

18 ДЕКАБРЯ 2020 НОМЕР 43

DIOR.COM - 8 800 550 68 85





DIOR

ПРОЕКТ

Как советская кинематография сняла свой первый хит и оказалась не готова к его успеху

Заграничный триумф и советский провал «Броненосца „Потемкин“»

МНЕНИЯ

6 **«Я бы запретил 40-летним встречать новый год»**
Почему не стоит возлагать на Новый год слишком большие надежды

ГОРОД

16 **Как в России насаждали и запрещали елки**
Краткая история отношений власти с новогодним деревом

ВЫСТАВКИ

18 **Искренне не наш**
Анна Толстова о Сесиле Битоне

КИНО

21 **Немой из Назарета**
Ксения Рождественская о фильме «Должно быть, это рай», истории признанного режиссера не вполне признанного государства

ЦЕРКОВЬ

22 **Обновленцы: красная церковь**
Сергей Ходнев о расколах и ересях

КНИГИ

24 **Чудо о прозе**
Игорь Гулин о «Трех персонажах в поисках любви и бессмертия» Ольги Медведковой

25 **Новые книги**
Выбор *Игоря Гулина*

МУЗЫКА

26 **Альбомы декабря**
Выбор *Бориса Барабанова*

СЕРИАЛЫ

28 **Общество бессмертных героев**
Василий Степанов о «Мертвых душах» Григория Константинопольского

29 **Братство конца**
Татьяна Алешичева о новой экранизации «Противостояния» Стивена Кинга — самом логичном завершении этого года

30 **«Женщине перестает быть нужен мужчина»**
Анна Михалкова о своей роли в «Обычной женщине», смене гендерных ролей и отношении к секс-работе



RECTANGLE PRODUCTIONS, NAZIRA FILMS, PALLAS FILM

РЕСТОРАНЫ

33 **Эмо vs гастро**
Дарья Цивина **о ресторанных итогах года**

ЕДА

34 ***Елена Чекалова*** **об индейке тапака**

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

35 **Подарочные шале**
Марина Прохорова **о новогоднем шопинге Ralph Lauren**

36 **Время, ставшее пространством**
Елена Стафьева **о Stellar Times**

38 **«У нас в Tous сердца художников и ремесленников»**
Генеральный директор Tous в России *Петр Горшков* о юбилее дома и других важных для него вещах

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
РЕСЕЧЁРЫ
МАРИНА ПРОХОРОВА, ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО
SHOPPING, BEAUTY

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

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

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

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

НА ОБЛОЖКЕ:
СЕСИЛ БИТОН. «ОДРИ ХЕПБЁРН НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА „МОЯ ПРЕКРАСНАЯ ЛЕДИ" В КОСТЮМЕ ПО ДИЗАЙНУ СЕСИЛА БИТОНА», 1963.
ФОТО: CONDE NAST

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 64 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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

«Я бы запретил 40-летним встречать новый год»

Почему не стоит возлагать на Новый год слишком большие надежды

В последнем в этом году выпуске рубрики «Мнения» великие объясняют, почему от нового года не стоит ждать слишком многого и почему празднование его наступления вообще странная затея



Рождество — это время года, когда мы должны покупать вещи, которые никому не нужны, и дарить их людям, которые нам не нравятся.

Бернард Шоу, дневник

Ехать в Америку! Конечно! Здесь — закисание, там — жизнь ключом, здесь — резня и дичь, там — культурная жизнь, здесь — жалкие концерты в Кисловодске, там — Нью-Йорк, Чикаго. Колебаний нет. Весной я еду. Лишь бы Америка не чувствовала вражды к сепаратным русским! И вот под этим флагом я встретил Новый год. Неужели он провалит мои желания?

Сергей Прокофьев, дневник

Радоваться такой чепухе, как новый год, по моему мнению, нелепо и недостойно человеческого разума. Новый год такая же дрянь, как и старый, с тою только разницею, что старый год был плох, а новый всегда бывает хуже... По-моему, при встрече нового года нужно не радоваться, а страдать, плакать, покушаться на самоубийство.

Антон Чехов, «Ночь на кладбище»

Встреча Нового Года в Доме Литераторов. Не думал, что пойду. Не занял предварительно столика. Пошел экспромтом, потому что не спалось. О-о-о! Тоска — и старость — и сиротство. Я бы запретил 40-летним встречать новый год.

Корней Чуковский, дневник

Зачем убивать столько рождественских елей, чтобы отметить один-единственный день рождения?

Чарльз Буковски, интервью

Так как наступает Новый год, шлю тебе и другим радостные и лучшие пожелания. Себе ничего не желаю, потому что заметил, что никогда ничего не выходило так, как я желал.

Михаил Булгаков, письмо Елене Светлаевой

Перспектива рождественских праздников внушает ужас, жду не дождусь, когда же лягу на операционный стол.

Ивлин Во, дневник

Пожелания русских писателей на Новый Год. Для России — Бонапарта. Для себя — издателей.

Марина Цветаева, ответ на анкету газеты «Возрождение»

Пробудившись в Новый год, я сильно страдал весь день, неизбывная грызла тоска.

Михаил Пришвин, дневник

Я никогда не даю себе обещаний на Новый год. Привычка строить планы, заниматься самокритикой и реформировать жизнь — это слишком много работы на один день.

Анаис Нин, дневник

Поздравляю Вас и многоуважаемую Екатерину Павловну с наступающим Новым годом, который уже потому будет лучше истекающего, что имеет одним днем меньше. Никогда я такой глубокой боли не испытывал — просто не знаешь где место найти. Хотелось бы спрятаться куда-нибудь, ничего не видеть, все забыть, да не знаю, куда деться. Хорошо бы водку начать пить, да боюсь — мучительно.

Михаил Салтыков-Щедрин, письмо Григорию Елисееву

Играла средне. Настроение было неважное. После спектакля — мытарства с Александром Яковлевичем на извозчике в нерешительности, куда деваться. Зазвонили Новый год — мы шли по проезду Тверского бульвара — к Страстному. Потом ходили по Тверской и Козицкому переулку — одинокие, я плакала, он жаловался на всю свою горечь. Так встретили Новый год.

Алиса Коонен, дневник

Ничего не изменивший, условный Новый год. Т. е. изменивший к худшему, как всякий новый день.

Зинаида Гиппиус, дневник

Ночь на 1 января 1929 года. Еще раз «с Новым годом»! Не последний ли? В конце концов, раньше годом или позже, но это совершенно неизбежно. Интереснее, пожалуй, «как мне смерть пошлет судьбина» и где? Не хотел бы здесь. Все-таки, приятнее, «созерцая, как солнце пурпурное погружается в море лазурное»...

Роберт Куллэ, дневник

Санта-Клаус носит красную шубу — должно быть, коммунист. У него борода и длинные волосы — должно быть, хиппи. Интересно, что в той трубке, которую он курит?

Арло Гатри, интервью

Новый год остается бессмысленным праздником, в частности потому, что он не приносит никакой пользы и может служить разве что оправданием для беспорядочных пьянок и драк с друзьями.

Марк Твен, эссе для Territorial Enterprise

Дни рождений, как и дни Рождества, сотворены для разочарований. Всегда это притворное, заранее расписанное веселье — всегда это дуло к виску: «Веселись, кому говорят!»

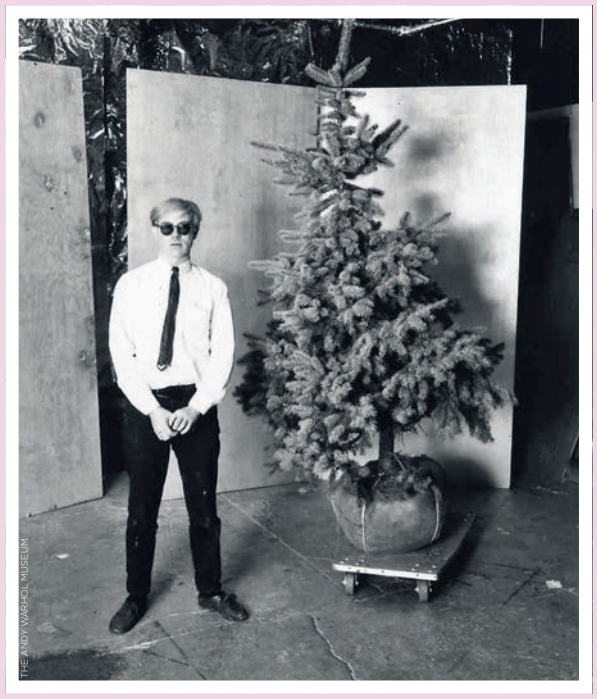
Джон Голсуорси, «Темный цветок»

Ждали, ждали денег, ничего нет. Поплелись к Ремизовым. Было не очень весело, но Сережа был мил и дома был прелестен. Что-то сулит новый год? Начало не блестяще.

Михаил Кузмин, дневник

Домой я приехал около четырех утра, вывел собак на прогулку, и это все сказалось, конечно, на моем следующем дне: глупо было развлекаться до такого позднего часа только потому, что Новый год.

Энди Уорхол, дневник



Энди Уорхол на «Фабрике», 1964

Последний день тяжелого года. Вечером Таня прочла вслух «Чем люди живы». Новый год не встречали, но все у нас обедали, всех 12 человек нас было. Под самый Новый год Сергеенко читал вслух рассказы Чехова. Когда я осталась одна в своей комнате, вдруг тоскливо защемило сердце.

Софья Толстая, дневник

Как советская кинематография сняла свой первый хит и оказалась не готова к его успеху

Заграничный триумф и советский провал «Броненосца „Потемкин“»

24 декабря 1925 года в Большом театре состоялся торжественный первый показ «Броненосца „Потемкин“» Сергея Эйзенштейна. Фильм к 20-летию первой русской революции произвел такой фурор, что спустя месяц его с помпой выпустили в прокат и одновременно отправили покорять Германию. За границей фильм стал настоящей сенсацией, и именно это обстоятельство помешало его успеху у массового советского зрителя. Weekend рассказывает, как смотрели фильм в СССР и за его пределами и почему заграничный триумф обернулся домашним провалом

Текст: Мария Бессмертная

Москва

24 декабря 1925 года у Иверских ворот перед Историческим музеем заглох мотоцикл. С него спрыгнул молодой человек и с коробкой под мышкой бегом понесся к зданию Большого театра. Молодым человеком был 22-летний Григорий Александров, тогда еще начинающий кинематографист: до его «Веселых ребят» с Любовью Орловой в главной роли оставалось девять лет. В коробке была последняя часть «Броненосца „Потемкин“», которую Александров закончил монтировать за полчаса до этого. Мотоцикл он достал накануне, чтобы оперативно перемещаться между зданием Первой госкинофабрики на Житной улице (бывшей кинофабрики одного из пионеров русского кино и продюсера Александра Ханжонкова, где располагались монтажные мастерские Госкино) и Большим театром, где 24 декабря 1925 года должен был состояться первый показ «Броненосца „Потемкин“». К тому моменту, как у Александрова заглох мотоцикл, показ уже шел, поэтому Александров бежал. Фильм, заказанный к юбилею революционных событий 1905 года, доделывали в страшной спешке. Первые смонтированные части в Большой повезли режиссер Сергей Эйзенштейн и его оператор Эдуард Тиссэ. Александров должен был успеть доставить финал до того, как закончат показывать предыдущие части. Александров успел.

«Когда я взбегал по лестницам к кинобудке, меня поразил гром аплодисментов, доносившийся из зала. Но успех превратился в подлинный триумф, когда на экране появился поднимающийся на мачту „Потемкина“ красный революционный флаг. Да, это был действительно красный флаг в черно-белой картине — мы раскрасили его красными чернилами. Зал поднялся, и зрители устроили овацию нашему фильму. Оркестр прекратил играть — все равно ничего не было слышно. Музыканты приветствовали картину вместе со всеми зрителями». Так позднее вспоминал Александров начало триумфа «Броненосца „Потемкин“».

Эффект был тем более ошеломительный, что фильм показывали весьма искушенной аудитории. Показ завершал торжественное заседание ВЦИКа, посвященное юбилею революции 1905 года: в Большом присутствовала вся партийная верхушка. Помимо нее здесь был и весь цвет нового левого искусства: от режиссеров Льва Кулешова и Дзиги Вертова до поэта Владимира Маяковского. Некоторые были не слишком впечатлены (среди них Кулешов и Абрам Роом), но большинство присутствовавших признали фильм несомненным революционным хитом и грандиозным успехом 27-летнего режиссера, успевшего к тому времени снять «Стачку», которая вызвала далеко не такую восторженную реакцию. По легенде, сразу после премьеры в офис Госкинофабрики нагрянул Владимир Маяковский, потребовавший немедленно выпустить «Броненосца» в прокат. Изначально о прокате речь не шла — обсуждались бесплатные показы по случаю юбилейных торжеств, но меньше месяца спустя дело было запущено.

Такого продакшена Москва еще не видела. Плакаты для фильма рисовал сам Александр Родченко, на фасаде кинотеатра «Художественный» установили макет броненосца, всех работников нарядили в тельняшки, в холле играли революционные гимны. Премьера в «Художественном» прошла 18 января 1926 года. Конкуренция в прокате была серьезная: в том же январе в московских кинотеатрах шел «Робин Гуд» с любимой советскими людьми голливудской звездой Дугласом Фэрбенксом в главной роли. Уже за первую неделю «Потемкину» удалось потеснить «Робина Гуда»: первый фильм посмотрело около 70 тыс. человек, второй — около 55 тыс. За следующие две недели количество зрителей достигло 300 тыс.— почти 15% жителей Москвы того времени. Казалось, у советского кино появился первый настоящий хит, который ждет триумфальное шествие по городам Советского Союза. Вышло иначе.

20 мая 1926 года, спустя пять месяцев после показа в Большом, в «Правде» было опубликовано письмо читателя из Винницы, который интересовался, почему «Броненосец „Потемкин“» не показывают на Украине. Ответ можно было найти в том же номере на той же полосе: к этому моменту фильм шел в Берлине в 25 кинотеатрах по четыре раза в день. Советскому же зрителю имеющихся прокатных копий просто не хватало. Успех фильма был настолько впечатляющим, что советская киноиндустрия оказалась к нему не готова.

Кинотеатр «Художественный», украшенный к премьере «Броненосца „Потемкин“», 1926



PASTVU.COM / SPUTNIK124

Берлин

В Берлине, с которого началось победоносное шествие «Потемкина» по миру, фильм увидели практически одновременно с Москвой. Вскоре после показа в Большом негатив фильма Эйзенштейна был доставлен в столицу Германии — советское руководство представило его для закупки за рубежом. Фильм впервые показали на закрытом сеансе в честь двухлетней годовщины смерти Ленина — 21 января 1926 года. Среди гостей того показа был издатель Вилли Мюнценберг, которому предстояло сыграть в мировом прокате «Броненосца „Потемкин“» решающую роль.

В 1921 году по инициативе Мюнценберга — немецкого коммуниста и видного деятеля Коминтерна — был организован Межрабпом («Международная рабочая помощь»): первоначально его целью была помощь голодающим Поволжья, но вскоре он стал финансировать различные направления культурной деятельности. В 1928 году возникнет один из наиболее успешных его проектов — советско-германская кинокомпания «Межрабпомфильм», которая выпустит некоторые из лучших советских фильмов («Путевка в жизнь», «Рваные башмаки», «Три песни о Ленине»). Но в 1926 году Мюнценберг делал только первые подступы к кино: узнав, что немецкая компания «Ллойд» не включила в договор о закупке советских фильмов «Броненосец „Потемкин“», он предложил создать фирму под патронажем Межрабпома, которая будет прокатывать фильм на Западе. Так возник концерн «Прометеус», который в конце февраля подписал контракт с Совкино и купил единственный негатив фильма.

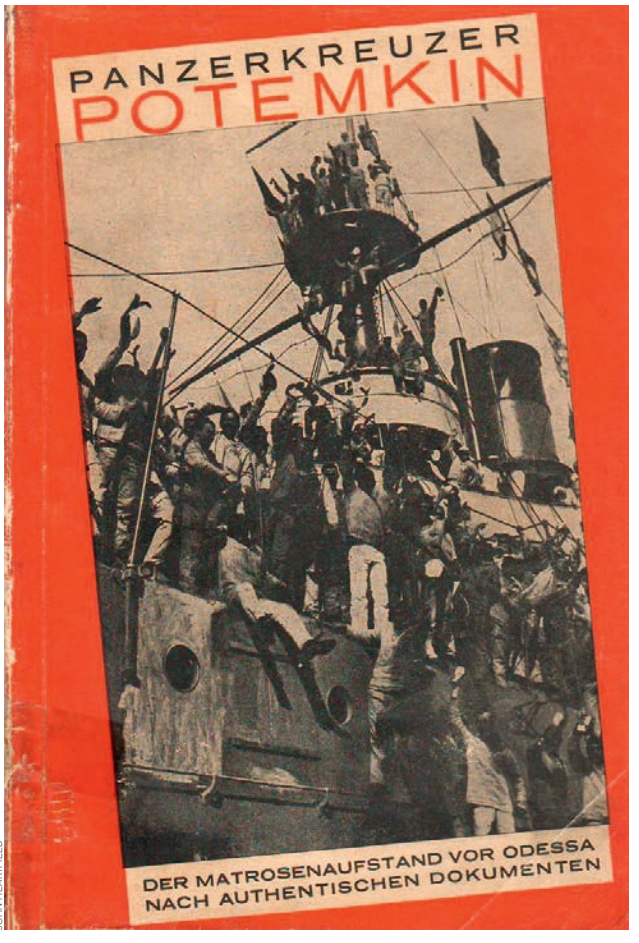
Чтобы получить лицензию на прокат, фильм должен был пройти цензурную комиссию. Первая версия была забракована 17 марта: департамент по делам кино Германии постановил, что фильм «представляет угрозу общественному спокойствию и порядку». Мюнценберг решение обжаловал — повторное заседание комиссии было назначено на 10 апреля. Уже 18 марта в Берлин прилетел Эйзенштейн — официально, чтобы «изучать организацию, методы работы и техническое оснащение немецких киностудий», на самом деле — чтобы доработать «Потемкина» для комиссии. 10 апреля фильм снова не прошел комиссию, но на этот раз департамент по делам кино представил список цензурных рекомендаций: к концу месяца они были выполнены, и 29 апреля в бывшем мюзик-холле «Аполлон» прошла официальная премьера «Потемкина». Эйзенштейна на ней не было: за три дня до этого он улетел из Берлина — закончились деньги.

«Уже после первых двадцати минут показа в головах у берлинцев (после проигранной революции, выигранной инфляции, после маршей и путчей) забурлило. То, что они увидели на экране, было их собственной, хотя и потерпевшей поражение революцией. Это мясо с червями они тоже ели во время войны, эти казаки — это же ведь их рейхсвер, их Носке и различные отряды штурмовиков. Полицейским в их устрашающей амуниции было не по себе. Шум в зале, с которым публика громко и коллективно принимала участие в происходящих на экране событиях, таил в себе угрозу готового вот-вот разразиться восстания. И когда мятежные матросы смогли уплыть на своем корабле непобежденными, публика впала в оргию одобрения, выражавшуюся в восторженных криках, реве и аплодисментах. Ни у одного полицейского в мире тут не было бы никаких шансов. Их разорвали бы на куски».

Так описывал берлинскую премьеру «Потемкина» режиссер Ганс Рихтер. Вместе с ним на берлинской премьере был, например, и король Швеции Густав V. В советской прессе ликовали: «В Берлине на просмотре „Потемкина“ присутствовал шведский король и так хлопал — чуть себе руки не отбил. По этому поводу правая „Дойче альгемейне цейтунг“ с отчаянием вздымала руки к небу: если уж король хлопает революционной картине — что делать нам? Разве пулю себе в лоб пустить?» Главный триумф был, однако, впереди. В мае в рейхстаг было внесено предложение запретить «Потемкина» за «восхваление насилия, возбуждение недовольства против власти и подстрекательство масс»: фильм «в неприкрашенном виде подготавливает введение большевизма», говорилось в воззвании против демонстрации фильма. Лион Фейхтвангер по этому поводу писал в дневнике: «Запрещать все это бессмысленно. Оно существует, оно живет, мы вдыхаем его вместе с воздухом, это другой, новый мир. Отрицать существование этого мира глупо».

Советская пресса придерживалась того же мнения: сообщения о возможности запрета были встречены с неподдельным восторгом. Успех в Берлине и до этого был воспринят как показатель блестящей победы на Западе, но сообщения о запрете превращали фильм в грозное оружие мировой революции. Кино наконец-то начинало оправдывать звание важнейшего из искусств.

Джон Хартфилд. Обложка рекламного буклета к показу «Броненосца „Потемкин“» в Берлине, 1926





ИСТОЧНИК: К-3, №110

Эдуард Тиссэ на съемках «Броненосца „Потемкин“», 1925

Заграничный успех не был вовсе неожиданностью: фильм, посвященный 20-летию первой русской революции, с самого начала планировался с расчетом на мировую аудиторию. 17 марта 1925 года ЦИК постановил, что заказ на создание центрального фильма к годовщине революции нужно передать Сергею Эйзенштейну,— тот только что закончил свой первый полнометражный фильм «Стачка», который газета «Правда» вскоре назовет «первым революционным произведением нашего экрана», а жюри Всемирной выставки в Париже 1925 года наградит золотой медалью. Сценарий поручили писать заслуженной революционерке Нине Агаджановой (член РСДРП с 1907 года): она планировала охватить русско-японскую войну, революционные события в Петербурге и бои в Москве, но Эйзенштейн, которому на создание фильма оставалось около полугода, решил сосредоточиться на одном эпизоде сценария. В результате в центре фильма оказался вооруженный мятеж на броненосце «Князь Потемкин-Таврический», в ходе которого матросы, взбунтовавшись из-за протухшего продовольствия, захватили корабль и направили его в Одессу, где уже шли антиправительственные выступления. За художественное оформление фильма назначили отвечать Казимира Малевича, за музыкальное — Всеволода Мейерхольда. Последний даже специально ездил в Италию, чтобы уговорить Сергея Прокофьева сочинить для фильма симфонию. С Прокофьевым в результате не сложилось, но сама попытка уговорить знаменитого композитора, семь лет назад бежавшего из революционной России, написать музыку к революционному фильму была показательна: фильм планировали с мировым размахом, и надежды себя оправдали. После берлинской премьеры Эйзенштейн стал самым модным режиссером в мире, а «Броненосец „Потемкин“» — самым обсуждаемым фильмом.

Следующей после Берлина покоренной столицей стал Лондон. Туда копия «Потемкина» приехала в мае 1926 года, в разгар Всеобщей стачки — крупнейшей политической забастовки шахтеров в истории страны. Фильм, разумеется, тут же был запрещен, но запрет (в Англии «Потемкина» разрешат прокатывать только в 1954 году), конечно, лишь способствовал распространению фильма на подпольных собраниях компартии — смотреть его будут приезжать даже из Франции. В Париже премьеру провели официально, в киноклубе искусствоведа и теоретика кино Леона Муссинака, большого поклонника Эйзенштейна (именно он устраивал во Франции показы «Стачки») и вообще советского кино,— в 1927 году он посетит Советский Союз и напишет книгу о новом революционном кино. После просмотра фильма режиссер Марсель Л'Эрбье даже предложил учредить Нобелевскую премию за кино и тут же вручить ее Эйзенштейну. После парижского показа, если верить историку Грэхему Робертсу, французские власти сжигали все копии «Потемкина», до которых им удавалось добраться: фильм «угрожал французским национальным идеям». В Америке фильм был запрещен во многих штатах, но тоже демонстрировался на закрытых показах. Его главными пропагандистами были голливудские звезды немого кино Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. Где они его увидели — чинно на берлинской премьере или у себя дома на простыне во время подпольного показа,— точно неизвестно. Но оба были так впечатлены увиденным, что летом 1926 года приехали в Советский Союз, чтобы заманить Эйзенштейна в Голливуд.

В Германии после премьеры быстро добились запрета на просмотр фильма для военнослужащих («опасность для военной дисциплины»), а в июле 1926 года запретили вовсе. Отдельно запрещали музыку Эдмунда Майзеля, заказанную ему для берлинской премьеры (в Советском Союзе после неудачи с Прокофьевым премьеру озвучили компромиссным Бетховеном). Несмотря на все это, «Потемкин» демонстрировался в Германии в количестве 67 копий, прокатчики заработали 1 млн рейхсмарок. Фильм был запрещен в Испании, Бельгии, Дании и Италии, с успехом прошел в Австрии, Швейцарии и Швеции. Единственными, кто остался в стороне от этого победного шествия советской кинематографии, оказались советские зрители — большая их часть о величии «Потемкина» могла узнать только из газет.



















Imaged by Heritage Auctions, HA.com









1	4	7	10	12
2	5	8	11	13
3	6	9		

1 Плакат Антона Лавинского, 1925

2 Плакат Станислава Замечникова для проката в Польше, 1926

3 Плакат Александра Родченко, 1926

4 Плакат для кинотеатра «Уран», 1926

5 Плакат Александра Родченко, 1925

6 Нереализованный плакат Александра Родченко, 1925–1926

7 Плакат Вильгельма Байтца для повторного проката в Германии, 1930

8 Плакат Владимира и Георгия Стенбергов, 1929

9 Плакат для проката в Италии, 1960

10 Сергей Эйзенштейн (в центре) на съемках «Броненосца „Потемкин"», 1925

11 Александр Родченко на фоне своего постера к «Броненосцу „Потемкин"», около 1926

12 Вилли Мюнценберг на социалистическом митинге в Венесуэле, 1920-е

13 Первый ряд (слева направо): Эдуард Тиссэ, Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров в музее-квартире Владимира Ленина в Швейцарии, 1929

COURTESY OF MOMA NEW YORK
© 2020 MUSEUM OF MODERN ART

СССР

«Победоносно пройдя мимо всех своих врагов в виде бездарных фильмов, середнячков, как принято выражаться, мимо „нейтральных“, то есть 100% обывательских, наконец, мимо всех тех фильмов, которые наша печать бранила справа и слева, „Броненосец «Потемкин»“ не смог дойти до советского зрителя, а ушел, как и его великий предтеча, правда, не к берегам Румынии, а в лапы германских кинопромышленников. Короче говоря, успех за границей так вскружил голову нашим кинодельцам, что они ничтоже сумняшеся продали негатив за границу, в Германию, с правом получить копии. А пока что ограниченное количество копий, находящихся у нас в СССР, пришло в ветхость, лучшие из них имеют лишь 40% годности. Возобновить показ фильма в наших рабочих клубах, а они этого настойчиво требуют, нельзя. Приезжающим рабочим делегациям, демонстрируя эти экземпляры, мы последовательно показываем, что мы умеем делать и как мы умеем портить то хорошее, что сделали». Так ситуацию с прокатом «Потемкина» в Советском союзе в 1926 году описывала «Красная газета».

К лету 1926 года, на фоне грандиозных успехов фильма за границей, ситуация с прокатом главного советского фильма в Советском Союзе была абсурдной. Прогремев в стране сразу после премьеры, он довольно быстро был забыт советской прессой. Снова писать про «Потемкина» стали только после европейского успеха, но к этому моменту в стране почти не осталось копий фильма. За пленками гонялись как за сокровищем.

Заведующий музыкальным отделом Театра Мейерхольда Лео Арнштам описывал в воспоминаниях, как за копией охотился сам Мейерхольд. Летом 1926 года его театр застрял в Одессе, и Мейерхольд приехал в Москву, чтобы срочно раздобыть денег. Для этого он решил устроить в помещении своего театра кинотеатр и выпустить в повторный прокат «Броненосец „Потемкин“». Сделать это оказалось непросто — последнюю копию фильма удалось обнаружить в одной-единственной прокатной конторе в Москве, да и там Мейерхольда пытались отговорить: «Когда мы пришли в прокатную контору и Мейерхольд объявил о своем намерении взять „Броненосца“, на него глядели как на малоопасного чудака. „Всеволод Эмильевич,— урезонивали его,— дело-то гиблое! Уж поверьте нам. Сейчас, летом, революционная картина, да еще при такой конкуренции…“ Однако, как ни пытались прокатчики „спасти“ Мейерхольда, он стоял на своем и к тому же в заключение сделал полководческий жест: „Берем,— упрямо сказал он,— и берем монопольно! На неделю!“» В результате нужную сумму на вызволение театра Мейерхольду удалось собрать за две недели. На самом деле идея показывать «Потемкина» вряд ли казалось такой уж дикой — за месяц до этого в повторный прокат фильм вышел в одном из кинотеатров Госкино, но сама ситуация чудесного обнаружения последней копии показательна — фильм действительно оказался к этому моменту раритетом.

Славе «Потемкина» в СССР способствовали не только заграничные успехи, но и голливудские звезды: в конце июля 1926 года в Москву, как уже говорилось, приехали Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. Столица впала в «психоз пикфордистов»: толпа встречающих на Белорусско-Балтийском вокзале дошла до Тверской, а крики киноманов под окнами «Савоя» на Рождественке, где остановились Пикфорд и Фэрбенкс, были слышны даже в Доме Союзов на углу Охотного ряда и Большой Дмитровки, где проходило торжественное прощание с Феликсом Дзержинским. По Москве Пикфорд и Фэрбенкс перемещались в сопровождении Эйзенштейна и не скрывали восторга от «Потемкина», что повышало престиж фильма даже в глазах тех, кто предпочитал голливудское кино советскому.

В 1928 году в своей книге «Кино на Западе и у нас» нарком просвещения Анатолий Луначарский писал, что «Потемкин» в советском прокате провалился, а кинотеатры стали показывать его только после успеха фильма за границей. То же преступное пренебрежение к советскому кино он видел и в других примерах: «Очень хорошая картина Эйзенштейна „Октябрь“ провалилась повсюду, в том числе в рабочих кварталах. Изумительная „Мать“ Пудовкина, настоящий шедевр русского кинематографа, прошла в Москве очень тускло». В случае «Потемкина», однако, проблема была не в том, что прокатчики предпочитали иностранные фильмы, а в том, что его невозможно было достать. Для создания каждой копии требовалось 2000 м пленки — своего производства в СССР не было, пленку закупали за границей. В 1923 году шли переговоры с немецкой компанией AGFA об организации производства на территории СССР, но они ни к чему не привели, в 1926 году договор о строительстве предприятия по производству пленки удалось заключить с Французским акционерным обществом пластических производств, но строительство затянется до начала 30-х. Вплоть до этого момента (да и после) советское кино будет метаться между настойчивыми требованиями руководства увеличить производство советских фильмов, чтобы активнее использовать пропагандистский потенциал кино, и катастрофической нехваткой средств для того, чтобы технически обеспечить этот рост. «Броненосец „Потемкин“» был в этом смысле образцовым советским фильмом: он был первым безусловным триумфом советского киноискусства и одновременно — провалом советского кинопроизводства. Еще в конце 1926 года в СССР существовали целые районы, где фильм не показывали вообще. В Одессе, где фильм снимался, его выпустили в прокат только в 1927 году, когда вся страна уже праздновала другой важнейший юбилей.

Фильм к десятилетию Великой Октябрьской революции тоже поручили снимать Эйзенштейну. «Октябрь» тоже торжественно показали в Большом (7 ноября 1927 года) и в 1928-м выпустили в прокат, к которому на этот раз отнеслись серьезнее. Допустить, чтобы советский зритель узнавал о победах советского кино из репортажей с зарубежных премьер, было нельзя: фильм показывали по всей стране и впервые в истории Советского Союза советский кинохит одновременно обсуждали и ростовский «Молот», и вятская «Правда», и «Вечерняя Москва», и Луначарский со Шкловским.



РИА Новости

Съемочная группа «Броненосца „Потемкин“»
на борту броненосца «Двенадцать апостолов», Одесса, 1925

Как в России насаждали и запрещали елки

Краткая история отношений власти с новогодним деревом

85 лет назад распоряжением Сталина в СССР официально разрешили наряжать елку — к этому моменту только на протяжении XX века елки успели запретить дважды, да и до этого отношение к ним было настороженным. Ульяна Волохова изучила, какую угрозу видели в елках в разные годы и почему, несмотря ни на что, от елки так и не удалось избавиться



Петр I за елки, потому что в Европе у всех елки

Первое появление новогодней елки в России было частью программы Петра I по переводу страны на европейское летоисчисление. В конце 1699 года он издал указ, в котором приказал отсчитывать года не от предполагаемой даты сотворения мира, как это делали на Руси с момента принятия христианства, а от рождества Христова — как это делали в большинстве европейских стран. Также Петр I предписывал праздновать начало нового года не 1 сентября, а 1 января, а заодно и регламентировал, как именно нужно отмечать наступление нового года. В указе подробно описывалось, что празднества должны сопровождаться праздничным фейерверком и иллюминацией, а улицы и дома следует украшать деревьями и «ветвями сосновыми и можжевеловыми». Позаимствована эта идея была из немецкой традиции рождественского дерева, но в подробности Петр I вдаваться не стал: если в Европе украшение елок было связано с преданием о том, что в ночь рождения Христа расцвели и плодоносили деревья, а потому их полагалось украшать свечами, сладостями и фруктами, то в России срубленные растения должны были просто оживлять городской пейзаж. Петр I введенного обычая строго придерживался и сразу после основания Санкт-Петербурга установил в нем и елку для встречи 1704 года. Но в народе традиция не прижились: после смерти Петра I елки устанавливать перестали. Исключением стали кабаки — каждый декабрь их хозяева устанавливали на крышах свежее хвойное дерево, по которому весь следующий год люди определяли в городе и на дороге питейное заведение.



Святейший синод против елок, потому что это бесовские игрища

Снова елки появились в качестве новогоднего и рождественского украшения в России в XIX веке. В 1817 году жена великого князя Николая Павловича (будущего Николая I), бывшая немецкая принцесса и будущая российская императрица Александра Федоровна, поставила рождественскую елку в своих покоях, так же как делала это на родине. Традиция закрепилась при императорском дворе, но обязательным атрибутом зимних праздников в богатых домах елка стала только в 1840-х годах, и у нее тут же появились противники. Рождественскую елку атаковали славянофилы: они считали, что она выживает исконно русские святочные обряды. Некоторых — например, Ивана Гончарова — елка раздражала эстетически: «выдумка неуклюжая, немецкая и неостроумная: взять из лесу мокрое, грязное дерево, налепить огарков, да нитками навязать грецких орехов, а кругом разложить подарки! Ненатурально». Отдельную кампанию развернули в прессе экономисты: они обращали внимание на то, что на Рождество (а также на Троицу, когда церкви и дома украшают березовыми ветками) истребляются тысячи деревьев, которые могли бы послужить строительным материалом, топливом или остаться в лесном фонде Российской Империи. Самым могущественным противником елок оказались, однако, церковные власти. Святейший синод осуждал неправославный обычай и в 1880-х годах регулярно издавал указы, запрещавшие устанавливать елки в опекаемых им школах и гимназиях, определяя традицию как «не соответствующую воспитательным целям» и попросту называя все это «бесовскими игрищами».



Патриоты против елок, потому что это немецкие штучки

К началу XX века отношение к елкам выровнялось даже у Синода, но в 1914 году Российская Империя вступила в Первую мировую войну и страну захлестнула волна ненависти ко всему немецкому. В Санкт-Петербурге, переименованном в Петроград, и Москве разъяренные толпы громили немецкие магазины, избивали выходцев из Германии и обвиняли в шпионаже всех, кто имел связи с Германией. Когда в декабре 1914 года патриотическая пресса узнала, что в одном из саратовских госпиталей для военнопленных немецкие солдаты установили елку, разразился настоящий скандал. То, что свою праздничную традицию враг продолжает блюсти, даже будучи плененным, напомнило патриотам, что рождественская елка есть изобретение германское, а потому его надо запретить. В 1914 году на волне бурной дискуссии в прессе возможность запрета обсуждали в Синоде, но ограничились рекомендациями не ставить их, а в 1916-м Синод все-таки выпустил запрет устанавливать елки в публичных местах. Жена Николая II Александра Федоровна пришла от патриотической инициативы в ярость: «Чего ради лишать этого удовольствия раненых и детей? Только из-за того, что этот обычай первоначально позаимствован у немцев? Какая безграничная узость!» Впрочем, несмотря на позицию общественности и Синода, царская семья продолжила на Рождество ездить в госпитали на елки для раненых.



Большевики за елку как символ равенства

Большевики отменили запрет на установку елок практически сразу. В Российской Империи елка была символом неравенства: дети из привилегированных и богатых семей получали на праздник ярко украшенное дерево с подарками под ним, а рабочие и крестьяне, конечно, не могли дать своим детям ничего подобного. В европейской и русской дореволюционной культуре обнажаемое Рождеством социальное неравенство часто встречалось в рождественских рассказах: достаточно вспомнить «Девочку со спичками» Андерсена, «Мальчика у Христа на елке» Достоевского или «Ангелочка» Андреева. Революция это неравенство отменяла: дети в новой стране стали равны, и одним из доказательств этому стал равный доступ к украшенной елке. Известно, что первую одобренную правительством елку устроили в лесной школе в Сокольниках в 1919 году,— на ее проведении настоял Владимир Ленин, который сам организовал закупку подарков и провел с детьми несколько часов, несмотря на то что по дороге в школу на него напали налетчики. С 1920 года елки во всех детских организациях проводились в обязательном порядке.



Партия против елок, потому что это религиозный пережиток

В новую опалу елка попала сразу после смерти Владимира Ленина. Уже к концу 1924 года старый обычай начали высмеивать в газетах, журналах и пропагандистских плакатах: «Давно уже следовало бы положить предел и мистическому вредному поклонению елке, и порче лесов.<…> Вместо того чтобы ставить елку на крест, поставим крест на елку!» Первые пару лет партия просто не рекомендовала праздновать Рождество и наряжать елки — символ религиозных пережитков. В школах и детских садах устраивали антиелочные утренники и митинги: «Тот, кто елочку срубил, / Тот вредней врага раз в десять, / Ведь на каждом деревце / Можно белого повесить!» В 1926 году ЦК ВКП(б) назвал обычай устанавливать так называемую рождественскую ель антисоветским. На протяжении 1927–1929 годов в разных районах страны выпускали специальные декреты о запрете вырубки и продажи зеленых насаждений для религиозных обычаев, а 24 сентября 1929 года празднование Рождества запретили во всем СССР. За исполнением закона строго следили: в дни новогодних и рождественских праздников комсомольцев и профсоюзных работников обязывали ходить по домам и проверять, не ставит ли народ елки тайно.



Сталин за елки, потому что жить стало лучше

В самом конце 1935-го, всего за четыре дня до Нового года, елку неожиданно вернули советским гражданам. В «Правде» опубликовали статью первого секретаря киевского обкома Павла Постышева «Давайте организуем к новому году детям хорошую елку!». В ней он клеймил запреты 1920-х как «левые загибы», предлагал немедленно расправиться с «неправильным осуждением елки» и вновь вернуть ее в дома, называя теперь не «рождественской», а «новогодней». У секретаря киевского обкома не было полномочий, чтобы вносить такие существенные изменения в жизнь страны, и, по воспоминаниям Никиты Хрущева, он обратился с этим предложением к Сталину. Сталин неожиданно согласился: «Выступите в печати с предложением вернуть детям елку, а мы поддержим». Поддержка была молниеносной — в том же номере «Правды» корреспондент сообщал, что в Москве елки уже охотно раскупают и только некоторые начальники рынков негодуют, считая торговлю ими «нарушением каких-то никому не ведомых правил и „баловством“». Телеграммы с директивами нарядить деревья и провести детские праздники на Новый год немедленно получили все союзные школы, сады, катки, детские дома, дома пионеров, кинотеатры и театры. Возвращение к тому, что еще недавно считалось буржуазным пережитком, имело политические причины: 17 ноября 1935 года, выступая на Первом всесоюзном совещании рабочих и работниц-стахановцев, Сталин торжественно заявил, что жить стало лучше, жить стало веселее. Нарядные елки были наглядным тому подтверждением: не случайно их стали украшать не только гирляндами, но и растяжками «Спасибо родному Сталину за наше счастливое детство».

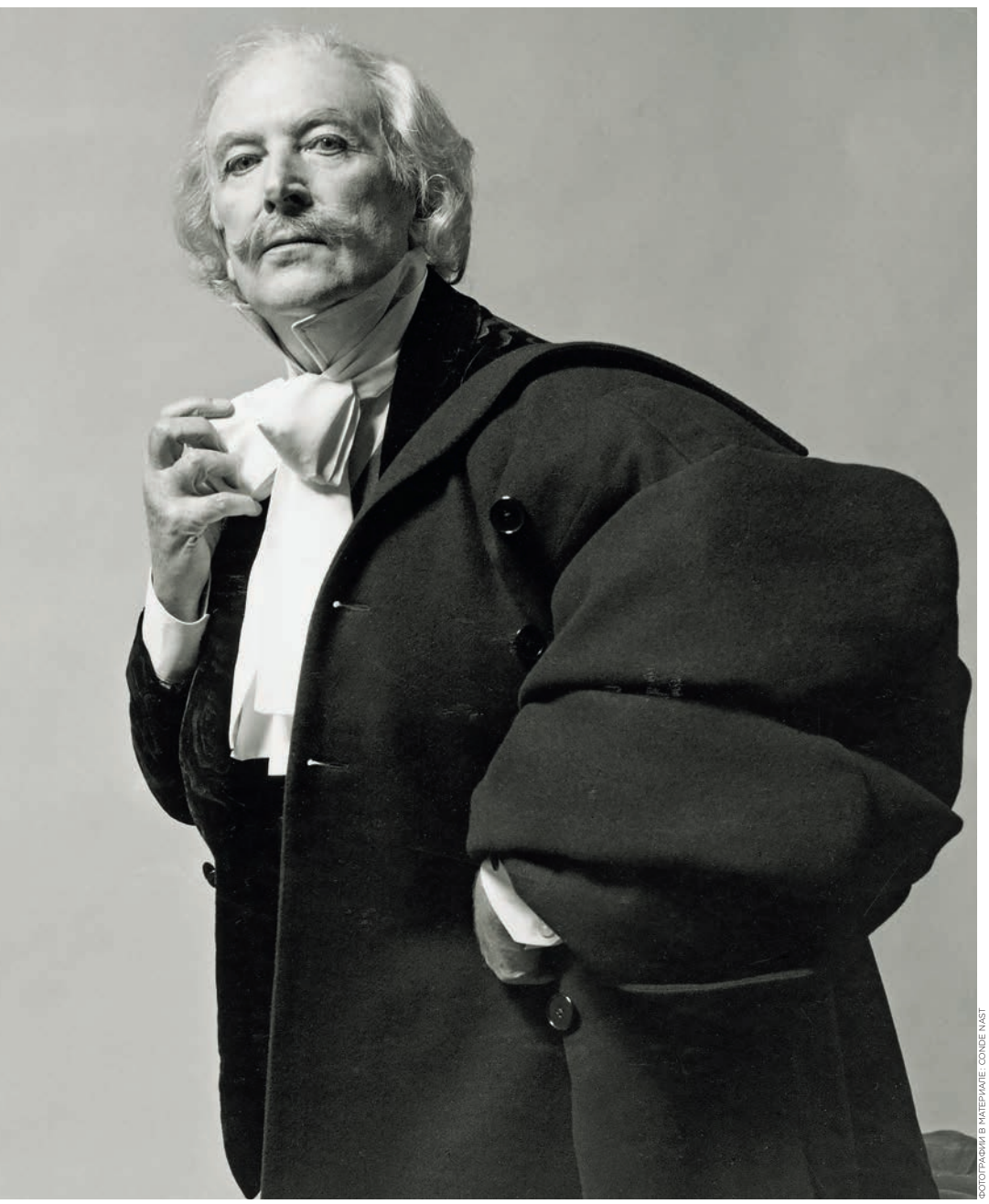


Некоторые до сих пор против елок, потому что из-за них все идет не так

В современной России тоже есть те, кому новогодняя и рождественская традиция наряжать елку не нравится. Одним из наиболее последовательных ее противников является депутат Государственной думы Виталий Милонов. В 2015 году его не устроила форма елки, установленной в городе Ноябрьск: она напомнила ему пенис, и Милонов настоял, чтобы елку переделали. В 2017 году он пообещал разработать законопроект, жестко ограничивающий продажи срубленных деревьев, чтобы они могли продолжать радовать людей в лесах, но так и не сделал этого. В 2018 году предложил министру природных ресурсов и экологии Дмитрию Кобылкину поднять налоги на торговлю срубленными елками. Несмотря на заявления и уговоры Милонова, популярность елок в России не падает, и именно с этим депутат связывает все трудности 2020 года: «Я считаю, что украшать свою квартиру трупом умирающего дерева — плохая примета. Видимо, перед 2020 годом все напокупали себе трупов деревьев — вот год так и пошел криво, косо».

Искренне не наш

Анна Толстова
о Сесиле Битоне





ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: CONDE NAST

«Автопортрет в образе Надара», 1971

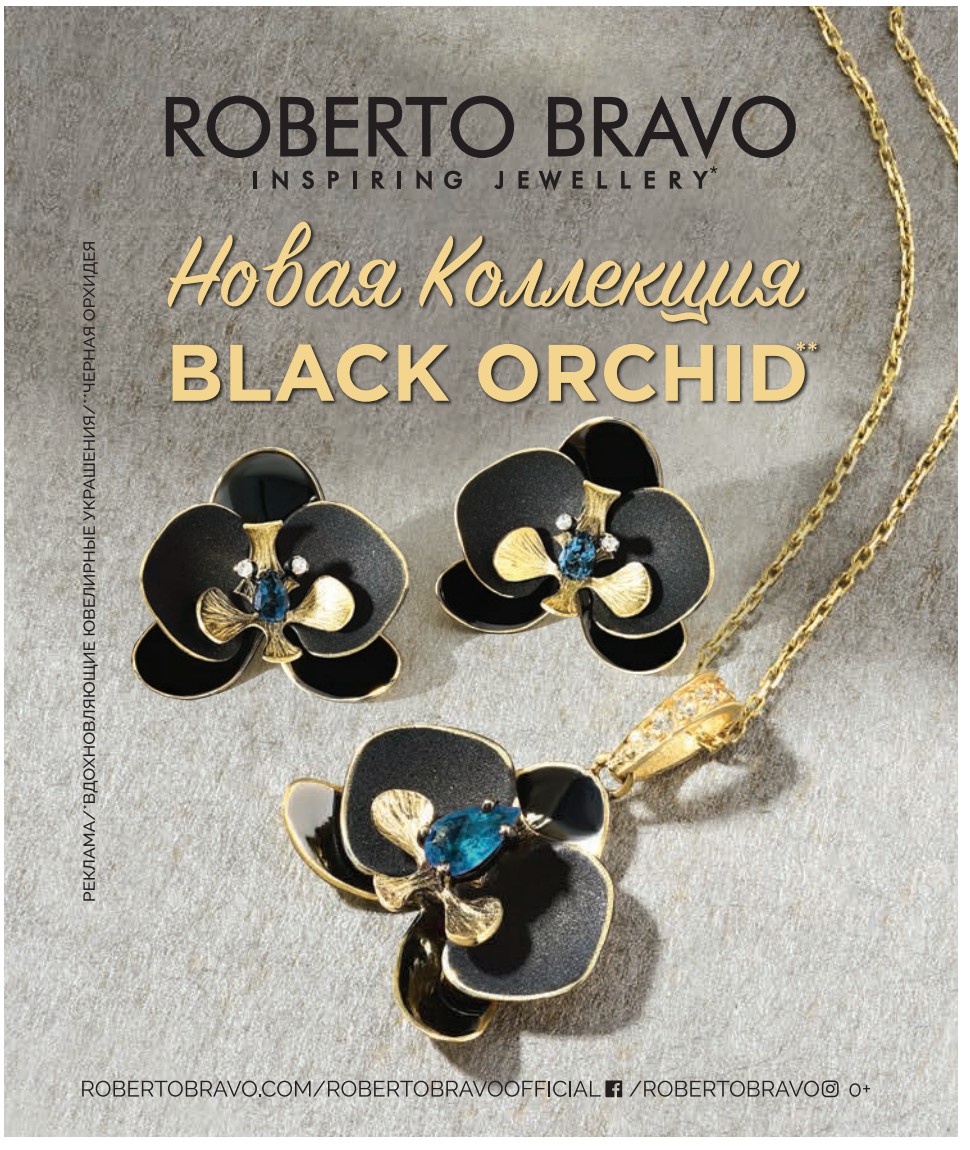
«Автопортрет», 1930-е

В Эрмитаже, в Главном штабе, открылась выставка «Сесил Битон и культ звезд»: более 100 работ звездного британского фотографа из собраний Cecil Beaton Studio Archive Conde Nast, Музея Виктории и Альберта и частных коллекционеров впервые показывают в России. Сам Сесил Битон (1904–1980) приезжал в СССР в середине 1930-х — его второй приезд в Россию тоже проходит в не самой благоприятной идеологической обстановке

В элегантной даме с экзотической связкой сушек на руке, не слишком элегантно привалившейся к «почтовому ящику №79», трудно узнать Эльзу Скьяпарелли — в ее компании Сесил Битон, как все порядочные модники того времени, а дело было поздней осенью 1935-го, приезжал в Советскую Россию, посмотреть Москву и Ленинград. Еще на выставке есть его «советский автопортрет» — он присел на скамейку в какой-то заснеженной аллее, одетый в нечто русско-зимнее, словно статист из «Жизни за царя» (судя по битоновскому дневнику, оперно-балетные впечатления были самыми приятными в той в целом неприятной поездке в идеологически чуждую ему страну, утомившую его перманентной пропагандой и слежкой). А его фотографий Москвы и Ленинграда нет, и слава богу: их немного и они банальны — и потому, что под присмотром бдительных интуристовских гидов трудно было снять что-то оригинальное, и потому, что он тогда еще толком не пробовал снимать на улице.

Улица появится у Битона только в годы Второй мировой — он служил военным фотографом, и в битоновских биографиях любят писать, что, когда на обложку журнала Life попала его «Эйлин Данн в детском госпитале» — трехлетняя кроха с забинтованной головой смотрит на фотографа из больничной кроватки, растерянно прижимая к себе тряпичного мишку,— американцы стали склоняться к тому, чтобы вступить в войну (правда, Перл-Харбор тоже был веским аргументом). Военным снимкам отведен целый раздел, и начинается он с портрета Гертруды Стайн с собачкой. Объявление войны застало Битона на юге Франции, он гостил у Гертруды Стайн и Алисы Токлас — в опубликованных мемуарах на основе так, кажется, полностью и не опубликованных дневников Битон, вообще-то посредственный литератор, вдохновляющийся, лишь когда надо подпустить яду по поводу кого-нибудь из своих звездных приятелей, дизайнерским глазом оглядеть стильный интерьер или режиссерским описать эффектную мизансцену, ехидно рассказывает, как легкомысленная оптимистка Стайн поначалу отказывалась верить в серьезность происходящего. В начале войны Битон много снимал на улицах разбомбленного Лондона. Оставаясь скорее равнодушным к радикальному экспериментаторству фотоавангарда и лишь изредка прибегая к его формальными находками — от дадаистского коллажа до поп-артистской серийности, в дни блица он вдруг проникся каким-то нутряным, бессознательным сюрреализмом, фланируя по родному городу в поисках эффектных фактур и текстов вроде оторванной головы манекена на руинах Музея мадам Тюссо. В 1942-м его отправили в Северную Африку, оттуда его маршрут лежал на Ближний Восток, в Иран, Индию, Китай — кому война, а кому увлекательный вояж, в которых и проходила его мирная жизнь. Пожалуй, самой битоновской здесь оказывается фотография 1941 года «Курсантка женских вспомогательных военно-воздушных сил на параде в Шропшире»: красивая девушка, природная грация, благородный профиль, хрупкая стройная фигурка, стильная форма с иголочки сидит, как на манекенщице, хореографическая выправка и поза — впрочем, кто только не сравнивал парады и балеты. И все же бартовским punctum'ом в этом снимке служит даже не балетный апломб курсантки, а упирающаяся в ее плечо согласно какому-то милитаристскому ритуалу рука неизвестной, обрезанной рамкой кадра,— маникюр ее совершенно безупречен.

Снимки на сравнительно небольшой для такого плодовитого автора, как Битон, выставке удачно отобраны и прокомментированы ее куратором, сотрудницей отдела современного искусства Эрмитажа Дарьей Панайотти, представляющей своего героя служителем культа звезд — специалистом по производству знаменитости как феномена и знаменитостей как его персонификаций. Что бы он ни снимал, «золотую молодежь» в «ревущие двадцатые», моду для Vogue, «русские балеты», Голливуд, «свингующий Лондон», светских львиц, плейбоев, джетсет, парадный портрет, он всегда отправлял этот культ. И конечно, главным его произведением в звездной области стал он сам, перебравшийся по фотографическим мосткам, они же социальные лифты, из грязи в князи, из очень среднего среднего класса в аристократию, какая на протяжении его карьеры постепенно превращалась из настоящей, родовой, в интеллектуальную. Марлен Дитрих, Жан Кокто, Олдос Хаксли, Сальвадор Дали с Галой, Трумен Капоте, Коко Шанель, Марлон Брандо, Люсьен Фрейд, Фрэнсис Бэкон, Мэрилин Монро, Барбра Стрейзанд, Энди Уорхол, Мик Джаггер — он, красавчик и денди, парвеню и сноб, кембриджский недоучка и новоявленный Оскар Уайльд, знал, что и его место — в этом ряду. Зато самая скучная съемка Битона — королевская: после войны он был фактически первым придворным фотографом, запечатлел подготовку к коронации Елизаветы II и лично присутствовал на церемонии (три беглых наброска тушью, сделанных на коронации, позволяют судить о таланте Битона-художника, прямо скажем, невыдающемся). В букингемской серии, правда, есть и одна явная удача: фотография королевы-матери с маленьким принцем Чарльзом и принцессой Анной — ей тут три года, как и Эйлин Данн, и она с такой же серьезностью и недоверчивостью смотрит на дядю с камерой, прямо в объектив. Словом, его не особенно чувствительная к социальным темам пленка зафиксировала важную трансформацию в светской жизни — целых полвека он наблюдал за процессом сближения и сращивания полюсов, аристократии и богемы.





«Нэнси Битон в образе падающей звезды», 1929



«Модель в белой панаме от Suzy», 1934

Русские (а русская тема, разумеется, не ограничивающаяся его экзотической турпоездкой 1935 года, пущена пунктиром сквозь всю выставку) сыграли в этом известную роль, подчас буквально: княжны и графини, едва унесшие ноги из России, делались знаменитыми манекенщицами, знаменитые балерины выходили замуж за аристократов и богачей, битоновские звезды выпадают из хвоста дягилевской кометы, будь то Павел Челищев, его близкий друг, Джордж Баланчин, оценивший его сценографическое дарование, или Леонид Мясин в декорациях «Треуголки», снятый для американского Vogue. Глядя на эту фотографию, невольно вспоминаешь «Балет» Алексея Бродовича с той же самой «Треуголкой» и не можешь не признать, что Бродович куда лучше. Самое время задаться вопросом, что же сделало Сесила Битона — не большого виртуоза по технической части, что он и сам признавал, не мастера ловить решающие моменты, не авангардиста — одним из тех, кого относят к великим фотографам XX века.

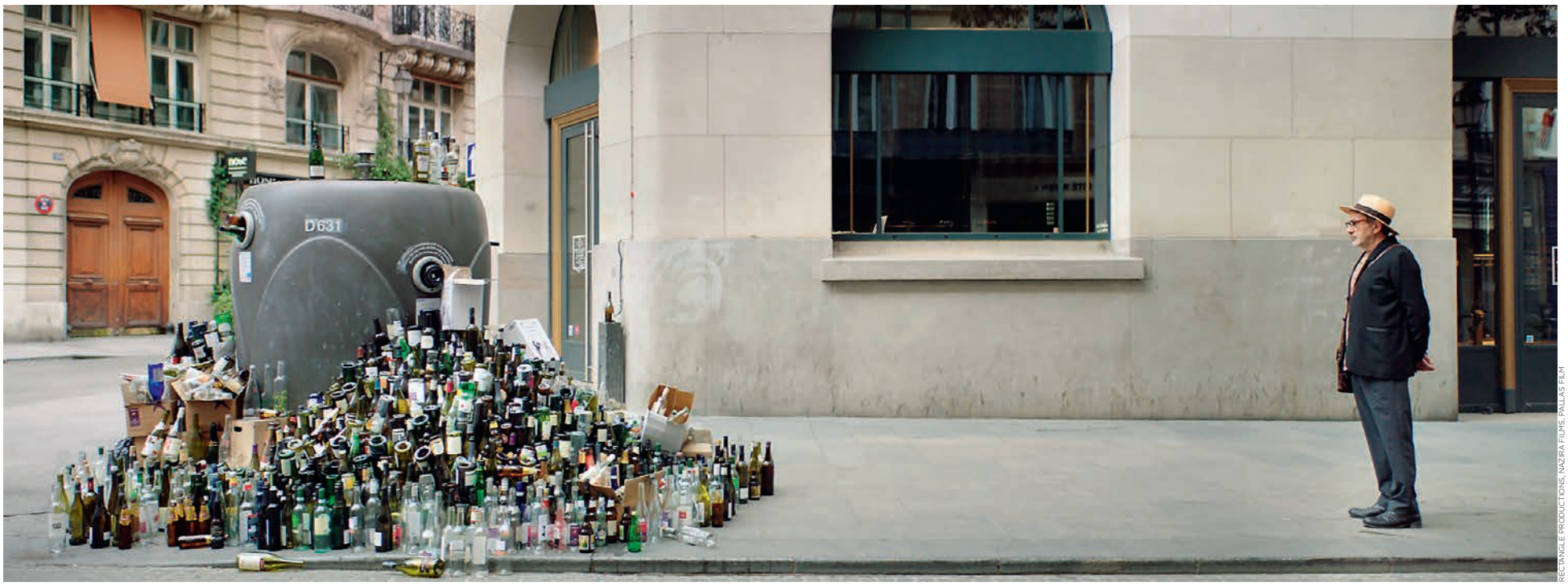
Выставка подсказывает ответ: театрально-декорационный талант, обнаружившийся еще в Кембридже, где он если в чем и преуспел, так в студенческом театре, и отмеченный целой коллекцией «Оскаров» и «Тони» за дизайн костюмов в 1950–1960-е (об этом напоминает одна из самых известных работ Битона — оп-артистский портрет Одри Хепбёрн в его «оскароносном» наряде из «Моей прекрасной леди»). У него действительно было абсолютно театральное видение мира. Может быть, самый шокирующий эпизод его дневников — тот, где он, говоря о самоубийстве младшего брата, бросившегося под поезд лондонской подземки, описывает траур в родительском доме как спектакль: «Гостиная, заполненная цветами и людьми в черном, напоминала сцену из пьесы Пиранделло». Выставка предъявляет анатомию этого театрального подхода к режиссуре образа в кадре. Тут и мишурный блеск, которым он обволакивает своих первых терпеливых моделей-актрис, родных сестер, и который потом перейдет в бутафорию портретов светских красавиц рубежа 1920-х и 1930-х. И балетные позы воговских моделей — что в 1930-е, что в 1950-е. И работа с задником: в знаменитом портрете княжны Натальи Павловны Палей, манекенщицы, голливудской актрисы и опасной сердцеедки, ар-декошный узор фона — это всего лишь пружины матраса, в модной съемке для Александра Либермана роль декорации исполняет огромная холстина Джексона Поллока. Он и сам — изрядный актер перед камерой: в «Автопортрете» 1920-х, представая светской дамой, может конкурировать с дюшановской Роз Селяви, в «Автопортрете» 1930-х притворяется этакой кувшинкой в пруду — маскарад заканчивается «Автопортретом в образе фотографа Надара» 1971 года.

Светская жизнь, богема, мода, балет, интеллектуалы на ярмарке тщеславия — все это, конечно, разные формы театра, но ни в экспликациях, ни в каталоге мы не найдем одного важного слова — слова «квир», которое бы объяснило некоторые театральные подтексты выставки. Эту стильную андрогинность его моделей 1920-х, эту страсть к женским платьям и гриму, эти карнавалы, маскарады и травестию, это совершенно особое чувство, с которым сняты некоторые из его героев, от Греты Гарбо до Юбера де Живанши. Осознание гендерной небинарности и перформативности, понимание гендера как перманентного спектакля — все, о чем современное искусство открыто заговорило незадолго до и, главным образом, уже после смерти Сесила Битона и с чем сегодня связано его триумфальное возвращение на актуальную художественную сцену, остается непроговоренным. Выставка сделана по линии эрмитажного отдела современного искусства, но как раз современность Битона в ней пропадает — над этим можно было бы посмеяться, если бы российские музеи сегодня не жили в обстановке жесткой самоцензуры, постоянно опасаясь окриков хорошо организованной возмущенной общественности. Уезжая из Страны Советов в 1935 году, Битон выдохнул, только когда поезд пересек советско-польскую границу, в 2020-м ему в России тоже дышится не то чтобы совсем легко и свободно.

«Сесил Битон и культ звезд». Санкт-Петербург, Эрмитаж, Главный штаб, до 14 марта 2021 года

Немой из Назарета

Ксения Рождественская о фильме «Должно быть, это рай», истории признанного режиссера не вполне признанного государства



© RECTANGLE PRODUCTIONS, NAZIRA FILMS, PALLAS FILM

Сегодня в России запустилась новая онлайн-платформа Qatar Film Days, на которой можно будет увидеть игровые и документальные фильмы стран Ближнего Востока и Северной Африки. Для премьерного показа был выбран фильм главного палестинского режиссера Элии Сулеймана «Должно быть, это рай» — горькая сатирическая комедия о жизни режиссера из Назарета в глобальном мире

Религиозная процессия подходит к дверям храма. Храм закрыт, более того, из-за запертых дверей кто-то переругивается с возглавляющим процессию батюшкой: приходите позже, тогда, возможно, откроем. Что остается батюшке? Правильно, выбить другие двери, навалять пьяным служкам и открыть главный вход изнутри.

Начальный эпизод фильма «Должно быть, это рай» Элии Сулеймана исчерпывающе описывает способ, которым пользуется сам Сулейман, чтобы войти в историю кино: с черного хода, нокаутировав глумливых критиков. Он, самый известный в мире палестинский режиссер, снимает абсурдные комедии о стереотипах, сам ни под какие стереотипы не попадая.

Элия Сулейман снял всего четыре полных метра. В «Хронике исчезновения» (1996, приз Дино Де Лаурентиса в Венеции) он наблюдал за жизнью своего родного города, Назарета, в «Божественном вмешательстве» (2002, приз жюри и приз ФИПРЕССИ в Канне) — за израильскими блокпостами и убийственно красивыми женщинами, в «Оставшемся времени» (2009) пересказывал историю израильско-палестинских отношений. И все это была горькая сатира, наследовавшая классике немого кино. «Должно быть, это рай» (спецупоминание жюри и приз ФИПРЕССИ в Канне-2019) — кино еще более горькое и, пожалуй, еще более свободное.

Каждый фильм Сулеймана — набор гэгов, сценок, невероятных, дурацких, иногда пошлых, иногда чудесных анекдотов, из которых вырастает жизнь. И все эти скетчи связаны между собой главным героем, которого играет сам режиссер. «Маленький человек», молчаливый свидетель, глядящий на мир с чаплинским вежливым любопытством, невозмутимостью Бастера Китона и умением Жака Тати увидеть абсурд в повседневности. Фильмы Сулеймана сравнивают с грузинским кино 60-х и с ранними немыми комедиями, с ранним Джармушем и притчами Роя Андерссона.

В фильме «Должно быть, это рай» герой проводит дни у себя дома, ничем, в сущности, не занимаясь. Курит. Гуляет. Слушает, как ссорятся соседи — отец и сын. Наблюдает, как сосед ворует лимоны. Думает избавиться от ходунков и инвалидного кресла, видимо принадлежавших кому-то, кого он любил. Сидит в забегаловках. («Весь мир пьет, чтобы забыть,— говорит ему собутыльник,— и только вы, палестинцы, пьете, чтобы помнить».) Едет за город. Вот двое полицейских в соседней машине синхронно меняются солнечными очками, любуясь собой в зеркале, а на заднем сиденье сидит девушка с завязанными глазами. Вот двое мусульман в ресторане синхронно подносят ко рту бокалы и, выпив, отчитывают владельца ресторана за то, что он накормил их сестру курицей в белом вине: женщина не имеет права употреблять алкоголь. Все вокруг как будто танцуют свою партию, мир складывается в симметричные узоры, а герой стоически смотрит в окно, на другую сторону улицы, на другую сторону мира, на соседа, на врага, на полицейского.

А потом уезжает в путешествие в поисках финансирования для новых съемок. Он не просто наблюдатель — он режиссер Элия Сулейман, и это кино — автопортрет палестинского режиссера на фоне дивного нового мира.

Этот мир весь состоит из стереотипов. Например, Париж — это красивые женщины в коротких юбках под «I Put A Spell On You», а Нью-Йорк — это вооруженные хипстеры. Во всех городах полицейские танцуют свои репрессивные танцы, во всех городах любой человек, слишком долго смотрящий тебе в глаза, кажется угрозой. И сам Сулейман для окружающих — как экран, на который проецируется стереотип «палестинский режиссер». В Париже ему отказывают в финансировании, потому что его фильм «слишком не палестинский, такое может происходить в любой стране, даже здесь» (в роли французского продюсера — Венсан Мараваль, французский продюсер фильма «Должно быть, это рай»). В Нью-Йорке таксист, узнав, что его пассажир из Палестины, вопит от счастья «Господь всемогущий!» и начинает обзванивать знакомых, хвастаясь, что везет настоящего палестинца,— эпизод абсолютно джармушевский по духу. Друг Сулеймана (восхитительное камео Гаэля Гарсиа Берналя) представляет его продюсеру: «Элия — палестинский режиссер, но делает смешные фильмы. Сейчас он хочет снять кино о мире на Ближнем Востоке».— «Уже смешно»,— вежливо отвечает продюсер.

Палестинский режиссер — это образ, маска, выбор. Сулейман показывает не только силу стереотипов, но и мир, в котором стереотипы ломаются, исчезают, уступают место новым. Самые поразительные эпизоды напоминают антиутопию — или точно угаданный сегодняшний мир. Пустой, залитый солнцем утренний Париж, по которому идут танки. Полицейские на сегвеях гонятся за преступником, у которого в руках — букет цветов. Врач скорой помощи с преувеличенной вежливостью стюардессы интересуется у клошара, что он хотел бы на обед, нужен ли ему десерт, предпочитает он чай или кофе. Студенты киношколы в пушистых костюмах разных зверьков слушают профессора, рассуждающего о кинематографе Сулеймана (Скунсу беседа не нравится). Человек в костюме Смерти пожирает фалафель у уличного киоска. Жители Нью-Йорка поправляют винтовки на плечах, прежде чем войти в магазин.

В этом фильме меньше открытых политических высказываний, чем в предыдущих работах Сулеймана,— и вместе с тем это гораздо более сильное и внятное кино о границах, угнетении и роли наблюдателя. И о Палестине. Частично признанном государстве, родине Сулеймана. Его герой в кадре заговаривает всего однажды: «Я из Палестины,— говорит он.— Назарет».

Весь мир, если верить Элии Сулейману,— это немножко Палестина. Блокпосты, танки, военные парады, выверенная хореография подчинения или протеста. Тихий человек из Назарета смотрит на все это. Пьет, чтобы помнить. И молчит.

Смотреть: Qatar Film Days



Иван Малютин. Карикатура на «красную церковь». Иллюстрация из журнала «Крокодил», 1923

Обновленцы: красная церковь

Расколы и ереси. Проект Сергея Ходнева

↦

В феврале 1917 года Русская православная церковь вздохнула с неподдельным облегчением: наконец-то можно будет забыть государственническую петровскую реформу как страшный сон. Но прошло всего несколько лет, и новая власть, даром что безбожная, стала принуждать ее к сотрудничеству. Возник небывалый гомункулус — православная Реформация под опекой большевизма, в которой странно мешались наивность и кровожадность, прекраснодушие и цинизм, искренность и угодливость. Не слишком долговечный эксперимент определил многое в психологии русского православия на сто лет вперед

Обновленчество — реформистское движение в Русской православной церкви послереволюционного времени. На пике своего существования (1922–1923) было представлено сразу несколькими организациями, различавшимися по масштабу, социальному составу и деталям своей идеологии, но одинаково приветствовавшими большевистский режим. Лишившись со временем государственной поддержки, окончательно прекратило свое существование в начале 1940-х годов.

Прежде всего в истории обновленчества изумляет его моментальность. Сначала трое ушлых петроградских священников (Александр Введенский, Владимир Красницкий, Евгений Белков) добиваются от патриарха Тихона, над которым нависла угроза суда и казни, чтобы он передал им дела своей канцелярии — и на этом основании самочинно создают новое Высшее церковное управление (ВЦУ). Ну то есть как «самочинно»? Естественно, за этим стоит ГПУ, всячески поддерживавшее инициативу тех, кто назвал себя «Живой Церковью». Сторонники нового движения тем не менее все умножаются; вот уже в их числе появляются наконец епископы; вот живоцерковники при массированном внимании общественности проводят собрания и съезды, требуя прежде всего двух вещей — показательного разрыва с «дворянско-крепостническим» прошлым Русской церкви и отмены монашеского засилья (проще говоря, разрешения белому женатому духовенству занимать архиерейские должности).

Потом обновленчество начинает делиться. Откалывается от «Живой Церкви» возглавляемый харизматичным епископом Антонином (Грановским) «Союз церковного возрождения», затем «Союз общин древлеапостольской церкви» (СОДАЦ) под предводительством не менее харизматичного о. Александра (Введенского). Но движение в целом прекрасно держится тем не менее на плаву; босолицый протоиерей Введенский собирает по всей стране полные залы на своих диспутах с безбожниками и сторонниками «патриаршей церкви», и досужие люди всем этим «церковным нэпом» живо интересуются — уж точно больше, чем арестами и высылками тех, кто при этом «нэпе» пришелся не ко двору.

Потом группировки, которые к тому времени контролируют чуть ли не две трети всех приходов в России, ухитряются договориться и проводят с великой помпой свой собор, названный Вторым поместным (то есть наследником Первого — знаменитого Собора 1917–1918 годов). Собор безоговорочно присягает советской власти, объявляет патриарха Тихона лишенным сана за контрреволюционность и благословляет введение женатого епископата. Началась, по словам Антонина (Грановского), «чудовищная, безудержная, хищная, ненасытная поповская свистопляска»: «…Не осталось ни одного пьяницы, ни одного пошляка, который не пролез бы в церковное управление и не покрыл бы себя титулом или митрой. Живоцерковнические и содацевские архиереи не хотели посвящаться в епископы, их производили сразу во второй чин архиепископа. Вся Сибирь покрылась сетью архиепископов, наскочивших на архиерейские кафедры прямо из пьяных дьячков. Наплодилось невероятное количество архиепископов, митрополитов, которым не хватает белого крепу на клобуки».

Но внезапно патриарха Тихона выпускают на свободу и даже разрешают ему служить — и все рассыпается. Патриарх превращается в героя дня, не то что на его службы, даже на показы кинохроники с ним не попасть, и спекулянты продают билеты в синематографы втридорога. «Почувствовавшая будто бы праздник на своей контрреволюционной улице тихоновщина обнаглела, распоясалась и где только может показывает свои волчьи клыки»,— с негодованием пишет центральная пресса. Популярность же обновленчества надламывается и уже не достигает прежних высот несмотря ни на какие усилия — даже после внезапной смерти Тихона, оставившей «староцерковников» без фактического главы и без легального руководства.

Так вот: все эти события — с общественными кампаниями, дискуссиями, бурными событиями в столицах и в провинции, ссорами, компромиссами и анафемами — заняли считаные месяцы. Обновленческое ВЦУ появилось в мае 1922-го, патриарха Тихона выпустили в июне 1923-го, в Благовещение 1925 года он умер.

Отчасти эта стремительность продиктована нетерпеливостью государства. Гражданская война кончилась, нужно было добиваться международного признания; Ленин опасался в марте 1922-го, что уже скоро «жестокие меры против реакционного духовенства будут политически нерациональны, может быть, даже чересчур опасны». Надо было как можно скорее провести кампанию по изъятию церковных ценностей под предлогом голода — «чем большее число представителей реакционного духовенства и реакционной буржуазии удастся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше».

Троцкий же помимо кнута предлагал и пряник. Рядовые священники и околоцерковная интеллигенция все еще прекрасно помнили Собор 1917–1918 годов, готовившийся отстроить новую, постсинодальную русскую церковь, но по объективным причинам успевший не так много. Вдобавок тревожным фактором выглядела нарождающаяся Русская православная церковь за границей (РПЦЗ) — может, до трудящихся масс дойдет ее «монархическая пропаганда»? Все-таки даже при наличии Емельяна Ярославского, газеты «Безбожник» и Декрета об отделении церкви от государства церковность все еще была слишком привычна, и в числе официальных выходных дней всякие «дни Парижской коммуны» и «дни низвержения самодержавия» причудливо перемежались главными церковными праздниками.

Проще было создать свою, карманную, полностью контролируемую церковь: пусть провозгласит, что капитализм есть смертный грех. Заодно можно потешить усталое от архиерейского произвола духовенство перспективами «буржуазной реформации»

«Слово благодарности и привета должно быть высказано нами единственной в мире власти, которая творит, не веруя, то дело любви, которое мы, веруя, не исполняем»

(Из доклада Александра Введенского на обновленческом Соборе 1923 года)

«Введенский провозглашал, что коммунизм — это Евангелие, напечатанное атеистическим шрифтом. Луначарскому это суждение казалось тонким, Ленину смешным, Сталину опасным. Поэтому правительство поддержало более ему знакомые формулы патриарха Сергия»

(Варлам Шаламов «Четвертая Вологда»)



О. Александр Введенский, 1941

MARGARET BOURKE-WHITE / THE LIFE PICTURE COLLECTION VIA GETTY IMAGES

- ДОКЕТЫ
- КВАРТОДЕЦИМАНЫ
- МОНАРХИАНЕ
- ГНОСТИКИ
- НОВАЦИАНЕ И ДОНАТИСТЫ
- АРИАНЕ
- МОНОФИЗИТЫ
- НЕСТОРИАНЕ
- МОНОФЕЛИТЫ
- МАНИХЕИ
- ИКОНОБОРЦЫ
- РАСКОЛ 1054 ГОДА
- КАТАРЫ, ВАЛЬДЕНСЫ, ПАТАРЕНЫ
- ВЕЛИКАЯ ЗАПАДНАЯ СХИЗМА
- ЖИДОВСТВУЮЩИЕ
- РУССКИЙ РАСКОЛ XVII ВЕКА
- ГРЕКО-БОЛГАРСКАЯ СХИЗМА
- СТАРОКАТОЛИКИ
- ОБНОВЛЕНЦЫ
- СТАРОСТИЛЬНИКИ
- РПЦЗ И КАТАКОМБНИКИ
- СОВРЕМЕННЫЕ АНТИПАПЫ

(а Троцкий был уверен, что она хоть и запаздывает, но в той или иной форме неизбежна) — нужно только в нужный момент ловко «превратить ее в выкидыш».

Но «выкидыш» случился даже слишком быстро. Государство в результате пришло к ясному выводу: если нужно придушить церковь, то проще сажать и стрелять — а инспирировать в церкви «буржуазную реформацию» дело хлопотное и, пожалуй, ненадежное.

Однако и церковная масса тоже вышла из обновленческой смуты с даже не выводом, а скорее приобретенным рефлексом: любой намек на реформизм воспринимать с гадливой подозрительностью. Консерватизм и бесконечные перепевы идеи «не нами положено — не нам менять», разумеется, и без того всегда были и будут. Но, согласитесь, одно дело долгие обличительные рацеи насчет уступок духу века сего и хранения наследия предков. И совсем другое — если на недостаточно консервативного, скажем, священника можно показать пальцем и сказать одно только слово: «Обновленец!»

Это чувство глубокой скомпрометированности с нами до сих пор. О нынешнем патриархе многие когда-то думали (кто с ужасом, кто с надеждой), что стоит ему занять первосвятительскую кафедру — и пойдет писать губерния: русский язык за богослужением, то, се. Но нет. Если что-то за последние десять лет и менялось, то без малейшего намека на прогрессистский тон. Скажем, поменяли систему епархиального устройства; огромная, между прочим, и в чисто административном смысле довольно радикальная реформа, о которой еще в конце XVII века при Федоре Алексеевиче задумывались — но триста с гаком лет по разным причинам к ней не могли подойти. Но оформили ее так, что широкая общественность, чай, ничего толком и не слышала. И уж тем более не стала называть очевидное новшество новшеством.

Но хочется сказать о другом. Обновленчество глубоко отвратительно — подлостью, цинизмом, сервильностью, доносительством, политиканством. И при всем том оказались там не только проходимцы и карьеристы, но и недобитая еще аудитория Религиозно-философских собраний, старая профессура, честные сторонники Собора 1917–1918 годов; что-то ведь эту публику пусть ненадолго, но привлекло. Более того, даже обновленческие вожди произносили и писали не только угодливо-трескучие дикости, не только призывы добить контрреволюционную «тихоновщину». У того же Введенского есть страницы, которые поражают и сейчас; да, продувная бестия, да, артист-декадент, и все же так ярко, неординарно и глубоко говорить о Христе и христианстве в 1920-е мало кто мог, и тут не одна эквилибристика, а еще и какой-то странный elan. То же самое и у других. Деловито-банальные слова о христианском осуждении капитализма, звонкое прожектерство, взвейтесь да развейтесь — и вдруг полыхнет за этим искренняя вера в то, что сейчас-то Евангелие будет проповедано всей твари действительным образом, что «новые в мире зачатья», что христианство на пороге великих перемен, как и общество, и знание, и культура. И дальше, дальше: какое-то бескрайнее утопическое бурление, перерастающее и Мережковского, и богостроительство, и «Двенадцать» Блока, и русский космизм, доходящее до таких Геркулесовых столбов, которые только в 1920-е, верно, и были возможны. Такое не срежиссируешь с Лубянки, тут спонтанная решительность ветхозаветных пророков или, по крайней мере, ветхозаветной же Валаамовой ослицы.

И вот этот-то порыв слился с хлопотливыми стараниями потеплее устроиться в Советской России. Пожалуй, это столь же нелепо, столь же противоестественно, как и идеи супрематизма, низведенные до пропаганды, до лозунга, до «клином красным бей белых». И столь же безжалостно по своему исходу. Как авангард раскассировали, потеряв к нему интерес, так и обновленчество, зима железная дохнула — и не осталось и следов, а для исполнения номеров под чекистскую дудку нашли новых несчастных плясунов.

Чудо о прозе

Игорь Гулин о «Трех персонажах в поисках любви и бессмертия» Ольги Медведковой

В издательстве «НЛО» вышел первый русскоязычный роман французской писательницы Ольги Медведковой «Три персонажа в поисках любви и бессмертия» — притворно-старомодная, невероятно изящная проза о чудесах человеческого преображения

У Ольги Медведковой необычная литературная траектория. Она эмигрировала во Францию в начале 1990-х, сделала там искусствоведческую карьеру, выпустила несколько книг (об иконе, классицистской архитектуре Петербурга, Кандинском), в середине 2010-х взялась за прозу, быстро стала успешной писательницей, выпустила два романа, несколько сборников рассказов и сказок. После почти трех десятилетий научной и литературной карьеры Медведкова неожиданно начала писать на давно оставленном родном языке. Год назад в России вышла ее монография «Лев Бакст, портрет художника в образе еврея», а теперь — первый русскоязычный роман «Три персонажа в поисках любви и бессмертия».

Французские тексты Медведковой так или иначе связаны с Россией. Это книги эмигранта. «Три персонажа» тоже книга, написанная как бы «с другой стороны», но совсем в другом, не пространственном смысле. Здесь нет русско-европейского колорита, нет тоски по родине, желаемой или нежеланной связи с ней. Эта газдановско-набоковская традиция эмигрантской прозы вполне жива в романах Андрея Иванова и Александры Петровой. У «Трех персонажей» же в современной русскоязычной литературе будто бы нет родственников.

Формально роман Медведковой скорее три повести. Первая, самая большая,— история о французской принцессе Ивонне. Как и положено принцессе, она живет в замке; ежедневно ее моют, одевают, учат неподвижно сидеть, показывают народу и ничего из происходящего не объясняют. С принцессой обращаются как с куклой. Взгляд на мир ее глазами — великолепное упражнение в остранении: описание реальности от лица существа будто бы нечеловеческого, почти неживого предмета. Однажды, вновь ничего не объясняя, Ивонну везут на юг. В отличие от еще средневековой Франции, в Италии в самом разгаре ренессанс. Там Ивонна знакомится со своей сводной сестрой Изабеллой, образованной и уточенной дамой. Изабелла — первая в жизни принцессы — начинает с ней разговаривать. Разговор этот пробуждает героиню от полусна к жизни — впервые дарит ей ощущение себя.

Нечто похожее происходит и в остальных двух частях. Героиня второй — полная противоположность Ивонны — сметливая и рассудительная вдова Берто, хозяйка типографии из провинциального французского городка середины XVIII века. Герой третьей — обитающий сначала в Оксфорде, а затем в Риме филолог польского происхождения Павел Некревский, молодой и амбициозный интеллектуал конца века XIX. Оба они также переживают нечто вроде преображения или откровения. Пересказывать их смысл не стоит: тогда не останется тайны. Пересказывать все остальное — тоже, потому что весь рассказ — нечто вроде инкрустации для чуда. По каким ведомствам эти чудеса проходят, понятно из названия романа.

Все это звучит чуть сентиментально, но никакой слащавости в историях Медведковой нет. В них есть трогательность, но столько же и жестокости, а больше всего — веры в чары повествования. Повествование в данном случае — не то же, что сюжет со своей логикой, ведущей от зачина к финалу. Скорее наоборот, это особая свобода, почти прихоть: автор работает как одаривающий героев случай, а не следующий законам жанра фатум.

Работа эта видна только на фоне традиции, и все три части романа — немного стилизации. Первая — под ренессансную новеллу, вторая — под просветительскую, третья — под романтическую. Это не имитация узнаваемых манер ради самого блеска подражания и не ностальгия по большим стилям прошлого. Образцы здесь просвечивают как материал для игры: чтобы было видно «из чего это сделано» и видно, что сделано не совсем так «как надо».

В русской литературе нечто похожее происходило у Михаила Кузмина и некоторых авторов его круга. В изысканной прозе Медведковой есть сходное чувство европейской традиции как своей и чужой одновременно. В такой своечужести нет привычной русской культуре драмы отделенности, но есть чувствительность к особому лукавому счастью, какое дается людям, что умеют носить маски (в том числе маски чужих языков) и сохранять себя под ними.



> Всюду, где бы Павел ни бродил — особенно после того как на вилле Франк с ним распростились,— в какую бы церковь, в какой бы двор или музей ни заходил, везде на него смотрели некогда жившие люди. Везде угадывал он лица и шеи, плечи, руки, животы, колени и голени, которые даже в самом что ни на есть разбитом, разобранном или потрепанном виде свидетельствовали все о том же — о жизни, о ее хрупкости, о ее силе. Ступая по носам и улыбкам, по сложенным рукам людей, лежавших здесь повсюду под его ногами, столь навсегда похожих на себя и непохожих на соседа, равных единственно себе, совпадающих лишь с собой по росту, контуру, пышности волос и складке между бровями, он размышлял о способности жизни угнездиться в любом, самом посредственном, очертании и о ее неспособности длиться в бесформенном.

18 декабря
2020

Не расстанусь с коммунизмом
Льюис Г. Сигельбаум

Библиороссика
Перевод: Андрей Разин



Автобиография еще одного специалиста по советской истории, автора книг о стахановском движении, рабочем активизме на Донбассе эпохи перестройки, истории советского автомобиля (последняя, «Машины для товарищей», выходила по-русски). Среди американских советологов Льюис Сигельбаум стоит особняком из-за своих политических взглядов. В отличие от большинства историков своего поколения он был убежденным адвокатом Советского Союза, несмотря на все преступления и перегибы (искренний марксизм, впрочем, роднит его с Ларсом Ли). Сигельбаум не раз бывал в СССР с начала 1970-х, и от его мемуаров ждешь нестандартного взгляда на советскую действительность. В этом смысле «Не расстанусь с коммунизмом» ожидания обманывает. Это автобиография невротичного гуманитария, в которой не так много о мире вокруг и гораздо больше — о неуверенных попытках найти свой путь (в науке, активизме, семейной жизни, спорте). Тем не менее для интересующихся историей научных отношений Запада и России это местами любопытное чтение.

Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки

ИМИ



Проект недавно основанной организации «Институт музыкальных инициатив» — в сущности, попытка перезапустить русскую музыкальную критику. Профессия эта переживает сейчас не лучшие дни. Слушатели больше не нуждаются в профессиональных рекомендациях, а исполнители — в авторитетных представителях. Все делают социальные сети. В других областях культуры ситуация сходная, но в отличие от кино, театра и литературы музыка не считается в русской традиции предметом, достойным интеллектуальной рефлексии, говорящим нечто существенное о состоянии общества. Именно это ИМИ и пытается изменить — сделать современную русскую поп-музыку предметом серьезного разговора. Его начало — сборник, вышедший под редакцией журналиста Александра Горбачева. Он собран на основе конкурса заявок, многие работы тут выглядят немного ученическими, но все равно очень любопытны. Сюжеты самые разные: формы музыкальной ностальгии по советскому миру (от «Гражданской обороны» до электронных стилизаций стиля sovietwave), роль группы «Тату» в истории отношений государства и ЛГБТ-сообществ, рефлексия городского пространства в хип-хоп-лирике и т.д.

Контаминация
Александр Скидан

Порядок слов



Новый сборник поэта Александра Скидана кажется книгой исчезающе маленькой. Он и правда небольшой, но дело не в размере, а в своего рода анорексии письма, ощущаемой в этих стихах. У поэзии Скидана две особенности. Первая: она эротична (в том числе когда речь идет о политике) и политична (в том числе там, где дело касается любви). Вторая: она коллажна. Жест Скидана — повторение, присвоение, передразнивание и столкновение чужих слов: слов другого поэта, философа, друга, возлюбленной. При своей иллюзорной простоте такой коллаж таит в себе аналитическую мощь и чувственную страсть. В новой книге эта сила теряется, привычные движения речи обнаруживают неспособность достичь желаемого — ни объяснить, ни объясниться. Оттого свои-чужие слова вызывают не только нежность, но и раздражение, злость. Стихи становятся способом выговорить разочарование, отплеваться от него. Но не избавиться — наоборот: становясь методом, разочарование переходит в меланхолическое очарование, рождает смешную и трагическую осколочную красоту.

Ленин
Ларс Ли

АИРО-XXI
Перевод: Ирина Давидян



Бум книг о русской революции прогремел три года назад, с тех пор волна интереса схлынула, и 150-летний юбилей Ленина прошел в русском книгоиздании почти незамеченным. Перевод работы американского историка Ларса Ли — исключение. Жанр ее — «критическая биография», то есть акцент стоит скорее не на жизненных обстоятельствах, а на текстах и идеях. В предисловии Ли отмечает: человека, которого звали бы Владимир Ильич Ленин, не существовало. Это посмертное наименование, имя мифа. Был человек и политик Владимир Ильич Ульянов, был публицист и теоретик, подписывавшийся псевдонимом В. Ленин. Ли пытается проследить путь обоих. Ключом к ленинской биографии становится для него «героический сценарий» — сюжет, которым был одержим Ленин,— сюжет о ступенчатой революции, совершаемой под руководством русского пролетариата и приводящей к мировому торжеству коммунизма. Книга эта не то чтобы очень глубокая, несмотря на ряд остроумных моментов. Это скорее введение в тему. Помимо того, работа Ли отличается от большинства своих западных аналогов крайне апологетическим по отношению к герою тоном, иногда доходящим до наивной восторженности.

Эпизоды
Владимир Перц

Издательство Ивана Лимбаха



В книгу искусствоведа, художественного критика и куратора Владимира Перца входят многочисленные заметки, рецензии, интервью, обширный блок текстов, связанных с историей знаменитого кафе «Бродячая собака» (с этих разысканий начинался его научный путь), забавные воспоминания о рижском детстве и ленинградской юности, но самая любопытная часть — рассказы о встречах со старшими, известными и не очень, деятелями большой модернистской культуры: Павлом Кузнецовым, Виктором Шкловским, Идой Наппельбаум и другими. В середине 1960-х Перц был одним из тех ленинградских юношей, что начали заново открывать полузапрещенное или просто забытое искусство высокого модернизма 1910–1920-х, искать выживших — затаившихся мастеров, учеников и друзей погибших титанов, потихоньку устраивать выставки и публиковать их наследие. Его заметки интересны прежде всего как свидетельство этого восстановления связи эпох.

10 заповедей коммуникационной войны
Дмитрий Солопов,
Каролина Гладкова

Альпина паблишер



По своему жанру книга журналиста, основателя «Коммерсантъ FM» Дмитрия Солопова и медиаисследовательницы Каролины Гладковой — нечто вроде бизнес-пособия, хотя предназначена она для более широкого круга читателей: политиков, медиадеятелей, активистов и прочих публичных людей. «10 заповедей» устроены как правила ведения боя в информационной среде — «меняй угол атаки», «держи позицию до конца». При этом книгу Солопова — Гладковой можно читать и не как практическое пособие. Ее основное содержание: подробный анализ пары десятков случаев — самых громких российских информационных конфликтов последних лет. Разброс кейсов — от расследований Навального и борьбы дальнобойщиков против системы «Платон» до разных курьезов вроде бушевавших пару лет назад дискуссий о допустимости кормления грудью в кафе и скандала с запрещением на перевозку толстого кота в пассажирском салоне самолета «Аэрофлота».

АЛЬБОМЫ ДЕКАБРЯ ВЫБОР БОРИСА БАРАБАНОВА



альбом
MCCARTNEY III
исполнитель
ПОЛ МАККАРТНИ
издатель
UMG Recordings

«McCartney III» — третий сольный альбом Пола Маккартни, записанный своими силами. «McCartney» (1970) был сделан таким образом, потому что распались The Beatles. «McCartney II» (1980) — из-за неопределенности с группой Wings, которая вскоре прекратила свое существование. «McCartney III» записан на ферме, где Пол Маккартни уединился с семьей на время локдауна. Заголовкам вроде «Paul gets back to the country» стоит верить лишь наполовину. Да, он жил в деревне, но «McCartney III» — далеко не только кантри и фолк. Песня «Slidin'» — рок-номер с сильной мелодической линией и гитарами в стиле Cream. В восьмиминутном треке «Deep Deep Feeling» Маккартни использует весь доступный арсенал — рояль, гитары, перкуссию, синтезаторы, многочисленные вокальные дорожки с разнообразными обработками. Он меняет темп, экспериментируя не только с записью, но и с самой тканью песни. Так что деревенский альбом Маккартни — это вовсе не песни под гитару на завалинке. Хотя и таких здесь достаточно. И среди них — мгновенная классика вроде акустических баллад «The Kiss Of Venus» и «When Winter Comes» и песни в стиле Джонни Кэша «Women And Wives».



альбом
ПОСЛЕ ЗЛА
исполнитель
МУМИЙ ТРОЛЛЬ
издатель
Warner Music Russia

Спустя два месяца после выхода альбома «Призраки завтра», в рамках контракта с Warner «Мумий Тролль» оперативно выпустил еще один альбом. «Призраки» выглядели амбициозным EP с неожиданными коллаборациями и разными версиями одних и тех же песен. Альбом «После зла» собран по-другому. Первый из треков — грустно-ироничная и горько-автобиографичная песня «Солист»: портрет группы, ведомой рок-ветераном, которому, по общему мнению, пора на покой. Финал песни — неряшливое саксофонное соло, словно группа пытается повторить удачный прием из «Утекай», но ей не хватает дыхания. Кое-где в новом альбоме можно найти мелкие детали, пересаженные из «тех самых» шлягеров, повторения которых ждет от усталого солиста публика. А ему хочется рассказывать о том, что в 52 года вести за собой «великую группу», излучать оптимизм и всякий раз оправдывать ожидания — утомительное занятие. Лагутенко вдруг стал писать об очень конкретных вещах, для этих песен не нужен переводчик с дальневосточного сленга. Практически весь новый альбом — это обращение не к стадионам, а к собственной семье. По большей части — к детям. И к себе самому.



альбом
AS LONG AS YOU ARE
исполнитель
FUTURE ISLANDS
издатель
4AD

Американская группа Future Islands продолжает с детской непосредственностью играть мелодичный восьмидесятнический синти-поп. В 2020 году, выпустив мегашлягер «Blinding Lights», The Weeknd вроде бы заново открыл людям глаза на эту музыку, но Future Islands и не прекращали ее сочинять. С каждым годом они делают это все искуснее, а вокальные партии Сэма Хэрринга, по сути, представляющие собой один протяжный зевок, теперь, кажется, способны объять весь мир. Раньше Future Islands можно было часто видеть на фестивалях под открытым небом, и главным впечатлением, так сказать, контрапунктом был контраст между романтизмом песен и внешностью фронтмена. В ушах были Мортен Харкет, Билли Айдол или Брайан Ферри, а перед глазами — обывательского вида мужичок с пузиком и залысинами. В 2020-м мы воспринимаем Future Islands исключительно на слух, и это особенное удовольствие. Они отшлифовали свой стиль до блеска, преодолели кризис среднего возраста и парят над землей (но не очень высоко). Чисто физиологического эффекта привыкания и неги Future Islands по-прежнему добиваются без использования гитар. Зато бас в этом альбоме нежно гладит вас по голове.



альбом
CYR
исполнитель
THE SMASHING PUMPKINS
издатель
Martha's Music

Моде на синти-поп и милое ретро не смог сопротивляться и Билли Корган из группы The Smashing Pumpkins, которая вообще-то проходит по классу альтернативного рока. Когда слышишь все эти приветы 1980-м, даже не верится, что тогда, как и сейчас, все говорили о Холодной войне, боялись эпидемии и предрекали апокалипсис. В музыке та эпоха осталась как пестрое беззаботное время с аэробикой и ранним MTV. На новом альбоме Билли Корган поет в точности как Нил Теннант из Pet Shop Boys. Если не знать, что лидер Smashing Pumpkins — талантливый лицедей и неутомимый экспериментатор, можно подумать, что это какая-то молодая группа обслушалась «After Hours» The Weeknd. Конечно, выдержать в таком стиле все 20 треков альбома (The Smashing Pumpkins по мелочам не размениваются) Билли Корган не смог, и, например, в песне «Wyttch» возникают монументальные партии гитар и баса, но синтезаторы все равно уводят ее в какой-то сентиментальный саундтрековый формат. Даже непонятно, как Корган собирается объяснять это все своим «хардкорным» фанатам.



альбом
ANOTHER FLOWER
исполнители
РОБИН ГАТРИ, ХАРОЛЬД БАДД
издатель
Soleil Apres Minuit

Любые появления Робина Гатри приковывают к себе пристальное внимание меломанов. Слишком велика инерция легенды Cocteau Twins, группы, которая в контркультурной среде котировалась на уровне Dead Can Dance и My Bloody Valentine. В 1997-м Cocteau Twins, Робин Гатри и вокалистка Элизабет Фрейзер, разошлись в разные стороны и ни разу больше не выступали вместе. Гатри успел выпустить много разной музыки, но все же его главным достижением стал лейбл Bella Union, под крышей которого собрались Beach House, Марисса Надлер, Кид Локо, Xiu Xiu и Джон Грант. Совместные пластинки с классиком эмбиента Харольдом Баддом Гатри выпускал на стороне — на лейбле Darla. Бадда в России знают прежде всего по легендарной коллаборации с Эктором Зазу «Glyph» (1995), в его каталоге — совместные работы с Брайаном Ино, Джа Уобблом, Fila Brazillia и огромный корпус сольных работ. С 1971 года Бадд записывал эмбиент, джаз, дримпоп и минималистские пьесы для фортепиано — Робин Гатри называл его «поэтом рояля». 4 декабря они выпустили альбом, в котором лучистый эмбиент теперь звучит как реквием. Спустя три дня Харольд Бадд умер от последствий коронавируса.



альбом
БАБОЧКИ И ТАНКИ
исполнитель
ЯУЗА
издатель
Яуза

Бизнесмен, писатель и фотограф Арсен Ревазов некоторое время назад решил всерьез заняться сочинением и изданием песен и взялся за это дело с присущим прочим его занятиям обезоруживающим напором. В качестве материала для дебютного альбома он выбрал стихи русскоязычного израильского поэта Михаила Генделева. Охарактеризовать весь материал «Бабочек и танков» в двух словах не получится. В самом широком смысле это авторская песня. Но для барда Ревазов слишком уверен в себе и слишком любит электрогитары. Стилистическое разнообразие песен и манера Ревазова-певца подошли бы скорее актерскому бенефису с советского ТВ, если бы его решила сочинить группа «Високосный год». Собственно, после смерти ее лидера Ильи Калинникова нишу бард-рока для взрослых так никто и не занял, и, судя по песне «Букет из салюта», «Яуза» вполне может на нее претендовать. Но сначала Арсену Ревазову нужно сыграть на всех инструментах и спеть во всех стилях. Ничего, мы подождем.



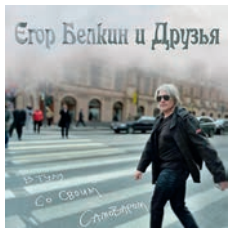
альбом
SHADOW OF FEAR
исполнитель
CABARET VOLTAIRE
издатель
Intone Productions / Mute

По своему значению возвращение Cabaret Voltaire сродни возвращению Throbbing Gristle в 2004 году и My Bloody Valentine в 2013-м. Словно спящие чудовища проснулись и поднимаются из темных глубин. Cabaret Voltaire играли постпанк и индастриал, еще когда и слов-то таких не было. «Shadow Of Fear» — первый альбом Cabaret Voltaire за 26 лет. Сегодня вся ответственность за этот бренд лежит на Ричарде Гарольде Кирке, который начал эксперименты с индустриальным звучанием еще до того, как образовались Throbbing Gristle. В отличие от классических записей 1980-х, Ричард Кирк обходится без голоса Стивена Мэллиндера и вообще без вокала в традиционном понимании. Его заменяют замогильные семплы из фильмов ужасов и прорывающиеся через помехи голоса муэдзинов. Как и альбомы Future Islands и The Smashing Pumpkins, это музыка, под которую можно и нужно танцевать. А неряшливые, не вызывающие и намека на тщательный студийный продакшен аранжировки дают понять, что эти танцы танцуют, когда всем уже все равно.



альбом
«ZAPPA» ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK
издатель
UMG Recordings

На момент сдачи этого номера посмотреть свежий документальный фильм о Фрэнке Заппе, снятый Алексом Уинтером, в России было невозможно даже на нелегальных сервисах. А жаль. Имя и усы Фрэнка Заппы знакомы здесь любому меломану. Но вряд ли многие вспомнят хоть одну пьесу. На ум придут скорее фотография на унитазе и тот факт, что песня Deep Purple «Smoke On The Water» написана после пожара на концерте Заппы в Монтрё. На альбоме-саундтреке к фильму «Zappa» прямо сейчас можно послушать 42 композиции — в диапазоне от первого альбома группы The Mothers Of Invention до оркестровых произведений, которые Заппа писал под влиянием Эдгара Вареза и Игоря Стравинского. В альбоме нашлось место материалу с первого альбома Элиса Купера, который Заппа выпустил на своем лейбле, и песне девичьей группы The GTO's, к делам которой он также был причастен. Здесь же 26 тем, написанных для фильма Джоном Фриззеллом. Слушать стоит с самого начала, наслаждаясь тем, как даже в самые комфортные поп-песенки Заппа умудрялся вживлять чипы авангарда, и тем, как в его высокобровом арт-роке сохранялась детская легкость и игра.



альбом
В ТУЛУ СО СВОИМ САМОВАРОМ
исполнитель
ЕГОР БЕЛКИН И ДРУЗЬЯ
издатель
Егор Белкин и друзья

Егор Белкин — соавтор и многолетний компаньон «первой леди уральского рока» Насти Полевой. С иными его качествами знакомы только преданные поклонники и рок-летописцы. Они помнят его в роли гитариста «Наутилуса Помпилиуса» и «Урфин Джюса», а также соавтора Ильи Кормильцева в альбоме «Около радио» (1985). Но для всех остальных Белкин — гитарист группы «Настя». «В Тулу со своим самоваром» — его первый сольный альбом за 30 с лишним лет. В свои 58 Белкин — яркий фронтмен, а судя по альбому, еще и прекрасный вокалист. Идеологически эти песни близки лукавому ритм-энд-блюзу Евгения Маргулиса и лихому року Александра Кутикова. Нужно иметь некоторый жизненный опыт, чтобы в строчке «Где мой Олимп, где мой Орфей, где моя юность?» узнать названия марок магнитофона, гитары и синтезатора. Нужно хорошо помнить историю «Наутилуса Помпилиуса», чтобы правильно отреагировать на имена соратников Белкина Алексея Могилевского и Владимира Назимова. Но и без этих знаний песни Егора Белкина вызывают совсем не стыдные эмоции. Даже когда он рифмует «шестидесятых — семидесятых» и «стереть — бросать».



альбом
ВСЕ ВЕРНЕТСЯ
исполнитель
ZOLOTO
издатель
Universal Music

Казахский артист Владимир Золотухин не то чтоб очень давно запустил свою карьеру в России, но уже успел сделать много хорошего. «Все вернется» — его третий альбом, и он лучше двух предыдущих. Zoloto делает изящную, негромкую поп-музыку, которая соприкасается своими краями с «Бумбоксом», Сергеем Сироткиным, Эдуардом Шарлотом и Jukebox Trio, но в сердцевине его стиля — тайные формулы, по которым единственно возможным образом сосуществуют бит, акустическая гитара и автотюн. Он пока не успел стать большой концертной фигурой, но каждый, кто видел его живьем, хочет повторить этот опыт. Можно назвать его отечественным Хосе Гонсалесом, Девендрой Банхартом или Beirut, но это никому не нужно. Когда вся страна обсуждает феномен Моргенштерна, нет смысла даже пытаться докричаться. И даже кавер на «Не верь слезам» Шуры не поможет. Такая музыка «залетает в тренды» разве что по чистой случайности. Зато ее можно держать у сердца, как заветный талисман. Там ей самое место.

Общество бессмертных героев

Василий Степанов о «Мертвых душах» Григория Константинопольского



1-2-3 PRODUCTION, ЛУК-ФИЛЬМ

В онлайн-кинотеатре ivi вышел сериал «Мертвые души» — осовремененная версия поэмы Николая Васильевича Гоголя с Евгением Цыгановым в роли Чичикова. Как и в случае с «Грозой» Островского, режиссер Григорий Константинопольский проводит ревизию русской классики, чтобы удостоверится в том, что ее герои не только бессмертны, но и вполне себе живы

Погожим летним деньком к областному центру Бугорску подкатило стильное черное авто, на каких чаще ездят холостяки. За рулем блестящей «трешки»-троечки с московскими номерами сидел, понятное дело, Селифан, любитель зарядить что-нибудь поэтическое, а в магнитоле надрывался Чайковский. В салоне же экипажа отдыхал Павел Иванович Чичиков (Евгений Цыганов), человек исключительно обходительный и, кроме того, инспектор Министерства культуры с поручением по розыску в русской провинции покойников, которые в силу своей значимости для отчизны были бы достойны мест на лучших столичных кладбищах — от Донского и Троекуровского до Ваганьковского и Новодевичьего — везде, везде московские реновации предоставили возможности для свежих захоронений. Свято место не должно быть пусто — и вот Чичиков в Бобруйске, здесь же и вечно живые Манилов, Собакевич, Коробочка, Ноздрев, Мижуев, а также все прочие, хорошо знакомые по поэме Николая Васильевича Гоголя «Мертвые души», к первому тому которой Григорий Константинопольский приписал, не особо стесняясь, второй (так в рекламе) — взамен когда-то сгоревшего. И ничего, что его второй том — почти как гоголевский первый, не сиквел, а все больше кавер-версия, ремейк в обстоятельствах современной русской жизни. Судя по опыту «Грозы» (2019), ремейки Константинопольского уже давно стоит выделить в отдельный род отечественного кинематографа.

Сообщения о съемках «Мертвых душ» радовали социальные сети еще в пору первой ковидной вспышки: звезды отечественного кино — в масках (актерский состав сказочный), режиссер — с забралом и в перчатках. Читки весной прошли в зуме, в августе — питчинги в Минкульте (которые, судя по отсутствию логотипа министерства в титрах, закончились смехом, но не финансированием), а к концу лета уже начался монтаж — и вот на экранах четыре серии новых скитаний Чичикова.

Константинопольский на расправу скор. Коробочка (Елена Коренева) теперь служит мэром и танцует под «Песняров». Манилов (Дмитрий Дюжев) с Лизонькой (Александра Ревенко) сидят на психоделиках и «Камасутре» да воспитывают двух прелестных сыновей Вишну и Кришну, потому что очень любят Индию — а государственные дела не дают выехать из отчизны, так что остается только петь «Инцидент в Настасьино» БГ под ситар. У Константинопольского буквально все герои теперь — чиновники того или иного уровня, не просто помещики, а цвет провинциальной бюрократии. Даже Ноздрев (Тимофей Трибунцев), который в Бугорске руководит спортом и историческими реконструкциями, а в отпуске воюет в Новороссии. Непонятно, как только хватает его еще и на псарню, и на беспечную гульбу.

Можно было бы, пожалуй, сказать, что автор чересчур волен с первоисточником, однако как человек образованный Константинопольский не только внимательно перечитал великую поэму Гоголя, но и, очевидно, проштудировал авторское к ней введение, в котором классик призывал читателя дополнять и развивать его труд, так как «в книге этой многое описано неверно, не так, как есть и как действительно происходит в Русской земле, потому что я не могу знать всего: мало жизни человека на то, чтобы узнать одному и сотую часть того, что делается в нашей земле». Новые «Мертвые души» не просто кинематографическая фантазия, а фактически диалог с почившим классиком, бандероль с посланием Николаю Васильевичу, направленная туда, где он дописывает второй и, наверное, третий том своей бессмертной поэмы. Судите сами, почтенный автор, в России-то ничего почти что и не изменилось. Разве что дороги стали бархатистее да люди хитрее и теперь не один только Ноздрев норовит облапошить нашего героя-пройдоху, но и сам губернатор (последняя роль Сергея Колтакова), и, конечно, еще начальник УВД (Александр Стриженов), и даже почтмейстер (Максим Лагашкин). Даже русалки в пруду Манилова готовы состязаться с Чичиковым в обольстительной хитрости. Под вагнеровских «Тристана и Изольду» медленно плывут в зеленых водах обнаженные девы, чтобы отнять 30 миллионов,— но это не «Меланхолия» фон Триера, не конец света — это борьба за денежки.

Новый Чичиков в интерпретации Константинопольского и Цыганова, увы, подрастерял таинственность (все-таки для Гоголя в дьявольском мерцании главного героя был большой смысл), но зато обрел понятную для современников биографию — оказался упрямым спутником перемен, пережитых страной: имел в начале 1990-х ларек и прогорел, скупал ваучеры за водку и лишился всего, обналичивал валюту и был обут, сделал состояние в 2014-м на «санкционке», но чуть не сел из-за партнера. Герой Цыганова понятен, в остальном же буйная фантазия Константинопольского отвечает духу гоголевского гротеска. А с него, как известно, и начинается история отечественного реализма. И то, что Константинопольский так лихо вписывает в текст своих «Мертвых душ» современников — от Авдотьи Смирновой и Захара Прилепина до Максима Галкина и Никаса Сафронова, кого на правах упоминания, а кого и в виде камео,— в этом контексте не должно удивлять. Пространство поэмы расширяется, превращаясь в реальность русской жизни. Или, может быть, русской смерти, помня о которой — все там будут — Чичиков пытается продать провинциальным чиновникам почетные места на столичных кладбищах, хоть даже у самой Кремлевской стены.

Смотреть: ivi

Братство конца

Татьяна Алешичева о новой экранизации «Противостояния» Стивена Кинга — самом логичном завершении этого года

На платформе CBS (в России — в «Амедиатеке») вышла новая экранизация романа Стивена Кинга «Противостояние» о том, как человечество настиг мор, в сравнении с которым нынешняя пандемия выглядит не такой мрачной

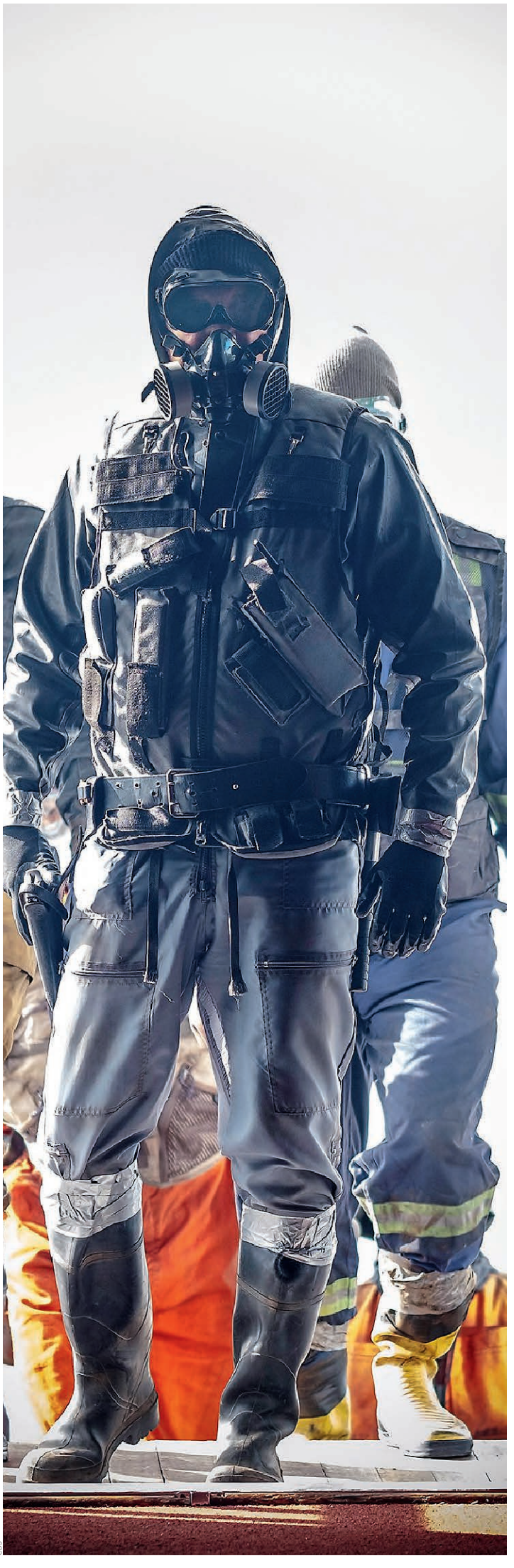
Кинг сочинял роман о вирусе, едва не угробившем человечество, на пороге 1980-х, еще до наступления эпохи СПИДа. Нынешняя пандемия добавит эмпатии к истории, которой в книжке предпослан эпиграф: «В ночи я обрываю телефон. Прошу врача ответить, не тая: меня корежит, рвет, трясет, ломает — что за напасть? Неужто болен я?» Чувствительность к каждому чиху с экрана у нынешнего зрителя определенно повышена. Когда в первой серии незадачливый охранник сбегает с зараженной супергриппом военной базы и становится нулевым пациентом, вспоминаются побеги непокорных граждан из ковидных обсерваторов. Все контактировавшие с этим бедолагой погибают, и лишь простой техасский парень Стю Редман (Джеймс Марсден), наделенный иммунитетом, попадает в руки уже других военных медиков. Между ним и остроумным доктором происходит знаменательный диалог: «Почему вы не носите маску?» — «Я слишком симпатичный для этого!» Шутник-доктор скоро умрет, как и большая часть человечества, а обращенная к нации речь президента по радио прервется вначале кашлем, а потом выстрелом. Выживет меньше 1% людей, и среди них — пятеро избранных. Так же как и Стю, они видят во сне пророчицу матушку Абагейл (Вупи Голдберг), которая велит им найти ее, и вскоре пятерка соберется в Боулдере, штат Колорадо, чтобы на обломках цивилизации посреди всеобщего одичания начать строить новое общество. Но светлой коммуне Боулдера противостоит темный Мордор Лас-Вегаса («Противостояние» — это еще и парафраз толкиновской истории о Братстве Кольца). Лас-Вегасом управляет наделенный паранормальными способностями Рэндалл Флэгг, сплотивший вокруг себя порочных приспешников и превративший их в подобие секты.

Роман «Противостояние» — крупноформа со множеством линий (даже основных героев в нем далеко не пятеро), которые Кинг мучительно собирал в единый сюжет. С этой же проблемой вынуждены были иметь дело сценаристы. (Один из них, Бенджамин Кавилл, уже сталкивался с не менее сложной задачей в работе над сериалом «Правосудие», сюжет которого Элмор Леонард дописывал прямо в процессе съемок.) Чтобы облегчить многоэтажную конструкцию, все приключения персонажей до встречи в Боулдере помещены во флешбэки — и это, конечно, обидно. Предыдущая экранизация 1994 года, сценарий которой Кинг писал сам, рассказывала историю последовательно и довольно успешно поддерживала напряжение, тогда как в новой, когда уже знаешь, что герой благополучно выбрался из крутого замеса,— вон же он стоит целехонький! — следить за тем, как именно он выпутывался, уже не так страшно. Не слишком жутким выглядит и Рэндалл Флэгг в исполнении Александра Скарсгорда — упор тут скорее сделан на его бесовскую притягательность.

Но некоторые, не до конца утопленные во флешбэках предыстории все-таки цепляют. В первую очередь проникнутый отчаянной меланхолией эпизод, в котором один из пяти избранных, без пяти минут рок-звезда Ларри Андервуд (Джован Адепо) бродит по опустошенному эпидемией Нью-Йорку. Прекрасно выписан и склизкий, будто Горлум, ставший в тюрьме каннибалом Ллойд Хенрид (Нэт Вулфф), которого демонический Флэгг спасает от голодной смерти, чтобы взамен забрать душу. Ллойд пополнит темную армию Лас-Вегаса, а Ларри — белое воинство Боулдера.

Итак, братство собралось, чтобы противостоять тьме: Стю геройствует, матушка Абагейл мудрствует, профессор Бейтман (Грег Киннир) витийствует, а Ларри отсвечивает где-то на заднем плане, пока Скарсгорд по-вампирски щурится в чертогах Лас-Вегаса. И лишь один герой переживает внутреннюю трансформацию — портится прямо у нас на глазах. Это некрасивый закомплексованный парнишка Гарольд Лаудер, которого Кинг списал с самого себя. Оуэн Тиг, уже сыгравший психопата Хокстеттера в экранизации «Оно», даже внешне похож на Кинга, как родной сын (к слову, сын писателя Оуэн Кинг принимает участие в написании сценария сериала). Паренек отчаянно влюблен в свою бывшую няньку Фрэн (Одесса Янг). Теперь он спасает ее от смерти и пускается с нею в длинное опасное путешествие. Конец его надеждам положит встреча Фрэн со Стю — детали их зарождающегося романа провалятся куда-то между монтажными склейками, но Гарольду они выжгут душу, подобно пандемии, опустошившей белый свет. И вот именно за этого неприятного, неказистого и обиженного на весь окружающий мир персонажа тут хочется болеть — ведь он единственный амбивалентный герой, который не спасен, но, кажется, еще не до конца потерян. Впрочем, каким будет этот конец, пока не знает никто — специально для сериала Стивен Кинг переписал романную концовку.

Смотреть: «Амедиатека»



CBS

«Женщине перестает быть нужен мужчина»

Анна Михалкова о своей роли в «Обычной женщине», смене гендерных ролей и отношении к секс-работе

На платформе Premier выходит второй сезон сериала «Обычная женщина», в котором Анна Михалкова играет владелицу скромного цветочного бизнеса и подпольного борделя. Новый сезон вместо Бориса Хлебникова снимала режиссер Наталия Мещанинова, соавтор сценариев к хлебниковским «Аритмии» и «Шторму». О своей героине Марине, роли женщины в современном обществе и разнице поколений Анна Михалкова рассказала Максиму Заговоре

Давайте начнем с начала, то есть с названия. Как вы понимаете словосочетание «обычная женщина», недопустимое, к примеру, в журналистском тексте, потому что ну не бывает «обычных людей», каждый — необычный?

А мне оно очень нравится. Думаю даже, что меня пригласили на эту роль, чтобы самые — давайте, ладно, закавычим это слово — «обычные» люди могли себя ассоциировать с героиней. Если честно, этим словосочетанием я вообще объясняю свою узнаваемость и некоторую популярность — люди любят понятные истории, рассказанные понятными людьми. Моя героиня Марина — обычная женщина, но в необычных обстоятельствах. Отличное название.

В такой трактовке действительно все люди обычные, а необычными их делают именно обстоятельства.

Владимир Путин — обычный человек, просто президент. Элтон Джон — обычный человек, просто пишет песни, которые знает весь мир.

Да, мы можем бесконечно играть в эти слова. Все люди необычные, и все люди обычные. Я так детей воспитываю: с одной стороны, говорю, что вы ничего из себя не представляете и не отличаетесь от остальных, а с другой — вы самые необычные люди на свете, и я этим очень горжусь.

Вы говорите о конфликте человека и обстоятельств, но ведь обстоятельства — это и еще и оправдание. Я вот на днях нашел бумажку, на которой накануне 2020-го записал свои планы на год, знаете, бывают такие разочаровывающие находки.

Да-да, у меня такая папка на компьютере, называется «Планы на 2013 год». Я ее семь лет не переименовываю, просто добавляю пункты.

Вот-вот. Но по итогам 2020-го с ней легко примириться: такой год, такие обстоятельства. А ваша героиня, кажется, в любой ситуации с обстоятельствами мириться не готова. Она, наоборот, только в такой борьбе и чувствует силу.

Да, все зависит от характера. Есть люди действия, а есть люди смыслов. И те и другие нужны, но зачастую им сложно понять друг друга. Моя героиня ведь не зло, а человек, который существует в обстоятельствах зла, причем кинематографически усиленных. Кроме того, примерно к сорока годам, особенно в России, женщины начинают брать на себя функции мужчин. Видимо, у мужчин в этом возрасте происходит какой-то слом, или переоценка ценностей, или разочарование — неважно, как это назвать, главное, это смена ролей. И мне интересно следить за этими переменами в героях нашего сериала: как так получается, что человек, ради которого ты живешь, в которого ты была влюблена, от которого ты ждешь поступков, не то что не оправдывает этих ожиданий, а, наоборот, назначает тебя виновной во всем, а себя этой твоей виной, наоборот, оправдывает.

Это вы сейчас про героя Евгения Гришковца, мужа вашей героини?

Ну конечно, про кого же еще.

А цифра 40 в данном случае — это какая-то граница молодости?

Все зависит от того, о ком мы говорим. Если взять прослойку внутри Садового кольца, им там всем кажется, что в 40 лет все только начинается. А для среднестатистической, или опять же «обычной» женщины, 40 лет — это тот момент, когда вроде бы ты уже родитель, дети взрослые, а сама еще не выросла. Вообще, я сейчас обобщаю, а на самом деле мы просто снимаем кино про себя и свое поколение. Сначала историю первой любви, потом историю адюльтера и какой-то следующей любви, а вот ближе к сорока начинаем исследовать мир вокруг себя: один ты в нем или не один, нужно ли вообще быть с кем-то и в чем был смысл этой жизни?

Вы как-то сказали, что «мужчина XXI века — это женщина».

Да, именно. Все, о чем я сказала выше, связано, конечно, не только с возрастом, но и со временем. На наших глазах происходит смена гендера. Женщине перестает быть нужен мужчина: ей не надо состоять в браке, она сама может родить, сама воспитать ребенка, она может обеспечить этого ребенка, обеспечить себя и даже своего мужчину. Меняется и институт семьи, и мир, а женщина, в силу того, что ей всегда надо чуть больше,— отбирает позиции у мужчины. Возникает интересная ситуация: женщина все время спрашивает, куда делись мужики, при этом сама становится мужиком, не дает им быть своему мужчине, а детей продолжает растить именно с этой установкой: «ну ты же мужик!» И у детей этих несчастных, особенно у мальчиков, больше нет ролевых моделей: бабы ведут себя как мужики, мужики ведут себя непонятно как, пытаясь реагировать на новые вызовы. Новая, понятная реальность еще не сформировалась, и отношение к ней не сформировалось. Мир быстрее, чем скорость, с которой мы под него адаптируемся.

Два года назад, после премьеры «Давай разведемся», вы говорили, что мужчине живется сложнее, чем женщине.

И сейчас скажу. Здесь нет никакого противоречия. Я могу это утверждать с самой безопасной позиции — с позиции матери двоих парней и одной девочки. Мальчики более ранимы и простодушны, а девочки выживут в любой ситуации. Известно ведь, что мальчики дерутся до первой крови, а девочки — до конца. Биологическая программа выживаемости «волчицы» работает на уничтожение конкуренции. Меня сейчас, конечно, неправильно поймут. Я не хочу сказать, что мы живем инстинктами. Наоборот, чем благополучнее наша жизнь, тем меньше в ней «дикой природы». Если мы возьмем новое поколение, условно двадцатилетних, им не надо бороться за выживание. И поэтому они куда



ЕКАТЕРИНА ЧЕСНОКОВА / РИА НОВОСТИ



1-2-3 PRODUCTION; ЛУК-ФИЛЬМ



1-2-3 PRODUCTION; ЛУК-ФИЛЬМ



1-2-3 PRODUCTION, ЛУК-ФИЛЬМ

дружелюбнее. И поэтому они, к примеру, асексуальны. Им нравится просто посидеть, потусоваться, ими не движут инстинкты.

Вы уверены, что это так, а не вы — как представитель другого поколения — наделяете их удобными характеристиками, просто не разобравшись?

Нет, я уверена, это так. Я наблюдаю это вокруг. Они дружат с родителями, они бесконфликтны, они другие.

Получается, что и конфликт поколений совершенно другой. Не консерваторы пытаются обуздать бунтарей, как прежде, а недавние бунтари удивляются и расстраиваются, что их дети больше не бунтуют.

Это правда. Есть знаменитый эксперимент «Вселенная-25», в рамках которого американские этологи посадили крыс в замкнутое пространство и создали для них райские условия: чтобы была еда и не было опасности извне. Так вот, через определенное время крысы начали вымирать, потому что конкуренции нет, борьбы за жизнь нет, а значит, и жить незачем. Уровень их жизни стал выше, продолжительность жизни — дольше, в итоге третье поколение представляло из себя красивых крыс, которые просто вылизывали себя и не спаривались. Они больше не хотели друг друга — это новое общество, члены которого живут в комфорте, но не понимают, что с этим комфортом делать, и умирают. Людей, думаю, ждет нечто похожее. Надеюсь, только, я этого уже не увижу.

Вернемся к «женщинам, которые дерутся до конца», то есть к вашей героине Марине. У нее же периодически появляется возможность остановиться и вернуться к нормальной жизни, но она продолжает свой бой. Зачем?

Она хочет сделать всех вокруг счастливыми. В соответствии со своим и только своим представлением о счастье. Она не может остановиться, думает: еще немного и все будет нормально.

Как в казино?

Да, как в казино.

Режиссер Борис Хлебников в одном из интервью сказал, что если бы «Обычная женщина» была американским сериалом, то героине для того, чтобы взять все в свои руки, требовался бы какой-то импульс: смерть мужа, например. А в России такого входящего события не предполагается. У нас «жизнь — борьба» — это заводские настройки, так устроено общество.

Да, причем чаще всего эта борьба бессмысленная, потому что в нашем менталитете нет прямой связи между действием и результатом. Тебе хочется новой машины, квартиры, но когда тебе говорят, что именно для этого надо сделать, ты не готов на это пойти, и борьба превращается в приспособление. Кстати, опять же, лучше приспосабливаются к обстоятельствам именно женщины. Почему, например, когда в семье рождается больной ребенок, очень часто мужчина уходит? Все говорят: ну как он может! А это просто его природа. Ему сложно подстроиться. А у женщины наоборот: сможешь так выжить? — смогу, а вот так? — тоже смогу, а в совсем невыносимых условиях? — и это смогу.

Тут-то нам бы вернуться к Гришковцу, точнее к его герою, Артему. Он идеалист, и он слаб. Получается, что идеализм — симптом слабости?

Послушайте, легко быть идеалистом, когда за тебя делают всю грязную работу: принимают решения, придумывают выход... Очень легко быть хорошим за чужой счет. Артем хочет остаться верным своим принципам и идеалам, но в итоге оказывается неприятным человеком. Он вызывает в лучшем случае жалость. Это так здорово: быть порядочным, принципиальным и всем объяснять, что «это она, а не я». Но при всех его принципах он оказывается человеком беспринципным, а Марина действует беспринципно, а оказывается самым принципиальным человеком в этой семье.

Ну во втором сезоне, кажется, он пытается сам решать проблемы, только Марина ему не дает.

А вы досмотрите сезон. Все его попытки остаются на уровне декларации.

Почему вы не допускаете, что он просто совестливый человек? Вообще, отношения человека со своей совестью — важнейший вопрос сериала. Марина сильнее своей совести, Артем — слабее. Но, может, это и хорошо?

Я как адвокат Марины все-таки настаиваю, что очень легко быть совестливым на словах, а когда дело доходит до конкретных решений, говорить: «моя совесть не позволяет мне их принимать». Но необходимость этих решений остается, просто ответственность за, скажем так, «непопулярные меры» ложится на женщину. Весь второй сезон для Марины — это поиск себя.

Режиссер второго сезона — Наталия Мещанинова, а не Борис Хлебников. Что изменилось?

Почти ничего. Думаю, что Боря доверил сезон именно Наташе, потому что они схожим образом смотрят на мир, у них общая природа юмора, манера общения, видение кадра. А главное, они оба дают возможность артистам почувствовать себя соавторами. Поэтому с точки зрения рабочего процесса все осталось максимально комфортным.

Мне, кстати, показалось, что позиция Хлебникова в сериале более профеминистская, а Мещанинова видит себя как бы «над схваткой».

Это правда. Это очень интересный момент, когда ты, будучи женщиной, начинаешь бояться радикальности, чтобы тебя не обвинили в женской точке зрения. Наташа оказалась в непростой ситуации. Это не ее сериал, не ее сценарий, не ее группа. Даже я, притом что уже с ней работала, переживала из-за смены режиссера. Хотя знаю Наташу, очень ее люблю и никакой разницы, повторюсь, на площадке не почувствовала, мы прекрасно работали. Она замечательный человек, человек с большой буквы, она очень мягкая и при этом убедительная, в общем, с ней работать — одно удовольствие. Просто Боря, как оказалось, может более откровенно занимать сторону героини. Он может это делать, потому что он мужчина, потому что его не заподозрят в ангажированности. Мне тоже неловко говорить с вами о смене гендерных ролей, если бы я была мужчиной — мне было бы проще.

Артисты представляют себя на месте своих героев?

Я уже не в том возрасте, чтобы так поступать.

Не в том возрасте?

Да, сейчас объясню: у меня есть свой, накопленный опыт, он подсказывает действия, и мне не надо рефлексировать за героя. Главное и единственное, что ты должен сделать, чтобы сыграть достоверно,— это принять своего персонажа и полностью его оправдать, потому что мы все себя оправдываем, что бы ни совершали. Зло ведь в чистом виде существует только в плохих сериалах. В остальных случаях действуют мотив и контекст.

С мотивом, допустим, понятно. А контекст? Вы изменили свое отношение к секс-индустрии, к проституции?

Пожалуй, нет. Конечно, всегда можно понять любого человека, объяснить, почему он занялся тем или иным делом — проституцией, сутенерством. Но выбор все равно был за ним, он же не в троллейбусный парк все-таки пошел работать... Да, я могу понять мотивацию, но сказать, что после сериала я стала как-то особенно сопереживать сутенерам и проституткам,— нет. Точнее, не больше и не меньше, чем сопереживала раньше.

Вы за легализацию проституции?

Вы хотите, чтоб я вам ответила как Марина или как ведущая передачи «Спокойной ночи, малыши»? Любой ответ здесь будет что цугцванг, он сделает только хуже. Если я скажу: категорически против,— будет странно. Если категорически за — тем более. Хотите, чтобы она вам сказала: «Я за легализацию! Пускай отслеживают болезни, собирают налоги»? Ну вы бы еще спросили, как я к наркотикам отношусь.

Могу и это спросить.

Нет уж! Не буду даже вступать на эту скользкую тропу. Если серьезно, то мне кажется, что печатное слово — это большая ответственность. Если ты что-то заявляешь — ты должен быть уверен в своей позиции или хотя бы эту позицию иметь. А моя позиция в том, что у человека должно быть право иногда промолчать.

Смотреть: Premier

Эмо vs гастро

Дарья Цивина о ресторанных итогах года

2020-й стал годом тяжелейших испытаний для ресторанного бизнеса. Падение рубля, локдаун, ограничения, спад посещаемости, падение выручек, бои с арендодателями, подорожание продуктов, трудности логистики и полная неясность перспектив — такой предстала пандемия перед московскими ресторанами и барами. Но они выстояли. Несмотря на все прогнозы и вопреки всем обстоятельствам, 2020 год оказался необычайно урожайным на интересные открытия и важные события. Бешеными темпами развивается доставка, огромные резервы брошены на проекты dark kitchen, открываются фабрики-кухни, в общем, прикладываются все усилия, чтобы противостоять любым ограничениям, какие только могут быть введены. Но, помимо этой подпольной в буквальном смысле работы, ресторанный бизнес активно развивается и с витринно-фасадной стороны. В этом году практически все главные игроки рынка выдали «на-гора» по меньшей мере по одному флагманскому проекту один важнее другого. White Rabbit Family наконец-то открыл гастротеатр **The Krasota**, на создание которого ушло два года. Подробности об этом интереснейшем явлении последуют в нашей рубрике уже после новогодних каникул. Пока же, подводя итоги года, нельзя не отметить, что иммерсивный гастрономический театр Бориса Зарькова, Антона Ненашева и Владимира Мухина с их премьерным спектаклем Imaginary Russia поставил жирную точку в споре о главенстве еды в ресторане будущего. Увы, не в пользу последней. Это программное заявление подтверждает покупательский спрос — билеты на премьеру в «Красоте» раскуплены аж до февраля, а цена билета, 16,5 тысяч рублей, совершенно не смущает многочисленных охотников за сверхэмоциями. В том же направлении уверенно движется и активно развивающийся холдинг Lucky Group, который от проекта к проекту планомерно повышает градус эмоционального воздействия на клиента и расширяет палитру своих выразительных средств. Примером тому — недавно открывшийся **Koji**, где интерьер, музыка, свет и еда воспринимаются как части некоего законченного визуально-органолептического образа, вызывающего сильный вау-эффект. Публика опять-таки голосует рублем — попасть в новый ресторан можно только по брони, столы расписаны на недели вперед. Основоположник мультиформата и создатель самой крупной ресторанной фабрики грез Аркадий Новиков в этом году тоже разрешился знаковым для себя проектом: в «Метрополе» после двух лет ожидания открылся **Savva** — статусный ресторан, где еда, к счастью, занимает почти столь же значимое место, как и исторический интерьер. Впрочем, в совокупности с сервисом обстановка все-таки перевешивает, но это вовсе не умаляет творческих достижений шеф-повара Андрея Шмакова, украсившего меню Savva несколькими выдающимися позициями. Решительный и смелый шаг в сторону гастрономии сделали в этом году братья Васильчуки, открывшие в тандеме с Максимом Кашириным ресторан **Ray** с талантливой яркой кухней от очень перспективного молодого шефа Александра Райляна. Еда в Ray совершенно точно на первом месте, и в этом главная ценность проекта. Но, как известно, в схватке телевизора с холодильником первый все еще выигрывает, и зрелища в Москве все чаще затмевают хлеб, так что честный и искренний гастрономический проект Ray вряд ли сможет долго держать оборону и избегать компромиссов. Еще более смелый для себя шаг, с учетом бэкграунда, сделал в этом году мастер ресторанного маркетинга Александр Раппопорт, совершенно неожиданно «поставивший» на питерца Евгения Викентьева — одного из самых гастрономичных шефов нашего времени. Но сумеет ли оценить выдающуюся еду этого шефа московская публика, особенно в ресторане «**Белуга**», опять-таки большой вопрос. Слишком уж велико сопротивление материала с обеих сторон. Завершая тему, нельзя не вспомнить открытие ресторана **Alice** Галактиона и Элины Табидзе, которые тоже сделали ставку на авторскую гастрономию, что кажется настоящим подвигом в локации Патриарших Прудов, где жесткий диктат фуд-гламура кроит новые заведения по единому лекалу. На фоне их пестрого однообразия кухня Alice выгодно выделяется несколькими своими позициями, но и это, скорее всего, ненадолго. Концептуальная битва «гастро» с «эмо», в которой эмоции и спецэффекты одерживают оглушительную победу над качеством продукта и его подлинным вкусом, разворачивается не только в ресторанах, но и в винных барах, которых в этом году открылось несметное количество. Там почти та же проблема: тотальное отсутствие достойной еды на фоне интереснейших винных предложений. Практически все новые винные бары могут похвастаться авторским подходом к выбору вина и находят свой особый путь в тернистом мире энологии — и практически все они провальные по еде. Исключений за год три: **Russian Wine Bar** (подробности о нем тоже после каникул), **Toto** и **FLØR**, чья концепция кухни заслуживает особого интереса и который хоть и не называет себя винным баром (в силу небольшой и не слишком интересной винной карты), по сути, именно таковым является. И еще одна важнейшая и обнадеживающая тенденция: избранные новые заведения, прокламирующие гастрономические ценности, а точнее их шефы, умеющие и любящие готовить, в этом году совершенно неожиданно получили мощную цеховую поддержку со стороны миксологов и барменов. За лучшими барными стойками царят те же технологии, там комбинируются те же вкусы, там действуют те же законы, что и в мире fine dining, и — о чудо! — публика отзывается на них куда более живо и охотно. Коктейли в «**Доме Культур**», барах «**Йух**» и «**Тебурасика**», **Asiatique** и **Barbosco** (как, впрочем, и в Ray, и в Koji) могут стать спасательным кругом для уходящей к «псевдогастрономическому» дну и стремительно теряющей вкусовые ориентиры московской публики. Кто знает, возможно, именно Владимиру Аринушкину, Василию Жеглову, Александру Тойкину, Максиму Горелику, Никите Хлопянову и Петру Сороковову удастся с помощью своих миксов воспитать аудиторию, которая научится-таки ценить настоящую еду, грамотно расставлять приоритеты и отличать хлеб от зрелищ. И тогда наконец-то в рестораны снова начнут ходить, чтобы есть. И именно от еды получать незабываемые эмоции.





ЕДА
С ЕЛЕНОЙ
ЧЕКАЛОВОЙ

ИНДЕЙКА ТАПАКА

1 **Индейка** (*около 4 кг*)
2 **Мелкая морская соль** (*85 г*)
3 **Пахта, сыворотка или нежирный питьевой йогурт** (*2 л*)
4 **Чеснок** (*4-5 зубчиков*)
5 **Тимьян** (*4-5 веточек*)
6 **Сливочное масло** (*1,5 столовые ложки*)

ДЛЯ ГЛАЗУРИ

7 **Кленовый сироп** (*50 мл*)
8 **Сухое белое вино** (*100 мл*)
9 **Оливковое масло** (*2 столовые ложки*)

Декабрь — месяц большой птицы. Как только в витринах магазинов появляются елки, дед-морозы и светящиеся гирлянды, в воздухе начинает витать ее идеальный образ: огромная, румяная, с хрустящей кожей — она, стоит ее надрезать, обнажает белое, истекающее соком мясо, и уже будто наяву чувствуешь этот сумасшедший запах. Сколько я их уже в жизни приготовила — этих гусей, уток, индеек! Помню, как однажды шокировала своих домашних: где-то в двадцатых числах декабря 2010-го, кажется, года они вошли в ванную, а там в рассоле плавало девять гусей, вернее, их замаринованные тушки — я готовила тогда стол для корпоратива компании друзей. Чаще всего в конце ноября—в декабре во всем мире запекают индейку: начинают со Дня благодарения — и до Рождества с Новым годом. Но вот скажите: вы когда-нибудь ели по-настоящему вкусную индейку? Ведь правда она чаще получается суховатой, а главное — пресной? Какое-то время назад я даже сама принялась индеек растить и пригляделась к их странной конструкции: огромная белая грудина и жилистые ноги — пока они в духовке дойдут, белое мясо пересохнет, распадется на грубые волокна. Постепенно я решила этот квест большой птицы, опубликовала свой рецепт и долгие годы считала его идеальным. Сейчас прямо вздрагиваю, когда у кого-то читаю: мол, вот вам идеальный рецепт. Слава богу, гастрономическая наука не стоит на месте, и то, что вчера казалось совершенством, уже никакого восторга не вызывает.

Хотя одна вещь в моем старом рецепте разумна и сегодня: большую птицу надо сутки-двое (в зависимости от веса) держать в соленаде: соль, растворенная в жидкости,— самый для нее лучший маринад. Соль может не только сохранять мясо, но и в значительной степени модифицировать: она вытягивает остатки крови и лишнюю влагу, а заодно, благодаря химическому процессу, который называется осмос, доставляет вглубь индейки ароматы маринада. Мясо получается приправленное, сочное, мраморное, без противных волокон, а готовится быстрее и без лишнего жира. Только раньше я соль растворяла в воде, добавляя лимон и кучу специй, теперь — в сыворотке или жидком йогурте, добавляя лишь чеснок и тимьян. Мягкая, неагрессивная молочная кислота, соединенная с солью, отлично увлажняет и размягчает мясо большой птицы. Не смущайтесь, что соли в этом маринаде очень много — так и должно быть, все рассчитано химиками от гастрономии. Но вот что еще нового они выяснили в уходящем году: перед тем как индейку мариновать, ее лучше распластать наподобие грузинского цыпленка тапака. Раскрытая, она и маринуется эффективнее, и жарится равномернее. Ведь в целой индейке есть еще одна засада. Вот эта ее гордость, ее белая грудь, принимающая на себя прямой жар,— она готовится чуть ли не вдвое быстрее примостившихся сбоку ножек.

Итак, первое, что вам нужно сделать с купленной индейкой,— разрезать ее со стороны позвоночника, а сам этот хребет полностью удалить. Уже потом на блюде вид распластанной птицы может показаться непривычным, но, с другой стороны, он очень «секси» — ну есть в нем что-то такое откровенное и призывающее. Мировой инстаграм сейчас пестрит образами распластанного «птеродактиля» — теперь это если не идеальный, то уж точно самый модный способ приготовления большой птицы. Да, модное — не всегда самое лучшее, но новая техника показалась мне весьма разумной. Во-первых, распластанную птицу вы потом легко сложите в большой пакет с маринадом и уберете в холодильник — не понадобится никаких ванн (как писала мне одна дама, готовившая по моему предыдущему рецепту, «чтобы погрузить этого 4-килограммового „птаха“ полностью в маринад, нам пришлось задействовать аквариум»). Во-вторых, распластанную индейку не надо ворочать с боку на бок — и абсолютно вся кожа получается румяной и хрустящей.

Правда, чтобы вырезать позвоночник большой птицы, нужно приложить силу. У меня лучше всех справляется с этой задачей сын: кладет «птеродактиля» грудкой вниз, берет кухонные ножницы и делает разрез вдоль одной стороны позвоночника. Потом, придерживая индейку бумажным полотенцем, разрезает с другой стороны и удаляет хребет. Отрезает шею и кончики крыльев, а также вырезает вилочковую кость — все это можно сложить в кастрюльку, добавить кусок корня сельдерея, лук и морковку, залить водой и поставить вариться бульон. Когда он заметно редуцируется и концентрируется, вы получите чудесную основу для соуса. А саму индейку надо перевернуть, раздвинуть ее лапы и сильно надавить на грудину — тушка хрустнет и вытянется, как отутюженный костюм. Смешайте маринад, налейте его в самый большой пакет с зипом или в кастрюлю, погрузите в него сложенную вдвое индейку, уберите в холодильник. Если в нем нет места, оставьте около балкона.

За пару часов до начала приготовления хорошо индейку обсушите, выложите на противень с бортиком, застеленный фольгой или пекарской бумагой, и доведите до комнатной температуры. Потом намажьте всю поверхность кожи тонким слоем сливочного масла и поставьте в духовку, нагретую до 220 градусов. В первые полчаса я прикрываю грудки сложенными в несколько слоев влажными бумажными полотенцами и фольгой, чтобы они готовились медленнее.

А где же фарш? Ну да, индейку тапака не нафаршируешь. Но на самом деле, поверьте, фаршировать большую птицу — хоть и древний обычай, но бестолковый. Набитая всякой снедью индейка жарится хуже, да и фарш доходит не всегда. Любую начинку (от капусты с картошкой до яблок с айвой) вы можете положить на противень под распластанную птицу, она будет пропитываться соками — и это куда более эффективный способ придать ей мясной аромат. К тому же томящиеся овощи и фрукты выделяют пар — индейка не пересыхает, а соки не подгорают. Как только начинка будет готова, ее лучше убрать, а птицу дожарить в сухом воздухе. Четырех-пятикилограммовая индейка таким способом готовится часа полтора вместо трех (не забудьте в конце проверить внутреннюю температуру мяса кулинарным термометром-шилом: у сочных грудок она должна быть около 65°С, у ножек — около 75°С). Последние минут пятнадцать я несколько раз смазываю ее кожу смесью оливкового масла, кленового сиропа и вина — глазурь получается отменная.

Как поется в известной песне, это был тяжелый год. Одно в нем точно удалось: многие из нас стали «более лучше» питаться дома. И не ждите новогодней ночи — готовьте индейку тапака хоть в ближайшее воскресенье. Кстати, при таком способе разделки можно жарить и половину большой птицы.

CHEKALOVA.RU

Подарочные шале

Марина Прохорова о новогоднем шопинге Ralph Lauren

Специально для российских клиентов командой Ральфа Лорена созданы два сезонных предложения — капсульная коллекция вещей для зимних каникул и нарядный сайт для онлайн-покупок подарков к празднику. Ну и дополнительно, для развлечения — коротенькая компьютерная игра Mishka On Ice



ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: RALPH LAUREN

Капсульная коллекция Apres-Ski Bear — это совершенно новая версия традиционных ральф-лореновских свитеров с игрушечными медведями. Во-первых, впервые такие свитеры, джемперы и худи оказались не в демократичной линии Polo Ralph Lauren, а в первой, самой дорогой линейке Purple Label. Во-вторых, к медведю-мальчику прибавилась маленькая медведица, украшающая вещи из женской части коллекции. Изображения сделаны в смешанной технике, вышивка плюс аппликация, медведи (он в дубленке, она в меховой курточке или тельняшке) выглядят нахальными и забавно-гламурными. Крой трикотажа замечательный, материалы — кашемир и смесь хлопка с вискозой, цвета — шоколадный, карамельный и кремовый. Так что с традиционными ugly sweaters эта капсульная коллекция практически ничего общего не имеет — ну если не считать иронического оттенка в изображении мишек. Кроме трикотажа, в капсульную коллекцию входит небольшое приложение из аксессуаров — это стилизованные под трекинговые теплые ботинки на тракторной подошве, со шнуровкой и сумки, Ricky и RL50.

И вещи из капсульной коллекции Apres-Ski Bear, и много других подарков можно купить в магазинах, а можно — развлекая себя посещением виртуального шале Ralph Lauren. Тут надо напомнить, что вообще Ральф Лорен придумал далеко не только одежду, но вообще очень определенный стиль жизни, сдержанно-роскошный. Этот стиль всегда очень заметен в его магазинах по всему миру, где важную часть ассортимента обязательно составляет интерьерная коллекция, заметен он и в виртуальном шале. Веранда, гардеробная, прихожая, гостиная и спальня позволяют увидеть отличный образец профессионально придуманного интерьера для зимней дачи — именно дачи, а не загородного дома.

Гардеробная большая. Так что, помимо одежды из коллекции Apres-Ski Bear, в ней можно найти и купить нарядные мужские и женские вещи из последней коллекции Ralph Lauren Purple Label, а во время прогулки по шале можно выбрать все, что предлагает интерьерная коллекция бренда,— свечи и подсвечники, бокалы и декантеры, чашки и книги, вазы и шкатулки, подушки и пледы. Все эти вещи действительно всегда были отличными вариантами новогодних подарков, просто теперь их можно покупать новым способом — играя.

Обзор шале круговой, выполненный в 3D, к прекрасному интерьеру прилагаются съемки видного за окнами швейцарского горного пейзажа изумительной красоты. Стрелки ведут из одной виртуальной комнаты в другую, все, что можно купить немедленно, помечено кружками — при нажатии на них разворачивается подробное изображение и описание каждого предмета. Кроме того, в виртуальной гостиной на полу лежат подарочные коробки — это связь с консультантами из московских магазинов Ralph Lauren. Так что реальный выбор новогодних подарков с помощью прогулки по шале оказывается намного шире и включает в себя всю коллекцию бренда.

Время, ставшее пространством

Елена Стафьева
о Stellar Times

Вторая история haute joaillerie Франчески Амфитеатроф, художественного директора ювелирного и часового направления Louis Vuitton, посвящена космосу и будущим путешествиям в нем — в то время как в прошлый раз это были средневековые героини и прошлое. Но на самом деле и первая и вторая ее коллекции — да и вообще все, что Франческа сейчас делает,— посвящены одному: формированию уникального ювелирного стиля Louis Vuitton

Это трудная задача с сумасшедшим уровнем ответственности, особенно если учесть, что ювелирные коллекции у Louis Vuitton вообще появились только в 2008-м, то есть чуть больше 10 лет назад. Нельзя сказать, что до появления Франчески Амфитеатроф этого стиля не было, его базовые элементы — например, ар-деко как важный стилистический референс, бесцветные бриллианты как основа палитры, уникальная огранка как часть постоянной игры с монограммами — уже были заложены, как и общая геометричность и строгость форм. Но именно Амфитеатроф окончательно собрала вместе и оформила все эти элементы. И она добавила к ним кое-то важное: содержательно — собственное видение женщины Louis Vuitton, формально — ключевые разновидности украшений и стилистические приемы.

Итак, если в прошлогодней коллекции haute joaillerie Riders of the Knights была история про средневековых героинь, преодолевающих и выковывающих, то в Stellar Times — история про Вселенную, космические тела и путешествия среди них, но и то и другое, впрочем, вполне условная нарративистская виньетка. Смысл же в том, чтобы найти ювелирный эквивалент идеи стремительного движения, волевого освоения пространства и подчинения времени — всего того, что составляет суть путешествий, главного смыслового концепта Louis Vuitton,— и соотнести это с образом современной женщины.

Что действительно создает тут некий культурный сюжет, так это историческая связь камней с небесными светилами, тысячелетия существующая в разных культурах,— и об этом говорит Франческа.

— Эта тема вдохновляет из-за художественной ценности камней, воплощающих планеты, и к тому же меня захватывают путешествия в пространстве, необъятность космоса и изумительная красота Вселенной.

И за этим действительно можно найти множество культурных референсов, хотя они и не главная цель художественного директора. Главная — прояснить и утвердить тот стиль, который выкристаллизовался в прошлой коллекции и который мы теперь и будем воспринимать как ювелирный стиль Louis Vuitton.

В коллекции Stellar Times 90 украшений, и все они распределены по семи тематическим группам: Lune Bleue, Apogee, Planete Bleue, Celeste, Astre Rouge, Interstellaire и Soleils. Каждой теме соответствуют свои камни, например, Planete Bleue — это сапфиры и изумруды, Astre Rouge — рубины, турмалины для Apogee, Soleils — желтые сапфиры, камни самого солнечного цвета. Но все украшения объединены той простотой форм, которая придает силу всему дизайну, и той продуманной сложностью линий, которая делает эту простоту рафинированной и узнаваемой. А еще постоянная игра с разными типами огранки и закрепки, которые отличают виттоновскую haute joaillerie. Ну и особое внимание к пластичности украшений, их контакту с телом.

Тут есть сразу несколько эффектных чокеров — Франческа Амфитеатроф очевидно любит колье под горло, она сделала их своим, что называется, signature, и они ей удаются. Одно из самых















ударных — это колье-чокер Lune Bleue. Его звенья отлиты и соединены в виде шахматной доски, фирменного паттерна LV, чьи клетки составлены из бриллиантов и сапфиров. При всем своем объеме колье, выглядящее своего рода частью рыцарских доспехов, чрезвычайно подвижно и на шее ощущается нежно и легко. В центре его — мадагаскарский сапфир на 15,56 карата королевского синего цвета, а вокруг него — багетные бриллианты разного размера, создающие световую перекличку, подчеркивающую глубину этого синего. Эстетика доспехов этого колье заставляет вспомнить о чокере из прошлогодней коллекции, где тоже была бриллиантовая решетка и центральный сапфир сходного цвета и размера. Другое выдающееся колье — бриллиантовое Astre Rouge. В основе его тоже чокер, кольцом охватывающий шею, покрытый бриллиантовым паве, от которого веером расходятся подвески, усыпанные бриллиантами самых разных огранок и закрепок — тут есть «снежное» паве, есть маркизы, есть круглая огранка, есть фирменная виттоновская огранка «звезда», есть багеты. И венчает этот фестиваль огранок центральный мозамбикский рубин на 8,06 карата огранки «кушон» — идеального глубоко красного, без всяких обертонов, такого редкого в крупных рубинах. Ну и третий выдающийся чокер — это Soleils, где задействованы, кажется, все возможные желтые камни — желтые сапфиры, желтые и мандариновые спессариты. Три нижние нити ожерелья скреплены феноменальным желтым сапфиром в 35,38 карата из Шри-Ланки, в центре верхнего чокера — желтый сапфир на 8,57 карата, а внизу — такой же 14,54-кратный сапфир-кулон. Носить это ожерелье можно тремя способами — только верхний чокер, чокер с тремя нитями и все вместе с сапфиром-кулоном, ну и сам этот кулон можно носить отдельно от всего.

Кроме чокеров здесь есть несколько не менее замечательных сотуаров — например, Planete Bleue с 13,77-каратным мадагаскарским сапфиром огранки «груша» на длинной цепи из бриллиантовых багетов, у концов которой два бриллианта виттоновской огранки «цветок», а вверху — изумруд на 4,65 карата, глубокого сияющего зеленого оттенка и исключительной чистоты, из нового месторождения в Замбии. Но среди чокеров и сотуаров выделяется колье, которое, не являясь ни тем ни другим, имеет довольно причудливую форму — зигзага, волны или траектории небесного тела, выложенной бриллиантами, сапфирами и изумрудами. Их синие, голубые и зеленые оттенки сходятся и замыкаются в асимметрично подвешенном кулоне — изумительном австралийском черном опале в 22,87 карата.

Самый большой камень коллекции — это турмалин индиго на 34,88 карата в колье Apogee. Вообще комплект Apogee с его мотивами лестницы и решетки, с его камнями синих, фиолетовых, зеленых и аквамариновых оттенков — один из самых запоминающихся в коллекции. Тут очень красивые сережки — изогнутые в виде лестницы, прямые и длинные в виде решетки — и кольцо того дизайна, что уже можно считать иконическим для LV — перстень с плоской поверхностью в форме октагона, на которой закреплены два камня разного цвета. В прошлой коллекции она была из оникса, в этот раз выложена бриллиантами.

С появлением Stellar Times уже можно сказать, что дом Louis Vuitton вполне сформировал стиль своей haute joaillerie. Он, как все, что делает Франческа Амфитеатроф, современный, стремительный, геометрически выверенный и полный энергии движения вперед — per aspera ad astra,— которое так соответствует образу современной женщины, какой его видят и художественный директор ювелирных коллекций, и дом LV в целом.















ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: LOUIS VUITTON

«У нас в Tous сердца художников и ремесленников»

Генеральный директор Tous в России Петр Горшков о юбилее дома и других важных для него вещах





ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: TOUS

В ювелирном бизнесе не так много глобальных компаний, которые управляются одной семьей, уже третьим ее поколением, на протяжении 100 лет. У испанского ювелирного дома Tous большой юбилей в этом году, и семейные ценности — любовь верность, забота, сентиментальность — это буквально суть их самоидентификации, основа их эстетики и вообще всего, что делают Сальвадор Тоус Понса, Роза Ориоль Порта и четыре их дочери. Для России специально к юбилею сделали коллекцию Alma Rusa — «Русская душа», со знаменитыми тоусовскими мишками, разукрашенными гжелью и хохломой. О том, как вообще компания пережила этот год — юбилейный и кризисный одновременно,— Елена Стафьева поговорила с Петром Горшковым

Как вы прожили этот год?

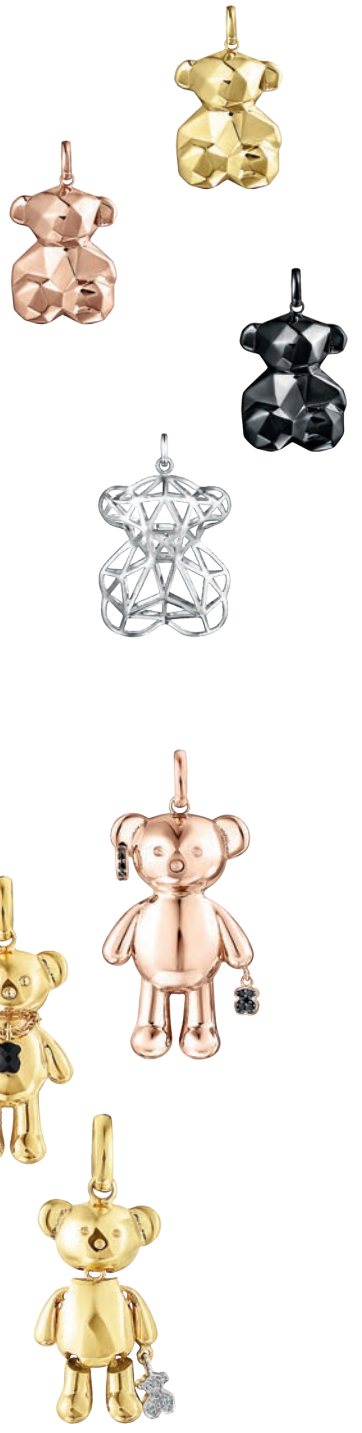
Этот год для всех был тяжелым, вопрос только в том, кто и как воспользовался этим временем и в какой форме подошел к локдауну. Мне кажется, что в целом ювелирному ритейлу повезло больше, чем всем остальным,— мы ведь сезонны, и для нас важнейшие даты это 14 февраля и 8 марта, и тут мы как раз все успели до локдауна. Рынок, безусловно, не вырос, он скукожился, люди меньше стали тратить, покупки, которые раньше были эмоциональны, сейчас более обдуманны. Но Tous уже полностью компенсировал те 3,5 месяца, что магазины простояли закрытыми, и сейчас мы даже обгоняем прошлый год. Но главное открытие года — это e-com, онлайн-торговля, которая у нас здорово выросла, больше чем на 200% за год. Ювелирный ритейл — довольно консервативная сфера, и раньше люди нечасто покупали украшения в интернете, а сейчас поверили в эту систему. Мы все это время улучшали технологичность, visibility, доставку и так далее. Кризис не только лишает возможностей, но и дает их — нам выпал шанс, и мы этим шансом воспользовались.

Но для Tous кризис еще совпал с большим юбилеем, отмечать который пришлось очевидно не так, как задумывалось.

И это тоже стало для нас шансом — в этот сложный период мы как раз привезли в Россию нашу юбилейную капсульную коллекцию Alma Rusa с узорами хохломы и гжели. Она сейчас пользуется фантастическим спросом. В период такого рода потрясений покупатель инстинктивно доверяет свои деньги тем брендам, у которых уже есть имя и сложившиеся история, с которыми он точно понимает, какую ценность он получит. В нынешней ситуации сильные становятся сильнее, а слабым становится тяжелее, так я ее вижу.

То есть что-то, связанное с юбилеем, все-таки получилось сделать?

Конечно — и немало. К столетию вышел документальный фильм о Tous, и его показали на кинофестивале в Сан-Себастьяне,— очень эмоциональный, трогательный, он уже доступен на Amazon Prime, и мы надеемся показать его в России. Открылся виртуальный музей истории Tous, и это очень интересный проект. Конечно, на этот год были назначены масштабные мероприятия на всех ключевых рынках Tous, но понятно, что в текущей



ситуации некоторые вещи мы не делали не только из-за ограничений, но и просто из этических соображений.

Насколько я понимаю, коллекция Alma Rusa — это часть большого проекта Bears Of The World, «Мишки мира». Скажите, какова была степень участия в нем именно русского офиса Tous?

Нужно понимать, что такой проект — это определенный уровень доверия от штаб-квартиры Tous. Это инвестиция, и не у всех рынков есть такие объемы, которые позволят эту инвестицию оправдать. Как только мы поняли, что можем на это претендовать, мы предложили этот запуск, и штаб-квартира сказала, что они готовы сделать такую инвестицию. А дальше мы начали думать над концепцией.

И над художественной тоже? Вот эта идея с гжелью и хохломой, от кого она исходила?

Было два направления — что сделать и как сделать. Над дизайном работала дизайн-студия во главе с креативным директором Tous Мартой Тоус.

Инициатива выбрать гжель и хохлому исходила от вас?

Мы рассказали коллегам из Испании, какие в России есть народные промыслы, традиционные орнаменты, и дали довольно большой выбор. Они смотрели на все, изучали эту тему, прочитали историю, даже заказывали специальные консультации. И в результате выбрали гжель и хохлому, они нашли в них что-то, соответствующее их собственной истории, их декоративным традициям, их темпераменту, и я знаю, что многие в головном офисе сейчас носят эти украшения.

Уверена, что от хохломы испанцы должны прийти в восторг.

Да, потому что она такая яркая, экспрессивная. А дальше мы решали, на что этот узор будет наноситься, на какие именно украшения — серьги, подвески, какого размера, какого плана.

Сережки и подвески — это самый популярный тип украшений на русском рынке?

В России всегда первым номером шли серьги. Это традиция историческая и климатическая: у нас холодно, запястья часто закрыты, браслетов не видно, а уши на виду. Поэтому в России и во всех странах, где достаточно холодно, самый востребованный продукт — это серьги. Ну и подвески наши клиенты тоже любят. И все они сделаны очень современно, они трансформируются, их можно носить по-разному, подвески можно прикреплять к сережкам-кольцам, одну или сразу несколько. Все зависит от вашего стиля и настроения.

Скажите, пожалуйста, каково это — работать в семейной компании? Как это влияет на все процессы? Я была на мануфактуре Tous в Манрезе, видела людей, которые там работают, видела, насколько вовлечены во все процессы сестры Тоус. Атмосфера там совершенно не похожа на атмосферу больших корпораций.

— Скажем так: это некая специя, которая делает корпоративное блюдо более ярким. Несмотря на то что Tous семейная компания, это еще и очень большая компания. Очень большой и прибыльный бизнес. И вот в нем всегда есть некая доля эмоций. То есть, к примеру, готовится проект, строятся все необходимые бизнес-модели и финансовые симуляции — и они показывают какие-то отрицательные результаты, но проект может быть одобрен, потому что кто-то из семьи Тоус скажет: «Для нас это принципиально, мы не можем по-другому обойтись с нашими покупателями, мы не хотим видеть разочарованных клиентов в своих магазинах». Тут есть такая гордость и эмоциональность по отношению к своему продукту, к тому делу, которым занимается очень много людей во многих странах мира. Все это идет от самой семьи — такой высочайший уровень гордости и внимания к деталям. У нас в Tous сердца художников и ремесленников.

В Tous есть абсолютно разные вещи: есть простые и понятные, то, что называется «доступная роскошь», то, чем Tous и знаменити, а есть, например, коллекции уровня high jewelry. И они предполагают совершенно разную клиентуру, предназначены разным людям. Это совмещение усложняет вашу жизнь?

Наоборот, делает наш инструментарий шире. История семьи Тоус и история компании Tous начинались с мастерской, в которой Роза Ориоль делала украшения на заказ, и это наши корни. И мы продолжаем эту традицию, мы пронесли ее сквозь годы, поэтому те клиенты Tous, кто начал, условно говоря, с простых мишек, имеют возможность вырасти вместе с нами до украшений high jewelry. Коллекции Atelier Tous By Rosa Oriol — это, конечно, не стратегическое направление, но у нас есть преданные клиенты, ценители и любители, которые заказывают их, у которых в коллекции не одно и не два таких украшения,— и мы их привозим.

За время локдауна разговоры о sustainable luxury, которые ведутся последние десять лет, стали буквально актуальной повесткой. На мануфактуре в Манрезе видно, что устойчивое развитие и социальная ответственность на производстве Tous начались не вчера. Насколько это вообще сейчас влияет на ювелирный бизнес?

Вы правильно сказали, что об этом начали говорить еще около десяти лет назад, может быть, даже раньше, и сейчас эти вещи для нас само собой разумеющиеся. Если вы успешная мировая компания, то все это должно быть у вас по определению. Вы должны четко понимать, с какими поставщиками вы имеете дело, откуда вы берете свои драгоценные камни, каким образом попадает золото на ваше производство, как вы это продаете, как вы ведете себя в обществе, что вы этому обществу даете и так далее. Понятно, что все это дорого и требует инвестиций, но Tous всегда была очень чутко настроена по отношению к общество, не только в Испании, но и на всех рынках, где представлена марка. Что я отметил бы, так это высокую технологичность нашего производства, несмотря на то, что мы сохраняем все принципы ремесленного искусства и ручного труда. Меня время от времени спрашивают местные производители, не хотим ли мы запустить производство украшений в России. Мой ответ прост: такого уровня производства в России пока не существует, нет технологий, нет мастеров и т. д. Мы не можем это делать вне Испании.

Давно хочу задать вопрос про мишку, ваш главный символ. Иметь такую узнаваемую штуку — это, с одной стороны, очень здорово и все о таком мечтают, это, конечно, локомотив. С другой стороны, не заслоняет ли мишка остальное, что есть в Tous?

Я могу сказать так: чтобы иметь такую вещь, в ювелирном бизнесе нужна большая смелость. Не все считают, что в этом бизнесе есть место такому легкому и ироничному отношению. Именно поэтому, когда меня спрашивают, кто такие клиенты Tous, я могу сказать, что определяющие их качества — интеллектуальная легкость и, может быть, самоирония. Далеко не во всех украшениях мы используем этот символ, мишку, а иногда он присутствует намеком, который говорит вам, что у этого украшения есть история и преемственность,— но это сделано настолько элегантно, что не бросается в глаза. Минимализм свойствен Tous не меньше, чем сентиментальность: у нас есть, например, помолвочные кольца, где можно обойтись без иронии, но и в таких коллекциях тоже есть узнаваемый облик Tous. То есть мишка не мешает, а, напротив, дает сигнал, что здесь есть ДНК, здесь есть стиль, здесь есть история.

БУТИКИ CELINE ТРЕТЬЯКОВСКИЙ ПРОЕЗД ЦУМ БАРВИХА LUXURY VILLAGE РЕКЛАМА



CELINE

CELINE.COM