее тому подтверждение!

★★★★

Благовещенский переулок, 10, строение 2, +7(495)101-00-57

ЕДА
С ЕЛЕНОЙ ЧЕКАЛОВОЙ

Ореховый торт без муки

1. **Яйца** (*9 штук*)
2. **Ореховая или миндальная мука** (*200 г*)
3. **Сахарный песок** (*мелкий*) (*200 г*)
4. **Соль** (*1/3 чайной ложки*)
5. **Миндальный экстракт и сливочное масло для обмазки** (*по желанию*)

Я люблю принимать гостей и готовить для каждого то, что ему, скорее всего, понравится и уж точно не навредит. В последнее время это все чаще бывает не так-то просто. Мне говорят: теперь я не ем мяса. Спустя пару месяцев от того же человека слышу: от рыбы я тоже отказался, а жена не ест ни муки, ни молочных продуктов. И вот чем таких гостей угощать? Я придумываю. В какой-то степени так даже интереснее: как мы знаем из истории искусств, ограничения часто ведут к неожиданным открытиям. Не едите мяса, молочного и мучной выпечки — получите румяный стейк из цветной капусты с лисичками и соусом, в который добавлена волшебная испанская приправа с копченым красным перцем, создающая обольстительный аромат колбасы чоризо. Или вот вам жареные баклажаны с черным чесноком — о них я уже как-то рассказывала (kommersant.ru/doc/3275907). Стоит растереть ферментированный чеснок в пасту с оливковым маслом, лимонным соком, солью и красным перцем — и у вас готов соус, который способен даже пресноватую, запеченную морковку или корень сельдерея превратить в сложный умамный продукт. Из тех же побуждений — добыть новый вкус хорошо знакомых продуктов — я однажды начала жечь еду. Подпалины на цветной капусте, баклажанах или головках лука — это не только живописно. Дымные и горьковатые ноты — «новое вкусное». Как и квашеное (или как сейчас говорят, ферментированное): в процессе брожения изменяются текстуры и усиливаются ароматы самых заурядных овощей. Или такие модные сегодня соусы на основе мисо (продукта ферментированной сои) или комбучи (японского чайного гриба) — все это про те же поиски новизны знакомых вкусов. В увлекательной погоне за ними я всегда нахожу что-то способное порадовать моих гостей с жесткими пищевыми ограничениями.

Тяжелее с десертами. Недавно звонит моя французская подруга и говорит: «Обращаюсь к тебе, как в скорую помощь,— моей дочке нельзя глютен, а в субботу ее день рождения, нужен торт без муки». «Зачем тебе торт? Сделай желе, бланманже, запеченные фрукты — есть куча всяких безглютеновых десертов». Нет, вздыхает подруга, нужен настоящий торт, чтобы внести с горящими свечками. И тесто лучше, чтобы было легкое, как в бисквите, но чтобы без глютена, а то все лицо у нее пойдет пятнами.

Аллергия на глютен — дело серьезное. Ее симптомы описал еще древнеримский врач и философ Аретей из Каппадокии, живший в конце I — начале II века. Он назвал ее Morbus coeliacus. Но на протяжении почти двух тысячелетий болезнь эта считалась редкой и диагностировалась плохо. Теперь с диагностикой проблемы нет, она в другом: с каждым годом увеличивается число людей с повышенной чувствительностью к глютену, и виной тому наше обычное питание. Мы начали употреблять слишком много продуктов из белой очищенной муки, в которой много клейковины. К сожалению, именно глютен придает хлебу упругую мягкость. К тому же предприятия пищевой промышленности добавляют его в качестве разрыхлителя и стабилизатора не только в хлебобулочные изделия, но и в колбасу, сосиски, консервы, йогурты, плавленые сыры, майонезы. То есть вы можете съедать большое количество глютена, не употребив ни одной пшеничной булочки. Именно поэтому почти любая диета сейчас начинается с исключения глютеновых продуктов. Обходиться без них в наше время не так уж сложно. В продаже есть альтернативные виды муки: из миндаля, фундука, нута, тыквенных семечек, каштана, черемухи, кунжута.

«Ну хорошо,— говорит моя подруга,— я куплю ореховую или миндальную муку, а из нее можно сделать легкий бисквит?» Да, это еще одна проблема: безглютеновая выпечка по большей части тяжелая — будто жуешь картон. Но у меня есть старинный рецепт поразительного орехового бисквита. Он описан в знаменитой «Библии еврейской кухни», книге выдающегося британского историка еды Клаудии Роден. Готовят этот десерт на Песах, когда нельзя есть никакую мучную выпечку, кроме мацы. Подойдет любая ореховая мука — миндальная, фисташковая, из фундука или из грецких орехов. Из очищенной миндальной торт получается белоснежным, как американский Angel Cake, и абсолютно воздушным, как мягкое безе, за счет большого количества — аж девять штук! — взбитых белков.

Сразу ставьте духовку нагреваться до 180°C и отделяйте белки от желтков (яйца должны быть комнатной температуры). Выложите белки в глубокую миску, добавьте соль и начинайте взбивать ручным миксером на средней скорости. Постепенно увеличивайте скорость, подсыпая сахар (используйте треть от его общего количества), пока белки не взобьются, почти как для безе. В другой такой же миске смешайте желтки с оставшимся сахаром — взбивайте до получения однородной гладкой массы бледно-желтого цвета. Понемногу, помешивая, всыпьте в нее молотые орехи или миндальную муку (для аромата я добавляю немного миндального экстракта). После этого осторожно, частями, перемешивая лопаткой снизу вверх, ввожу взбитые белки. Чем больше воздушных пузырьков вам удастся сохранить, тем легче получится бисквит. Разъемную форму 24–25 см надо застелить пекарской бумагой и лучше слегка смазать растопленным сливочным маслом. Аккуратно выложить пенящееся тесто — и отправить в духовку на 45 минут. Как видите, работы здесь минут на пятнадцать, не больше. Когда бисквит остынет, его можно глазировать шоколадом или украсить взбитыми сливками — я чаще использую ягодный мусс (взбитые сливки смешиваю с пюрированными свежезамороженными ягодами) и украшаю свежей малиной с голубикой. Торт получается очень нарядным и вкуснейшим. И без капли муки!

CHEKALOVA.RU

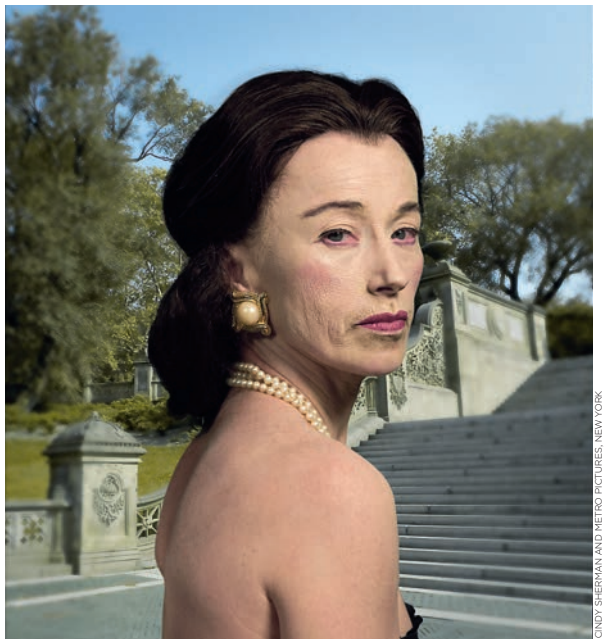
Тело моды

Елена Стафьева о ретроспективе Синди Шерман



CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 602,
2019



CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 465,
2008

Грандиозная выставка Синди Шерман в парижском Фонде Louis Vuitton, временно закрытая из-за коронавируса, среди прочего предлагает эффектный поворот темы «мода и искусство», вокруг которой фэшн-индустрия ходит кругами последние 20 лет

— Я сказала Синди: «Приходи в магазин, бери любую одежду, делай любые фотографии»,— рассказывает Дайанн Бенсон, владелица знаменитого нью-йоркского концепт-стора Dianne B., в интервью американскому Vogue.— Не помню, чтобы мы потом отсматривали негативы вместе, думаю, она выбирала сама. Снимки появились в Interview (как реклама магазина). Многие не поняли этого. Это была ее третья большая серия, и впервые она начала делать что-то вроде собственного социального комментария. Это не было оскорбительно по отношению к вещам, но издевка была. Она использовала эти фотографии для своей следующей выставки в галерее Metro Pictures.

Эта история относится к 1983 году, когда Дайанн Бенсон, будучи звездой богемного Нью-Йорка, открывает самые модные магазины в городе, сотрудничает с самыми модными фэшн-дизайнерами того времени — Иссэем Мияки, Жаном Полем Готье, Рэй Кавакубо. Она заказывает для продвижения своего магазина и для прочих вполне маркетинговых нужд работы у главных тогдашних нью-йоркских арт-героев, причем неформальных и далеких от мира глянца. Она работает с фотографом Питером Худжаром, важнейшей фигурой нью-йоркского андерграунда, который повлиял на всех, начиная с Мэпплторпа, с его любовником Дэвидом Войнаровичем, фотографом, художником, писателем и активистом, равно как и с самим Мэпплторпом. Синди Шерман входит в этот нью-йоркский арт-круг 1980-х — и оказывается единственной из всех упомянутых арт-деятелей, кто умудрится не умереть от СПИДа и обрести статус выдающегося американского художника при жизни. И только для нее сотрудничество с Dianne B. становится не просто приятным дружеско-тусовочным бонусом, но важнейшим моментом, определившем ее художественное развитие вплоть до сегодняшнего дня.

После той серии, о которой рассказывает Дайанн Бенсон и которая есть на выставке в Фонде Louis Vuitton, Синди Шерман быстро оказывается оцененной как глянцевыми журналами, так и фэшн-брендами. В тот же год французский Vogue заказывает ей серию фотографий для Dorothee Bis, в 1990-м ее приглашает к сотрудничеству Cosmopolitan, в 1993-м поступает приглашение от Harper's Bazaar сделать серию снимков в одежде Dolce & Gabbana, Vivienne Westwood, Dior и Gaultier, в 1994-м это будет серия в одежде Comme des Garcons, в 2007–2008 годах выйдет серия, сделанная для Balenciaga, а совместный проект с Harper's Bazaar повторится в 2016 году.

Две известнейшие серии Синди Шерман — Untitled Film Stills, 1977–1980, и серия секс-фотографий с использованием манекенов и их частей, 1992–1996,— наиболее ярко показывают основные ее стратегии как художника: в первой она присваивает основные кинотипажи и манипулирует ими, исследуя те роли, которые предлагают женщине общество и культура; а во второй пытается разворошить то пугающее и тревожное, что скрывает секс-культура в ее опять же конвенциальных формах эротики, порнографии и секс-шопов, вытаскивая агрессию и насилие, с одной стороны, а с другой — гротеск и даже пародию. То есть Шерман использует всевозможный реквизит и разнообразные маски для того, чтобы срывать присвоенные нам социокультурные маски и показывать, что скрывает предписанный нам реквизит. Что происходит с этим ее методом, когда он сталкивается с модой?

Первый подход к миру гламура Синди Шерман совершает еще в 1975–1977-м, когда начинает серию Cover Girl, где подставляет свое лицо вместо лиц моделей на глянцевых обложках и в нескольких кадрах показывает этапы трансформации, когда сквозь хорошенькое стандартное личико девушек с обложки Vogue или Cosmopolitan начинает проступать эксцентрическая и слегка безумная физиономия персонажа Шерман. Тут все ясно: Шерман деконструирует узаконенные глянцем образы женской красоты, женского счастья и вообще женского места в обществе. Но когда в ее руки попадает одежда Жана Поля Готье, Рэй Кавакубо, Иссэя Мияки и прочих людей, изменивших в 1980-е представление о том, что такое мода и для чего она служит, людей, занимавшихся фактически тем же самым — исследованием границ и возможностей патриархальной триады «красота-сексуальность-женственность»,— Шерман оказывается совсем в другой ситуации. Эта одежда, с одной стороны, работает на нее, а с другой — конкурирует с ней на ее же территории. Но Шерман и тут находит ходы.

Вот что она рассказывает о своей работе 1993 года для Harper's Bazaar:

— Мне прислали платья, брюки, белье, топы, реквизит и всевозможные аксессуары. Вся студия была забита туфлями и огромными пакетами с шляпами, париками, зонтиками, перчатками. Самое смешное, что вся одежда была типично модельных размеров, то есть предназначалась для очень высоких, очень худых девушек. Большую часть вещей я даже не могла застегнуть, а чулки и брюки были для меня слишком длинны. Но это меня вполне устраивало. Это придавало вещам нефункциональное качество; они сразу выглядели как костюмы, которые имеют собственную жизнь.

Модная одежда получает в мире Шерман собственную предметность, она остраняет эти вещи, овладевает ими, подчиняет


COURTESY OF CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES

Без названия № 97,
1982


CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 122,
1983

их себе. Она переигрывает великих фэшн-дизайнеров конца XX века на их же поле их же средствами. Вы говорите о том, что мода деформировала женское тело и женское сознание, подчинив их жестким стандартам,— так вот вам такая деформация, какая никому и не снилась, вот вам натурально квазимода в ваших платьях с псевдогорбами. Вы говорите, что женственность и сексуальность амбивалентны, что их границы подвижны, что убогое, сиротское, уродливое может быть притягательным, а главное, модным,— так вот вам к вашим растянутым свитерам серая, припорошенная пылью голова и поза жертвы. Вы говорите, что эксцентрика оживляет выхолощенные фэшн-клише — так вот вам к вашим конусообразным лифчикам мятая клеенка в цветочек на заднике. Вы присылаете мне вещи, рассчитанные на супермолодых, суперхудых и супервысоких,— так наденем же их на манекен, искромсанный и измазанный помадой, с головой другого манекена, вываливающейся из вскрытой грудной клетки.

Через десять и тем более через двадцать лет, когда Синди Шерман вернется к моде, та уже будет совсем другой и деконструировать ее таким образом будет уже не так актуально, не так эффектно и не так легко. Как можно в 2007–2008-м деконструировать Balenciaga Николя Гескьера, которого волнует только чистый фэшн-дизайн, работа с силуэтом и кроем? Да и взаимодействие с люксовыми конгломератами 2000-х отличается от работы с нью-йоркскими концепт-сторами 1980-х. И Шерман обращается к тому, что ей кажется актуальным: к новым феноменам стрит-стайла и соцсетей, пародируя их героев, их стратегии и их форматы. Среди ее персонажей узнаются фэшн-дизайнеры, фэшн-редакторы и фэшн-клиенты, успевшие стать за это время звездами. В отличие от ее прежних фэшн-серий, все это больше не пугает и не тревожит, скорее забавляет.

Кажется, что в последнее время для своих серий — и фэшн, и нефэшн — она использует моду чисто утилитарно: для съемок нужен реквизит, так почему бы его не взять у тех или иных брендов. Она любит подмигнуть понимающему зрителю. Например, в самой последней серии, Men, 2019–2020, надев на своего персонажа под пальто цвета «кэмел» из новой мужской линии Stella McCartney футболку с собственным изображением, сделанную Дзюном Такахаси из Undercover, который использовал работу из серии 1980 года Rear Screen Projections, где Синди фотографирует себя в ядовито-желтом пальто. Заодно отсылая еще и к коллекции Raf Simons SS 2017, где Симонс тоже использовал фотографию Шерман, но уже сделанную Мэпплторпом.

Выглядит это так, будто бы все уютно встречаются в гостеприимном пространстве маркетинга и пиара, забыв о всякой апроприации и деконструкции. И это положение дел устраивает и Синди, и моду.

В интервью журналу The Gentlewoman Шерман рассказывает, как был сделан ее фильм 1975 года «Doll Clothes» (который, кстати, тоже демонстрируется на выставке посреди масштабной секции ее ранних работ). В детстве у нее в спальне висела дощечка с пятью крючками, на которые она вешала рисунки своей одежды, составленные в аутфиты на каждый будний день недели так, чтобы ничего не повторялось,— ей не хотелось появляться дважды в одной одежде.


CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 604,
2019


CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия, № 607,
2020


CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 414,
2003


CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 400,
2000

— Когда я была в колледже,— продолжает Синди,— я сделала реплику этой идеи, только с бумажными куклами, потому что, когда я была ребенком, я играла с ними. Я сфотографировала себя в белье, а потом сфотографировала всю свою одежду и сделала книгу по категориям — юбки, топы, кэжуал, жакеты, разложив в карманы всю эту маленькую одежду, у которой были язычки, чтобы надевать ее на маленькое тело, вырезанное из фотографии меня самой. В конце концов все это стало небольшим фильмом. Я сделала анимацию, где эта кукла выходит из коробки и примеряет одежду. А потом появляется большая рука, моя собственная рука, чтобы схватить ее, и она кричит, а рука кладет ее обратно в коробку.

Эта трогательная история перемежается в ее рассказе о себе с историями о пластических операциях и уколах ботокса, и все это вместе звучит откровенно и открыто — но, разумеется, никакой откровенности и открытости здесь нет и быть не может: есть только игра, призванная разрушать и маскировать, как и все творчество Синди Шерман, как вся ее игра с собственным телом и его выразительными возможностями.

Рассказы про ботокс и подтяжки скрывают от читателя ее истинные отношения со своим возрастом, уводят зрителя от ее подлинного переживания старения, как уводят от них все ее серии с густо накрашенными героинями, сквозь грим которых резко проступают подчеркнутые цифровой камерой морщины. В 2008 году, делая после четырехлетнего перерыва новую серию, Society Portraits, она впервые использует цифровую камеру с высоким разрешением, в полнейшей четкости видит все свои морщины на снимках — и говорит, что теперь ей не надо добавлять морщины, как прежде, а можно просто использовать свои собственные, чтобы сказать что-то еще. Говорит ли она что-то еще, используя в своих сериях одежду известных брендов из новых коллекций?

Мода, служащая социокультурному и эстетическому выражению личности, становящаяся манифестацией ее выбора и ее принципов, в то же самое время служит барьером между личностью и миром. Барьером, который делает нашу жизнь переносимой и даже комфортной, совершая за нас определенную работу, помещая нас в определенный контекст. Модная одежда —это способ выразить что-то одно и в то же время скрыть что-то другое, заявить о себе миру, но не подпустить его слишком близко, не позволить ему нарушить, как сейчас говорят, личные границы. Синди Шерман не столько апроприирует и деконструирует сегодня моду, сколько прячется в ней, стараясь, как в детстве, не появляться дважды в одной и той же одежде, чтобы не сказать о себе слишком много.

Современная фэшн-индустрия, всячески заигрывая с современным искусством, стремится к синергии своих и его возможностей. Но попытки эти обычно ограничиваются видео к новым коллекциям, снятыми известными видеоартистами, или сумками, расписанными известными художниками. В этом контексте опыт Синди Шерман выглядит пока самым убедительным. Мода, не будучи искусством, очень нуждается в подтверждении своей условной культурной ценности. И Шерман дает ей именно это. Впрочем, с сумками у нее тоже получается неплохо — в 2014 году в честь 160-летия Louis Vuitton был устроен проект «Триумф Монограммы», в котором она приняла участие и придумала сундук, в ящичках которого разложила весь свой реквизит — фальшивые ресницы, носы, зубы, прочее, апроприировав таким образом самый знаковый виттоновский предмет, сундук с монограммами, и превратив его в инструмент собственного искусства.

«Cindy Sherman a la Fondation Louis Vuitton».
Париж, Фонд Louis Vuitton, до 3 января. Выставка временно закрыта



CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 610,
2019

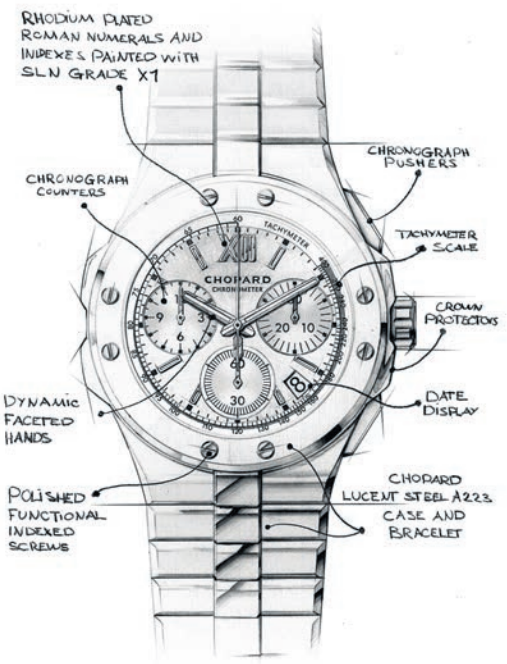


CINDY SHERMAN AND METRO PICTURES, NEW YORK

Без названия № 475,
2008

Антикризисные усложнения

Елена Стафьева о развитии коллекции Alpine Eagle





ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: CHOPARD

Главная прошлогодняя часовая премьера Chopard — новая коллекция Alpine Eagle — сейчас получила три новые модели, а вместе с ними и новые смыслы

Когда в прошлом году мы писали о запуске новых часов Alpine Eagle, то говорили, что их появление — это ответ на вызовы времени, на кризис, который часовой мир переживает в 2019-м. Как когда-то, в 1980 году, часы St. Moritz, реинкарнацией которых и стали Alpine Eagle, были ответом на последствия великого кварцевого кризиса 70-х. Сегодня, в конце 2020-го, наши прошлогодние рассуждения кажутся детским лепетом — что мы тогда вообще знали о кризисах?

Chopard едва ли мог предвидеть то, что случится в этом году уже не только с часовой индустрией, но и со всей мировой экономикой, но нельзя не отметить, как своевременно они выпустили Alpine Eagle со всей ее концепцией преодоления кризиса. Современная обработка спортивной эстетики 70-х, специально созданная сталь Lucent Steel A223, гипоаллергенная как хирургическая и сияющая благодаря суперсветоотражению высокогомогенной кристаллической решетки, с идеальными диаметрами корпуса — 41 и 36 мм, сообщающими этим часам большую гендерную подвижность.

А вот сейчас, в суровом 2020-м, Chopard играет на повышение и добавляет к Alpine Eagle не только еще золота и бриллиантов, но и довольно крутой хронограф. Три модели появились в коллекции в этом году — Alpine Eagle XL Chrono, две новые версии Alpine Eagle Large и одни новые Alpine Eagle Small.

Часы из розового золота уже были в первом дропе, но в версии 36-мм, Alpine Eagle Small, а 41-миллиметровые Alpine Eagle Large были либо стальными, либо в комбинации золота и стали. В этот раз Alpine Eagle Large сделаны полностью из розового золота, — этичного, конечно, никакого другого Chopard уже два года как не использует,— в двух разных версиях. Первая имеет латунный циферблат с гальваническим покрытием цвета «синий Алеч», названного в честь Алечского ледника, самого большого в швейцарских Альпах. Вторая версия имеет такой же циферблат, но цвета «серый Бернина» — в честь одноименного горного массива между Швейцарией и Италией, а также выложенный 36 бриллиантами безель. Обе версии имеют один и тот же механизм, разработанный в собственных мастерских автоматический калибр Chopard 01.01-C с 60-часовым запасом хода с сертификатом хронометра COSC.

Новые Alpine Eagle Small, сделаны из стали Lucent Steel A223, на их безель помещены бриллианты, а их латунный циферблат того же альпийского оттенка «синий Алеч». Внутри у них, как у всех Alpine Eagle, стоит автоматический механизм — калибр Chopard 09.01-C с 42-часовым запасом хода, имеющий сертификат хронометра COSC.

Все эти альпийские коннотации тут появились не одного маркетинга ради — сопрезидент и глава часового направления Chopard Карл-Фридрих Шойфеле страстно любит Альпы, и одновременно с выходом «Альпийского орла» в прошлом году был создан некоммерческий проект Eagle Wings Foundation, посвященный сохранению природы Альп.

Но главная премьера — это, конечно, Alpine Eagle XL Chrono, которые, безусловно, станут звездой всей коллекции. С ним к «Альпийским орлам» добавляется не только первый хронограф, но и новый, уже вполне гендерно-определенный, диаметр корпуса — 44 мм. Alpine Eagle XL Chrono, сложный хронограф с функцией flyback, был показан в трех версиях. Первые две из стального сплава Lucent Steel A223 с циферблатом уже упомянутого цвета «синий Алеч» или цвета, который в Chopard называют «абсолютно черный». И третья, биколор-версия из двух металлов, стали Lucent Steel A223 и розового золота, с циферблатом цвета «абсолютно черный». Этот цвет появляется в часовых коллекциях Chopard впервые. Карл-Фридрих Шойфеле говорит, что он посвящен непроглядной черноте альпийских горных ночей и призван обратить внимание на то, как ночное освещение, продукт урбанизации, нарушает естественные жизненные ритмы альпийских животных.

В часах Alpine Eagle XL Chrono стоит механизм Chopard 03.05-C с автоматическим заводом и функцией flyback. У него, конечно, есть сертификат хронометра COSC, но, кроме того, создавая его, мануфактура Chopard подала четыре патентные заявки. Особенностью калибра стало колонное колесо, но есть и ряд других примечательных технических решений. В первую очередь механизм снабжен однонаправленной зубчатой передачей, которая позволяет избежать потери энергии и одновременно обеспечивает быстрый завод, что важно для хронографов, которым нужно много энергии. С другой стороны, система вертикального сцепления, мгновенно запускающая замер времени. Ну и, конечно, отдельная радость — функция flyback, которая позволяет часам измерять короткие отрезки времени, не прерывая работы: три вращающихся молоточка с эластичными плечами облегчают обнуление счетчиков. Наконец, баланс Variner, использованный в механизме Chopard 03.05-C, обеспечивает высокую стабильность хода, компенсируя колебания инерции, сколько бы часы ни работали.

Новая сложная модель в такой коллекции — это оптимистическое движение, которым компания Chopard сообщает всему рынку и своими покупателям, что это не первый кризис на ее и даже на нашей памяти, что все кризисы проходят, что все будет окей и что у всех есть будущее — и у швейцарской часовой индустрии и у ее клиентов.

Отпечаток запаха

Елена Стафьева
о FendiFrenesia



Fendi продолжает развивать свой синэстетический проект, реализуемый силами не только смежных люксовых жанров, но и современного искусства

Впервые FendiFrenesia показали публике год назад в Майами во время выставки Design Miami, в которой Fendi традиционно принимает участие. Проект этот выстроен вокруг легендарной фендиевской сумки Baguette 1997 года, которая, как и многие знаменитые сумки 1990-х, сейчас переживает вторую молодость. Baguette была сделана в ключевом для Fendi желтом цвете из кожи со специальным ароматом — и сам аромат, и технологию ароматизации кожи разработал Франсис Кюркджян, парижский парфюмер и создатель парфюмерного дома Francis Kurkdjian. Называлось все это FendiFrenesia Yellow Scented Baguette, frenesia — «безумие, исступление, неудержимая страсть».

Недавно в Милане показали вторую часть проекта — FendiFrenesia Pink Scented Baguette,— на этот раз нежного оттенка розовых лепестков из мягкой крупнозернистой кожи Selleria Cuoio Romano, но уже с новым ароматом, сделанным Франсисом Кюркджяном.

Прежде всего об ароматизации кожи. Сам Франсис Кюркджян рассказывает о своих первых опытах с этой техникой.

— Ароматизированная кожа была частью моей работы с 2004 года. Все началось, когда я воссоздал пару ароматизированных перчаток для верховой езды в стиле XVIII века для выставки в Версале, посвященной Марии-Антуанетте. Это позволило мне изучить старинную и почти утерянную технику перчаточников-парфюмеров, известную с XII века, которая была призвана замаскировать запахи дубильных веществ.

И не только дубильных — как известно, большой любительницей ароматизированных перчаток была Екатерина Медичи, имевшая славу главной отравительницы двора Валуа, такие перчатки фигурируют в истории наваррской королевы Жанны д'Альбре, при этом дворе и умершей. Так что Франсис Кюркджян действительно имел дело с большой традицией.

Франсис использовал эту технику много лет, делая под собственным брендом браслеты и мелкие кожаные аксессуары, в 2014-м он запатентовал ее; детали процесса ароматизации он, конечно, не раскрывает, но говорит, что нужно примерно полгода, чтобы пропитать кожу запахом и закрепить его, прежде чем из этой кожи можно будет кроить сумки.

— Запах должен быть создан специально для ароматизации кожи. Его конструкция отличается от обычных запахов: это специальная формула, в которой нет верхних нот — они исчезают



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: FENDI



за несколько минут и в них просто нет смысла, всего несколько нот сердца — они тоже недостаточно стойкие, и много базовых нот, самых стойких.

Попробовав обе версии, и желтую, и розовую, могу сказать, что запах этой кожи ведет себя совершенно не так, как если бы внутри сумки просто, например, разлился флакон духов, как это иногда случается в жизни,— он звучит совершенно по-другому, куда объемней и сложней.

Для FendiFrenesia Yellow Кюркджян сделал мускусно-кожаный аромат с маслом ирисового корня и характерным обволакивающим эффектом ирисовой пудры, для FendiFrenesia Pink — мускусно-фруктовый, с розой, оборачивающийся своей фруктовой личи-стороной, и жасмином, которые уже в паре выдают земляничные обертона. Мускусы, главные базовые ноты в современной парфюмерии, по понятным причинам лидируют в обоих случаях. FendiFrenesia Yellow достаточно гендерно-нейтрален, а FendiFrenesia Pink Кюркджян называет более цветочным, веселым и женственным, но это, конечно, очень зависит от того, насколько традиционно вы понимаете женственность.

Запах держится на коже до четырех лет, к каждой сумке FendiFrenesia Scented Baguette прилагается пятимиллилитровый флакон соответствующей парфюмерной воды, которым можно сбрызнуть специальную карточку, скрытую в глубине сумки, и таким образом усилить его общую интенсивность; равным образом его можно использовать и на собственной коже.

Теперь о современном искусстве. Сильвия Вентурини-Фенди, креативный директор аксессуаров Fendi, под чьим руководством и создавалась в свое время Baguette, говорит, что когда она пригласила в проект FendiFrenesia Yellow канадско-швейцарскую художницу и фотографа Кристель Буле, она хотела комплексного взгляда.

— Я всегда говорю, что творческие люди видят вещи отличным от остальных образом. Когда они смотрят на что-то, они хотят увидеть другое измерение. Это именно то, чего добилась Кристель Буле: она дала форму и фотографический образ вещам, которые нематериальны.

Кристель использовала свою собственную технику: она помещает на цветную фотобумагу несколько капель аромата, после того как он высохнет, экспонирует ее на свету, затем помещает в проявляющий и закрепляющий реактивы. Получившийся снимок фактически и есть импринт, визуальный образ аромата, и для каждого аромата он будет свой собственный. В случае с FendiFrenesia Yellow он выглядит как небесный объект — комета или астероид, пойманный электронным телескопом. Этот отпечаток перенесли на сумку «Багет», и лимитированный выпуск таких сумок продавался только в бутике Fendi Miami Design District. Нынешний выпуск FendiFrenesia Yellow уже просто желтый, и к полноразмерной сумке добавился Yellow Nano Baguette, а также кошелек для пластиковых карт — собственно, как и в розовой версии.

Для работы над FendiFrenesia Pink Сильвия пригласила римское агентство StudioAIRA!, занимающееся цифровым, визуальным и звуковым дизайном. То, что они делают, обозначается как «мультисенсорные пейзажи», сочетающие видео, графику, свет, звук, архитектуру, интерактивность. Такой мультисенсорный пейзаж они и создали для Fendi: цвет и запах FendiFrenesia Pink были проанализированы и преобразованы в частоты, волны и синусоиды. Ноты аромата — фрукты, цветы и мускусы, были кодифицированы в музыкальные инструменты и ноты, чтобы превратить аромат в звук, затем розовый оттенок кожи с помощью цветотональной системы Скрябина был преобразован в гамму. Полученная таким образом мелодия генерирует волну, которая рисует трехмерные анимированные кривые, изменяющиеся вслед за ритмом и временем.

— В результате получается визуальное и звуковое представление аромата FendiFrenesia Pink, которое движется и танцует в своем собственном ритме,— говорит Сильвия Вентурини-Фенди. В реальности в миланском поп-ап-бутике Fendi было ощущение, что ты входишь внутрь прозрачного сосуда с плещущейся в ритме — нет, не мелодии, но некого звукового сопровождения,— розовой жидкостью, но в то же самое время видишь ее снаружи, будто бы налитой в стакан,— так работала эта инсталляция, назовем ее привычным словом. И если прибавить к этому запах, который был там в воздухе, то задействованы были как минимум три наших чувства, а на самом деле четыре, потому что можно было еще взять в руки сумку. На этот раз запах обрел не только зрительный, но и звуковой образ — эффект получился вполне синэстетическим.

Ну и об одержимости и страсти. Франсис Кюркджян считает, что сама по себе кожа Selleria Cuoio Romano, мягкая и текстурированная, буквально взывает не только к нашему осязанию, но и к другим чувствам, и сама подсказывает идею комплексного воздействия на них. «Я был заинтригован возможностью объединения чувств, тактильностью кожи, самим видом ярко-желтого цвета во всех этих оттенках и ольфакторной идеей аромата Baguette. Вот почему мы называем это Frenesia. Это своего рода безумный способ думать и работать над новыми вещами и давать новое видение такому персональному для каждой женщины объекту, как сумка».

В заключение же добавлю, что историческая ремесленная технология дает тут очень современный ольфакторный эффект, где аромат воспринимается как часть сложного комплекса личности, в который он входит наравне с прочими социокультурными характеристиками — одеждой, аксессуарами, мейком или его отсутствием. Этот аромат существует отдельно от собственной кожи, но вместе с тем близко к ней, он добавляется и убирается одним движением руки, снимающей или надевающей сумку на плечо. Fendi тут одновременно задействует много важных трендов, среди которых не только кооперация с соседями по люксовой индустрии и использование неочевидных, не самых раскрученных, и всем известных феноменов современного искусства, но и поиск новых отношений между человеком и предметами люксового мира — именно он сейчас в верхних строчках повестки для всех, кто эти предметы производит.

АВТОМОБИЛИ
С АЛЕКСЕЕМ
ХАРНАСОМ

Lamborghini Huracan STO



LAMBORGHINI

Вот еще один автомобиль, который останется несбыточной мечтой, скажет иной читатель, только взглянув на название марки. Действительно, обычно здесь мы говорим о премиальных, но все же довольно массовых моделях седанов, кроссоверов, спортивных купе. Но декабрь — особенный месяц. Вспомните, ведь когда-то любая иномарка казалась несбыточной мечтой. Может быть, когда-нибудь после пандемии наступит тот самый, всеми ожидаемый глобальный экономический рост и придет время для Huracan.

Вообще-то этот автомобиль носил имя Huracan Super Trofeo EVO и был предназначен исключительно для гонок на подготовленных трассах. Но маркетологи Lamborghini решили иначе. Машину немного упростили, сделали более комфортной, добавили разных электронных ассистентов, чтобы неопытный водитель не улетел с дороги в первые же минуты обладания ею. То, что получилось в итоге, назвали Huracan STO, и сегодня это самый резвый, самый беспокойный и самый интересный автомобиль из спортивного семейства Lamborghini.

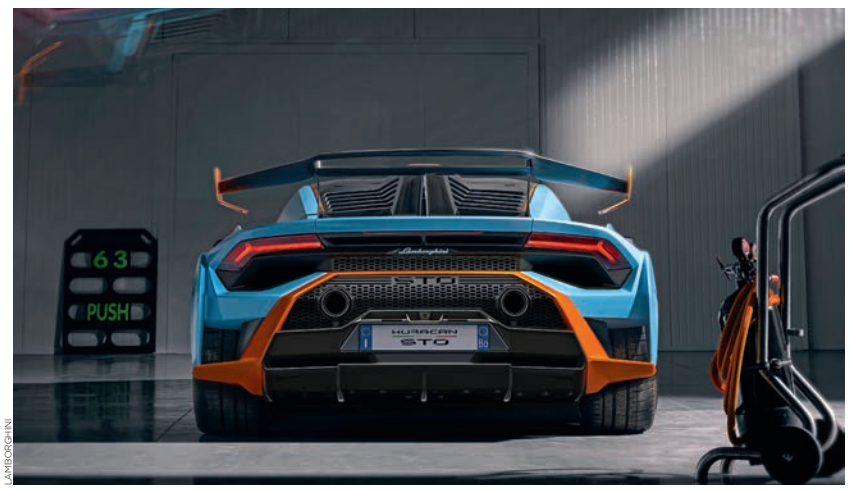
Судите сами: двигатель V10 мощностью 640 л. с. разгоняет автомобиль до 100 км/ч за 3 секунды и до 200 км/ч за 9 секунд. Максимальная скорость составляет 310 км/ч. Двигатель не оснащен турбиной, поэтому мгновенный разгон возможен с любой скорости. Сам автомобиль заднеприводный, что упрощает управление на высокой скорости.

Вообще, при создании этого автомобиля инженеры смогли перешагнуть через главный постулат любого итальянского автопроизводителя, согласно которому красота является определяющим фактором в создании новой модели. В Huracan STO на первый план выведена функциональность и эффективность. Недаром в его создании непосредственное участие принимало автоспортивное подразделение компании Squadra Corse. Вот лишь один пример борьбы с лишним весом — 75% элементов кузова выполнено из углепластика. Вес Huracan STO составляет 1339 кг — на 43 кг меньше, чем Huracan Performante.

Капот, крылья и передний бампер составляют единый элемент, получивший название Cofango — от слов «cofano» (капот) и «parafango» (крыло автомобиля). Cofango направляет воздушные потоки на вентиляционные решетки, что увеличивает объем воздуха, проходящий через основной радиатор, и лучше охлаждает двигатель. Боковые поверхности Cofango направляют потоки воздуха вокруг передних колес, уменьшая аэродинамическое сопротивление. Вообще аэродинамика Huracan STO — это целая наука. Cofango еще и направляет воздух для охлаждения тормозных дисков суппортов, а заднее антикрыло, полностью заимствованное у гоночной версии автомобиля, надежно прижимает его к дороге.

Как уже было сказано, управление таким автомобилем вряд ли доставило бы удовольствие, не будь Huracan STO оснащен электроникой, которая ощутимо облегчает этот процесс. Три режима вождения — STO, Trofeo и Pioggia — раскрывают спортивный характер этой машины и предназначены для динамичного вождения. По умолчанию включается режим STO. Все параметры системы управления динамическими характеристиками Lamborghini Dinamica Veicolo Integrata (LDVI) оптимизированы под любые дорожные условия. Режим Trofeo оптимизирован для сухого асфальта и заездов на гоночных трассах. При его включении система LDVI задействует весь динамический потенциал суперкара, используя особые алгоритмы перераспределения крутящего момента и тягового усилия для максимального ускорения на коротких прямых участках. Режим Pioggia («дождь») делает более чувствительной антипробуксовочную систему, а бортовой компьютер следит за тем, чтобы при торможении системы ABS не теряла контакт с мокрым асфальтом.

Мечтой для российских покупателей этот автомобиль останется почти год, первая машина приедет в нашу страну осенью 2021 года. Зато уже известна ее цена — 22 554 500 руб.



LAMBORGHINI

Mercedes-Maybach S-класс



MERCEDES-MAYBACH

Буквально месяц назад мы рассказывали про новый Mercedes-Benz S-Klasse, а буквально пару недель назад выяснилось, что у этого автомобиля появился старший брат — модель Maybach. Он на 18 см длиннее, и все эти сантиметры ушли на то, чтобы пассажир заднего сиденья мог спокойно вытянуть ноги и не упираться в переднее кресло. Maybach можно замаскировать под обычный Mercedes-Benz, но кто же станет так делать, если его можно заказать в двухцветной раскраске. Впрочем, ценители распознают Maybach и в черном цвете — слишком уж заметны его характерный капот с хромированным обтекателем и решетка радиатора с вертикальными ламелями, имитирующими тонкую полоску.

Салон Mercedes-Maybach S-класса использует ту же дизайнерскую концепцию, что и новый Mercedes-Benz S-класса, к которой, впрочем, добавились деревянные вставки в спинках передних сидений. Основные отличия от «младшей» модели — в дополнительных сервисах, таких как дефлекторы для обогрева зоны шеи и плеч пассажиров в задней части салона или массажер икроножных мышц в подпоре для ног, а также холодильник в подлокотнике, где температура может опускаться до +1°C.

Особый предмет гордости инженеров — активная система компенсации шумов при движении. Она работает по тому же принципу, что и наушники с шумоподавлением, добавляя в динамики звук в противофазе с нежелательным шумом.

Еще одна новинка — адаптивное освещение задней части салона. Оно подстраивается по нескольким параметрам: помимо яркости можно регулировать размер и положение светового пятна — от точечного рабочего освещения до расслабляющего света.

Пневмоподвеска — равно как и полный привод — у Maybach входит в базовую комплектацию, опцией же является активная подвеска E-active Body Control, которая не просто реагирует на неровности дороги, а предугадывает их, получая видеоизображение с камеры и мгновенно перенастраивая жесткость элементов подвески.

Нашлось место в этом автомобиле и для информационно-развлекательной системы MBUX (Mercedes-Benz User Experience), дебютировавшей в S-классе два года назад. Она интегрируется с самыми разными системами и датчиками автомобиля. Изображение выводится на дисплеи, которых может быть до пяти штук. MBUX распознает самые разнообразные намерения водителя и пассажиров включить, выключить или отрегулировать что-либо. Интерпретируя изменения направления взгляда, движения рук пользователей, он ассистирует им путем активации автомобильных функций в соответствии с конкретной ситуацией. Распознают движения и жесты пассажиров заднего сиденья камеры, спрятанные в потолочной обивке крыши. Так, например, механизм подачи ремня безопасности сработает автоматически, когда MBUX распознает намерение пассажира пристегнуться по движению его руки в сторону ремня безопасности.

Информация о полной линейке моторов пока не раскрывается, на онлайн-презентации речь шла только об одном двигателе 503-сильном V8, который комбинируется со стартер-генератором EQ Boost, способным добавить на старте машины 22 л. с. Ожидается, что автомобиль появится в России в следующем году, однако из-за нестабильного курса национальной валюты местные цены на него будут названы позже.



MERCEDES-MAYBACH

название	адрес
БАРЫ	
Бар-буфет «Николай»	Пятницкая ул., 53
	Ст. Басманная ул., 5, стр. 1
	Тверская ул., 30/2, стр. 5–6
«Колокол»	Б. Никитская ул., 5
Double Bourbon Street	Земляной Вал ул., 75
Lova Lova Multibar	Покровка ул., 1/13, стр. 1
O'Donoghue's Pub	Пятницкая ул., 29
ГОСТИНИЦЫ	
«Аминьевская»	Аминьевское ш, 5
«АСТРУС»	Ленинский просп., 146
«Балчуг Кемпински Москва»	Балчуг ул., 1
Бизнес-отель «Протон»	Новозаводская ул., 22
«БЛЮЗ ОТЕЛЬ»	Доватора ул., 8
«Брайтон»	Петровско-Разумовский пр-д, 29, стр. 4
«Будапешт»	Петровские Линии ул., 2/18
«Бутик-Отель Де Пари»	Б. Бронная ул., 23, стр. 3
«Времена года»	Б. Кисловский пер., 1, стр. 2
	В. Радищевская ул., 14/21, стр. 3
ГК «Усадьба Ромашково»	МО, Одинцовский р-н, с. Ромашково, Советская ул., 12Б
Гостиница «Арбат»	Плотников пер., 12
Гостиница «Варшава»	Ленинский просп., 2/1
Гостиница «Даниловская»	Б. Староданиловский пер., 5
Гостиница «Парк Тауэр»	Дмитровское ш., 27, корп. 1
Гостиница «Юность»	Хамовнический Вал ул., 34
Гранд Отель «Белорусская»	Бутырский Вал ул., 5
«Интурист Коломенское»	Каширское ш., 39Б
Исторический Отель «Советский»	Ленинградский просп., 32/2
Конгресс-отель «Ареал»	МО, Ногинский р-н, д. Новая Купавна, мест. Родинки, Сиреневая ул., 21, стр. 1
Конгресс-парк «Волынское»	Старовольнская ул., 9
«Красные Ворота»	Садовая-Спасская ул., 19, стр. 3
«Меркюр Арбат Москва»	Смоленская пл., 6
«Митино»	Пятницкое ш., 18
«Националь»	Моховая ул., 15/1, стр. 1
Отель «Броско»	Новый Арбат ул., 21, стр. 2
Отель «Веллион»	Бахрушина ул., 21, стр. 4
	Б. Спасская ул., 13, стр.1
Отель «Графский»	Льва Толстого ул., 23, стр. 5
Отель «Минима»	Лесная ул., 20, стр. 2

название	адрес
Отель «Эрмитаж»	Дурасовский пер., 7
Отель Novotel Москва Киевская	Киевская ул., 2
«Первомайская»	Н. Первомайская ул., 77
«Петр I»	Неглинная ул., 17, стр. 1
«Петровский Путевой Дворец»	Ленинградский просп., 40
«Президент-Отель»	Б. Якиманка ул., 24
«Радио Отель Москва»	Радио ул., 14, стр. 1
«РАЙКИН PLAZA Hotel»	Шереметьевская ул., 6, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
«СеверСити»	Паршина ул., 16
«Ярославская»	Ярославская ул., 8, корп. 1
Azimut Moscow Olympic Hotel	Олимпийский просп., 18/1
Barvikha Hotel&Spa	МО, Одинцовский р-н, дер. Барвиха, 114
BEST WESTERN Vega Hotel&Convention Center	Измайловское ш., 71, корп. В
DoubleTree by Hilton Moscow – Marina Hotel	Ленинградское ш., 39, стр. 1
Chez Michel Hotel	Красная Пресня ул., 13, 5-й этаж
Crowne Plaza Moscow – Tretyakovskaya	Озерковская наб., 26
Hampton by Hilton Moscow Strogino	Кулакова ул., 20, корп. 1
Hilton Garden Inn Moscow Krasnoselskaya	В. Красносельская ул, 11А, стр. 4
Hotel Chez Michel 3*	Красная Пресня ул, 13
Hotel Gentalion	1-я Брестская ул., 38, стр. 1
Combo Ibis Budget Moscow Panfilovskaya and Ibis Moscow Oktyabrskoye Pole	Маршала Рыбалко ул., 2, корп. 5
ILotte Hotel Moscow	Новинский б-р, 8, стр. 2
Mamaison All-Suites Spa Hotel Pokrovka	Покровка ул., 40, стр. 2
Metropol Hotel Moscow	Театральная пл., 2
Movenpick Москва Таганская	Земляной Вал ул., 70
Novotel Москва Сити	Пресненская наб., 2
Palmira Business Club	Новоданиловская наб., 6
Palmira Garden Hotel&SPA	МО, Ленинский р-н, г. Видное, Школьная ул., 92
Radisson Blu Sheremetyevo airport	МО, г. Химки, Международное ш., вл. 1А
Radisson Collection Hotel, Moscow	Кутузовский просп., 2/1, стр. 1

название	адрес
SkyPoint Hotel Sheremetyevo	Международное ш., 28Б
SUNFLOWER ПАРК ОТЕЛЬ	Кировоградская ул., 11
КАФЕ, КОФЕЙНИ, ПИЦЦЕРИИ	
«Академия»	Камергерский пер., 2, стр. 1
	Б. Бронная ул., 2/6
	Аргуновская ул., 3, корп. 1, БЦ «На Аргуновской»
	Бутиковский пер., 7
«Брусника» кондитерская-кулинария	Плющиха ул., 53/25, стр. 1
«Булка»	Покровка ул., 19
	Б. Грузинская ул., 69
«Буфет»	Александра Солженицына ул., 46
«Де Марко»	Смоленская-Сенная ул., 23/25
	Ленинский просп., 13
	Пушечная ул., 7/5
	Садовая-Триумфальная пл., 4–10
Кафе «Булошная»	Лялин пер., 7/2, стр. 1
Кафе «На Басманной»	Старая Басманная ул., 34
Кафетериус №3 Артемия Лебедева	Волгоградский просп., 32, корп. 11
«Лампа»	Рублевское ш., 91, корп. 4
«Натахтари»	Сретенка ул., 24/2, стр. 1
	Б. Черкасский пер., 13, стр. 4
«Новатор Кофе»	Ленинский просп., 77, корп. 1
	Новаторов ул., 36, корп. 1
Пекарня-кондитерская «Заяц и Шляпа»	Краснобогатырская ул., 90, стр. 1
«Пикассо»	Миклухо-Маклая ул., 15
«Пицца. Паста. Гриль»	МО, г. Королев, Космонавтов просп., 1Г
«Райский пирожок»	Мира просп., 26, стр. 1
«Скалка»	Лавочкина ул., 34
	Нижегородская ул., 25
«СУП-КАФЕ»	1-я Брестская ул., 62
	Скаковая ул., 17, стр. 2
Фермерская лавка «Ближние горки»	Гарибальди ул., 7
	Покровка ул., 30
	Б. Каменщики ул., 2
	Мичуринский просп., 16
Фуд-маркет «Гастрономическая улица strEAT»	Ленинская слобода ул., 26
«Чайковский»	Триумфальная пл., 4/31

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

название	адрес
Чайхона №1 братьев Васильчуков	Пятницкое ш., 3
	Б. Грузинская ул., 4–6, стр. 1
	г. Балашиха, Парковая ул., 4А
	Ленинградское ш., 16А, стр. 4, ТЦ «Метрополис», 3-й этаж
	Б. Полянка ул., 56/1
	Симоновский Вал ул., 14Б
	Пушкинская пл., 2
	Рублевское ш., 52А, ТЦ «Западный»
	Кировоградская ул., 13А, ТЦ «Коламбус»
DADA cafe	1-й Новокузнецкий пер., 5/7
Degustator	Пресненская наб., 12
Modus Cafe and Pizzeria	1-й Тружеников пер., вл. 4
Molletta – Pasta&Pizza	Щепкина ул., 32, стр. 1
Point Coffee&Food	Садовническая наб., 75
Mr. Burgerovich	1-й км Калужского ш., д. Мамыри, д. 30
Roaster coffee&wine	Бауманская ул., 7
Smoothie&Coffee	Новорижское ш., 6 км от МКАД, ТК «ЮНИМОЛЛ»
Upside Down Cake Co	Мира просп., 26, стр. 1
ФИТНЕС-КЛУБЫ	
«ЭЛС клуб»	Иваньковское ш., 5
Pride Wellness Club	МО, Ильинское ш., п. Жуковка-21, 52
Wellness Club VITASPORT	Живописная ул., 21, корп. 2
УСЛУГИ	
Барбершоп TOPGUN	Мичуринский просп., Олимпийская деревня ул., 1, корп. 4
	МО, Одинцовский р-н, с. Немчиновка, Хорошевский пр-д, 14, ТРЦ «Вегас»
	Столетова ул., 17
	Веневская ул., 6, ТЦ «Бутово Молл»
Бизнес-парк «Орджоникидзе 11»	Орджоникидзе ул., 11, стр. 44
БЦ «Деловой Дом»	Воздвиженка ул., 4/7, стр. 2
Велнес-клуб «Чистые пруды»	Чистопрудный б-р, 12, стр. 1
Галерея «Артефакт»	Пречистенка ул., 30/2

название	адрес
«Европейская Клиника»	Духовской пер., 22Б
Инвестиционная компания «Ренессанс Капитал»	Пресненская наб., 10
Институт репродуктивной медицины REMEDI	Шмитовский пр-д, 3, стр. 1
Клиника восстановительной стоматологии «В Путь»	Усиевича ул., 13
Клиника «Медицина»	2-й Тверской-Ямской пер., 10
Клиника «Медицина 24/7»	Автозаводская ул., 16, корп. 2
Медицинский центр ПрофМедЛаб	1-й Красногвардейский пр-д, 12, стр. 3
Медицинский центр GMT Clinic	Новинский б-р, 20А, стр. 9
Медицинский центр MedSwiss	Ленивка ул., 4
«Московский городской Гольф Клуб»	Довженко ул., 1, стр. 1
Мужская цирюльня «Долгоруковъ»	МО, Истринский р-н, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье» Х.О.
Салон красоты «Альто Сенсо»	Остоженка ул., 5
	Тверской б-р, 3
Салон красоты Iris	Зои и Александра Космодемьянских ул., 4, корп. 1
«Сандуновские бани»	Неглинная ул., 14, стр. 3–7
Санаторий «Валуево»	МО, поселение Филимонковское, п. Валуево
Creative Service Band Subcription Agency	Пресненская наб., 12
KELIA. BUSINESS CLUB	Воздвиженка ул., 7/6, стр. 1
АВТОСАЛОНЫ И АВТОСЕРВИС	
«Автомир» на Дмитровском шоссе	Дмитровское ш., 98, стр. 1
Автомойка №1	Севастопольский просп., 54Г
Автосалон «Авилон Мерседес»	Воздвиженка ул., 12
«АвтоСпаСтудия»	Нежинская ул., 5Б
Автотехцентр «Авто-Планета»	Беломорская ул., 40, территория 15-го ТМП
Дилерский центр Lexus-Измайлово	Горьковское ш., 1-й км МКАД
Дилерский центр «Мерседес-Бенц» – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	Горьковское ш., 1-й км МКАД «ПАНАВТО» – 50-й км МКАД МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 71А

название	адрес
Дилерский центр «Мерседес-Бенц Авилон Легенда»	Волгоградский просп., 43, корп. 2
	Автозаводская ул., 23, корп. 5
ПАНАВТО-AURUS – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	Пресненская наб., 10, стр. 2
Специализированный автосервис Honda и Acura	Космонавта Волкова ул., 26А
Спорткар-Центр, официальный дилер Porshe	пересечение МКАД и Рублево-Успенского ш.
Favorit Motors	Автосалон SEAT, Коптевская ул., 69А
	Автоцентр SsangYong, Коптевская ул., 69А, стр. 3
	Автоцентр KIA, Коптевская ул., 69А, стр. 2
	Автоцентры Skoda, Peugeot, SsangYong, 1-й Дорожный пр-д, 4, стр. 1
	Автоцентры Chevrolet, SsangYong, KIA, Peugeot, Коптевская ул., 69А
	Автоцентры Skoda, Коптевская ул., 71
	Автоцентр KIA, Рязанское ш., 46 (г. Люберцы)
	Автоцентры Citroen, Peugeot, KIA, SsangYong, 2-й км МКАД (внешний радиус), г. Реутов
	Автоцентр Skoda, Каширское ш., 61А, стр. 3, АТЦ «Москва», 2-й этаж
	Автоцентр KIA, Ленинский просп., 146
	Автоцентр KIA, Б. Семеновская ул., 42/2
	Автоцентр Ford, Клары Цеткин ул., 24
	Автоцентр Volvo, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Chevrolet, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Citroen, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Opel, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Opel, Chevrolet, Б. Семеновская ул., 42/2, стр. 4

dior.com — 8 800 550 68 85



DIOR

РЕКЛАМА