РЕКЛАМА



DIOR

FINE JEWELLERY

КОЛЛЕКЦИИ *ROSE DES VENTS* И *MIMIROSE**

ОТКРЫТИЕ БУТИКА УЛ. ПЕТРОВКА, Д.11

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

РЕКЛАМА



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

DIOR

FINE JEWELLERY

КОЛЛЕКЦИИ *ROSE DES VENTS* И *MIMIROSE**

ОТКРЫТИЕ БУТИКА УЛ. ПЕТРОВКА, Д.11

МУЗЫКА БЕТХОВЕНА ПРОБУЖДАЕТ ТО БЕСКОНЕЧНОЕ ТОМЛЕНИЕ,
В КОТОРОМ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ
СУЩНОСТЬ РОМАНТИЗМА.

ПАФОС ЛИЧНОСТИ,
РЫДАЮЩИЙ В ГЛУБОКИХ ЗВУКАХ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ,
НАХОДИТ РАЗРЕШЕНИЕ В ТОРЖЕСТВЕ СОБОРНОСТИ.

В СССР
ДОЛЖНА БЫТЬ СОЗДАНА
В Т О Р А Я
РОДИНА БЕТХОВЕНА!

ГЕРМАНСКИЙ БЕТХОВЕН
В О З В Ы Ш А Е Т С Я
НАД ВСЕМИ НАРОДАМИ КОНТИНЕНТА.

Я ВОЗДАЮ ЧЕСТЬ МОЕМУ БЕТХОВЕНУ,
А НЕ ВАШЕМУ.

НУЖЕН ЛИ БЕТХОВЕН СОВРЕМЕННОСТИ?
ЧТО МОЖЕТ ПОЧЕРПНУТЬ У НЕГО РЕВОЛЮЦИЯ?
МОЖЕТ ЛИ ОН СПОСОБСТВОВАТЬ ВОСПИТАНИЮ МАСС В ДУХЕ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ИДЕОЛОГИИ?
НА ВСЕ ВОПРОСЫ МЫ ОТВЕЧАЕМ КАТЕГОРИЧЕСКИ «ДА».

ЕСЛИ БЫ БЕТХОВЕН ЖИЛ СЕГОДНЯ,
ОН БЫ БЫЛ РОКЕРОМ,
РАССЕКАЮЩИМ ПО ГРЯЗИ
НА МОТОЦИКЛЕ.

Б Е Т Х О В Е Н –
ЭТО СИЛА ПРИРОДЫ.

БЕТХОВЕН – ЭТО ПЛЕБЕЙСКИЙ ГЕНИЙ,
КОТОРЫЙ С ГОРДОСТЬЮ ОТВЕРНУЛСЯ
ОТ ИМПЕРАТОРОВ,
ПРИНЦЕВ И МАГНАТОВ.

КОГДА БЕТХОВЕНА ИГРАЛИ
РЯДОМ С ПАВШЕЙ БЕРЛИНСКОЙ СТЕНОЙ,
МЫ СТАНОВИЛИСЬ ЧАСТЬЮ
М И Ф А .

КАК БЕТХОВЕНА ПЫТАЛИСЬ ПРИСВОИТЬ
РАЗНЫЕ РЕЖИМЫ
И
НАПРАВЛЕНИЯ

PAYOT

PARIS



Фелисия на фото без макияжа и ретуши

Красота в движении с 1920 года





SUPRÊME JEUNESSE*

УХОД С ПИТАТЕЛЬНЫМИ
МИКРОСФЕРАМИ
НОВАЯ КРАСОТА ВАШЕЙ КОЖИ

*Супрем Женес. Реклама.

www.payot.com

Содержание

ПРОЕКТ

Свой всех чужих
Как Бетховена пытались присвоить враждующие режимы и направления

8

МНЕНИЯ

6 **«Если хочешь вынести жизнь, готовься к смерти»**
Зигмунд Фрейд **о том, почему человек не очень предназначен для счастья**

КНИГИ

16 **Парадокс об актрисе**
Ольга Федянина **о «Дневниках» Алисы Коонен**

19 **Летаргическая поэма**
Игорь Гулин **о «Мальчиках и девочках» Ивана Шкотта**

КИНО

20 **Последний «Звонок»**
Станислав Ф. Ростоцкий **о расцвете и закате самой известной хоррор-франшизы и о пользе ужасов**

23 **Кровь с матерком**
Ксения Рождественская **о фильме «ДНК» как шоу токсичных родственников**

СЕРИАЛЫ

24 **Массовая добровольная фрустрация**
Василий Степанов **о «Психе» Федора Бондарчука как первом — и удачном — постковидном сериале**

26 **Шепоты и фрики**
Татьяна Алешичева **о сериале «Любовь и анархия», поженившем ромком с критикой капитализма и Бергманом**

ВЫСТАВКИ

27 **«Кто-то ставит Шекспира, кто-то ставит Чехова, а я ставлю Малевича»**
Драган Живадинов **о театре в невесомости и искусстве информанса**

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА

30 ***Дарья Цивина*** **о Koji и FLØR**

ЕДА

31 ***Алексей Зимин*** **о рыбном застегае**

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

32 **Искусство облачения капуцинов**
Марина Прохорова **об Artycapucines Collection 2020**

36 **Преобразователи материи**
Елена Стафьева **о проекте Meet our Artisans**

ЗВЕРИ

38 ***Ольга Волкова*** **о мастомисе**

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

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 63 300 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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







EPIC

CONTEMPORARY

ART JEWELLERY

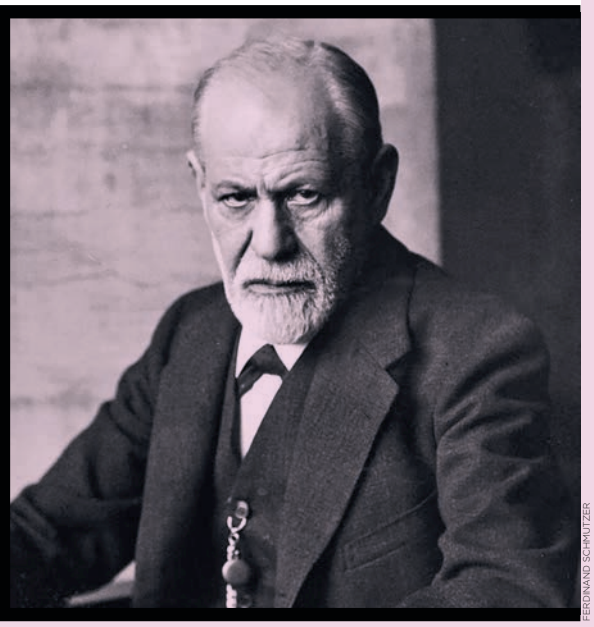
WWW.EPIC.JEWELRY

Реклама

«Если хочешь вынести жизнь, готовься к смерти»

Зигмунд Фрейд о том, почему человек не очень предназначен для счастья

В этом году исполняется 100 лет «По ту сторону принципа удовольствия» — самой мрачной книге Зигмунда Фрейда, в которой он разбирался с неврозами, навязчивыми состояниями, меланхолией и депрессией и изучал бессознательное влечение к смерти. К юбилею перечитали этот и другие труды отца психоанализа и выяснили, что оптимизма в них вообще мало



FERDINAND SCHMUTZER

Прежде чем диагностировать у себя депрессию и заниженную самооценку, убедитесь, что вы не окружены идиотами.

«Оговорки»

Культурный человек возможность счастья променял на гарантированную безопасность.

«Я и Оно»

Жизнь, как она нам дана, слишком тяжела для нас, она нам приносит слишком много боли, разочарований, неразрешимых проблем. Для того чтобы вынести такую жизнь, мы не можем обойтись без средств, дающих нам облегчение. Пожалуй, имеется три рода таких средств: сильное отвлечение, позволяющее придавать меньшее значение нашим несчастьям; заменители удовлетворения, уменьшающие их бремя; наркотики, делающие нас нечувствительными к ним. Без чего-либо подобного не обойтись.

«Недовольство культурой»

Возможности нашего счастья ограничиваются уже нашей конституцией. Куда меньше трудностей с испытанием несчастья.

«Недовольство культурой»

У вас есть иллюзия личной психической свободы, и вы не хотите от нее отказаться. Мне очень жаль, но в этом я самым серьезным образом расхожусь с вами во мнениях.

«Введение в психоанализ»

Весьма примечательно, что нам никогда не приходит в голову рассматривать печаль как болезненное состояние и обратиться к врачу для ее лечения, хотя она влечет за собой серьезные отступления от нормального поведения в жизни.

«Семейный роман невротиков»

Агрессия, не нашедшая выхода, означает тяжелое повреждение; все выглядит так, как будто мы должны разрушить другое и других, чтобы не разрушить самих себя, чтобы обезопасить себя от стремления к саморазрушению. Действительно печальное открытие для моралиста!

«Введение в психоанализ»

Сильный эгоизм защищает от болезни, но, в конце концов, необходимо начать любить для того, чтобы не заболеть, и, наоборот, остается только заболеть, когда вследствие собственной несостоятельности человек лишается возможности любить.

«Очерки по психологии сексуальности»

Знаю, что вы много слышали о чувстве неполноценности, которое характеризует как раз невротиков. Оно проявляется, в частности, в так называемой художественной литературе. Писатель, употребивший словосочетание «комплекс неполноценности», считает, что этим он удовлетворяет всем требованиям психоанализа и поднимает свое творение на более высокий психологический уровень. В действительности искусственное словосочетание «комплекс неполноценности» в психоанализе почти не употребляется.

«Лекции по введению в психоанализ»

Различие между неврозом и здоровьем существует только днем, но не распространяется на жизнь во сне.

«Введение в психоанализ»

Невроз заменяет в наше время монастырь, в который обычно удалялись все те, которые разочаровывались в жизни или которые чувствовали себя слишком слабыми для жизни.

«Психология бессознательного»

Инфузория умирает, предоставленная сама себе, естественной смертью вследствие несовершенства в устранении своих собственных продуктов обмена веществ; но, может быть, и высшие животные умирают в основном вследствие такого же недостатка.

«Проблемы метапсихологии»

Чрезвычайно поучительно видеть, как с подъемом настроения снижаются претензии на остроумие.

«Остроумие и его отношение к бессознательному»

От влюбленности недалеко до гипноза. Соответствие обоих очевидно. То же смиренное подчинение, уступчивость, отсутствие критики как по отношению к гипнотизеру, так и по отношению к любимому объекту.

«По ту сторону принципа удовольствия»

Гениталии не проделали вместе со всем человеческим телом развития в сторону эстетического совершенствования, они остались животными, поэтому и любовь в основе своей и теперь настолько же животна, какой она была испокон веков.

«Очерки по психологии сексуальности»

Нарциссический рубец является наиболее живым элементом в часто встречающемся у невротиков чувстве неполноценности.

«По ту сторону принципа удовольствия»

Если хочешь вынести жизнь, готовься к смерти.

«Мы и смерть»

Любовные влечения с трудом поддаются воспитанию, их воспитание дает то слишком много, то слишком мало.

«Очерки по психологии сексуальности»

Когда меланхолик с повышенной самокритикой изображает себя мелочным, эгоистичным, неискренним, несамостоятельным человеком, всегда стремившимся только к тому, чтобы скрыть слабости своего характера, он, вероятно, достаточно близок к тому, что нам известно о самопознании, и мы лишь спрашиваем себя, почему нужно сначала заболеть, чтобы подобная истина стала доступной.

«Семейный роман невротиков»

Психоаналитик, от которого требуют, чтобы он взялся за лечение жены или ребенка друга, должен быть готов к тому, что чем бы это предприятие ни кончилось, оно будет стоить дружбы. Но он все же должен принести эту жертву.

«Техника психоанализа»

Свой всех чужих

Как Бетховена пытались присвоить враждующие режимы и направления

250 лет назад, 16 декабря 1770 года, в Бонне родился Людвиг ван Бетховен — один из тех «вечных спутников», с которыми у любого человека ассоциируется само понятие классической музыки. Его музыку знали, любили и исполняли, кажется, везде и всегда — и всегда переосмысляли и мифологизировали: для каждой эпохи и каждого направления Бетховен оказывался своей точкой соприкосновения между классикой и современностью. Сергей Ходнев рассказывает, как на протяжении последних двух веков великому композитору приходилось невольно играть главную роль в перипетиях истории

Демонтаж статуи Бетховена в Бонне, 26 августа 1963 года

COURTESY ARTOTHEK.DE

Бетховен романтиков

«Музыка Бетховена <...> пробуждает то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма»

Эрнст Теодор Амадей Гофман

В 1810 году Эрнст Теодор Амадей Гофман, сочиняя рецензию на Пятую симфонию Бетховена, превратил ее в программный текст о том, как романтизм воспринимает музыку вообще — не только бетховенскую. Музыка, пишет Гофман, «самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. <...> Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром». Так или иначе проникнуты романтическим духом и Моцарт, и Гайдн, но все же преимущественным образом этот дух почил именно на Бетховене.

Его художественный мир Гофман описывает с настолько характерной образностью, что это по-своему судьбоносное описание стоит привести целиком: «Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней — в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей,— продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами».

Бетховен, насколько мы знаем, не протестовал против этой цветистости — как не протестовал, разумеется, против того, что его включали в «священную триаду» величайших творцов музыки (Моцарт-Гайдн-Бетховен). Собственно, и мы сейчас ничего против этой «триады» возразить не можем, только зовем эту троицу, в отличие от Гофмана, венскими классиками. Но так ли уж прямо и однозначно связано бетховенское творчество со стихией нарождающегося романтизма — большой вопрос. Тем более что литературно-художественный романтизм 1820-х — это ведь не только Sehnsucht, байронизм, трагический разлад героя-одиночки с миром, исполинская субъективность и укрупненная эмоция. Это еще и уход в зыбкую даль легенд, готики, сакрализованного антиклассического прошлого, который не так уж редко смыкался с сентиментальным верноподданичеством, с сумраком воцарившегося в Европе Священного союза. Что вряд ли нравилось композитору, который все-таки, пусть с мучительными сомнениями и оговорками, мог бы повторить за Гёте: «Классическое — это здоровое, романтическое — это больное».

Однако именно романтизму мы обязаны тем, что Бетховен на правах величайшего из великих вошел в канон западной классической музыки. Что симфония, так или иначе оглядывающаяся на бетховенские образцы, на многие десятилетия стала приоритетным жанром «чистого» композиторского высказывания. Что канонизированным оказался и сам образ (изрядно отретушированный, конечно) Бетховена как идеальной персоны новой эпохи — бунтаря, титана, мыслителя, гордого страдальца, собеседника Вселенной. Доля музыкантов — благоговейно исполнять его волю, доля слушателей — благоговейно ей внимать.

Далеко за пределами австро-немецкого региона — в Америке и в России, в Англии и во Франции — авторитетность именно такого Бетховена ко второй половине XIX века была огромна. Как если бы этого не было достаточно, дополнительную напряженность бетховенскому культу придал Вагнер, видевший в уроженце Бонна своего в художественном отношении непосредственного предка. Бетховен, по Вагнеру, «придал музыке самостоятельную, мужественную поэтическую мощь», открыл слабой и раздробленной Германии горизонты нового искусства, «сумел дать полную свободу самой сути христианской гармонии — этому бездонному морю беспредельной полноты и бесконечного движения». И в конце концов, безнадежно опережая свое время, вывел музыку за ее собственные границы и превратил ее в абсолютное, всеобщее искусство — дело, завершителем которого Вагнер видел себя самого. И для позднего музыкального романтизма вагнеровская рефлексия стала как минимум настолько же определяющей прочтение Бетховена, как и интуиции Гофмана — для раннего романтизма.

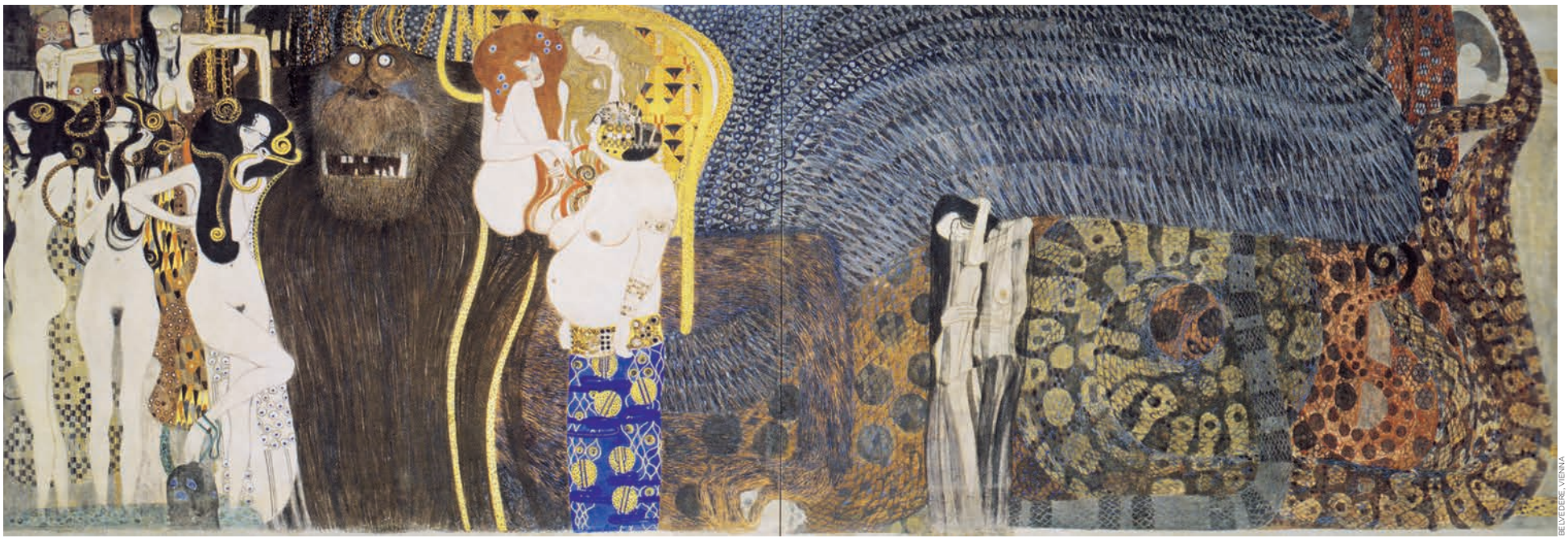


Открытие статуи Бетховена в Бонне, 1845

Бетховен символистов

«Пафос личности, рыдающий в глубоких звуках Девятой симфонии, находит разрешение <...> в торжестве соборности»

Вячеслав Иванов



Густав Климт. «Бетховенский фриз», 1902

За время, прошедшее со смерти Бетховена до конца XIX столетия, необратимо изменился сам характер общественного контакта с классической музыкой. Да, по-прежнему сохраняло огромную, несопоставимую с нынешними временами значимость домашнее музицирование, тем более что и музыкальное образование стало гораздо более доступным и отлаженным, нежели во времена бетховенской юности. Но вот публичные концерты превратились из редкого, элитарного и несколько случайного события в регулярный, почти рутинный факт массовой культурной жизни. Множились всевозможные «музикферайны» и «общества друзей гармонии» (то есть филармонии), учреждались все новые симфонические оркестры. Появился и расцвел незнакомый прошлым временам феномен общественного концертного зала — своего рода «светской церкви», открытого каждому места для торжественной встречи с музыкой.

В конце концов художественной среде fin de siecle эта буржуазная общедоступность привычного симфонического репертуара стала казаться еще одним подвидом мещанства. Конечно, был Вагнер, который и по меркам 1890-х (особенно за пределами Германии) считался «высоколобой» музыкой и чуть ли не уделом снобов. Были потихоньку умножавшиеся эксперименты со старой, доклассической музыкой — тоже в том числе и в видах расшатывания устоявшегося обывательского канона. Но была и тяга к тому, чтобы переоткрыть для нового искусства и нового художественного сознания главные фигуры этого канона — и первым делом, разумеется, Бетховена. Как ни странно, основная волна важных модернистских текстов конца XIX — начала XX века, посвященных Бетховену, практически не касается его поздней камерной и фортепианной музыки — хотя ее, перед которой пасовал, скажем, даже Чайковский (находя ее слишком сложной и заумной), вроде бы логично было поднять на знамена. Для символистов — и западных, и русских — точки соприкосновения с Бетховеном были заранее обозначены: многие из них следовали за тем, что писали Вагнер и Ницше. А значит, фокусом своих надежд и теоретических построений видели именно Девятую симфонию и ни что иное.

Вагнер видел в Девятой шаг к подлинной, мистериальной музыкальной драме. Ницше, мучившийся тем, как все остальные неправильно воспринимают и Бетховена, и Вагнера, ворчливо признававший в Бетховене только промежуточное звено между «старой, дряхлой душой» и «будущей сверхъюной душой», все-таки боготворил Девятую — явление чистого дионисизма, которое истинного мыслителя заставляет «чувствовать себя витающим над землей в звездном храме с мечтою бессмертия в сердце». Вот и Вячеслав Иванов, велеречивый, но безукоризненно образованный пророк отечественного символизма, одобрительно писал по этому поводу: «Ницше-философ исполнил дивный завет. Должно было ему стать участником Вагнерова сонма, посвященного служению Муз и Диониса, и музыкально усвоить воспринятое Вагнером наследие Бетховена, его пророческую милость, его Прометеев огненосный полый тирс: его героический и трагический пафос».

По сути, о том же — всеобщности, теургии, священном сверхчеловечестве — говорил и главный бетховенский монумент европейского ар-нуво, эфемерный, но незабываемый: «Бетховенская выставка» венского Сецессиона (1902). Тридцать художников под управлением Йозефа Хоффмана создали изысканнейшее капище, посвященное композитору. Как положено гезамткунстверку, здесь было все — и прохлада общего архитектурного решения, минималистичного до сухости и все же неуловимо манерного. И героическая строгость декора. И неприкрытая китчевость главного объекта — скульптуры Макса Клингера, изображавшей Бетховена полунагим античным богом. И наконец, почти экспрессионистская пугающая аллегорика знаменитого «Бетховенского фриза», написанного Густавом Климтом и посвященного «Оде к радости». Создатели, естественно, и подумать не могли, что вскорости дионисийская «мистерия всенародного действа» разыграется в виде военно-революционных катастроф — а прочие черты модернистского образа Бетховена будут востребованы в идеологиях XX века самым превратным образом.

Бетховен коммунистов

«В СССР должна быть создана вторая родина Бетховена!»

Обращение Комитета по проведению бетховенских торжеств

В Советской России долго подбирать ключ к Бетховену не пришлось: нормативное преклонение перед великим классиком и ощущение необходимости его музыки для великого дела пролетарской революции явились практически сразу же. Уже первая годовщина Октября отмечалась праздничным исполнением Девятой симфонии и оперы «Фиделио», к которой, правда, немножко на манер оперных апофеозов XVIII века был приделан сложный финал, включавший исполнение траурного марша из «Героической симфонии», «Марсельезы» и «Интернационала». Сыграл ли тут роль личный фактор, то, что «нечеловеческую музыку» любил Ленин? Возможно, но едва ли большую. Почтительное знакомство с бетховенскими фортепианными сонатами было в хоть сколько-нибудь интеллигентной среде конца XIX — начала XX века до такой степени обычным, что никакой оригинальности вождь пролетариата не проявлял. И это если вообще полагаться на биографические источники по теме «Ленин и Бетховен», в основном поздние и не очень надежные. Каков в том числе и очерк Горького, где Ильич, слушая игру пианиста Исая Добровейна, произносит те самые сакраментальные слова об «Аппассионате».

Но фундамент для советской идеологизации Бетховена был готов задолго до революции. В европейском музыковедении еще в конце XIX века регулярно проводилась мысль о том, что его творчество — продукт революционной эпохи, что тот образ свободной и героической личности, который возникает в бетховенской музыке, был бы невозможен в мире, где еще не прозвучало «liberte, egalite, fraternite». Оставалось только спрямить углы и упростить логику, сделав Бетховена прямым выразителем чаяний передовых общественных слоев его времени.

Но важно было не просто выдать композитору свидетельство о благонадежности. В раннем советском проекте Бетховена хотели видеть (во многом, очевидно, благодаря Луначарскому) вдохновителем нового пролетарского искусства. И даже более того — наставником и вождем трудящихся. Романтически-символистский образ Бетховена как великого глашатая, зовущего человечество к дионисийскому экстазу, не то чтобы исчез совсем, но снизился и приобрел оттенок некоторой деловитости. «Революционер и великий демократ» призывался «способствовать воспитанию масс в духе революционной идеологии».

Уже 150-летие Бетховена пытались справить как государственный праздник, хотя в условиях Гражданской войны это было трудно. В 1921–1922-м его музыку стало возможным использовать в программно-новаторских театральных произведениях авангарда: Всеволод Мейерхольд задумал пантомиму «Дифирамб электрификации» на музыку Третьей симфонии, хореограф Федор Лопухов поставил научно-космогонический балет «Величие мироздания» на музыку Четвертой. А с приближением столетия со дня смерти композитора (1927) специально учрежденный при Наркомпросе Бетховенский комитет создал утопически колоссальную программу юбилейных торжеств как широкого всенародного празднества. И провозгласил, пожалуй, один из самых причудливых лозунгов 1920-х: «В СССР должна быть создана вторая родина Бетховена!»

Все авангардно-утопическое, однако, и тут сошло на нет к началу тридцатых. Композитору даже попеняли на то, что в своей отсталой Германии он все-таки вынужден был иногда пускаться в реакционную мистику, идеализм и субъективность. Но канонический образ советского Бетховена продолжал бронзоветь, обрастая звонко-бессмысленными клише. Борец за реалистическое искусство, демократ, припадавший к истоку истинного новаторства — народному песенно-музыкальному творчеству, антагонист упадочной буржуазной культуры. Третья симфония — борьба героической личности за народное счастье, Пятая — борьба и победа революционных масс, Девятая — объединение всего прогрессивного человечества. И неизбежный итог: «Только в нашей стране… широкие массы трудящихся явились, наконец, теми желанными слушателями, для которых выдвинутые Бетховеном высокие идеалы героизма, воли, борьбы, творческого энтузиазма, социальной правды и братской солидарности… стали повседневной действительностью».



РИА Новости

Празднование второй годовщины Октябрьской революции, Ташкент, 1919

Бетховен нацистов

«Германский Бетховен возвышается над всеми народами континента»

Альфред Розенберг

У нацистов тоже на Вагнере свет клином не сходился, и в официозной музыкальной культуре Третьего рейха Бетховен занимал исключительно важное положение. Его симфоническая музыка обильно использовалась в пропагандистской кинохронике и в государственном ритуале, щедро транслировалась по радио — и просто как канонический образец истинно германского искусства, и как дань уважения лично фюреру. Дань, естественно, в первую очередь прижизненная — бетховенские симфонии регулярно звучали в честь дня рождения вождя, и даже 20 апреля 1945 года не стало исключением. Но и посмертная тоже: официальное радиосообщение о смерти Гитлера от 30 апреля сопровождалось траурным маршем из Героической симфонии.

Не то чтобы до прихода нацистов к власти в Германии мало слушали Бетховена — но тут речь шла именно о том, чтобы апроприировать его магически неизменную популярность и обратить ее себе на службу. Так делали и в кайзеровские времена, когда в композиторе иные видели трубадура германского единства и в первую очередь уроженца Бонна, а не питомца Вены. И в веймарские, когда по части политизации Бетховена усердствовали в том числе и левые: так, именно под его музыку в 1919-м прощались с убитыми Карлом Либкнехтом и Розой Люксембург.

Впрочем, идеологам нацизма попутно приходилось преодолевать немало сомнений. Да, сам Гитлер с юности кое-как знал и любил Бетховена; да, Геббельс еще в 1920-е пламенно писал в дневнике о поздних бетховенских квартетах. Однако адепты расовой теории еще в конце двадцатых находили внешний облик композитора очень подозрительным: коренастый, смуглый, темноволосый (и темноглазый), широколицый — какой же из него нордический художник?

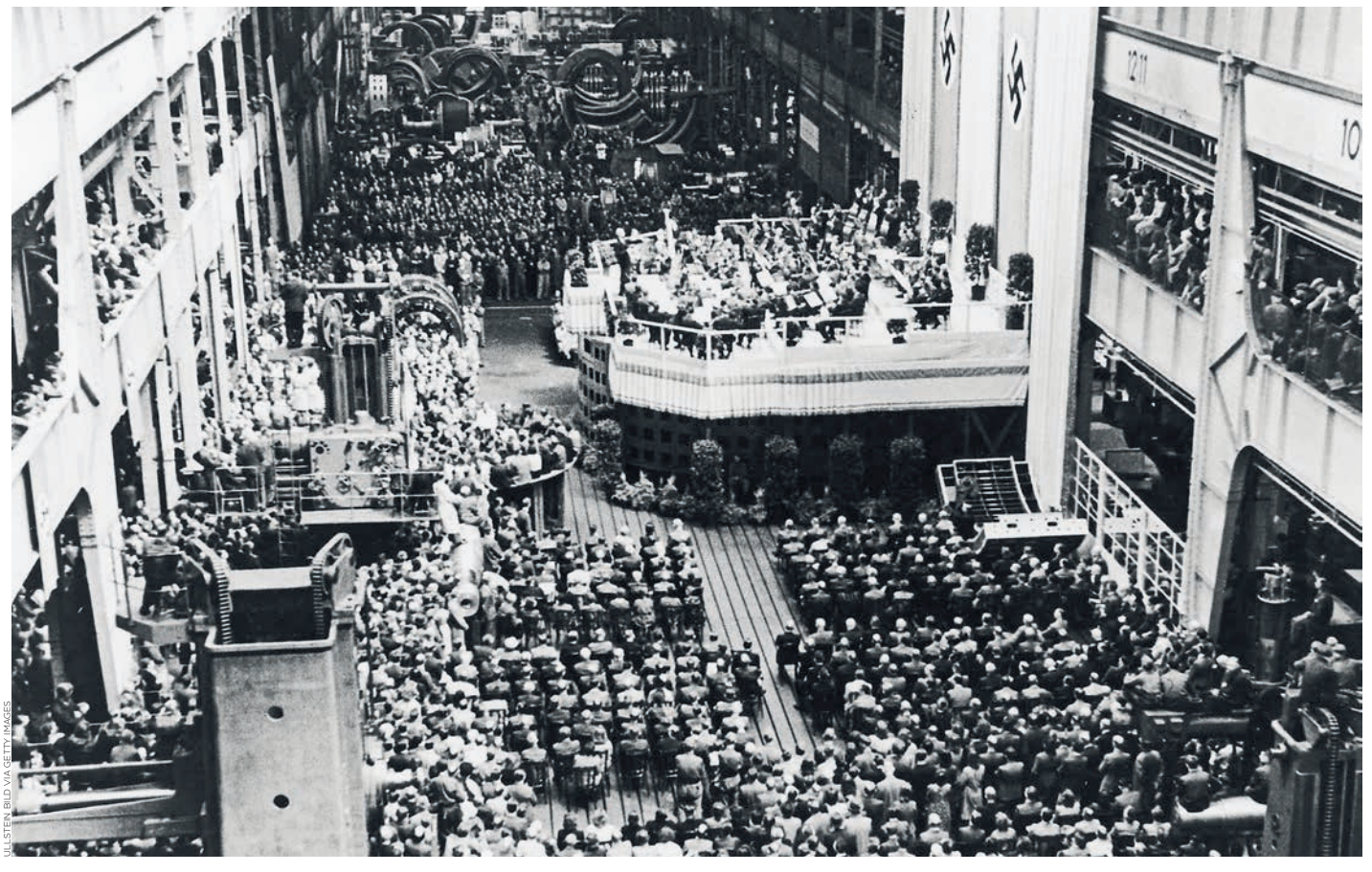
Газета Voelkischer Beobachter еще в 1927 году отреагировала на эти сомнения установочной статьей: у восточных рас вообще не может быть таланта к музыкальному творчеству, а потому нечего бросать тень на нордичность Бетховена; глаза у него были вовсе даже серо-голубые, а что был смугловат — так это от печени и оттого, что много гулял на лоне родной германской природы. Десять лет спустя Рихард Айхенауэр выступил в своей книге «Музыка и раса» с совсем уж парадоксальной идеологической эквилибристикой на этот счет. Происхождение Бетховена явно нечисто, но именно со своей «ненордичностью» (а не с какой-нибудь там судьбой) он всю жизнь и боролся, именно эту борьбу отразил в музыке — и потому-то достоин зваться истинно нордическим героем.

Примерно так перетолковывалось все. Принято было думать, что отец композитора Иоганн ван Бетховен был горьким пьяницей и малосимпатичным человеком; нацистские бетховеноведы отвечали: человек, который пытался основать в Бонне «Немецкий театр» (националист, стало быть), плохим быть не может, к тому же надо еще правильно относиться к культуре пития в Рейнской области. Зато мать Людвига, кроткая Мария Магдалена,— уж точно образец для всякой немецкой матери. На бетховенское уважение к Наполеону тоже был ответ: гений восхищался не французским военачальником, а «сильной рукой», которая водворила порядок вместо хаоса буржуазной революции.

Соответственно, «Фиделио» оказывался «первой истинно нордической оперой», Третья симфония — одой германскому патриотизму, Седьмая — «симфонией нацистской победы» (в этом качестве ее исполняли, живьем и по радио, для немецких фронтовиков). На особом счету была Пятая: в ней, согласно маститому музыковеду Арнольду Шерингу, «смутное чувство движения per aspera ad astra… может быть понято как изображение борьбы за существование, которую ведет Народ (Volk), ищущий своего Вождя (Fuehrer) и в конце концов его обретающий». Акции Пятой, правда, несколько упали после того, как союзники стали использовать начало симфонии в качестве радиопозывных (четыре легендарных ноты опознавались как «точка-точка-точка-тире», в азбуке Морзе — буква «V», см. соответствующий жест Черчилля).

Но в любом случае драгоценнее всего оказывались для нацистов не поздние квартеты, а бетховенская оркестровая музыка «среднего периода» (1802–1812) с ее отвагой, новаторством, открытой и драматичной героикой. И, зная хотя бы по записям того же Фуртвенглера то восторженное чувство колоссальности, с которым эта музыка тогда исполнялась, мы можем себе представить, как она вписывалась в тщательно отрежиссированные массовые радения во славу рейха и в их тоталитарно-классицизирующую величавость.

Концерт Берлинского филармонического оркестра под управлением Вильгельма Фуртвенглера в производственном зале берлинского оружейного завода, 17 мая 1943 года



ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES

Бетховен авангардистов

«Я воздаю честь моему Бетховену, а не вашему»

Пьер Булез



MAURICIO KAGEL

«Людвиг ван». Режиссер Маурисио Кагель, 1970

После Второй мировой, в ситуации отчаянного слома всех привычных ориентиров — и «романтическое» тяжело болеет, и «классическое» больным-больно тем более,— воспринимать Бетховена как прежде было не всегда просто. Понятно, что никуда деться из репертуара концертных залов и звукозаписывающих компаний он не мог: напротив, в его музыку вслушивались, может быть, на самом деле более внимательно, чем в межвоенные годы. И все же квазирелигиозный культ Бетховена в том виде, в каком его унаследовал XX век — со сложным шлейфом из романтических мифов, вагнерианских комментариев, жизнестроительных выводов и идеологических штампов,— оказался под вопросом.

Эта вопросительность становилась все более очевидной по мере приближения 1970 года — года бетховенского 200-летия, причем показательнее всего здесь выглядит интеллектуальная ситуация в разделенной Германии. В ГДР, со своей стороны, настойчиво пытались апроприировать Бетховена, вслед за «старшим братом» повторяя фразы о демократизме, антибуржуазности и счастье трудящихся масс — тем более что 100-летие Ленина, пришедшееся на тот же год, вынужденно добавляло звонкости именно этой, официозно-революционной повестке. Но Бонн был все-таки по ту сторону границы, что всячески подчеркивали те торжества, что происходили в ФРГ; там уж в официальных речах тема классовой борьбы, понятно, не педалировалась.

Однако и западным «новым левым» тоже было что сказать по поводу революционности — на бетховенский юбилей отбрасывали заметный отсвет события 1968 года. Острый диалог с буржуазной, авторитарной традиционностью старой бетховенианы был неизбежен, и индустрия академической музыки его поощряла. Именно около 1970 года возникает ряд по-своему рубежных произведений европейского авангарда, так или иначе взаимодействующих с фигурой Бетховена, его биографией, общепринятым каноном его главных произведений. Причем многие из них были заказаны фестивалями и концертными институциями именно к юбилейным торжествам.

В «Девяти симфониях Бетховена» (1969) Луи Андриссен иронизировал насчет того, дорогого ли стоит любовь публики к знакомым мотивам: узнаваемые фрагменты всех бетховенских симфоний налицо — мелко порезанные и переложенные эстрадными проигрышами; эдакие «шедевры классики в кратком изложении». В «Коротких волнах с Бетховеном» (1969; они же «Опус 1970») Штокхаузена электронно-препарированные фрагменты бетховенских записей, спонтанно искажаясь, исчезая или смешиваясь, принципиально уводили слушателя из «зоны комфорта», которой стала для многих классическая музыка. Маурисио Кагель, собрав и аранжировав пестрые музыкальные эпизоды из самых разнообразных бетховенских сочинений, экранизировал это попурри в фильме «Людвиг ван» (1970). Частью сюрреалистическое, частью сатирическое произведение рисует пришествие Бетховена в современную Западную Германию — странный отзвук евангельского вопроса «Сын человеческий, придя, найдет ли веру на земле?».

Список можно продолжать, причислив к так или иначе откликнувшимся на бетховенское столетие и Генце («La Cubana»), и Циммермана («Фотоптоз»), и Берио («Sinfonia»), и Кейджа («HPSCHD»), да хоть и The Beatles с их «Revolution 9». Эффектная постмодернистская глоссолалия, в которую все это складывается, свою роль сыграла — но не всегда очевидным образом.

Если бы ее не было, не воспринимались бы так интенсивно те новые исполнительские трактовки Бетховена, тоже в своем роде протестные, что возникли в 1980-е — будь то Кристофер Хогвуд или Роджер Норрингтон. С другой стороны, современные композиторские оммажи Бетховену (иронические, почтительные, пронзительные — всякие) вошли в традицию: это всегда и занимательно, и лестно для ныне живущего композитора, и притягательно для публики. Все новые заказы такого рода — часть устоявшейся концертно-фестивальной практики, мирная и даже в чем-то, страшно сказать, буржуазная.

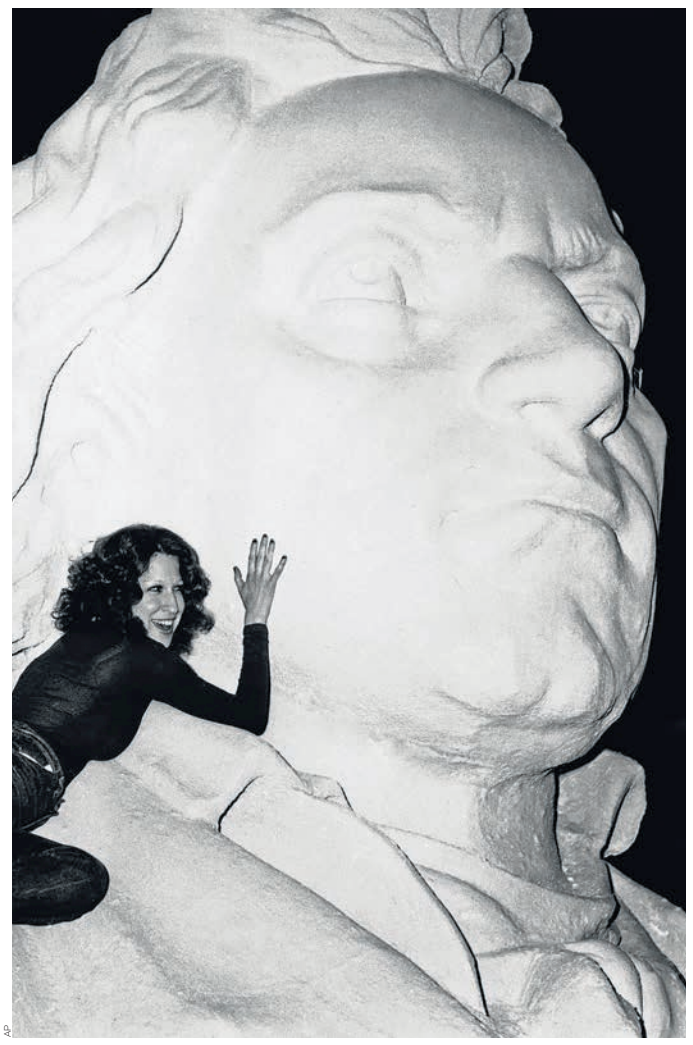


MAURICIO KAGEL

Бетховен новой этики

«Всплеск убийственной ярости насильника, неспособного достичь удовлетворения»

Сюзан Макклари



AP

Бетт Мидлер на статуе Людвига ван Бетховена в телестудии под Лондоном, 1973

В нынешней публицистике сетования на засилье «мертвых белых мужчин» в каноне классической музыки критическую массу пока не набрали, но в соцсетях время от времени всплывают сенсационные сообщения: Бетховен, мол, был man of colour, так что его причисление к величайшим авторам «белой» музыки — чернейший пример того, что зовется whitewashing. Аргументы на самом деле старые; их обобщил еще в 1940-е Джоэл Огастус Роджерс, публицист-афроамериканец и борец с расизмом, незаметно вдавшийся в те же крайности суждения по внешности, что и национал-социалисты. Широкий приплюснутый нос, жесткие темные волосы, оливковый цвет лица; дружил с великим скрипачом-мулатом Джорджем Бриджтауэром (которому посвящена соната, прославившаяся как «Крейцерова»); происходил из Фландрии — это же испанское владение, а от Испании уже рукой подать до мавров.

В общем, пока это такой же курьез, как и старинная французская байка о том, что Бетховен якобы был побочным сыном Фридриха Великого (или другого короля Пруссии, Фридриха Вильгельма II). Охотники находить в его композиторских прорывах африканские влияния есть, но никакого академического звучания такие теории не получали. Зато есть случаи вполне академического приложения к Бетховену феминистской оптики.

В 1987 году Сюзан Макклари, одна из пионерок американского «нового музыковедения», написала, анализируя Девятую симфонию, следующее: «Начало репризы в первой части — один из самых ужасающих моментов в музыке [симфонии]: тщательно подготовленная каденция оказывается фрустрированной, и скопившаяся энергия прорывает эту запруду всплеском удушающей, убийственной ярости насильника, неспособного достичь удовлетворения». В контексте сложной системы взглядов, именно с гендерной точки ставящей под вопрос традиционные основы западной музыки (даже ее тональное устройство там презентуется как отображение мужского желания par excellence), интеллектуальный посыл фразы объясним, но широкая аудитория по сей день не готова вообразить Бетховена убивцем-насильником.

Были и попытки переосмыслить Бетховена в русле квир-теории — начиная с середины прошлого века, когда супруги Рихард и Эдит Штерб, ученики Фрейда, выступили с предположением о том, что конфликтность, бунтарство, сложные отношения композитора с племянником Карлом суть результаты подавленной гомосексуальности. Не зря, мол, пронзительнейший автобиографический текст, вышедший из-под пера Бетховена, его «Гейлигенштадтское завещание», открывается словами: «О вы, люди, считающие или называющие меня злонравным, упрямым или мизантропичным,— как вы несправедливы ко мне, ведь вы не знаете тайной причины того, что вам кажется» (хотя речь там все-таки о физическом недуге).

Но это все из того же разряда, что и более или менее гадательные попытки вычислить, кем же была та самая «Бессмертная возлюбленная», к которой обращено бетховенское письмо 1812 года. Новые версии регулярно возникают уже полтора века, и, хотя научно-документальная основательность есть во многих из них, неизменная их тщетность очевидна. Скорее всего, загадку «Бессмертной возлюбленной» разрешить попросту невозможно — да и вряд ли это что-то изменит в нашем отношении к музыке Бетховена.

Так что самым серьезным вопросом современности применительно к бетховенской музыке остается исполнительский. Десятилетия аутентистской практики изменили наше восприятие; кажется, что исполнять Баха или Генделя так, как их играли в 1940-е, уже невозможно, что это мимо цели. Что же до Бетховена, то великая традиция интерпретировать его с учетом высот позднеромантической эстетики по-прежнему остается в своем праве. Это ничуть не мешает адептам исторически информированного исполнительства, которые продолжают попытки вернуть композитора из надвременных титанов в венские классики, прибегая к жильным струнным, натуральным духовым, быстрым темпам и так далее. Иногда с очень интересными результатами, которые наше восприятие бетховенской музыки по крайней мере уж точно обогащают.

«Ода к радости» — всеобщая

«Ее невозможно постичь и невозможно ей противиться»

Ричард Тарускин

Грандиозный финал Девятой симфонии с хором и певцами-солистами, ломающий все каноны того, как в 1820-е годы мыслилась классическая симфония, получил странную, сложную, не вполне предсказуемую историю. Уже некоторым современникам эта кантатная версия оды «К радости» Шиллера казалась слишком пестрой, слишком шумной, слишком эксцентричной; так, в 1826-м один из рецензентов писал о завершающем бетховенскую «Оду» исступленном ликовании: «Кажется, будто духи преисподней учинили праздник надругательства над всем, что среди людей считается радостью». Скепсис по отношению к финалу и позднее разделяли многие среди как простых слушателей, так и композиторов. Даже Вагнер, для которого архитектура бетховенской симфонии и само присутствие в ней всечеловеческой песни единения значили так много, готов был признать, что заключительная часть Девятой — самый слабый ее эпизод, подобно тому как «Рай» — наименее удачная часть «Божественной комедии». Верди — в кои веки раз — с Вагнером соглашался: «Никто [из композиторов] не сможет и приблизиться к великолепию первой части, но так дурно писать для голосов, как написана заключительная часть,— дело нехитрое».

Что ничуть не помешало «Оде к радости» (в первую очередь, естественно, ее главной гимнической мелодии) завоевывать массы — подчас даже и вне контекста симфонии. Еще в XIX веке ее пели в простецких «зингферайнах» Германии, пели (с новой подтекстовкой) во всеядных музыкально англиканских храмах Великобритании и Америки, пели в масонских ложах; пели и как национальную песнь, и как «Марсельезу человечества» (по выражению французских республиканцев).

Собственно, и история «Оды к радости» как гимна Евросоюза (а прежде — Совета Европы) уходит гораздо дальше и глубже ее официального утверждения в этом качестве (1972). В 1920-е на волне лихорадочного послевоенного оптимизма, охватившего человечество, вообще появилось очень много универсалистских проектов, для которых слова «обнимитесь, миллионы!» могли бы стать подходящим девизом,— от христианского экуменизма до Лиги Наций. Вот и идея единой Европы родом из того времени; и Рихард Куденхове-Калерги, один из отцов современного панъевропеизма, провозгласил «Оду» единственно возможным гимном нового братского союза народов.

Тогда объединение Европы не задалось, братство народов пошло прахом, а саму «Оду к радости» использовали так многообразно, что ее адекватность как гимна светлому единению человечества у многих стала вызывать сомнения. Неспроста же манновский Адриан Леверкюн хотел «отменить Девятую симфонию». Уже в нашем столетии Славой Жижек перечислил случаи, когда «Ода» служила далеко не светлым надобностям: Гитлер, Сталин, Китай времен «Культурной революции», расистская Родезия, где на бетховенский мотив пели государственный гимн. И, указав вдобавок на заигранную шлягерность «Оды», приходил к выводу, что она окончательно превратилась в «пустое означающее», мертвый символ, лишенный не просто гуманистического, а любого содержания,— что бы там себе ни думали евробюрократы.

Это отчасти даже и правда, но можно подыскать массу контрпримеров того, как к этому «пустому означающему» обращались с искренней надеждой — и находили в нем радость. Пусть не вселенскую, не победительную, просто человеческую. Да, «Одой» славили Гитлера — но ведь ее же пели узники концлагерей. Да, не запрещали ее в тоталитарном Китае — но ее же пели студенты на площади Тяньаньмэнь. Да, когда в пятидесятые-шестидесятые на Олимпийских играх спортсменам разделенных ФРГ и ГДР, из которых компоновали единую германскую сборную, приходилось в качестве гимна петь «Оду к радости», это выглядело несколько издевательски. И все же она звучала совсем, совсем иначе, когда Леонард Бернстайн исполнял Девятую в Берлине, отмечая падение Стены.

И — да, «Ода к радости» безбожно коммерциализирована, растаскана на рингтоны, рекламные саундтреки и мелодии для музыкальных ночных горшков. В некоторых странах из нее сделали расхожий атрибут новогоднего празднования, в котором уж что может быть возвышенного; так произошло, например, в Японии. Однако в Японии же многотысячное исполнение Девятой симфонии стало в свое время символическим ответом нации на катастрофу в Фукусиме.

В своей известной статье 1989 года Ричард Тарускин, рассуждая о противоречивости осмыслений и переосмыслений Девятой, в какой-то момент говорит о симфонии, что «ее невозможно постичь и невозможно ей противиться», что она произведение «одновременно и потрясающее, и наивное». Люди и не противятся, дружно продолжая искать воодушевления в «Оде к радости» в те моменты, когда ни коммерция, ни идеология от них этого не требуют. И символичнее всего это выглядело в уходящем 2020-м, в год бетховенского 250-летия, когда, конечно, должны были пройти массивные юбилейные торжества — но не прошли, зато зачумленные миллионы, не имея никакой возможности обняться, спонтанно взывали к «радости, дочери Элизиума» из локдауна.



KYODO NEWS STILLS VIA GETTY IMAGES

Телемост между Сендаем и Осакой во время исполнения «Оды к радости», посвященного жертвам аварии в Фукусиме, 4 декабря 2011 года

Парадокс об актрисе

Ольга Федянина о «Дневниках» Алисы Коонен



В издательстве «Новое литературное обозрение» вышел том дневников Алисы Коонен, уникальной актрисы — и великой легенды русского и советского театра. Опубликованная часть записей охватывает время с 1904 по 1950 год и представляет собой не только и не столько биографическую хронику, сколько лирический автопортрет — чрезвычайно подробный и тем не менее ускользающий, почти растворяющийся в своей подробности

Дневники, которые Алиса Коонен вела с перерывами почти 70 лет, фиксируют большую часть ее сознательной жизни — и последние гимназические месяцы, и ученичество в Московском художественном театре, и разрыв с ним, и ее триумфы в Камерном театре, и драматичную личную жизнь, и сложную повседневность сначала русского, а потом советского театра.

Ход истории распорядился так, что большая часть актерской жизни Коонен пришлась на советские годы, и в этом есть определенный горький парадокс, с самого начала чреватый трагедией. Потому что советскому проекту изначально очень плохо подходило все то, чем жил Камерный театр Александра Таирова, главный театр в судьбе Алисы Коонен: его трагическая эксцентрика, его декоративная избыточность, его стремление уйти от жизнеподобия — в мелодекламацию, в пластическую линию, в ритуал, в крайности. Разворот советского искусства к социалистическому консерватизму для Камерного театра, как и для многих других, был прямой угрозой, которая в 1949-м обернется принудительным закрытием театра. Таиров его пережил чуть больше чем на год, а Коонен — на четверть века. Эти 25 лет она жила в мире, в котором очень проворно были подчищены все следы того, что Камерный театр когда-либо существовал, в мире, в котором не было ее Федры, ее Бовари, ее Адрианы Лекуврёр. Можно догадываться, насколько все это было для нее не только болезненно, но и просто оскорбительно: не Грета Гарбо в таинственном затворничестве, а Федра, обреченная на советскую персональную пенсию. Как раз в эти оскорбительные годы Коонен напишет автобиографию «Страницы жизни», основанную на дневниковых записях. То, что автобиография эта была сильно «загримирована», отретуширована автором, никогда не вызывало сомнений — но совершенно правдивых автобиографий в истории жанра едва ли наберется на пальцы одной руки, а в Советском Союзе все мемуаристы так или иначе ретушировали свою жизнь — если не добровольно, то под более или менее дружелюбным нажимом издательств. И вот теперь, еще через сорок с лишним лет, изданы сами дневники, так сказать, «исходники» (фрагменты в ограниченном объеме публиковались раньше). Вернее, издана (пока что) первая их часть — до естественной цезуры, до смерти Таирова в 1950-м. Захватывающее чтение, хотя и не в привычном смысле.

Это очень странный дневник, если ожидать от дневника актрисы некоторой «подоплеки», стенограммы событий, интимной хроники закулисья. Коонен действительно записывает все подробно — и появление вчерашней гимназистки в Московском художественном театре, и ее совершенно всепоглощающую многолетнюю влюбленность в Качалова: а это, вероятно, все же главная страсть ее жизни, до какого-то момента безнадежная, потом взаимная, потом угасающая. А здесь же рядом еще и беспокойство Станиславского, боящегося, что девочку Алису «испортят» слава и поклонники, и скрытый интерес Немировича, ухаживания ее покровителя Николая Тарасова, влюбленность Юргиса Балтрушайтиса, знакомство с Леонидом Андреевым, увлечение Скрябиным, разрыв с «художественниками» и встреча с Таировым, и еще, еще, еще. Внимание мужчин и ревность женщин (взаимная: Коонен яростно ревнует в ответ), дружбы, ссоры, влюбленности, страсти, интриги — все это в дневнике Коонен есть. Но единственным реальным персонажем ее записей, от первой до последней страницы, является сама Алиса Коонен — и записывает она в своих дневниковых тетрадках не стенограмму событий, а кардиограмму чувств, собственных реакций и переживаний. Все эти подаренные и неподаренные букеты, удачные и проваленные репетиции, встречи и невстречи существуют в дневнике лишь как предмет ее собственных реакций, ее чередующихся всплесков радости или отчаяния, тоски и эйфории, как повод для мрачных или радостных предчувствий. В интенсивность этого личного переживания практически не вторгаются ни место, ни время: город, дача, курорт — это либо переживание, либо фон, которым можно пренебречь. Безликим упоминанием мелькнут «солдаты» в какой-то записи времен Первой мировой войны, а в остальном ее будто бы и не было. Революция упомянута один раз — в очень характерной конструкции: «Я уже пережила революцию. И творчески, и человечески». Событие — это то, что я пережила.

Разумеется, можно посчитать все это монументальным документом эгоцентризма. Но дело не в нем. Вернее, дело в профессиональной сущности этого эгоцентризма. В дневниках Коонен сравнительно мало

1	4
2	5
3	6



ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЕК» / «КОММЕРСАНТЪ»



ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЕК» / «КОММЕРСАНТЪ»



МУЗЕЙ МОСКОВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. А.С. ПУШКИНА



МУЗЕЙ МОСКОВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. А.С. ПУШКИНА



МУЗЕЙ МОСКОВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. А.С. ПУШКИНА



МУЗЕЙ МОСКОВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. А.С. ПУШКИНА

1 Василий Качалов, 1904

2 Сцена из спектакля «Адриенна Лекуврер». Камерный театр, 1919

3 Сцена из спектакля «Жирофле-Жирофля». Камерный театр, 1922

4 Алиса Коонен и Александр Таиров, 1920-е

5 Основатели Камерного театра Елена Уварова, Иван Аркадин, Алиса Коонен и Александр Таиров

6 Алиса Коонен и Николай Церетелли в спектакле «Покрывало Пьеретты». Камерный театр, 1913

В роли Жирофле-Жирофля. «Жирофле-Жирофля», Камерный театр, 1922



МУЗЕЙ МОСКОВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. А.С. ПУШКИНА

В роли Федры. «Федра», Камерный театр, 1922



МУЗЕЙ МОСКОВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. А.С. ПУШКИНА

В роли Натальи. «Наталья Тарпова», Камерный театр, 1929



ТАСС

В роли Комиссара. «Оптимистическая трагедия», Камерный театр, 1933



РИА НОВОСТИ

В роли Эммы Бовари. «Мадам Бовари», Камерный театр, 1940



РИА НОВОСТИ

прямых описаний спектаклей, ролей, репетиций (если что-то и описывается, то скорее какие чувства она испытывает, когда Качалов в какой-то сцене берет ее за руку), но при этом все они — про театр. Эти многолетние записи — захватывающий автопортрет актерства, не профессии даже, а типа личности, существа раздвоенной, размноженной природы. Человека, который состоит не только из себя самого, но еще и из массы чувств, сюжетов, персонажей, сыгранных и несыгранных. Который может пережить все что угодно, но для этого должен это «все что угодно» присвоить. Поэтому здесь почти нет описаний даже самых главных, самых успешных ролей Коонен: ей нет необходимости говорить «про» них, она и так все время говорит «ими» — или, может быть, они говорят сквозь нее.

«Я — чайка», «я — женщина», «я — актриса»,— мучается Нина Заречная у Чехова. Коонен, которая — не поймешь, сознательно или нет — чеховских героинь цитирует почти дословно и постоянно, невольно показывает в своих дневниках, как это устроено: она и чайка, и женщина, и актриса, и все это одновременно. При этом за всеми ними — чайкой, женщиной и актрисой — нужно еще как-то присматривать. За ежеминутными перепадами чувств, состояний и настроений Алисы Коонен наблюдает оценивающий, почти холодный взгляд. И этот взгляд — ее собственный.

Дени Дидро в эссе «Парадокс об актере» создал чеканную формулировку: «слезы актера капают из его мозга». Но это, во-первых, про рассудочный просветительский театр, а во-вторых, формулировка не столько демонстрирует парадокс, сколько от него избавляется. В дневниках Коонен парадокс выставлен напоказ: слезы капают или даже льются ручьем, душа волнуется, сердце рвется из груди, а мозг при этом почти отстраненно оценивает. Посреди любой душевной бури она знает, как выглядит, как одета, блестят ли сегодня глаза... В этой постоянной самооценке нет ни капли самолюбования, взгляд критичен, даже через меру — кажется, во всех дневниковых записях Коонен ни разу не напишет про себя «красивая», в лучшем случае — «хорошенькая».

Так же рационально — и абсолютно безошибочно — Коонен опишет в одной из тетрадей (апрель 1917-го) назначение своих записей: «Это тот материал, из которого со временем, если буду жива, я сделаю рассказ о своей жизни. Здесь — одни знаки, понятные только мне и вводящие во все круженья моих внутренних движений».

Тем, что сто три года спустя эти «знаки» можно не только прочесть, но и понять, мы обязаны театроведу Марии Хализевой, которая собрала из разных хранилищ, расшифровала и замечательно откомментировала дневниковые тетради Алисы Коонен. При этом публикатор имела дело с архивом сложной судьбы, то есть с материей, постоянно и многообразно рвущейся: в какие-то месяцы и годы Коонен не делала записей, часть тетрадок пропала навсегда, часть, возможно, просто еще не обнаружена и может «всплыть» позже. Но больше всего ущерба дневникам нанесла сама Коонен — перечитывая их, она вымарывала отдельные слова и фразы, вырывала страницы, уничтожала целые тетрадки. Как ни странно, это сильно упрощает положение читателя: «предварительная цензура», произведенная автором, косвенно освобождает нас от чувства подглядывания — Алиса Коонен позаботилась о том, чтобы до нас дошли лишь те «круженья внутренних движений», которые она сама нам оставила.

Алиса Коонен. «Моя стихия — большие внутренние волненья». Дневники. 1904–1950
Новое литературное обозрение

Летаргическая поэма

Игорь Гулин о «Мальчиках и девочках» Ивана Шкотта

У издательства Common place появился импринт «Вздорные книги», берущий на себя издание разнообразной забытой литературы. Одна из первых книг — собрание сочинений писателя-эмигранта Ивана Шкотта, автора нежной повести об обреченных школьниках «Мальчики и девочки»

Начать стоит с самого проекта. Имитирующее старый текстиль оформление этих томиков отсылает к знаменитой серии «Забытая книга», выходившей на рубеже 1980-х и 1990-х в издательстве «Художественная литература»,— символу возвращения модернистских шедевров широкому читателю (в ней были переизданы «Козлиная песнь» Вагинова, «Город Эн» Добычина и еще три десятка книг). «Вздорные книги» ставят перед собой ту же задачу реанимации забытых текстов, но подход здесь немного другой. Он, как можно догадаться по названию, филологическо-хулиганский. Точнее, сама филологичность, архивность и представляется здесь как едва ли не панковская деятельность. Задача проекта, как пишут его создатели Анна Слащева и Тимур Селиванов,— издание книг несвоевременных, «неугодных и просто негодных», выбранных по прихоти. Две открывающие серию книги отлично эту установку иллюстрируют. Одна из них — сборник трудов и дневников просветительницы конца XIX века Эмилии Кислинской-Вахтеровой. Вторая — собрание сочинений Ивана Шкотта.

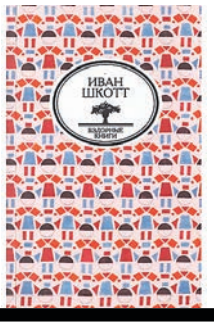
Этого писателя сложно назвать пропущенным гением. Он — автор нераскрывшийся, печальный персонаж фона литературного Монпарнаса 1920-х. Именно поэтому его выбор выглядит жестом дендистским (для сравнения: «Забытая книга» открывалась переизданием «Серебряного голубя» Белого). Тем не менее это любопытная фигура с не совсем типичной для эмигрантов первой волны судьбой.

Шкотт вовсе не собирался уезжать. В 1923 году он учился на химическом отделении Московского университета и вступил в кружок, организованный, чтобы сопротивляться давлению активистов комсомольской студенческой ячейки на учебный процесс. На кружок кто-то донес, двадцатилетний Шкотт попал в тюрьму, провел там восемь месяцев, затем оказался в ссылке в Нарымском крае, а оттуда бежал, пересек советско-польскую границу и в 1925 году приехал во Францию.

Обитатели русского Парижа редко жили в достатке, но в облике Шкотта, по воспоминаниям Алексея Ремизова, по-особому «глядела бедность». Ремизов стал его главным литературным покровителем, вторым был Михаил Осоргин. Они давали ему наставления, помогали с публикациями, но писать Шкотту было почти некогда. Он работал на металлургическом заводе, чернорабочим на вокзале, а дома вырезал поделки по кости, зарабатывая гроши и с трудом сводя концы с концами. К 1933 году его настигла болезнь, постепенно развивавшаяся после ссылки и побега. Немного не дожив до тридцати лет, Шкотт покончил с собой, приняв смертельную дозу снотворного.

Писал он, выкраивая для этого редкие свободные от работы вечера и дни, и написал очень мало. Еще меньше из его наследия сохранилось, все эти тексты опубликованы в книге. Это два юмористических рассказика о похождениях неудачливого русского парижанина в поисках легких денег, одна невнятная мифологическая поэма в прозе, немного писем и единственная большая вещь — опубликованная в 1929 году под псевдонимом Иван Болдырев повесть «Мальчики и девочки».

> …несколько дней — запустеет школа: получат аттестаты, так, никудышные кусочки бумаги, одиночками пойдут по Москве, всем русским городам, по просторной Руси, всей земле — великим и жалким человеческим походом, через человеческие мытарства и утехи — люди дела, денег, люди служения и любви; некоторые никогда не станут людьми, никакими, но всякий будет искать свое счастье, всякий по-своему.



Действие происходит в 1919 году. Шкотту было 16, примерно столько же его героям — Сереже, Вовке, Шурке, Вале, Любе, Кате и прочим старшеклассникам Единой трудовой школы в центре Москвы, недавно преобразованной из мужской гимназии.

Забавно, что «Мальчики и девочки» созданы в те же годы, что и главные тексты раннесоветского школьного канона — «Кондуит и Швамбрания», «Дневник Кости Рябцева», «Республика ШКИД»,— и вполне органично в этот ряд вписываются, отличаясь двумя вещами. Во-первых — стилем. Повесть Шкотта написана вычурной модернистской прозой «под Белого»: с эксцентричным синтаксисом, рваным ритмом, повторами, обрывами и подвыванием чего-то неясного, прорывающимся сквозь звуки обыденности. Все это выходит у него иногда изящно, но чаще неловко.

Вторая вещь более важная. Это чувство истории. Герои советских школьных книг переживают момент, когда прошлое умирает на глазах и из него рождается будущее, свидетельствуют эту чудесную трансформацию и активно участвуют в ней. В «Мальчиках и девочках» времени будто бы нет. В том числе поразительно мало его примет: есть какой-то школьный исполком, уволили старого директора, с трудом достаются продукты, где-то идет гражданская война, но все это далеко. Политика для героев располагается на том же вполне абстрактном уровне, что другие взрослые вещи, о которых они временами болтают,— вроде теории относительности. В основном же они нежничают, подличают, умничают, жеманничают — делают все, что делают подростки, пока взрослеют. Эти драмы и забавы Шкотту удаются замечательно: психологом он был гораздо более тонким, чем стилистом.

Однако взросление требует будущего, а его у этих детей из хороших семей, скорее всего, нет — или оно совсем не такое, как им мерещится. Герои об этом не подозревают, поэтому во всей своей подростковой испорченности — невинны. А автор — знает и уже не может забыть: он описывает отрочество не как утерянный рай, а как канун испытания.

Иван Шкотт. Собрание сочинений
Common place

Последний «Звонок»

Станислав Ф. Ростоцкий о расцвете и закате самой известной хоррор-франшизы и о пользе ужасов

В прокат выходит «Звонок: Последняя глава», который, видимо, в честь 20-летия франшизы снимал режиссер самого первого и главного «Звонка» Хидэо Наката по роману писателя Кодзи Судзуки. Но, кажется, новый «Звонок» не способен никого по-настоящему напугать: призрак Садако давно вошел в хоррор-пантеон и его присутствие на экране уже не столько страшит, сколько успокаивает

Единственный московский показ первого «Звонка» прошел в 1999 году в рамках фестиваля японского кино, в тот раз на редкость представительного в плане программы и традиционно бесплатного. Последнее обстоятельство изрядно поспособствовало тому, что большой зал уже ставшего историей кинотеатра «Зарядье» был заполнен под завязку. И столичные киноманы, отдающие себе отчет в том, на что именно идут (особую остроту ситуации придавал тот факт, что «Звонок» тогда был недоступен даже у видеопиратов), составляли далеко не подавляющую часть зрителей. Поэтому внутри росла и крепла готовность к тому, что сеанс пройдет под привычный аккомпанемент неуместных комментариев и утробного гогота в самых неподходящих местах. Погас свет, запустили фильм. Прошло десять минут, пятнадцать, двадцать. В зале стояла гробовая тишина. Когда, наконец, кто-то все-таки крикнул — резко, изломанно, панически,— не раздалось ни единого хмыканья, не то что смешка. Четверть часа спустя кричали уже все. Впоследствии выяснилось, что не обошлось и без жертв: на скорых с сердечным приступом из «Зарядья» вроде бы никого не увезли (подобное случалось в Америке после сеансов «Изгоняющего дьявола»), но доподлинно известно, что одному из зрителей спутница до крови исцарапала руку наращенными ногтями, а другой прикусил себе язык и несколько дней не мог разговаривать. С этого момента фильм Хидэо Накаты о проклятой видеокассете, посмотрев которую всякий умрет через семь дней, стал в России стопроцентно и безоговорочно культовым.

Как, впрочем, и во всем остальном мире. В том же 1999-м именно «Звонок» собрал все, что только возможно, на главных специализированных фестивалях мира: «Золотой ворон» в Брюсселе, призы за лучший фильм и визуальные эффекты в Сиджесе, титул лучшей азиатской ленты на монреальской «Фантазии». Вдобавок «Звонок» стал самым популярным фильмом года по версии японской киноакадемии и — на тот момент — самым прибыльным фильмом ужасов в истории японского кино. Образ Садако — скрюченной девушки в белом с закрывающими лицо черными как смоль волосами, выбирающейся сначала из колодца на экране телевизора, а потом и из самого телевизора,— стал знаковым, способным встать в один ряд с такими эталонными обитателями хоррор-пантеона, как монстр Франкенштейна, клоун Пеннивайз или кукла Чаки. Косплеерам подкинули эффектную и вполне бюджетную идею для костюма на очередной Хэллоуин, создателям пародий пошиба «Очень страшного кино» — новый объект для глумления, а критики получили возможность для самых невероятных интерпретаций. Истоки «Звонка» искали то в классической японской культуре (пьесы о мести и призраках из репертуара театра Но и кайданы — истории о сверхъестественном — театра Кабуки), то за океаном. В связи с фильмом Накаты поминались не только Вэл Льютон, Марио Бава или Дэвид Кроненберг, но и, скажем, куда менее очевидный Андрей Тарковский: приходилось встречать теорию о том, что на образ Садако напрямую повлияла причесывающаяся Терехова в «Зеркале».

Роман Кодзи Судзуки, легший в основу «Звонка», был впервые экранизирован для телевидения Чисуи Такигавой еще в 1995 году, но та версия особого ажиотажа не вызвала. Однако после безоговорочного триумфа фильма Накаты стало понятно, что так просто персонажей Судзуки индустрия теперь не оставит. Параллельно со «Звонком» (чаще всего их показывали на сдвоенных сеансах) вышла «Спираль» по следующему роману Судзуки. Сценаристом и режиссером стал Ёдзи Иида (он был и соавтором сценария телеэкранизации «Звонка» Такигавы). Сам Судзуки принимал в создании фильма активнейшее участие (и даже появился на экране в камео), так что в качестве экранизации «Спираль» была весьма убедительна, но с полюбившимся всем «Звонком» Накаты имела немного общего и на сиквел, как предполагалось ее позиционировать поначалу, не тянула никак. Тем более что и зрители встретили фильм в штыки, это в ситуации со сдвоенными сеансами было совсем уж наглядно. Потому в срочном порядке была рекрутирована оригинальная команда «Звонка» во главе с Накатой, которой предстояло заняться производством «настоящего» продолжения. И не успел год подойти к концу, как свет увидел «Звонок-2» — единственный в серии, не базирующийся на книгах Судзуки. Тогда же вышел еще и двенадцатисерийный «Звонок» с участием множества японских телезвезд, который явился подробнейшей экранизацией романа-оригинала, а основной упор был сделан на психологию и взаимоотношения персонажей,— он решительно не пытался никого напугать (хотя как минимум собственно «проклятое видео» вышло вполне леденящим). А еще через год пришло время приквела — «Звонка-0», снимать который Наката отказался, и режиссером фильма о жизни Каяко еще на этом свете стал дебютант Норио Цурута.

Разумеется, «звонковая» эпидемия не могла не вырваться за пределы Японии. Уже в 1999-м в Корее появился весьма недурной «Звонок: Вирус» (правда, режиссер Ким Дон Бин явно ориентировался в большей степени на книгу, чем на фильм), а в 2002-м Гор Вербински взорвал прокат (и зрительское сознание) крупнобюджетной голливудской версией с Наоми Уоттс в главной роли. Американский «Звонок» собрал четверть миллиарда долларов в мировом прокате, полтора десятка



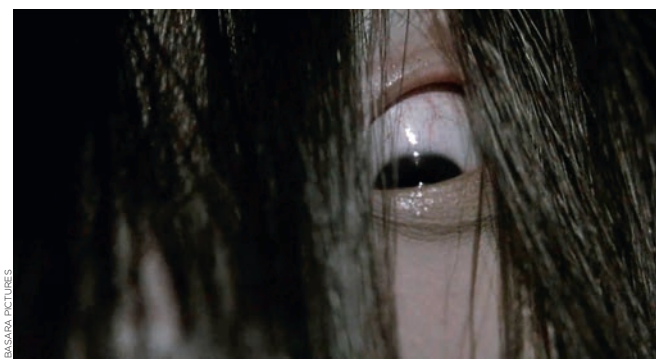
ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: КИНОПОГИСТИКА


BASARA PICTURES


DREAMWORKS SKG


BASARA PICTURES


DREAMWORKS SKG


BASARA PICTURES


DREAMWORKS SKG

«Звонок». Режиссер Хидэо Наката, 1998

«Звонок». Режиссер Гор Вербински, 2002

призов на важных хоррор-фестивалях и оказался одним из немногих ремейков в истории, к которому подходит определение «конгениальный». К сожалению, ко второму «Звонку» из-за океана, снятому спустя три года, это замечательное слово вряд ли употребимо, хоть и снимал его Хидэо Наката собственной персоной. А уж «Звонки» Хавьера Гутьерреса (2017) оказались и вовсе унылой штамповкой из разряда direct-to-video.

На даже на этом «вселенная Садако» не заканчивается. Двумя продолжениями — «Садако 3D» (2012) и «Садако-2 3D» (2013) — неожиданно обзавелась разжалованная из сиквелов «Спираль», а в фильме Кодзи Сираиси «Проклятые: Противостояние» (2016) деформированная брюнетка в белом в лучших традициях кинористалищ вроде «Фредди против Джейсона» сражалась с не менее буйным привидением Каяко, монстром из другой, не менее успешной японской серии ужасов — «Проклятие».

И вот теперь «Звонок» вроде бы вернулся к корням. Все тот же Наката в режиссерском кресле, все тот же Судзуки в качестве автора книги-первоисточника (на сей раз это его роман «Прилив»), вот только о видеокассете речи уже нет — проклятое видео давно переселилось во всемирную паутину. В больнице под надзором докторки Маю (Элайза Икэда) оказывается потерявшая память молчаливая девочка (Химека Химеджима), единственная выжившая после страшного — и странного — пожара. В то же самое время брат Маю, откровенно отстойный видеоблогер Казума (Хироя Симидцу), в поисках хайпа отправляется с камерой наперевес именно в тот самый жилой комплекс, где случился пожар. Снимает непонятное, но по-настоящему жуткое видео. И бесследно исчезает.

Ни о каком возможном травматизме речи не идет: «Звонок: Последняя глава» при всем желании нельзя назвать фильмом страшным. Тут есть несколько примечательных сцен, но скорее синефильского свойства: так, например, наслаждаясь чудесно выстроенными сценами в коридорах и лифтах больницы с участием девочки, невозможно не вспомнить третью серию «Полтергейста» и не соотнести это с тем, что Кодзи Судзуки, по его собственному признанию, вдохновлялся на написание «Звонка» именно этим фильмом (хоть и первым, но важна тенденция). Или восхититься остроумнейшим эпизодом в игровой комнате — когда еще увидишь классическую сцену с буллингом из «Кэрри» в исполнении дошколят? Да и из колодца Садако на видеозаписи появляется ничуть не менее эффектно, чем в прошлые разы. Этим, пожалуй, список очевидных удач и исчерпывается.

Правда в том, что в целом концепция «Звонка» кажется, увы, практически исчерпанной. Как ни печально это признать, но того первоначального всепоглощающего ужаса история Садако уже не вызывает. Время (да и место) изменилось, в Москве нет в помине никакого «Зарядья», как нет и пиратских видеокассет, на которых «Звонок» в положенную пору, разумеется, появился. Наращенные ногти обломились, язык зажил. А сама «проклятая запись», перекочевав с VHS-пленки на просторы интернета, затерялась в череде бесконечных и по большей части бестолковых подражаний (сегодня хоррорам о роковых интернет-сайтах, смертоносных телефонных звонках и мобильных помощниках-маньяках несть числа) и растворилась в редких по-настоящему удачных примерах развития темы (известно, что основополагающее влияние фильма Накаты с удовольствием признавали в том числе и создатели «Ведьмы из Блэр» — следующей после «Звонка» мировой сенсации жанра ужасов). И уж точно не в силах конкурировать она с потоком наводнившей всемирную сеть «крипоты» от и для поколения Z.

Тем не менее идти на «Садако» в кино все-таки стоит. Со времен Великой депрессии в 30-х и заскоков рейганомики в 80-х человечество еще не придумало лучшей терапии от окружающей безнадеги, карантинов и кризисов, чем фильм ужасов, пусть даже и не самый удачный.

В прокате с 17 декабря

Кровь с матерком

Ксения Рождественская о фильме «ДНК» как шоу токсичных родственников

До российского проката добрался еще один фильм из программы несостоявшегося Каннского кинофестиваля — «ДНК» Майвенн с Фанни Ардан и Луи Гаррелем. Майвенн, постоянная участница Канна, которую зрители помнят скорее как Диву Плавалагуну из «Пятого элемента», снимает наполовину автобиографический фильм о безумной франко-алжирской семье, в которой все беспрестанно ссорятся и очень друг друга любят

Глава большого и слегка безумного семейства Эмир доживает свои дни в доме престарелых. У него Альцгеймер, но до обострения болезни он успевает надиктовать мемуары — о том, как жил в Алжире и как бежал оттуда во Францию. Семья вместе с ним празднует выход книги, переругиваясь и веселясь, а когда он умирает, они так и продолжают ругаться над гробом и признаваться друг другу в любви. Внучку Эмира, Нэж (по-французски это означает «Снег»), смерть деда так потрясает, что она решает получить алжирское гражданство, а кроме того, сдать анализ ДНК и выяснить, какая кровь в ней течет.

На самом деле кровь ничего не решает. Семья важнее, чем кровь.

Роль Нэж исполняет Майвенн — соавтор сценария и режиссер фильма, и «ДНК» держится прежде всего на ее обаянии. Она играет, в сущности, версию самой себя, хотя во всех интервью подчеркивает, что сняла не «автобиографическое кино» — в слове «автобиографический» ей слышится механистичность,— а кино, основанное на ее жизни. Состав ее крови — такой же, как у ее героини: отец — француз вьетнамского происхождения, мать — наполовину алжирка. И проблемы — те же, что и у Нэж: Майвенн уже разбиралась с обидами на родителей и в своем давнем стендап-шоу, и в дебютном полном метре «Простите меня» (2006). Она всегда интересовалась темными сторонами семейной жизни, и, похоже, семья для нее — сборище очень любимых людей, которых не хочется видеть.

Майвенн все знают как Диву Плавалагуну из «Пятого элемента» Бессона, ее мимолетного мужа и отца ее дочери. Именно Майвенн, с которой Бессон познакомился, когда ей было 15, стала прообразом Матильды из его «Леона». Она играла у Клода Лелуша и Александра Ажа, но теперь предпочитает снимать, а не сниматься. Ценит Кассаветеса и Ромера, делает камерные, интимные фильмы в почти репортажной манере. Ее «Полисс» (2011, приз жюри Каннского кинофестиваля) рассказывал о полицейском отделе, который расследовал дела о насилии над детьми, «Мой король» (2015, приз Каннского кинофестиваля за лучшую женскую роль Эммануэль Берко) — о жизни с нарциссом: весь мир фильмов Майвенн заполнен людьми, с которыми невозможно жить, но без них еще хуже.

Героиня «ДНК» пытается понять, кто она — алжирка или француженка. На кого больше похожа — на маму или на папу? Кого больше ненавидит, папу или маму? Весь фильм — история о поисках самоидентификации. Мать Нэж (великая Фанни Ардан) — грузная, резкая, то молодящаяся дама, то почти комическая старуха, в ней бурлит ненависть. Отец интересуется только змеями, с которым он готов общаться часами, а вот с дочерью — не готов. Вокруг суетятся, каламбурят, читают рэп и ругаются двоюродные и троюродные, бывшие и случайные (в том числе остряк Франсуа в исполнении Луи Гарреля). В сущности, «ДНК» — это шоу токсичных родственников. И сама Нэж, конечно, тоже токсична, потому что это у нее в крови.

Соавтор сценария — Матье Деми, актер и режиссер, сын Аньес Варда и Жака Деми,— уже снимал фильм о смерти, трауре и наследстве («Американо», 2011). Там были саспенс и детективная составляющая, но в «ДНК» вместо саспенса — растерянность. Тут ничего, в сущности, не происходит: члены семьи ссорятся, как ссорились всегда, героиня пытается не скатиться в депрессию, Алжир все так же далек. Единственный способ справиться со всеми этими слезами, скандалами, с мрачной похоронной логистикой — смех. Майвенн снимает смешной и сентиментальный отчет о том, как не сойти с ума в собственной семье.

Когда родственники начинают ссориться, выбирая гроб, потому что кто-то из кузенов считает, что хоронить надо в экологичном картонном гробу, а остальные — что он идиот,— это довольно смешно. Когда фурия-мать устраивает во время панихиды скандал с хлопаньем дверьми — это довольно смешно. Когда близкие люди говорят друг другу гадости на похоронах — ладно, это уже не так смешно. Но это тоже часть семейных ритуалов.

«ДНК» — тихая трагикомедия о любви, родной крови и отеческих гробах. Здесь внук сочиняет рэп для деда: «Кровь в моих венах сладка, ведь ты — часть моей ДНК». Здесь внучка забирает себе простынь, на которой умер дед. Здесь правнук на похоронах прадеда достает из цилиндра живого голубя. Здесь все братья-сестры, дочки-матери. Да и сама камера смотрит на героев взглядом всепрощающей бабушки, умиляясь и вздыхая: ну вот, опять поругались, такие сладкие.



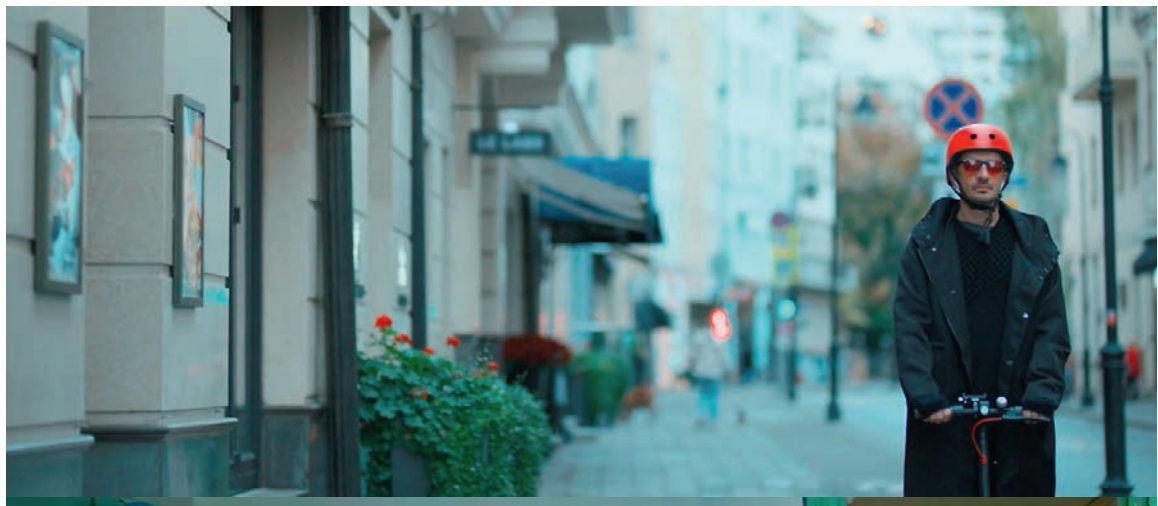


ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: A ONE FILMS

Массовая добровольная фрустрация

Василий Степанов о «Психе» Федора Бондарчука как первом постковидном сериале

На сервисе more.tv полным ходом идет «Псих» — дебют режиссера Федора Бондарчука в сериальном жанре и актрисы Паулины Андреевой в качестве шоураннера — история о психологе для богатых, который сходит с ума в опустевшей Москве 2020 года







Олег (Константин Богомолов) — вялый маменькин сынок за сорок, с рассеянным то ли от алкоголя, то ли от каннабиноидов взором — успешный московский психотерапевт для богатых, который каждый день приезжает в свой уютный, с шиком обставленный кабинет на электросамокате (дают о себе знать собянинские реновации). На голове — безопасный шлем, на носу — розовые очки, в кармане — санитайзер. Олег чуть что нервно протирает руки. Вкупе с неожиданно опустевшей Москвой эта фиксация на гигиене дает удивительный эффект: «Псих», написанный Паулиной Андреевой и поставленный Федором Бондарчуком, выглядит первым — и удачным — постковидным сериалом. Фрустрации и неврозы героев кажутся (хотя бы отчасти) последствием пандемии, как и поразительное запустение на столичных улицах.

Шок ушел, осадочек остался, нравы тоже не то чтобы улучшились, а расстройства не улетучились. Психотерапевт Олег не бедствует. Поначалу зритель не знает, сколько он берет за прием. Не знает, кажется, и сам Олег. Понятно только одно — дорого. Это «дорого» — в каждом скрипе кожаной подушки на кресле, в котором ерзает клиент, в каждой пылинке на чистом столе из древесины редких пород, в мутноватом блеске ботинок и гулком бульканье шикарного саундтрека Игоря Вдовина. При этом «Псих», конечно, не про деньги, а про мир, в котором деньги почти неважны. Разговор о них заходит, только когда баланс на карточке вдруг теряет один нолик: вот только что было семь и уже — шесть. Непорядок, нужно чуть поднапрячься, поправить баланс. Но, как говорилось в фильме «Бумер», тот, кто думает о финансовых проблемах, неизбежно забывает о других,— а Олег не забывает.

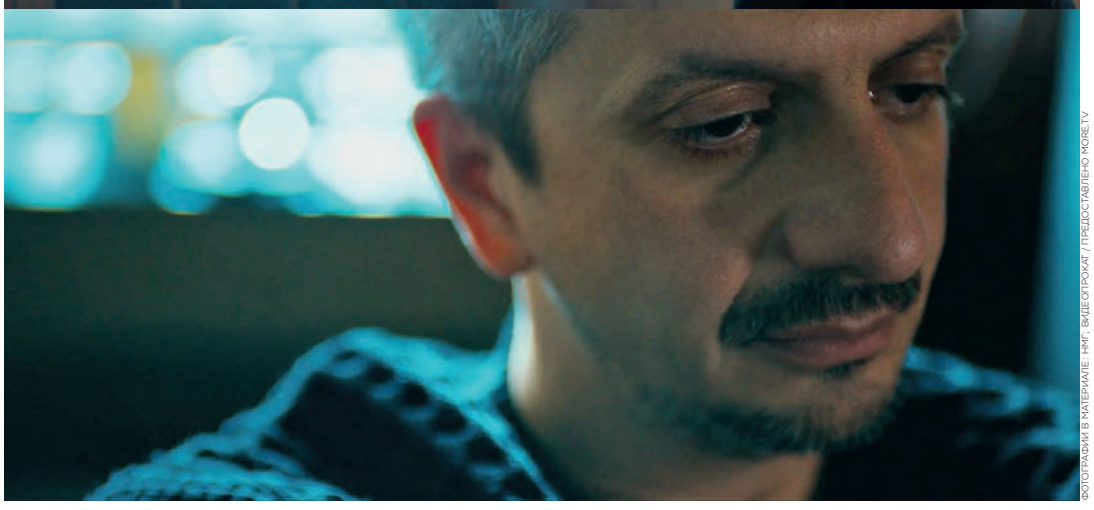
В этом опустевшем, сияющем, московском мире он остался один: год назад у Олега исчезла жена Марина (Евгения Громова) — то ли уехала восвояси от осточертевшего мужа, то ли пропала. Как бы там ни было, призрак супруги постоянно бродит где-то рядом. Марина мерещится терапевту в первых встречных — официантках, секретаршах, медсестрах. А также — в одетой стюардессой секс-кукле, которую преподнесла Олегу на день рождения его мама, юркая и прохладная, словно ящерка, специалистка по сексопатологии Кира (Роза Хайруллина).

Холодноватая интонация, эффектная картинка (операторы Юрий Никогосов и Николай Богачев красиво справились с безликой современностью, напустив тумана и приглушив цвета), линия сюжета и, в конце концов, котик, появляющийся из коробки в третьей серии, справедливо напоминают зрителю о другой драме мужа, попавшего под подозрение после пропажи жены,— «Исчезнувшей» Гиллиан Флинн и Дэвида Финчера. Однако пока история окончательно не вырулит на эту колею, давать такие оценки рано. Но можно предложить для простоты восприятия









ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ © НМГ. ВИДЕОСТРОКА1 / ПРЕДОСТАВЛЕНО MORE.TV

другую точку отсчета — обстановка в «Психе» чем-то отдаленно напоминает постапокалиптический мир «Бегущего по лезвию», где суррогаты и репликанты бродят среди живых людей, множа пустоту и неуверенность в реальности окружающего пространства.

Актеры-исполнители словно нарочно обречены Бондарчуком и Андреевой на исполнение ролей, которые уже когда-то им доставались, то есть копируют самих себя на правах постмодернистских реди-мейдов: Евгения Громова изображает секс-объект, обретающий вдруг субъектность и одновременно исчезающий (как в «Верности» Нигины Сайфуллаевой), Александр Горчилин дает молодого нищего художника («Да и да» Валерии Гай Германики), Елена Лядова — великовозрастную неформалку-разведенку («Измены» Вадима Перельмана), Владимир Симонов — трепещущего профессора-интеллигента (как в «Домашнем аресте» Петра Буслова или «Стране ОЗ» Валерия Сигарева), а у Олега Меньшикова, кажется, противоударный военный ноутбук из бондарчуковского «Притяжения». Ощущение дежавю не то чтобы портит сериал, но наделяет происходящее на экране странным привкусом высококачественной имитации. И он как раз идеально подходит для сюжета об инвалидном мире, потерявшем свой цвет, и герое, лишившемся опорного пункта в своей биографии — любимого человека. Для самых непонятливых в машине Олега звучит песня «Мир без любимого, солнце без тепла, птица без крыла». Александр Зацепин написал ее для «31 июня» — мюзикла о встрече принцессы из XII века и рекламщика из XXI.

Только любовь может перекинуть мостик через такую прорву времени, но в «Психе» об этом древнем волшебстве уже давно забыли. Чувства, причем решительно все, попахивают санитайзером — даже слезы убивающейся после аборта героини Ани Чиповской. Это заставляет порой сомневаться и в страданиях Олега, которого хладнокровно, с шепелявым усердием играет Константин Богомолов. Его герой — большой седой ребенок, который недовольно кривит рот, чуть что не так, и живет в вечной претензии к тем, кто его окружает. Мама, помощница, клиенты, приятели — все они невыносимы. Однако еще невыносимее ему с самим собой.

Подмороженный «Псих» выходит на стрим-сервисе more.tv и, нужно сказать, прекрасно дополняет летних «Чик», выпущенных там же. Только все здесь — от стиля до интонаций, с которыми произносят обсценные слова,— будто поменяло полярность, встало с ног на голову, перевернулось, где был минус — теперь плюс. Нищая, но жовиальная провинция превратилась в бездушную и дорогую Москву, яркие цвета угасли, антагонистка-пассионарий сменилась вялым героем с глазами больного бассета. Неизменным осталось одно: это тоже лихо написанная — с убедительными диалогами и правдоподобными характерами — и с азартом поставленная драма русской жизни накануне третьего десятилетия XXI века. Герои с протянутой рукой молят то ли бога, то ли свой темный id — «дай немножечко», а он не дает. А зрители смотрят и узнают себя, даже если никогда не держались ни за баранку грузовика, ни за ручки сумки Hermes.

Смотреть: more.tv

Шепоты и фрики

Татьяна Алешичева
о сериале «Любовь и анархия», поженившем ромком с критикой капитализма и Бергманом





На платформе Netflix вышел шведский сериал «Любовь и анархия» — самый необычный ромком года, где размышления о том, как аутсайдера обтесывает социум, не менее важны, чем любовная интрига

Рецензенты в первую голову характеризуют этот сериал словом «странный» — и действительно, его сюжет практически с первых минут выходит за рамки обычных романтических историй. Миловидная блондинка Софи на подступах к сорока (Ида Энгволь) вроде бы счастлива в браке — у нее симпатичный муж, который не забывает выказывать ей восхищение, и двое послушных детей. Но при этом она использует каждую свободную минуту, чтобы запереться в ванной и мастурбировать. Хотя, возможно, в счастливых семьях в Швеции так принято. Загвоздка в том, что, едва выйдя на новую работу, Софи проделывает то же самое прямо в офисе у компьютера, думая, что все остальные ушли по домам. А что в Швеции на работе так делать точно не принято, мы понимаем, когда молодой айтишник Макс (Бьорн Мостен) втихаря снимает Софи на телефон и начинает ее шантажировать.

Конфуз вырисовывается нешуточный. Софи — кризис-менеджер, нанятая солидным книжным издательством, которому предстоит как-то поспеть за новыми веяниями и технологиями. Здесь трудятся сплошь интеллигенты в маминых кофтах, которые смотрят Софи в рот и почитают ее за богиню, акулу цифровых коммуникаций и большую начальницу — и тут такой афронт. Без пиетета к ней относится только дерзкий 23-летний красавец Макс — косая сажень в плечах, а во взгляде невинность и хрупкость. Устоять невозможно, Софи даже не пытается. Макс удаляет компромат, но осадочек, как говорится, остался — теперь Софи отнимает у него телефон и подначивает совершить какую-нибудь невероятную оскорбительную каверзу в благопристойном книжном болотце. Макс подчиняется, чем восхищает и затрагивает в душе Софи какие-то хулиганские струны — и вот уже она по подначке Макса весь день ходит в офисе задом наперед («Извините, у меня каблук сломался!»).

Кажется, ничего подобного мы раньше не видели: то, что происходит между героями,— даже не флирт, а отчаянное состязание в безбашенности, помогающее взрослой женщине-буржуазке и неустроенному пацану понять, что вот она и нашлась, родная душа. Вместо романтических голливудских клише тут в полный рост красуется шведская простодушная откровенность и нордическая сюрреальная странность. Чего стоит сцена, когда Софи уже не на спор, а просто веселья ради заявляется в общественный бассейн без трусов, вызывая дикий переполох среди зожников,— ну как не полюбить такую чокнутую отвязную тетку. Любовь — не вздохи на скамейке и не прогулки при луне. Это постоянная потребность, обращенная к партнеру: удиви меня! Безудержная фантазия придумавшей и снявшей этот сериал Лизы Лангсет уводит сюжет куда-то в сторону влажных женских грез, какие и не снились всем порнографам мира и голливудским сценаристам, продающим нам ложные истории о нас.

На фоне безумных эскапад главных героев, которые отныне сообща троллят скучный социум, разворачивается производственный роман о буднях стремительно устаревающего книжного бизнеса. Редакторы не дети и, заказывая известной актрисе книгу об Ингмаре Бергмане, ждут от нее «продаваемых пикантностей», а не панегирика его сумрачному гению (кроме того, «300 страниц слепого женского поклонения гениальности мужчины — это несовременно!»). Но даже опытные воротилы книжного бизнеса пасуют перед борзой компанией, производящей развлекательный контент, которая выкупает высоколобый бестселлер издательства и снимает по нему фильм: к сюжету книжки приделывают занимательный финал, на корню убивающий идею автора. И долго ждать не приходится, когда та же компания намеревается купить уже все издательство. Вся эта история о стремительно уходящем в прошлое классическом интеллектуализме, о том, как на наших глазах его теснит и побеждает примитивная поп-культурная жвачка, сформулирована убедительно и отрезвляюще: хватит умничать, дайте нам побольше сплетен про мертвого Бергмана — и желательно в виде картинок в инстаграме.

Когда же издательство неминуемо оказывается на грани банкротства (проказы Софи и Макса, объединивших усилия, чтобы расшатать основы скучного мира, в целом оказываются вполне эффективными), Софи накрывает сумрачным шведским гением по самое не хочу: ее отец был анархистом, положившим душу на борьбу с капитализмом, и на этом свихнулся. Чтобы не свихнуться следом, ей самое время пойти на попятный, уйти с земляничных полян на расчерченные по линейке цифровые платформы семейной и профессиональной жизни и больше не дразнить социум. Так смолкают шепоты и крики — или все-таки не смолкают: финал у сериала открытый, да и вообще этих сумасшедших шведов не разберешь.

Смотреть: Netflix

«Кто-то ставит Шекспира, кто-то ставит Чехова, а я ставлю Малевича»

Драган Живадинов о театре в невесомости и искусстве информанса



POSTGRAVITYART

15 декабря 2020 года в Музее современного искусства Любляны состоится акция под названием «Finalizem»: в виртуальное пространство (действо будет транслироваться онлайн) запустят «художественный спутник» словенского объединения Postgravityart. Дата выбрана неслучайно: 15 декабря 1920 года в Витебске была опубликована брошюра «Супрематизм. 34 рисунка» Казимира Малевича, и «Finalizem» — это театральное воплощение «Супрематизма» к его столетию. Идеолог и режиссер Postgravityart Драган Живадинов рассказал Анне Толстовой о словенском космизме, балканском видении Малевича и театре в невесомости

Словенский театральный режиссер и художник Драган Живадинов — один из отцов-основателей движения Neue Slowenische Kunst (NSK), куда, наряду с художественной группой IRWIN и музыкальной группой Laibach, входила его компания «Театр сестер Сципиона Назики». Из всех членов NSK, разделявших идеалы ретрогардизма и поклонявшихся Казимиру Малевичу, только Живадинов был так увлечен идеями космизма, что еще в 1980-е годы занялся «космокинетическим» театром, мечтая перенести проблему пространства-времени с земных подмостков в высшие, орбитальные сферы. Из этих экспериментов вырос грандиозный театральный «телекосмический» проект «Ноордунг 1995–2045» — он назван в честь словенского пионера космонавтики Германа Поточника, опубликовавшего книгу «Проблема преодоления космического пространства. Ракетный двигатель» в 1928 году в Берлине под псевдонимом Герман Ноордунг (в 1935-м книгу перевели с немецкого на русский, в 1986-м — на словенский).

Проект «Ноордунг 1995–2045» рассчитан на полвека: ключевые события должны происходить раз в десять лет — начальное «One Versus One» прошло в Любляне в апреле 1995-го. Философскую и театрально-художественную концепцию «Ноордунга 1995–2045» разрабатывает коллектив Postgravityart в составе Драгана Живадинова, Дуни Зупанчич и Михи Туршича. Postgravityart буквально перемещает супрематические формы Казимира Малевича и его апостолов-уновисовцев в космическое пространство, ставя «постгравитационные театральные абстракции» в условиях невесомости: первая театральная постановка в обстановке нулевой гравитации называлась «Биомеханика Ноордунг» — она состоялась 15 декабря 1999 года в специальном самолете-лаборатории Центра подготовки космонавтов имени Юрия Гагарина. Стремясь к своим супрематическим целям, Драган Живадинов и Postgravityart проявили поистине космическую энергию. Во-первых, им удалось наладить творческие связи с НИИ ЦПК имени Ю.А. Гагарина, заразив обитателей Звездного городка своей любовью к русскому авангарду (кстати, именно Драган Живадинов и Миха Туршич приложили руку к спасения «Летатлина»: увидев татлинскую человекоптицу в Музее военно-воздушных сил в Монино в довольно печальном состоянии, они первыми забили тревогу — в конце концов «Летатлин», как известно, перебазировался в Третьяковскую галерею). Во-вторых, усилиями Postgravityart в словенском городке Витанье, где провел детство Герман Поточник, в 2012 году открылся Культурный центр европейских космических технологий (KSEVT) — футуристические архитектурные формы здания повторяют изобретенную Поточником-Ноордунгом обитаемую космическую станцию в виде летающего колеса.

Последнее представление «Ноордунга 1995–2045» состоится весной 2045-го. На орбиту будет запущен спутник с биотехнологическими аватарами («умботами») четырнадцати членов труппы театра: предполагается, что к тому времени многих актеров уже не будет в живых, но режиссер, прошедший подготовку космонавта, должен дожить до запуска и полететь вместе с призраками своих соратников — когда спутник достигнет целевой орбиты, режиссер выйдет в открытый космос. Главные протагонисты этой пятидесятилетней пьесы — Ноордунг, Малевич, Мейерхольд и Смерть, она заявит о себе во весь голос в 2045-м. Самый первый театральный проект Драгана Живадинова «Театр сестер Сципиона Назики» тоже отличался этой завороженностью смертью и подразумевал финальное самоуничтожение, но не столь буквальное — его герои были много моложе, и земной конец представлялся им абстракцией. Однако обратный отсчет жизни «Ноордунга 1995–2045» точнее совпадает с обратным отсчетом жизни его участников. Конечно, это путь в космическое бессмертие. И это грустный путь.

Третья постановка «Ноордунг 1995–2045», 20 апреля 2015



Как идет работа над постановкой и почему она должна быть осуществлена именно сейчас, в разгар пандемии?

Сегодня у меня была репетиция в Музее современного искусства — мы репетируем аналоговым, а не виртуальным способом, но соблюдаем дистанцию в полтора метра (смеется). А 15 декабря в музее будет событие — и его будут транслировать онлайн. Почему важна эта дата? Во-первых, наш театральный проект рассчитан на 50 лет, и сейчас мы находимся ровно в середине пути: со времен нашей премьеры прошло 25 лет. А во-вторых, кто-то ставит Шекспира, кто-то ставит Чехова, а я ставлю «Супрематизм» Казимира Малевича — это ключевой текст искусства, и он датирован 15 декабря 1920 года, Витебск. Первый раз я прочел этот текст в 1980 году — мне было 20 лет, и я многое понял. Читал в переводе на сербский — перевода на словенский не было. А в 1989 году мой друг Тихо Миловац из Музея современного искусства в Загребе сделал выставку Малевича — параллельно с амстердамской выставкой Малевича в Стеделейке. Это была первая выставка Малевича за пределами Советского Союза, и на обложку ее каталога Тихо Миловац поместил этот текст — я прочел его второй раз в жизни и понял, что Малевич важен не только из-за абстракции и геометризма, что стало магистральной линией мышления в искусстве после Второй мировой войны, он важен идеей «оптимальной проекции» — это путь утопии, я называю это технокосмизмом. И это то, чему посвящен наш пятидесятилетний проект — то, что мы начали делать в 1995 году. Вначале мы работали с Дуней Зупанчич, позднее к нам присоединился Миха Туршич, и где-то году в 2002-м мы уже обсуждали постгравитационное искусство, postgravity art. Так вот, в том тексте 1920 года Малевич говорит о «супрематическом спутнике».

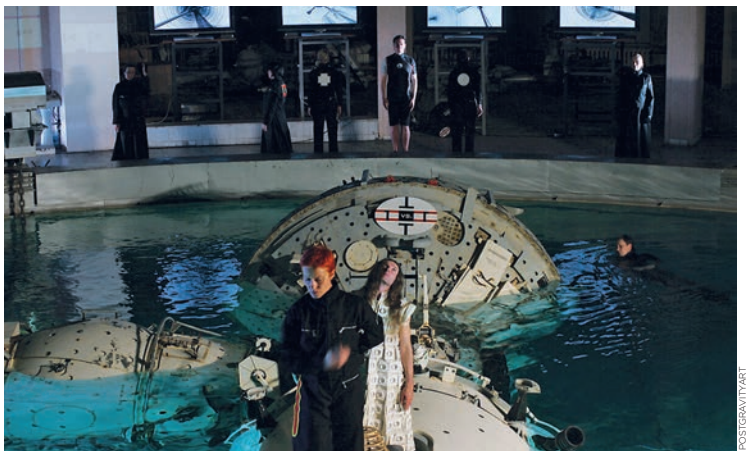
Вы тоже говорите о запуске «художественного спутника». Расскажите, что это будет за событие?

Это будет информанс. Когда актер играет на сцене, например дядю Ваню, это трансформанс, трансформация. Когда актер играет самого себя — это перформанс. Я был знаком с Класом Ольденбургом — он создавал первые перформативные ситуации, это было еще до хеппенингов. Однажды я спросил его, что для него значит перформанс. И он сказал мне: «Мой юный друг, это очень просто: это персональная форма». А мы делаем информанс — это и внутренняя форма, и внутренняя информация, которой мы хотим поделиться с людьми, чтобы они знали, что 15 декабря 1920 года Малевич проложил для них этот технокосмический путь. Последние 15 лет в постгравитационном театре мы делаем информансы — раньше мы их называли «информационными акциями». У нас есть визуальные, театральные, музыкальные информансы — сейчас будет театральный информанс. В тексте Малевича говорится о том, что выход в космос отменяет земную предметность, его супрематические конструкции — это существа во Вселенной, спутники. Ученики Малевича, Илья Чашник, Лазарь Хидекель и Константин Рождественский, пытались проецировать супрематизм на Землю. Но нас это не интересует — Малевич интересует нас не как творец живописных утопий, а как создатель техно-арта, искусства в развитии. Как вы знаете, в будущем финальной стадией нашего проекта станет запуск на орбиту художественного спутника с 14 актерами, точнее — с их умботами, с их информационными призраками. Там будет три типа программного обеспечения: во-первых, биографический — это все сыгранные ими роли и все произнесенные тексты; во-вторых, биологический — это их ДНК; в-третьих, биомехатронический — это их лица, с горячей и холодной зоной, с переходом от трагедии к комедии. Это и будет настоящий «Финализм», реализация идеи Малевича о супрематизме, окончательный переход от XX века к XXI веку. Когда в 1989-м я перечел текст Малевича, я понял, в чем состоит моя миссия: я должен создавать информансы, приближаясь к конечной цели с помощью высших достижений XX века — супрематизма, конструктивизма и космонавтики. И я уже 22 года работаю вместе с этими фантастическими людьми из Звездного городка — Юрием Батуриным, Юрием Гидзенко, Юрием Маленченко, в российской космический программе целых 12 человек, которых зовут Юрий (смеется). Раньше я, как и все в Neue Slowenische Kunst, увлекался ретрогардизмом, но потом нашел оригинал — и это Малевич.



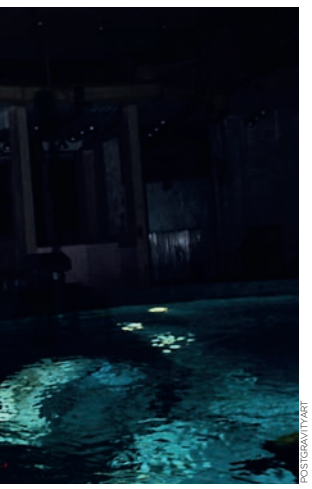
В России, как мне кажется, Малевича представляют в большей степени метафизиком — вы, похоже, ближе к оппонентам Малевича, к Татлину и конструктивистам, стремившимся к буквальной реализации утопических идей.

Тут нет никакого противоречия: технология — это манифестация метафизики на Земле. Ведь на самом деле Малевич имел в виду вполне конкретный космический спутник и думал похожим на Татлина образом, да и само слово «конструктивизм» придумал Малевич, насмехаясь над Татлиным. Посмотрите на картину Малевича «Супремус № 56»: зеленая — это Земля, голубая — Луна, а между ними в центре — что? Планита! Внеземная сущность. Посланная во Вселенную информация. В этой нулевой точке — начало межкосмической коммуникации. Это не просто краски на холсте, не картина о духовном и космическом, как у Кандинского. Это не просто утопическая метафизика. И это не имеет никакого отношения к футуризму. Это artificial life — вы слышите в этом определении дигитального корень «art», искусство? Это то, что наш учитель, профессор из Загреба, известный исследователь русского авангарда Александар Флакер называл оптимальной проекцией. А я говорю, что оптимальная проекция находится на половине пути к утопии. Конечно, мы очень уважаем Татлина — это же мы спасли «Летатлина» из Монино. Наш «Finalizem» отмечает середину пути, нами пройденного: 25 лет позади, 25 лет впереди. И что нас ждет в конце пути? Метафизика. Глубокая метафизика.



POSTGRAVITYART

Вторая постановка «Ноордунг 1995–2045», 20 апреля 2005



POSTGRAVITYART

Мы видим, что существуют разные национальные версии Малевича: российская, украинская, польская. Но ведь есть и югославский Малевич — у Горана Джорджевича, выступавшего от имени Малевича, у всех участников Neue Slowenische Kunst. Почему Малевич был так важен в Югославии?

Я бы говорил о балканском Малевиче — Югославии больше не существует. Но Малевич действительно был невероятно важен на Балканах — это центральная фигура мира искусства. И в отличие от русского метафизического, на Балканах Малевич — другой. Это во многом связано с Божо Беком, центральной фигурой в нашей музейной истории: в 1948 году он учился в Ленинградском университете, и хотя тогда в СССР доминировал соцреализм, он хотел заниматься Малевичем и познакомился с людьми его круга в Ленинграде. Когда начался конфликт Сталина с Тито, Божо Бек вернулся в Югославию — Тито ему покровительствовал и в середине 1950-х позволил создать в Загребе музей — Галерею современного искусства. И что сделал Божо Бек в начале 1960-х?

«Новые тенденции» (международный фестиваль кинетического, концептуального и компьютерного искусства в Загребе, 1961–1973 годы.— Weekend)?

Браво! «Новые тенденции». И знаете, что он говорил? Я не был знаком с Божо Беком, но мне об этом рассказывал Йеша Денегри (знаменитый сербский историк искусства.— Weekend). Божо Бек говорил, что нужно искать молодых художников, которые будут развивать идеи супрематизма и конструктивизма — с помощью нового языка, в новой ситуации. И вот в 1968 году Вера Хорват-Пинтарич создает компьютерное искусство — для Божо Бека это была современная реализация супрематизма. И это были наши учителя — Тихо Миловац, тот, который сделал первую выставку Малевича, учился у Божо Бека. Понимаете, это совершенно другой взгляд на супрематизм — не такой, какой был в Нью-Йорке на оп-арт как на декоративную абстракцию для украшения гостиной. Но кроме того есть и более давняя балканская традиция восприятия абстракции Малевича. Знаете, когда его впервые опубликовали на Балканах?

Первая постановка «Ноордунг 1995–2045», 15 декабря 1999



POSTGRAVITYART

Наверное, в «Зените» (Zenit, авангардистский журнал, издававшийся сначала в Загребе, а потом в Белграде в 1923–1926 годах.— Weekend)?

Не наверное, а точно! Там был целый выпуск с Лисицким на обложке — мы звали его «русский номер». Для нашего поколения Малевич был навязчивой идеей — мы читали все его тексты в оригиналах, в моей домашней библиотеке полторы тысячи страниц всего, что написал Малевич, вплоть до его анархистских статей. Но на Балканах была и большая ненависть к Малевичу — его не любили, так сказать, чувствительные поэты, его ненавидел хорватский писатель Август Цесарец, он был на одной из публичных лекций Малевича в СССР и написал разгромную рецензию. В результате мы имеем Горана Джорджевича — ведь его проект как раз и говорит о том, что творчество Малевича превратилось в призрак. В России тоже были призраки Малевича — например, Эдуард Штейнберг. Но мне важна другая линия: Малевич—Чашник—Хидекель с Рождественским, я их воспринимаю как Сократа, Платона и Аристотеля. Вы можете подумать, что для меня Малевич — это как религия. Ничего подобного. Если обратиться к началу моего искусства, к Neue Slowenische Kunst, среди двенадцати основателей десять были без ума от Марселя Дюшана и только двое (имя второго я вам не скажу) — от Малевича.

Однако для вас, похоже, не менее важна биомеханика Мейерхольда. Как биомеханика и супрематизм взаимодействуют в вашем постгравитационном искусстве?

Не знаю, правда это или нет, но мне кажется, что я это не выдумал, а читал — то ли у кого-то из кураторов выставки «Париж—Москва», то ли в каталоге выставки украинского авангарда, которую делал тот же Тихо Миловац. В общем, я говорю о письме Малевича Мейерхольду, где он призывает его отказаться от конструктивистского театра и заняться супрематическим. Он говорит Мейерхольду, что, если вы продолжите заниматься конструктивизмом, вы закончите вместе с Маяковским в цирке — будете дрессировать животных и вас тоже будут дрессировать. Я был очень молод, когда это прочитал. И я решил, что я стану супрематическим режиссером. Что такое наши художественные спутники и умботы? Умбот — это, с одной стороны, от слова «ум» и «umetnost», искусство, а с другой — от слова «робот», «работник». Это не рабочий, но художественный мыслитель. Это не конструктивизм и не супрематизм — это композитный подход. Прошлым летом мы уже испытывали реальный спутник в Звездном городке — в 1995 году у нас был только макет. Биографический, биологический и биомехатронический аспекты умботов — это то, как я понимаю супрематическую режиссуру. Не забывайте, что в 1999 году мы, я, Дуня Зупанчич, Миха Туршич, наши актеры и Юрий Гидзенко и Сергей Крикалев, сделали первый на Земле спектакль в невесомости.

Когда в реальности будет запущен художественный спутник?

2 мая 2045 года — на экваториальную орбиту. С 14 умботами на борту. Не могу не сказать, что без «Роскосмоса» это было бы невозможно. Когда у нас с Дуней и Михой была выставка в Лос-Анджелесе, в музее Риверсайд, на пресс-конференции многие говорили, почему мы в NASA такого не делаем. Я скажу так: в Америке более практический подход к космосу, а у нас в Европе, потому что для меня Россия — это Европа, и точка, подход метафизический. Мой технокосмизм — это метафизический путь, это путь искусства, которое не соревнуется ни с какой другой религией, потому что оно само представляет собой большой онтологический религиозный парадокс, связанный с производством красоты. В XXI веке красота будет заключаться в мышлении, и Малевич это предвидел.

Театр в невесомости и этот последний спутник — это будет ваш выход за нуль форм?

Да. Малевич был против производства продуктов, но спутник на орбите — это не продукт. Знаете, как все началось? После нашего первого спектакля в Любляне в 1995 году в Liberation появилась рецензия, и критик Жан-Пьер Тибода дал в конце статьи мой личный телефон — ума не приложу, откуда он его взял. Спустя три года мне позвонил один человек из Гамбурга, сказал, что прочел статью и хочет оплатить мне возможность пройти отбор гражданских космонавтов. Я сначала подумал, что это парни из Laibach меня разыгрывают — снимают скрытой камерой. Но так я оказался кандидатом в космонавты. Этот человек из Гамбурга, он тоже меня спросил, не является ли все это постмодернистской шуткой. И я сказал ему совершенно серьезно: постмодернизм умер в апреле 1995 года, я знаю, где его могила.

И где же она?

Приедете в Любляну, я вам покажу. (Смеется.) Но если серьезно, наше поколение боролось за этику в искусстве. А что такое этика в искусстве? Это чистая метафизика — это Кантово звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас.

«Finalizem». 15 декабря 2020 года, 19.00–20.00

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА
С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ

FLØR

ЛУЧШИЙ В МОСКВЕ РОСТБИФ

Новый крошечный ресторан FLØR во дворе у Чистопрудного бульвара — совершенно немосковское место. Совладелец проекта Константин Самарин долгое время прожил в Европе и Америке и привез оттуда в чемодане абсолютно чужие «скрепы»: в Москве больше нет ни одного заведения, где команда молодых поваров параллельно с работой на кухне обеспечивает сервис в зале. Иными словами, команда кухни из четырех-пяти человек во главе с Александром Касичем и Тимофееем Сулимой каждый день ежедневно делегирует одного-двух человек для работы в зале. Таким образом, кухня общается с гостями напрямую и получает отзывы на свою работу из первых рук, так же, как и чаевые. При этом поварам на кухне (как это принято у официантов во многих европейских заведениях) разрешается вечером выпить вина прямо на рабочем месте, чтобы быть на одной волне с гостями. Все эти тонкие и сложные процессы ребята регулируют сами, поскольку сами отвечают за результат, и пока у них получается очень убедительно. Самое же невероятное, что, напрямую обслуживая гостей, повара умудряются еще и отлично готовить. Тут настолько хорошая еда в стилистике винного бара (FLØR при этом считает себя рестораном, винная карта тут пока не слишком большая и интересная), что большинству новых винных заведений Москвы смело можно рекомендовать меню FLØR в качестве учебного пособия. Среди закусок это ростбиф (550 руб.) с луковым кремом и бородинской крошкой, который подается на претенциозном теплом камне в стиле нордик, но этот стилистический казус легко пережить, когда на кону столь безупречный вкус. Далее стоит обратить внимание на сет хумусов (380 руб.) из моркови, свеклы и нута — с очень точным и тонким индивидуальным вкусовым балансом, паштет из куриной печени со смородиной, тимьяном и луковым джемом (390 руб.), запеченный камамбер с копченой вишней и орехом (620 руб.), салат с запеченным стейком из тыквы, руколой и крем-фрешем (420 руб.) и теплые маринованные оливки с розмарином, тимьяном и лимоном (350 руб.) — все это идеальные закуски под вино. В разделе основных блюд безупречная паста каламарата (520 руб.) аль денте с моцареллой, вялеными томатами и базиликом, классический стейк из палтуса с соусом бер-блан на шпинате (890 руб.), стейк из брокколи с домашним пондзу и зеленым маслом (320 руб.), стейк мясника с жареным романо и луковым кофейным соусом (1200 руб.). К любому блюду по желанию добавляют свежий трюфель, черный (110 руб. за 1 г) и белый (490 руб. за 1 г). Ну что это, как не вечные европейские ценности?

★★★★★

Чистопрудный бульвар, 23, строение 2, +7 915 277 5344



ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ РЕСТОРАНА

KOJI

ОСЬМИНОГ С ПСИХОДЕЛИЧЕСКИМ ЭФФЕКТОМ

Новый проект команды Глена Баллиса, Ивана Кукарских и Богдана Панченко открылся по соседству с Lucky Izakaya Bar и неподалеку от Loro, но заметно от них отличается. От проекта к проекту фирменный стиль Lucky Group становится все более узнаваемым, а эмоциональное наполнение концепта — все более насыщенным. Koji — это не обычный ресторан паназиатской кухни, это некое заряженное пространство с очень плотной атмосферой. Удачная работа сестер Сундуковых, неожиданно проявивших себя с новой стороны: никогда раньше планировка не была у них такой смелой, а детали столь эпатирующими. Полумрак, теплый точечный свет, скандальный микс камня, красного дерева и нержавеющей стали, открытая кухня с заниженной барной стойкой и отделка коврами и шелком нижнего бара в сочетании с музыкальной системой, сделанной в Лондоне на заказ,— все вместе создает вау-эффект. Эмоций добавляют упитанные утки по-пекински, свисающие на крюках за кухонным окном, расположенным в зоне для мытья рук, и всевозможные интерактивные подачи в зале — жареного в темпуре целого осьминога (1600 руб. на двоих) официант кромсает ножницами в течение двух минут прямо на столе гостя, и это выглядит завораживающе, длинный суси-ролл осидзуси в деревянной колодке (1900 руб.) занимает полстола — порция в десять роллов также рассчитана на двоих, и это, безусловно, тоже ключевое флагманское блюдо. Паровые булочки бао с лесными грибами (600 руб.) Василий Зайцев делает неотличимо похожими на шляпки шиитаке и подает с европейским соусом на основе белого перца и трюфельного крема, ферментированный кодзи продергивает красной нитью через все меню — от koji-роллов

с креветкой (890 руб.) и лосося, приготовленного на робате (950 руб.), до десертного koji-мочи с хурмой (400 руб.). Меню Koji воплощает авторский взгляд на уличную еду Пекина, Гонконга и Сингапура — она может показаться слишком соленой или слишком сладкой, но это в любом случае еда с характером, яркая и запоминающаяся. Помимо уже упомянутых хитов, нельзя не отметить ту самую утку по-пекински (3700 руб. для двоих) и отменный живой шоколад нама (300 руб.) — пряный с ситими и молочный с миндальным ликером. Особая ставка сделана на коктейльную карту с паназиатскими миксами от команды Максима Горелика — на основе сакэ, сётю и сливового вина, с соевым соусом и водорослями нори. Но главная роль, несмотря на все это вкусовое богатство и гастрономическое разнообразие, в новом Koji все же отдана атмосфере. А кухня и напитки служат лишь выразительными средства для законченного эмоционального образа. Собственно говоря, так и работают 80% самых успешных московских ресторатора, но в новом проекте Lucky Group используемые выразительные средства оказались особенно убедительными и искусными. Здорово, когда интерьер, еда, напитки и музыкальное сопровождение работают так слаженно и результативно. Жаль, что в Москве это вовсе не обязательное условие для успешного запуска — мы знаем множество примеров, когда в новое заведение не попасть, брони расписаны на две-три недели вперед, а еда там при этом ужасающая. Koji показал своим примером, что может и должно быть совершенно иначе. Достаточно растворить на языке брусок живого молочного шоколада нама, чтобы поверить в это раз и навсегда.

★★★★

Калашный переулок, 9, +7 495 818 7788

ЕДА
С АЛЕКСЕЕМ ЗИМИНЫМ

Рыбный застегай

1. **Слоеное бездрожжевое тесто** (*500 г*)
2. **Филе белой и красной рыбы** (*500 г*)
3. **Соль, перец** (*по вкусу*)
4. **Лук** (*1/2 головки*)
5. **Петрушка и укроп** (*по 5 г*)
6. **Сливки 33-процентные** (*50 мл*)
7. **Панировочные сухари** (*50 г*)
8. **Шампиньоны** (*200 г*)
9. **Сливочное масло** (*20 г*)
10. **Яйцо** (*1 штука*)
11. **Шампанское** (*по вкусу*)

То, что то ли русский язык, то ли наше отношение к нему немного притормаживают, стало понятно после вируса феминитивов. Все эти «редакторки» и «режиссерки» возмутили консервативное большинство, которое тут же начало говорить с прогрессивным меньшинством, как русский царь с евреем.

Лично мне проблема новой женственности в лингвистике не кажется надуманной; в конце концов, язык — отражение в том числе и поведенческих модусов, а если в языке сохранилось ветхое понятие рода, то почему бы в нем не возникнуть и «режиссерке». В конце концов, «отечество» у нас, как трансгендер какой-нибудь, среднего рода. Так что, в известном смысле русский язык еще и фору даст тому же английскому, где что «младенец», что «собака» — это одно и то же it.

Любопытнее другое, почему вот эта вот отзывчивость русского языка, его потенциальная всеядность так не работает даже в местах, не имеющих отношения к деликатным проблемам гендера.

Те, кто играет в «скрэббл» или «эрудит», поймут меня.

Скажем, есть слово «колхозник», но нет слова «совхозник». Хотя словообразовательная модель никак не противоречит существованию этого слова. Были колхозы, в них работали колхозники. Это научный факт. Но были и совхозы, это тоже научный факт — и кто работал в них? Ответ «никто» не принимается, пусть он отчасти и может быть засчитан.

Есть «силовики», но нет общеупотребительного термина «слабовики» за пределами интеллигентской субкультуры, хотя понятно, что слабовики — это абсолютное большинство. Ну и существует, например, расстегай — пирог с декольте, но нет застегая — пирога, блюдущего скромность. То есть, он есть, но нет термина, точно его характеризующего в качестве альтернативы расстегаю. В рамках целой жизни, а не то что одной журнальной колонки, нелегко восстановить справедливость. Но это не значит, что не надо даже пытаться. Давайте попробуем. Вот вам рецепт «застегая», которого нет в словаре Ожегова и «Книге о вкусной и здоровой пище», но который при этом существует в природе, еще никак не названный, названный по-разному, но все не так.

Полкило хорошего рыбного филе (треска в чистом виде, треска пополам с лососем и т. п.) нарубить ножом так, как будто вы собираетесь готовить рыбный тартар. То есть мелко, но достаточно крупно, чтобы каждый кусок сохранял структуру большого филе. Грубо говоря, кусок должен быть размером 5 на 5 мм примерно. Чуть меньше, чуть больше — не страшно.

Добавить 50 мл жирных сливок, хорошую щепотку соли, хорошую — молотого черного перца, по хорошей щепотке укропа и петрушки, нарубленных мелко-мелко.

Половину луковицы нарезать небольшим кубиком и припустить на сливочном масле, пока лук не даст слезу, станет мягким. Добавить два зубчика чеснока, нарезанных мелко, и 200 г шампиньонов, нарезанных так же мелко, как лук, тушить все это на быстром огне пару минут, потом перемешать с рыбой и 50 г панировочных сухарей.

Готовый брикет слоеного бездрожжевого теста раскатать на два прямоугольника размером примерно 25 на 20 см. Выложить один прямоугольник на противень, на него рыбную смесь максимально компактно, в виде протяженной горки, так, чтобы чистыми оставались по 2 см края теста.

Сверху накрыть вторым прямоугольником теста и склеить края. Смазать тесто взбитым яйцом и поставить в печку, разогретую до 160 градусов на 25 минут. Увеличить температуру до 200 градусов и держать еще минут 10–15, пока корочка теста не приобретет приятный загар.

Дать остыть полчаса, нарезать на куски и подавать с холодным шампанским, продажи которого по итогам пандемии в мире упали чуть ли не вдвое, а это значит, что в мире его — достаточно.

И если вам не понадобятся после этого никакие слова для описания собственных чувств, вы все сделали правильно. В конце концов, от всего языка нам остается даже не часть речи, а только лишь молчание.

Алексей Зимин — главный редактор сайта «Афиша-Еда»

Искусство облачения капуцинов

Марина Прохорова
об Artycapucines Collection 2020



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ — COURTESY OF LOUIS VUITTON

Louis Vuitton в сотрудничестве с современными художниками превращает сумки Capucines в арт-объекты. В этом сезоне в коллаборации участвуют Беатриз Мильязеш, Жан-Мишель Отоньель, Джош Смит, Генри Тейлор, Лю Вэй и Чжао Чжао. Сумки выпущены очень ограниченным тиражом

Сумки Capucines, названные по улице Neuves-des-Capucines в Париже, где в 1854 году открылся первый магазин бренда, появились в 2013 году. Минималистичные Capucines подходят и для плоскостных изображений, и для работ с рельефом. Сотрудничество с художниками для Louis Vuitton более чем традиционно. Достаточно вспомнить лишь некоторые из их знаменитых коллабораций — с Такаси Мураками (2002–2011), Ричардом Принсом (2007), братьями Чепмен (2017). А были ведь и два огромных проекта — Icon Bags (2006) и «Триумф монограммы» (2014), в которых приняли участие многочисленные звезды современной культуры — от Захи Хадид и Фрэнка Гери до Ричарда Уилсона и Синди Шерман.

Вообще тренд на коллаборацию деятелей искусства с модными брендами вновь возвращает нас к вопросу, является ли современная мода областью декоративного искусства. Даже у кураторов и художников, участвовавших в проекте Artycapucines, разные мнения по этому поводу. Кураторы определяют созданные в соавторстве с художниками сумки как подвижный арт-объект. Жан-Мишель Отоньель уклончиво говорит, что таким образом мода отдает дань уважения искусству, и все-таки разделяет эти понятия. Чжао Чжао все-таки склоняется к тому, что создаваемая им сумка — такой же объект искусства, как и другие его произведения, поскольку позволяет выразить четкую концепцию. А Лю Вэй вообще считает, что даже простая сумка вполне может быть инсталляцией, поскольку предназначена для хранения уникального микромира. И абсолютно все участвующие в проекте художники с огромным уважением отзываются о ремесленных навыках мастеров и технических возможностях лабораторий Louis Vuitton, которые дают возможность воплотить художественные замыслы.



Беатриз Мильязеш

При создании своей модели сумки бразильская художница Беатриз Мильязеш усовершенствовала собственную уникальную технику создания художественных работ. Обычно она рисует на прозрачном пластике, который приклеивается к холсту и потом отслаивается так, чтобы остался плоский цветной блок,— и так много раз, для создания многослойных калейдоскопических фигур. Для сумки Artycapucines 18 видов кожи были обработаны до единой, очень незначительной толщины, а затем инкрустированы на основание с помощью принципиально новых методов, потребовавших нескольких месяцев исследований в мастерских Louis Vuitton. Рельефные эмблема «Мир» и логотип бренда тоже выполнены в техниках инкрустации и аппликации, а созданы из специально придуманного вида силикагеля и эмали. Золото — сусальное, общее впечатление яркое и праздничное.

Джош Смит



Родившийся в Японии художник вырос в американской глубинке, в Теннесси, и по образованию он гравер. Его интерес к идее репликации изображения и созданию почти повторяющихся серий привел к возникновению в 2000-м интересного проекта, тематизирующего возможности написания собственного имени. Его сумка Artycapucines довольно провокационна, потому что логотипы Louis Vuitton спорят с буквами из имени художника. Она создана без использования кожи. Корпус — холст с вышивкой, шелковая подкладка, ручки из грушевого дерева, логотип из металла. Для создания правильной сложной фактуры и имитации мазков кисти холст корпуса сначала был вышит белыми нитками —320 000 стежков и еще 50 000 на клапане застежки. Потом на сумку был нанесен рисунок в технике горячей печати. И в качестве заключительной отделки для большего сходства с живописью затем уже цветными нитками были вывязаны в технике «стежков бурдона»: на воздушных петлях — 36 000 стежков на передней стенке корпуса, 40 000 на задней и 15 000 на клапане. Эта сложная, трудоемкая техника придает глубину яркой и вроде бы легкомысленной сумке.

Генри Тейлор



Американец Генри Тейлор по первому образованию психиатр. Он создает и скульптуры, и мультимедийные инсталляции, но в основном — картины, которые пишет и на холстах, и на коробках, бутылках, сигаретных пачках. Наиболее известны его портреты. На сумке Artycapucines Генри Тейлор воспроизвел свою картину «Молодой мастер» 2017 года — портрет Ноя Дэвиса, ныне умершего чернокожего американского художника, основавшего Музей андерграунда в Лос-Анжелесе. Сумка создана с помощью техник инкрустации и лазерной печати. А для того, чтобы точно воспроизвести картину на коже, мастерским Louis Vuitton потребовалось больше 100 экспериментов с 2D- и 3D-печатью. В результате портрет рельефен — в нем точно воспроизведены оригинальные мазки кисти Генри Тейлора. Затем портрет инкрустирован в корпус сумки из серой фактурной кожи, имитирующей не столько чистый холст, сколько его идею.

Жан-Мишель Отоньель



Французский художник наиболее известен своими скульптурами, выполненными из сложных и тонких в исполнении стеклянных бусин самого разного размера, вплоть до монументальных. Среди его работ — стеклянные фонтаны, три из которых находятся в Версале. А его сумка Artycapucines сразу вызывает ассоциации с самой известной работой Отоньеля — шатрами «Палатки полуночников», открытой в 2000 году и украшающей вход на площади Колетт на парижскую станцию метро «Пале-Рояль, Лувр». Корпус сумки его работы сплетен вручную из рафии — так, чтобы узлы оставались видимыми и создавали сложную естественную фактуру. По верху корпуса идет отделка из шелковой бахромы, напоминающая об откутюрном декоре платьев. А ручки и брелок сделаны из крупных черных бусин, не стеклянных, а из эпоксидной смолы — сумка все-таки слишком подвижный объект искусства для хрупких материалов. При нарочито строгой цветовой гамме сумка производит радостное, легкое впечатление.

Лю Вэй



Лю Вэй, один из самых известных сейчас китайских художников, родился в Пекине. Главная тема и главный герой его работ — город как явление. При создании сумки для проекта Artycapucines Лю Вэй основывался на своей работе «Микромир», скульптурной инсталляции для Венецианской биеннале 2019 года. В той большой работе сферы и лепестки из алюминия укрывали специально созданную комнату. А для «микромира» сумки они созданы из пяти видов покрашенной в серебряный цвет кожи, сложно изогнутой и получившей жесткую форму благодаря горячим прессам. Два таких лепестка вставлены непосредственно в переднюю часть корпуса сумки, три свободно прикреплены заклепками вроде тех, что использовались для исторических сундуков Louis Vuitton. Ручка плексигласовая и крепится к сумке с помощью колец, спрятанных под металлическими шарами с разной по блеску отделкой — эти шары отлично сочетаются с заклепками. Черный цвет и металлический блеск отражаются в логотипе LV и еще одной детали конструкции — матовом алюминиевом диске, инкрустированном в кожу на передней панели сумки. В результате сумка Лю Вэя выглядит как трехмерный скульптурный объект сложных форм, притом что основа в виде сумки «капусин» совершенно не теряется и остается узнаваемой.

Чжао Чжао



Художник родился в сложном и многонациональном Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китая. Сейчас он живет между Пекином и Лос-Анжелесом, а выставляется по всему миру. Его работы посвящены проблемам индивидуального выбора, рассказывают о взаимоотношениях между человеком и его судьбой. Сумка Artycapucines его работы основывается на созданном в 2018 г. объекте In Extremis № 3. Вообще серия работ In Extremis Чжао Чжао — о промежуточном состоянии между жизнью и смертью, так что эта сумка выглядит очень драматично. Металл большой работы заменен кожей разных видов и бисерной вышивкой, пять различных видов кожи вырезаны лазером в 353 отдельных фрагмента, некоторые из которых дополнительно покрыты ручной вышивкой, некоторые — машинной, некоторые — тиснением с семью различными узорами. Рисунок почти повторяет металлическую скульптуру-оригинал, но перекомпонован так, что кажется созданным специально для формы сумки «капусин» и покрывает всю ее поверхность, включая клапан и ручку. Плечевой ремень сумки сделан из черной мелкозернистой кожи с синей окантовкой.

Преобразователи материи

Елена Стафьева о проекте Meet our Artisans

Chopard развернул новый проект «Знакомьтесь, наши мастера», где очень своевременно встречаются социальное, маркетинговое и культурное



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF CHOPARD



Кристоф, мастер по сборке часов с усложнениями

COURTESY OF CHOPARD

— Это мой святой Грааль — собрать подобные часы,— говорит Кристоф, мастер по сборке часов с усложнениями, про минутный репетир L.U.C Full Strike, которым он занимается на женевской мануфактуре Chopard. Кристоф в компании с 1998 года: чтобы быть допущенным к этому минутному репетиру с гонгами и защитным стеклом, сделанным из цельного куска сапфира, мастер должен иметь не менее 10 лет опыта работы с grand complications, великими усложнениями.

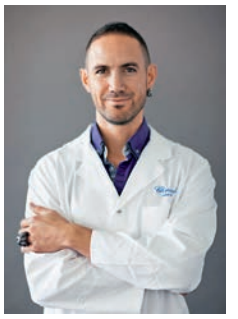
— Люди видят меня этаким алхимиком, потому что я трансформирую золото. Они часто думают, что моя работа чисто механическая, но нет, потому что эмоции передаются через физические действия, золото — это очень эмоциональный металл. Сегодня, когда я смотрю в окошко плавильной печи, я испытываю те же самые эмоции, что испытал, выплавив мой первый слиток,— говорит Пауло, с 2001 года работающий плавильщиком Chopard. На цокольном этаже женевской мануфактуры, где стоит плавильная печь, он делает все виды золотых сплавов, которые Chopard, использующий только свое золото, применяет в изготовлении украшений и часов.





Пауло, плавильщик

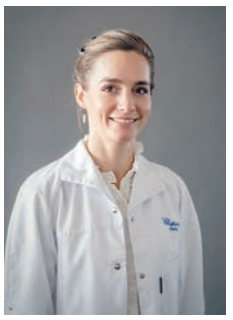
Кроме Пауло и Кристофа, есть еще Жан-Клод, мужчина средних лет, и молодая азиатская женщина Мо, мастера-художники Chopard, которые делают так называемые гуаши — эскизы будущих украшений, источник света слева под углом 45 градусов, тщательная прорисовка теней и подбор цветовых оттенков. К ним приходит со своими набросками и идеями Каролина Шойфеле — их эскиз и станет основой для всех, кто дальше будет превращать эти идеи в реальную драгоценность. Он попадет к Лауре и Антони, которые делают уже трехмерные модели украшений, про них нам тоже рассказывают. Лаура делает модель из олова, используя специальные кристаллы и стараясь максимально приблизить ее к задуманному, чтобы примерить на живой модели и понять в том числе, как украшение будет вести себя на теле. Затем Антони делает восковую модель-скульптуру, которая будет использована в технологическом процессе под названием «утраченный воск»,— ее зачеканят, расплавят и на ее месте возникнет точная копия уже из золота. Дальше вступает Карлос, мастер-закрепщик, от искусства которого зависит не только то, как надежно камни будут сидеть на своих местах, но и то, как они будут выглядеть в уже готовом украшении — их размер, их сияние и прочие важнейшие характеристики, на которые непосредственно влияет способ и качество закрепки.



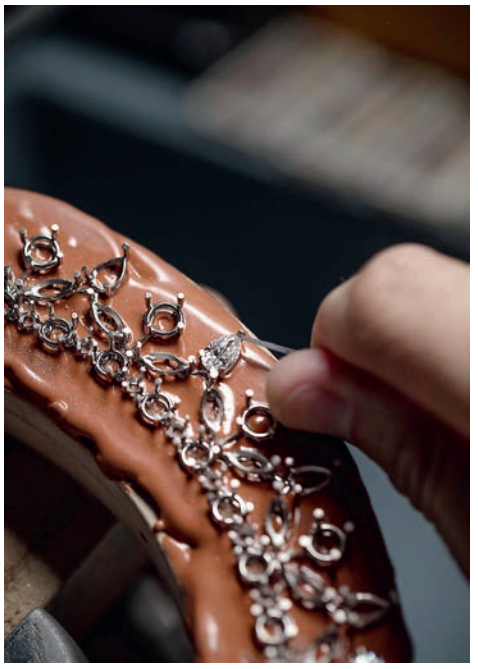
Антони, художник-скульптор

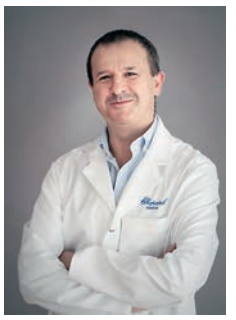


Всех этих людей мы узнаем именно так, по именам,— про каждого снят мини-фильм, каждый из этих фильмов предваряют слова «Art, от латинского ars, artis,— талант, способность, сноровка», изображение человеческой ладони и общий девиз всего проекта: «Artisan, от экспертизы к эмоции». В первой части проекта, вышедшей сейчас, задействованы пять мастеров — их портреты были помещены в витрины бутика Chopard. Продолжение



Лаура,
художник-скульптор





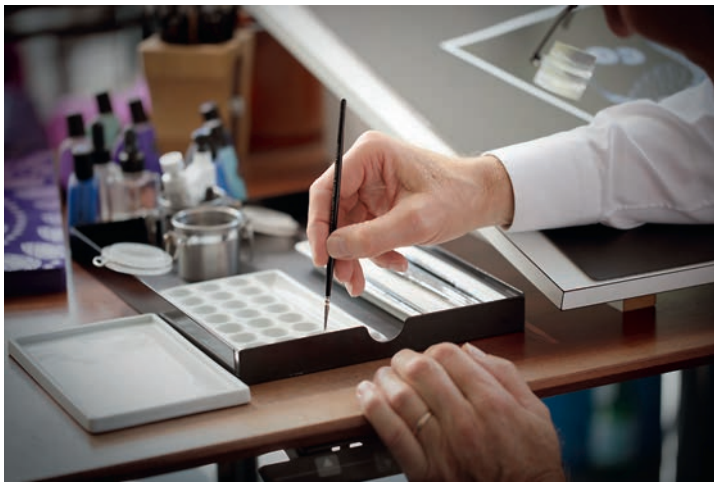
Карлос,
мастер-закрепщик

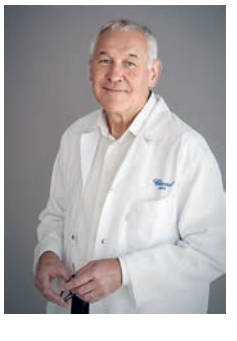
проекта Meet our Artisans предполагается в следующем году.

Надо сказать, что каждый из минифильмов, обладает определенным суггестивным эффектом, на который они и рассчитаны. Под звуки Третьего экспромта Шуберта мы видим, как человеческие руки — разного возраста, разного цвета кожи, мужские и женские — выполняют операции, в результате которых возникают объекты, стоящие на самом верху люксовой пирамиды: украшения haute joaillerie, сложнейшая часовая механика. Руки, высыпающие в тигель золотые и серебряные шарики, добавляющие к ним медную проволоку; руки, устанавливающие спираль, заводные барабаны, молоточки и запускающие хрустальный бой репетира; руки, вырезающие завитки перьев будущей золотой райской птицы из воска; руки, закрепляющие в колье бриллианты головокружительных каратов и сумасшедшей цены,— то есть руки, выполняющие некое преображение. Потому что отполированный золотой слиток не равен золотым и серебряным шарикам, из которых он получился, минутный репетир не равен 500 коробочкам с деталями, из которых он был собран, а бриллиантовое колье не равно той золотой основе с торчащими лапками, в которую вставлены камни. И это появление ars из artisan, это проявление искусства в декоративно-прикладном предмете — его мастерам Chopard и тем, кто их снимал, передать, безусловно, удалось.

Еще удалось передать личность в ее связи с ремесленным мастерством, то, как это мастерство становится важной гранью этой личности, а часто и определяет ее достоинство не хуже любого интеллектуального занятия, и шопаровские ремесленники разговаривают иногда как поэты. Антони, мастер восковых моделей-скульптур, говорит: «Работать руками — это моя фундаментальная потребность, это моя страсть, это огромная часть моей жизни. Я уверен, что каждое такое украшение сохраняет влияние личностей, его создающих, это своего рода артефакт или талисман». Пауло, выплавляющий золото, формулирует: «Определенным образом можно сказать, что я помогаю людям мечтать. Нам положен предел, а эти металлы — золото, платина, палладий,— они вечны». Карлос, закрепщик драгоценных камней, определяет себя так: «Я чувствую себя как художник, только вместо картины я рисую украшение с помощью камней». «Рисунок — это мой язык, мое выразительное средство,— объясняет Жан-Клод, создающий гуаши.— Когда мне удается точно передать ту или иную идею, я испытываю чувства, не подающиеся описанию».







Жан-Клод,
художник по эскизам

Нам приоткрывается мир этих ремесел, тут есть детали, и они довольно увлекательны.

— Бриллианты тверже всех,— рассказывает Карлос,— сапфиры и рубины сидят на своих местах прочно, а изумруд очень хрупок и он разговаривает с тобой, так что ты должен знать, как его услышать и остановиться в нужный момент. Часто мое сердце начинает биться все сильнее и сильнее, когда я имею дело с исключительно ценным камнем,— есть риск повредить украшение или повредить камень, и только опыт говорит тебе, как далеко ты можешь зайти.

Лаура, делающая модели из олова и кристаллов, описывает процесс поиска формы:

— Если гуашь представляет розу, то я беру альбомы с изображениями роз, ботанические атласы или рассматриваю фотографии, которые делаю сама, чтобы понять, как и что можно соединить вместе, чтобы все хорошо работало.

Конечно, у этого проекта есть не только поэтическое, но и важное социокультурное измерение, которое и помещает его в пространство актуального. Оно даже не столько в том, что мир ювелирных и часовых мастерских Chopard представлен как мир diversity, где люди разных рас, возрастов и полов работают вместе, сколько в том, что он представлен без всякого нажима, очень естественно, как нечто само собой разумеющееся. Ну а венчает всю эту идеологическую конструкцию то, что имеет непосредственное отношение к судьбам роскоши в современном мире.

— С развитием технологий ремесленное мастерство убывает и убывает, но я уверен, что мое искусство восковых скульптур не должно исчезнуть,— говорит Антони.

И мы, зрители и потребители, мы, конечно, на его стороне, мы не хотим, чтобы эти прекрасные руки, делающие эти прекрасные скульптуры из воска, исчезли из нашего мира, мы тоже хотим сохранить это искусство. Но если оно и не исчезнет, то только благодаря мощи и воле люксовых домов, которые способны защитить и сохранить эти ремесла и людей, им преданных. Это и есть инклюзивная миссия люкса в современном мире, его, по сути дела, оправдание. Про это нам и рассказывает проект Meet our Artisans, созданный швейцарским семейным часовым и ювелирным домом Chopard. И рассказывает довольно убедительно.

ЗВЕРИ
с ольгой волковой

Мастомис



DEPOSITPHOTOS / PHOTOXPRESS.RU

Родила царица в ночь не то сына, не то дочь — это про мастомиса. Потому что он не то недокрыса, не то супермышь, насчет чего много сомневались даже ученые-зоологи. В результате они, то есть зоологи, решили считать мастомисов родом в подсемействе мышиных. И пусть; нас куда больше волнует другое — зачем было давать такой милой зверушке столь неблагозвучное имя? На самом деле тот, кто давал этой как бы мышке название, всего лишь намекал на ее многососковость. То есть у нее сосков больше, чем у прочих мышиных, пар 8–12, в зависимости от разновидности. Однако поскольку у многих других представителей семейства тоже наберется с десяток этих самых сосков, не очень понятно, чем так уж потряс натуралистов маленький мастомис. Вот если бы сосков у него было с сотню, тогда, конечно, это было бы и впрямь удивительно.

Миру известно около десяти разных мастомисов. Наш сегодняшний герой родом из той Африки, что южнее Сахары, о чем говорит его латинское название Mastomys natalensis, «многососковый из Наталя» (это там, где нынешняя ЮАР). То есть зверушка у нас натальская или в крайнем случае наталийская, однако по неким причинам ее чаще всего называют «натальной», что опять же странно, ведь «натальный» — это «врожденный», «прирожденный».

В общем, названия у мастомиса так себе, зато во всем остальном он вполне мил. У него большие и печальные глазки, в зависимости от окраса либо черные, либо красные, взволнованные усики, настороженные ушки, трогательные пальчики, нежная шерстка и хвостик длиной сантиметров в 10–12 (притом что весь мастомис, вместе с хвостом, дорастает сантиметров до 15–18). Вся эта красота весит от силы граммов 70–80. Словом, мастомис — питомец для того, кому мышь мала, а крыса — велика. Хотя мне трудно представить человека, считающего крысу крупноватой, однако чего не свете не бывает. Бывает, например, что кому-то крыса может показаться слишком уж умной — а она такая и есть. Вот про бедолагу мастомиса такого не скажешь: даже самые преданные их поклонники признают, что ума у них не палата.

Конечно, и среди мастомисов возможны свои Спинозы, однако большинство представителей этого рода трюкам не обучаются, на зов не приходят, имени своего не знают или просто на него не реагируют. Они даже к собственным хозяевам привыкают чуть ли не полжизни, которая у них составляет около двух-трех лет. Мало того, наш наталец самым легкомысленным образом забудет своего человека, если тот исчезнет всего на несколько дней. Мастомис вообще, как правило, особой любви к людям не демонстрирует, на ручки не рвется, ласки принимает неохотно и иногда даже кусается. А если вы хотите, чтобы ваш мастомис был с вами полюбезней, вам придется проводить рядом с его клеткой многие часы и вести с ним долгие уважительные беседы, исключающие, особенно в начале знакомства, всякие хватания и прочие травмирующие фамильярности. И возможно, когда-нибудь потом он позволит вам почесать себя за ушком. А может, вам даже удастся взять его в руки и погладить, и он не будет против! Вот она, вершина счастья владельца натальской мыши/крысы. Но как бы эта вершина не обратилась пучиной отчаяния: мастомисы чрезвычайно прыгучи, им ничего не стоит упорхнуть с вашей доверчиво раскрытой ладони — и... И, скорее всего, это все: ваш малыш либо разобьется, либо, счастливо избежав травм, смоется в голубые дали. На зов он, конечно, не явится и, если не случится чуда, так и станет жить где-то за вашим книжным шкафом или уйдет в путешествие по вентиляции.

И еще одна пикантная деталь: на сортирный вопрос мастомис смотрит весьма широко, поэтому не исключены некоторые неприятности прямо на вашу ласкающую руку. Впрочем, есть на свете мастомисы, которые уже настолько цивилизовались, что готовы приучаться к туалету. Их хозяева уверяют, что стоило им устроить в углу клетки специальный лоточек — и умный малыш немедленно принялся оправляться исключительно в предписанном месте.

На самом деле у полудикого поведения мастомисов есть причина: в категорию домашних питомцев они начали перебираться не так давно. До недавнего времени он жили себе в Африке, радостно опустошая огороды местных жителей. Или, что печальнее, разводились в качестве лабораторных животных или корма для змей, пауков и прочих любителей поужинать мышкой. То есть, в отличие от давно ставших декоративными крыс и хомяков, они просто не успели привыкнуть к своему новому статусу. А у селекционеров не было времени, чтобы закрепить в мастомисах человеколюбие, контактность и прочие необходимые ручному зверю качества. Но они стараются! Дайте мастомисам десяток-другой лет жизни рядом с людьми, в любви, безопасности и заботе — глядишь, они перестанут нас стесняться и бояться.

Некоторые трудности приручения мастомисов вовсе не означают, что все они мрачные мизантропы. Отнюдь! Мастомисы нуждаются в компании, они не одиночки, а существа социальные, причем довольно уживчивые. Да, два взрослых самца, неожиданно оказавшиеся в одной клетке, скорее всего, сойдутся в бою, так что даже не пытайтесь. Не стоит подсовывать нового соседа и к только что родившей мастомихе — хорошая мать на всякий случай отмутузит любого. Ну а все остальные обычно прелестно друг с другом ладят. Особенно славно поладит разнополая пара, которая чуть ли не ежемесячно будет дарить вам минимум десяток-полтора прелестных малышей. А что вы будете с ними делать — это ваши проблемы. Поэтому самым разумным выходом была бы чисто женская компания либо знакомые с детства мальчишки. Ну а если вы твердо решили ограничиться одним мастомисом, будьте любезны побольше с ним общаться: заброшенный и одинокий наталец может загрустить, потерять аппетит и в конце концов зачахнет окончательно.

Что касается сложностей содержания, то их нет. В меру просторная клетка или террариум, в качестве подстилки — наполнитель для кошачьих туалетов или сено с опилками, из оборудования — домики, укрытия, ходы, лесенки, качели и прочие развлекаловки, вот что полностью устроит застенчивого, но активного мастомиса. Заранее не скажешь, что именно из предложенного понравится вашему питомцу, у них у всех разные предпочтения. Так, многие охотно бегают в колесе, а другим оно вообще неинтересно, но на всякий случай установить его все же стоит, пусть малыш сам решает. Только ни клетка, ни та часть ее оборудования, которую вам хотелось бы сохранить целой, не должны быть деревянными или из хлипкого пластика, ведь мастомис — прилежный грызун, который нуждается в стачивании зубов, поэтому в клетке должен быть еще и специальный минеральный камень. А еще у обиталища вашего мышекрыса, если это террариум, непременно должна быть крышка, потому что мы же помним о том, как славно он умеет прыгать? Но только крышка не герметичная, а из сетки.

Что до еды, то он ест все. Но кто ж ему это все даст? Мастомисы часто бывают аллергиками, к тому же у них весьма деликатное пищеварение, поэтому заваливать их колбасой нельзя. Некоторые советуют кормить мастомисов смесью мышиного и крысиного готового корма, другие считают, что им подойдет любая смесь для мелких грызунов. Иногда в качестве угощения и для разнообразия допустимо предложить крысомыши кусочек фрукта (не сладкого и не цитрусового) или какой-нибудь овощ типа моркови, тыквы, кабачка, листик салата, в сезон — одуванчик, крошку нежирного творога, ломтик такого же нежирного мяса или рыбы. А если дать ему кормового таракана или сверчка, то это будет вообще праздник, потому что мастомис не просто вкусно поест, но еще и развлечется охотой.

А поразвлечься они любят, причем в основном ночью. Но вам это не помешает, потому что все свои лазанья, скачки и беготню деликатный мастомис осуществляет практически бесшумно. Разумеется, если вы подарите ему, например, колокольчик, то он станет им брякать. Ну так не дарите ему ничего такого, и он будет жить весело, но тихо. Мастомисы — вообще очень приличные жильцы, они даже не пахнут, если, конечно, вы не ленитесь чистить их клетку и устроили для них песочную ванночку. То есть мыть их не надо, вы им песочка дайте, они сами себя почистят.

В доме с маленькими детьми мастомис не очень уместен, ибо ребенок непременно пожелает его обцеловать, а мастомису это вообще не нравится, даже если он уже вполне очеловечился и полюбил быть в центре внимания. Насилия и грубости он не выносит, этот зверь нуждается в уважении.

Вы смотрите, как он шурует в своей клеточке, он смотрит, как вы смотрите на него, и все полностью довольны. Мастомис как специально создан для интровертов — вроде как в доме есть кто-то живой и приятный, ты не одинок, тебе есть кого любить, однако твоя любовь никак тебе не мешает, ничего от тебя не требует, ничего тебе не говорит и ни к чему тебя не побуждает. Вы живете параллельными жизнями, при взаимном желании деликатно пересекаетесь и расходитесь по своим делам, не успев друг другу надоесть. Идеальный сосед (рублей так за 300).

К тому же хорошенький. И глазастый.

РЕСТОРАНЫ

название	адрес
«Абрамовъ»	Б. Полянка ул., 27
«Анджело»	60-летия Октября просп., 5, корп. 3
«Арго»	Сергея Макеева ул., 11/9, стр. 3
«Боярский»	Даниловская наб., 6А
«Веранда у Дачи»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 70А
«Ветерок»	МО, Рублево-Успенское ш., пос. Горки-2, 24
«Воронеж»	Пречистенка ул., 4
«Вояж»	Ленинский просп., 158
«Гамбринус»	1-я Тверская-Ямская ул., 16/23, стр. 1
	Сергия Радонежского ул., 8
	Зубовский б-р, 13, стр. 2
	Марксистская ул., 20, стр. 1
	Профсоюзная ул., 142, корп. 1
	Б. Дорогомиловская ул. 4
	1-я Владимирская ул., 9
Гастрономический театр Олега Меньшикова «Чемодан»	Гоголевский б-р, 25, стр. 1
ГРК «Мэриан-Холл»	МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36
Гусятникoff	Александра Солженицына ул., 2А
«Дарбази»	Николоямская ул., 16/2, стр. 7
«Добрыня»	Звенигородское ш., 4, на территории ТЦ «Электроника на Пресне»
«Доктор Ватсон»	Б. Почтовая ул., 20, стр. 1
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«Долма»	Сретенка ул., 12
«Ермак»	Н. Мневники ул., 41, корп. 1
«Золотая Бухара»	Ленинградский просп., 48
«КАФЕМАН»	Ленинградский просп., 48
«КИНОПЛОВ»	Орликов пер., 3, стр. 1
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
КОЛЛЕКЦИЯ food&chillout FIRST RESTAURANTS	Кутузовский просп., 36А
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Къянти»	Ленинградский просп., 48
«Лермонтов»	Садовая-Спасская ул., 21/1
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«МАСАЛА ХАУС»	Мира просп., 79
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«Моремясо»	1-й Красногвардейский пр-д, 15
«МЯСО»	Куусинена ул., 4/1
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«Обломов»	1-й Монетчиковский пер., 5
«ОКСУС»	Трифоновская ул., 24, стр. 1
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
«Пергамент»	Н. Сыромятническая ул, 11, корп. 1
«Пивнушка»	Ленинский просп., 28
«Пивоварня на Шаболовке»	Шаболовка ул., 31
«Пикканте»	Ленинский просп., 158
«Пифагор»	Трубная пл, 2
«Пушкинъ»	Тверской б-р, 26А
Ресторан-бар «Таежный»	Красноказарменная ул., 16
Ресторан&караоке KINZA	МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1
Рестораны Тимура Ланского «Чайхона №1»	Б. Полянка ул., 1
	Н. Арбат ул., 21
	Лодочная ул., 4
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	1-я Тверская-Ямская ул., 7
	Бутлерова ул., 22
	Вернадского просп., 105, корп. 3
	Городецкая ул., 5
	Старокачаловская ул., 5А
	Новослободская ул., 16
	Люблинская ул., 96
	Алтуфьевское ш., 16
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1
Ресторан японской кухни SEIJI	Комсомольский просп., 5/2
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
«Рыбный базар»	Трехпрудный пер., 10/2, стр. 2
«Салют»	Ленинский просп., 158
«Сахли»	Б. Каретный пер., 6, стр. 1
«Сварня»	Мира просп., 74, стр. 1
Стейк&Паб Темпл Бар	Ладожская ул., 2/37, стр. 1
	Б. Грузинская ул., 76
Стейк&Устрица	Ленинградский просп., 24
«Тамерлан»	Петровские Линии ул., 2/18

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

название	адрес
«ТЕНИЛИ»	Благовещенский пер, 1А
Теплоход-ресторан «Ласточка»	Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал
Теплоход-ресторан «Чайка»	Краснопресненская наб., 12
«Тесто»	МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10
«Хлеб и Вино»	Вятская ул., 27, стр. 4
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
Шале/ Chalet Simple Pleasures	МО, г. Химки, Панфилова ул., вл. 19
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«Шварцкайзер»	Протопоповский пер., 40
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
«Ян Примус»	Осенний б-р, 7, корп. 1
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Brooklyn pizza pie в Крылатском	Рублевское ш., 42, корп. 1
Bon App	Никольская ул., 25
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
Casa Bella	МО, г. Одинцово, Говорова ул., 61
Cevicheria	Пречистенская наб., 15, стр. 1

название	адрес
China Club	Красина ул., 21
Cook'kareku	Садовая-Кудринская ул., 9, стр. 4
Chips	Кузнецкий Мост ул., 7
Drinks&Dinners	Пятницкая ул., 46, стр. 1
ECLE/Экле	Октябрьская ул., 5
Edward`s pub	Н. Сыромятническая ул.,10, стр. 9
FOODBazar	Каретный Ряд ул., 3
Forest lounge	Ленинградское ш., 51, стр. 4
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
Grill&Garden	Маршала Жукова просп., 43, корп. 5
La Colline	МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 201
La Provincia	Калужская пл., 1, стр. 2
LARIONOV	Ленинградский просп., 36, стр. 31
La Taverna	Шмитовский пр-д, 3, стр. 1
Le Restaurant	2-я Звенигородская ул., 13, стр. 1
Les Menus	Новинский б-р, 8, стр. 2
LION'S HEAD PUB	Мясницкая ул., 15
Macadamia	Академика Пилюгина ул., 4
Meat&Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2

название	адрес
MEAT&MORE	Покровка ул., 40, стр. 2
Mr. Lee	Неглинная ул., 7
Mr. Ливанец	Глинищевский пер., 3
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
Piazza Italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
RAFALE	Земляной Вал, 3/1, стр. 6
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Rossini	Поварская ул., 11, стр. 1
Sabor de la Vida de Patrick	1905 года ул., 10, стр. 1
Sea-Тория	Ленинградский просп., 48
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
Steak It Easy	Лесная ул., 9
The САД	Якиманская наб., 4, стр. 1
The Slim	Шмитовский пр-д, 10/7
Tutti I Giorni	Воротынская ул., 15
Ulysses Pub	Плотников пер., 22/16
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
Village Kitchen	Довженко ул., 1, стр. 1
Vogue cafe	Неглинная ул., 7
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
4tuna Cafe&Grill	Новинский б-р, 31
18.12	1812 года ул., 2, корп. 2

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

16+ реклама

КоммерсантъFM93.6
слушайте
online
на www.kommersant.ru



Реклама

0+

Жизнь разделилась на до и после.
V-Класс. После

Давно задуманное наконец осуществится. Планы воплотятся. Границы — как внешние, так и внутренние — исчезнут. Добро пожаловать на борт Вашего нового V-Класс! В новой жизни места хватит всем.
Вам будет доступен функционал Mercedes me connect. Теперь весь мир Mercedes-Benz в Вашем смартфоне: проверяйте данные о состоянии автомобиля, управляйте его функциями и используйте индивидуальные сервисы, где бы Вы ни находились. Mercedes me connect сделает
Вашу жизнь намного проще.
Уточняйте подробности у официальных дилеров и по телефону 8-800-200-02-06.

Предоставление сервисов Mercedes me connect осуществляется через встроенную в автомобиле SIM-карту и зависит от зоны покрытия сети.
Подключение автомобиля к сервисам Mercedes me connect осуществляется только в официальных дилерских центрах «Мерседес-Бенц».
При необходимости Вы можете указать доверенных лиц в качестве пользователей автомобиля.

Узнайте больше
о Mercedes me connect

Mercedes me