

«Многообразие. Единство. Современное европейское искусство. Берлин. Москва. Париж» в Новой Третьяковке

WEEKEND

10 ДЕКАБРЯ 2021 НОМЕР 43





BVLGARI

ROMA

BVLGARI.COM

МОСКВА • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • АЛМАТЫ • БАКУ • КИЕВ

ПРОЕКТ

Россия из подполья
Как Юрий Мамлеев исследовал потусторонние бездны и нашел утопию

8

МНЕНИЯ

4 **«Журнальное дело у нас всегда было трудно, а теперь оно жестоко»**
Николай Некрасов о тех, кому на Руси жить не хорошо

ГОРОД

14 **Кто придумал не идеальный город, а идеальную страну**
Григорий Ревзин о Роберте Пембертоне и The Happy Colony

ВЫСТАВКИ

17 **О высоком на высшем уровне**
Анна Толстова о выставке «Многообразие. Единство» в Третьяковке

МУЗЫКА

20 **Партитура без нот и электрогитара без электроники**
История советской музыки в пяти экспериментах

КИНО

22 **Огни нового города**
«Рука бога»: Паоло Соррентино вспоминает молодость

24 **Число Гуччи**
История семьи и бренда в метрах, сыновьях, тюремных сроках и киллерах

27 **Рога и духи**
«Оленьи рога»: очередной хоррор про американское зло

28 **Об Бергмана**
«Остров Бергмана»: американские синефилы в гостях у европейского артхауса

СЕРИАЛЫ

30 **Чеканная монеточка**
Татьяна Алешичева о втором сезоне «Ведьмака»

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА

32 ***Дарья Цивина*** о Garum и «Полдень»

ЕДА

33 ***Алексей Зимин*** о запеченной свиной грудинке. Феноменальной

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

34 **Без названия**
Елена Стафьева о выставке Мартина Марджелы

КОЛЛЕКЦИИ

36 **Мир, релакс, кашемир**
Елена Стафьева о новых коллекциях Loro Piana

38 **Союз по любви и несхожести**
Елена Стафьева о коллекции Dior and sacai

КОЛЛЕКЦИИ FW 2021/22

40 **Brioni**

41 **Kiton**

42 **Zegna**

43 **Berluti**

АВТОМОБИЛИ

44 ***Алексей Харнас*** о Lexus NX и Rolls-Royce Black Badge Ghost

ЗВЕРИ

46 ***Ольга Волкова*** о шапендуа

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

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

ОЛЬГА ФЕДЯНИНА
РЕДАКТОР
ДАРЬЯ ТИМЧЕНКО
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР

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

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

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

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

ОТДЕЛ РАЗМЕЩЕНИЯ –
НАТАЛЬЯ ЧУПАХИНА;
E-MAIL:
CHUPAHINA@KOMMERSANT.RU
ТЕЛ.: +7 495 797 6970 Д. 2772

НА ОБЛОЖКЕ:
КРИС ЛЕМСАЛУ.
«САЛЛИ, ИДИ ВОКРУГ РОЗ», 2018
ФОТО: ЮЛИЯ ЗАХАРОВА / ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

ЖУРНАЛ «КОММЕРСАНТЪ WEEKEND» ЗАРЕГИСТРИРОВАН В РОСКОМНАДЗОРЕ ПИ №ФС77-64418 31.12.2015. УЧРЕДИТЕЛЬ – АО «КОММЕРСАНТЪ». АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ: 123112, Г. МОСКВА, ПРЕСНЕНСКАЯ НАБ., Д. 10, БЛОК С
ТИПОГРАФИЯ: ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС «ПУШКИНСКАЯ ПЛОЩАДЬ». 109548, Г. МОСКВА, УЛ. ШОССЕЙНАЯ, Д. 4Д, ТЕЛ.: +7 495 276 1606, ФАКС: +7 495 276 1607; PRINT@PKPP.RU, WWW.PKPP.RU · ЦЕНА СВОБОДНАЯ. ТИРАЖ 63 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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



ЗВЁЗДНЫЙ ДЕКАБРЬ

СЛУШАЙТЕ И ВЫИГРЫВАЙТЕ

7000 РУБЛЕЙ!

7 РАЗ В ДЕНЬ, С 7 УТРА ДО 7 ВЕЧЕРА

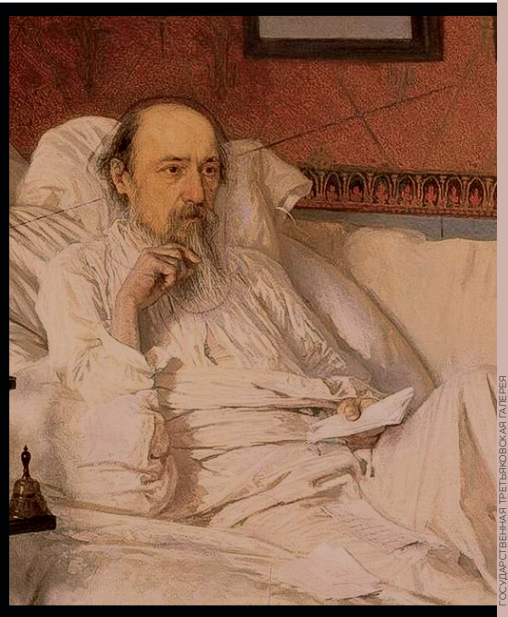
*СРОКИ ПРОВЕДЕНИЯ ИГРЫ 06.12.2021-24.12.2021.
ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОРГАНИЗАТОРЕ, ПРАВИЛАХ, КОЛИЧЕСТВЕ ПРИЗОВ,
СРОКАХ, ПОРЯДКЕ И МЕСТЕ ИХ ПОЛУЧЕНИЯ НА WWW.RADIO7.RU

18+ РЕКЛАМА

«Журнальное дело у нас всегда было трудно, а теперь оно жестоко»

Николай Некрасов о тех, кому на Руси жить не хорошо

10 декабря исполняется 200 лет со дня рождения Николая Некрасова, поэта и редактора, превратившего пришедший в упадок после смерти Пушкина «Современник» в один из главных журналов своего времени, а после его запрета вернувшего славу «Отечественным запискам». Анастасия Ларина перечитала письма Некрасова и обнаружила, что в его время заниматься журналистикой было не проще, чем сейчас



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Мы видывали цензурные бури и пострашней, да пережили.

Разные гады поминутно задевают «Современник» (по заказу Краевского); я, право, недоумеваю, следует ли обращать на это внимание, покуда все это проходится глубоким молчанием, тем более что все это бесталанно и не метко.

Противно раскрывать журналы — все доносы на квартальных да на исправников,— однообразно и бездарно!

Если мы, пишущие, случайно или не случайно обмолвимся каким-либо резким, непозволительным словом, то нас, на основании этого слова, заподозревают на всю жизнь.

Жизнь моя въехала в обыкновенную колею, целый день чем-нибудь полон — хандрить некогда. Журналистика, однако ж, мало меня занимает, при теперешних требованиях я и не могу быть хорошим журналистом; однако делать что-нибудь мне необходимо.

Мы ведем свои дела журнальные по мере нашего разумения и как позволяют обстоятельства, а они не очень благоприятны.

Опальное положение, в котором я нахожусь, считаю я для себя несчастием незаслуженным. Если это наказание за несколько необдуманных строк, то не слишком ли оно жестоко и продолжительно?

Ум хорошо, а два лучше, да притом такая уж судьба покуда русской журналистики, что журналисты в ней имеют все, кроме самого нужного для журналистов,— дельного и многостороннего образования.

Пишите резче — всякая брань проходит хорошо; гонение на политические статьи и социалистические тенденции.

Не знаю, как будет кушать публика говно со сливками, называемое дружининским направлением, но смрад от этого блюда скоро ударит и отгонит от журнала все живое в нарождающемся поколении, а без этих сподвижников, еще готовящихся,— журналу нет прочности.

Кроме болезни, нынешний годик достался мне очень солон по причине боязни за судьбу «Современника». Каков бы ни был этот журнал, я затеял это дело, я посвятил ему несколько лет кровного труда, и паче страха смерти мне была горька мысль, что дело это может провалиться.

Подписка на «Современник» идет очень тихо. Видно, что боятся подписываться; каждое почти требование выражает опасение, что журнал будет запрещен.

Вообще вы должны иметь в виду, что журналистика при теперешних своих размерах, не исключая и «Современника», в сущности, даже и таких денег платить не может, какие я вам теперь предлагаю.

Величайшим для меня счастием было бы закрыть журнал теперь же, не повергаясь неприятности присутствовать при медленной агонии журнала, на который потратил я лучшие мои силы, работая над ним в первое десятилетие почти один. Но ликвидировать дело, длившееся 20 лет,— внезапно, в один месяц, при тех затратах, которые сделаны мною на следующий год, и при некоторых других обстоятельствах, о которых по краткости сей записки считаю неудобным говорить, слишком убыточно и тяжело.

В журнально-цензурном мире творятся такие мерзости, что мне сильно претит всякая мысль о возобновлении журнала, а другой причины торопиться в Петербург я не имею. Публика едва ли много поумнела со времен Белинского, который умел ее учить и вразумлять по поводу пустой брошюры.

Журнальное дело у нас всегда было трудно, а теперь оно жестоко; Салтыков нес его не только мужественно, но и доблестно, и мы тянулись за ним, как могли.

Форма, которой вы до сих пор придерживались, отныне невозможна. Ваш пятый фельетон погиб вместе со всем номером журнала, который конфискован и будет, несомненно, сожжен. Что же касается шестого фельетона, мы даже и не пытались опубликовать его.

Гнусный донос Арсеньева меня мало смутил. Всего этого я ожидал, потому-то и неохотно решался возвратиться на журнальное поприще, но, раз преодолев отвращение, могу сказать, что всем этим гадам, со включением и крупных, не сбить меня с толку. За меня, как и за вас, в этом деле публика. Этого достаточно.

Просто беда с этим народом; начинает походить на то, что мы издаем книги и журналы собственно для их оборотов! А их обороты состоят почти в одном переписывании векселей; сегодня лопнул один — переписывай на другого; завтра другой лопается — переписывай на третьего, конечно, отдаляя сроки,— так что денег никогда не видишь и, пожалуй, не увидишь.

Я слишком устал, слишком часто приходит ко мне желание удалиться как можно подалее от журналистики,— в этих условиях входить в новое дело было бы нелепо: чувствую, что играть в нем роль сколько-нибудь деятельную я не мог бы… А если так, то для чего же мне идти в него? Для денег?.. Но я уже давно не гонюсь за литературными барышами.

Россия из подполья

Как Юрий Мамлеев исследовал потусторонние бездны и нашел утопию



ULF ANDERSEN / GETTY IMAGES

Юрий Мамлеев, Париж, 2004

Текст: Игорь Гулин

11 декабря исполнилось бы 90 лет Юрию Витальевичу Мамлееву, лидеру советского эзотерического подполья, исследователю темных бездн человеческой души, ставшему затем самым странным патриотическим мыслителем постсоветской эпохи. Его поиски мистической Вечной России, на первый взгляд, имеют мало общего с мрачными эскападами «Шатунов», но в них завершается путешествие к границам бездны, начатое Мамлеевым в эпоху оттепели и во многом благодаря ей

ПОДПОЛЬЕ и КУЛЬТ

Среди авторов советской неподцензурной литературы были те, кто ощущал подполье как муку — невозможность выхода к желанному читателю, те, кого вполне удовлетворяла независимость и кружковая теснота, те, кто принимал правила игры и делал существование в андерграунде частью собственного мифа или конструктивной основой письма. Но для Мамлеева — больше, чем для кого-либо другого,— подполье было единственно возможной средой для творчества.

Понять природу его прозы можно, только разобрав ее, скажем так, прагматику (при всей неуместности этого слова в мамлеевском мире). Это тексты скорее не для глаза, а для уха. Есть много свидетельств того, как Мамлеев читал свои рассказы в квартирах и мастерских знакомых, какое сокрушительное воздействие это чтение производило: люди впадали в истерику, целовали автору руки.

Сама его манера заточена на слушание. Это каскад звучных эффектов — аттракционов, задача которых взбудоражить чувства до предела. Среди них — типичные его дикие сравнения, при внимательном чтении иногда выглядящие чистой несуразицей (вот наугад из «Шатунов»: Федор ходит вокруг Анны «как парализованное привидение вокруг куска мяса»). Эти истории про изуверские убийства, извращения и превращения, влюбленных упырей и коммунальных божков — не литературные произведения в привычном смысле, а скорее партитуры для своего рода мистерии, посвящения в избранные. Шок, ступор, отвращение, как бывает в инициатической практике,— ступени, которые проходит посвящаемый,— уровни духовного нигредо.

Как в любом эзотерическом культе — а Мамлеев был лидером своего рода культа,— здесь существовали круги посвященных. Широкий — вся московская подпольная богема. Узкий — знаменитый Южинский кружок, компания поэтов, художников и философов, собиравшихся в мамлеевской коммуналке в Южинском (сейчас — Большой Палашевский) переулке. Из его постоянных участников самыми известными впоследствии стали поэт и переводчик, великолепный декадент Евгений Головин и проповедник радикального ислама Гейдар Джемаль. Помимо них, завсегдатаями Южинского в разное время были люди, которых сейчас сложно представить вместе — например, Владимир Буковский и Александр Проханов. Круг этот сформировался вокруг ритуала мамлеевских чтений — из самых восприимчивых и верных слушателей, готовых вновь и вновь припадать к страшному источнику. О южинцах ходили жутковатые слухи, но, судя по всему, ничего выходящего за рамки обычного богемного поведения — бытовой эксцентрики, надрывного пьянства и посиделок с оккультным оттенком — они не делали. Важен был миф о круге избранных, который во многом и создавали мамлеевские тексты.

Когда книги Мамлеева начали

выходить на родине, у него сложилась двусмысленная репутация. С одной стороны — живой классик, мэтр. С другой — писатель не для всех, допускающий только два отношения: преданный культ или недоуменное отторжение.

В таком колебании между маргинальностью и каноном он — сосед Эдуарда Лимонова. Они все время существовали где-то рядом: богемное подполье 1960-х, маета эмиграции 1970–1980-х, политическая и эстетическая оппозиция либеральному мейнстриму 1990–2000-х. Наконец — невозможная роль признанного нонконформиста, старика-террибля. Одновременно с тем сложно найти более непохожих писателей. Погруженный в политические и литературные дрязги, живущий в суете мира Лимонов и презирающий мир, не верящий в его славу, стремящийся в запредельное Мамлеев. Воины видимой и невидимой брани, вождь и гуру, одинаково величественные и нелепые — каждый по-своему пытающиеся победить современность и выскочить в вечность. Они могли бы быть персонажами романа, который, впрочем, ни один из них не смог бы написать, потому что второй герой выглядел бы слишком мелко.

Мамлеев умер в 2015 году, Лимонов — на пять лет позже. Смерть окончательно превратила обоих в классиков. Их собрания даже выходят сейчас в одной серии. Мамлеева вообще издают много. Заново напечатаны почти все романы, большинство рассказов, сборники эссе и стихов. Когда главные тексты легко доступны, легко разглядеть в монолитном, на первый взгляд, мамлеевском творчестве разрыв. С одной стороны — «Шатуны» и поразительные рассказы 1950–1970-х (к ним примыкает небольшое количество эмигрантских вещей). С другой — тот Мамлеев, что начинается в 1990-х,— многотомное приложение к собственному творчеству советской эпохи. Только изредка в поздних книгах встает в полный рост бредовый гений Мамлеева 1960-х. Задачей его письма было высечь искру нездешнего, но в новое время что-то препятствовало этому. Творчество Мамлеева могло в полной мере состояться только в очень определенных условиях.

ПРОЗА и ТАЙНА

При первом знакомстве рассказы и романы Мамлеева часто кажутся необъяснимыми — будто бы вырванными из всякого литературного контекста. На самом деле он никогда не скрывал их генеалогии. Ее легко описать.

Классический русский роман и прежде всего Достоевский. Речь не только об имитации стиля и сюжетных схем, но также о внутреннем устройстве: герои, одержимые великими идеями, пробуют реальность на прочность, мир сталкивается с мировоззрением, и это столкновение ведет к катастрофе.

Проза русского символизма — Белый, Сологуб, Ремизов. Видимая реальность как покрывало майи, сеть гротескных узоров, скрывающая реальность подлинную и страшную, доступную немногим. Из символизма же — понимание литературного текста как ритуального артефакта, оказывающего на мир магическое воздействие.

Психопатология. Отец Мамлеева был психиатром, сам он отлично ориентировался в этой области, читал много профессиональной литературы, часто описывал реальные случаи и признавался, что использует психиатрию так же, как Достоевский криминалистику.

Наконец, метафизика — синтез классической европейской философии, античной мифологии, средневековой мистики, христианского сектантства, индуизма, суфизма, гностицизма, модернистского традиционализма Генона и Эволы, духовидчества Даниила Андреева и прочих эзотерических учений.

Все эти компоненты, иногда будто бы несовместимые друг с другом (как психиатрия и индуизм), служат одной цели — уловлению тайны. Это тайна человека и нечеловеческого, духа и тела, сообщества и одиночества, абсолютного дна и немыслимой выси, и главное — тайна смерти и того, что лежит за ее пределом.

В тайноведении Мамлеева есть принцип — соединение сакрального знания, высшей мудрости, и абсурда, не поддающейся разуму нелепости. Онелепливание наличного бытия (его, сказали бы философы, негация) — главный в мамлеевском мире путь к истине. Так, просветленный философ Андрей Никитич из «Шатунов», переживая ужас перед скорой смертью, обретает идентичность мертвой птицы — перерождается в не сознающий себя «куротруп», и именно в этом своем состоянии он близок к потустороннему.

МУДРОСТЬ и БРЕД

Мамлеев работает с тайной как эзотерик — понимает ее как знание, открываемое при помощи определенных практик — посвящения, медитации, чтения древних книг, усердного самостроительства личности и ее нещадного саморазрушения.

В эзотерике есть неразрешимая проблема, скрытая тщета: тайна открытая — уже не есть тайна. Она обессмысливает саму сущность эзотерического знания. Поэтому любая тайна обязана быть лишь вратами к тайне еще большей, и это восхождение (или нисхождение) никогда не должно прерываться. В итоге мистический опыт легко превращается в механическую процедуру и постепенно выхолащивается, автоматизируется.

Этот печальный закон — моторчик всего мамлеевского творчества. В своих текстах, ранних и поздних, он одержим одной идеей: чем-то потусторонним по отношению к самому потустороннему, более смертельным, чем смерть, выпадающим из-под власти Абсолюта — апофатической тайной, о которой невозможно сказать решительно ничего и которая сделает все остальные божественные и дьявольские откровения жалкими побрякушками. Из-за этой одержимости в его письме был с самого начала заложен самообесценивающий, автопародический механизм. Скрещение мудрости и бреда должно было не то чтобы уравновесить, но как бы разыграть его.

В романе «Шатуны» — вершине или, наоборот, центральной яме мамлеевского творчества — это скрещение раскрывается в полную силу. Его герои — мистик Падов, мечтающий уничтожить собственное «я» и уступить место непознаваемой вещи в себе, декадентка Анна, бредящая загробными несуразицами, маньяк Федор, убивающий тела, чтобы добраться до душ, шизоэротоманка Клавуша, сожительствующая с гусями, пожирающий грибы с собственного тела Петенька, совокупляющийся с зеркалом Извицкий — все они каждый по-своему жаждут выбраться из любой логики, в том числе логики духовной.

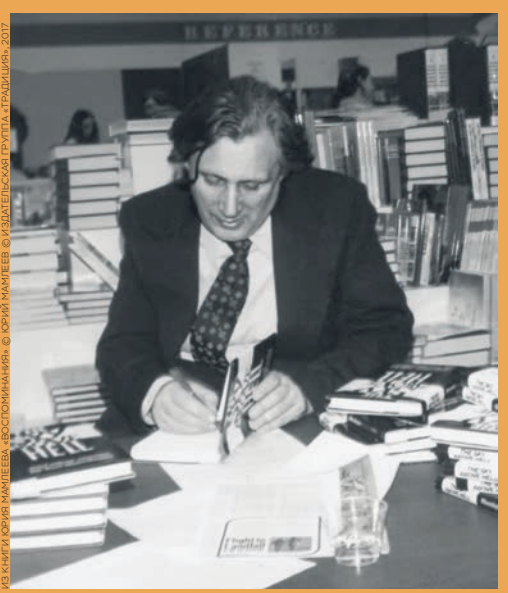
При первом прочтении кошмары и курьезы этой книги, ее мрачный экстаз заслоняют основное содержание — как, впрочем, и должно быть с эзотерическим текстом. Если присмотреться к нему лучше, видно, что по своему устройству это символистский роман в духе «Серебряного голубя» Андрея Белого. Его сюжет — история о попытке «великого синтеза» между интеллигентским мистицизмом и народным мракобесием — той самой встрече мудрости и бреда, способной расшатать мироздание и открыть дверь в запредельное.

Люди мамлеевского круга часто говорили, что роман этот — произведение едва ли не документальное, что в символической форме там описаны искания южинской компании. И действительно, особое обаяние «Шатунов» в том, что это одновременно мрачная карикатура на эзотерические поиски и их апология — изображение вывернуто-идеального мира, своего рода параутопия.


ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ»
© ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017


ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ»
© ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017


ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ»
© ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017



ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ» © ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017

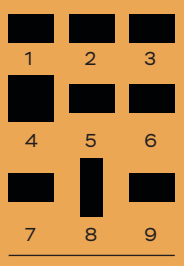

ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ»
© ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017


ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ»
© ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017


ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ»
© ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017


ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ» © ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017


ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ» © ЮРИЙ МАМЛЕЕВ © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017



1 Владимир Степанов, Игорь Дудинский, Евгений Головин и Гейдар Джемаль, Москва, конец 1970-х

2 Борис Козлов, Михаил Деревянко и Юрий Мамлеев перед его отъездом в эмиграцию, 1973

3 Мария и Юрий Мамлеевы, Итака, 1970-е

4 Юрий Мамлеев на авторском вечере в Корнелльском университете, 1979

5 Валентин Воробьев и Владимир Котляров (Толстый), Татьяна Горичева, Юрий Мамлеев, Игорь Дудинский, Париж, 1989

6 Юрий Мамлеев и Евгений Головин, Москва, 1994

7 Игорь Дудинский, Людмила Котлярова, Нина Дудинская, Гюльнар Джемаль, Владимир Степанов, Татьяна Агеева, Гейдар Джемаль и Юрий Мамлеев

8 Юрий Мамлеев и Валентин Провоторов

9 Юрий Мамлеев, Сергей Жигалкин, Гейдар Джемаль

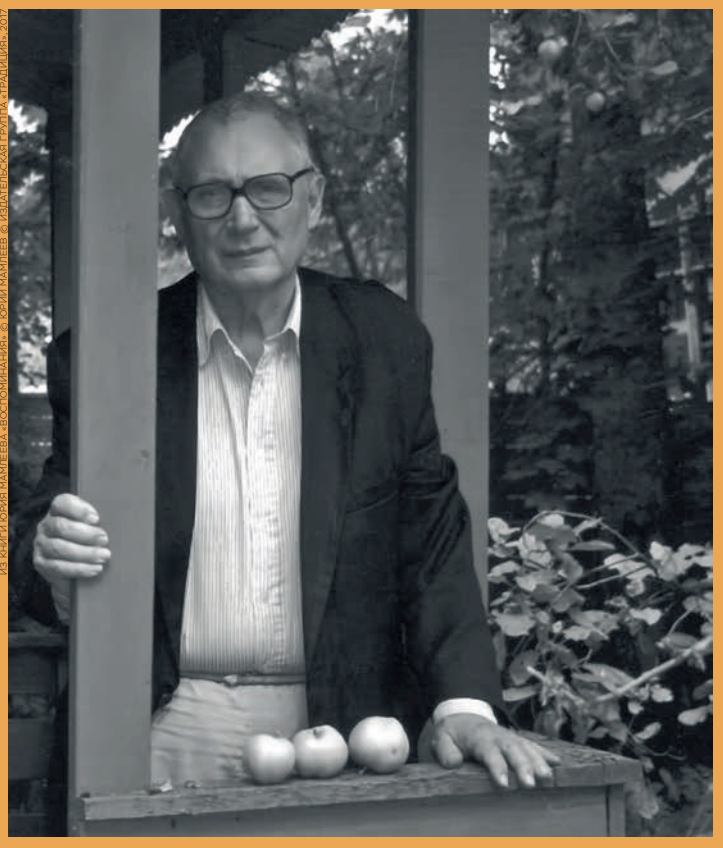
СССР и ЗАПАД

Есть известный парадокс: расцвет южинского кружка и создание лучших текстов Мамлеева приходятся на оттепельные годы — самый оптимистичный период советской эпохи, когда в культуре не только официальной, но и подпольной доминировала совсем другая нота.

На самом деле послесталинский СССР был идеальным фоном для того кромешного возрождения духа, что практиковала южинская компания. Живая память о войне и репрессиях — общество, пережившее катастрофу и еще не вошедшее в тусклую норму. Атмосфера духовного подъема, представлявшая в своей официальной версии точку отталкивания для нонконформистов. Относительная либерализация, безопасность любых поисков и практик, если они носили непубличный и неполитический характер. Масса свободного времени, возможность стесненного, но более или менее благополучного существования без заботы о завтрашнем дне. Доступность разнообразной литературы, постепенное формирование сети интеллектуалов в курилке Ленинки и других подобных местах. Наконец, далеко не последний фактор — дешевый общепит, распространившиеся при Хрущеве кафе и пивные, по которым кочуют мамлеевские герои, разыгрывая за грязными столиками свои метафизические драмы.

Отказываясь от амбиций в официальной культуре, люди 1950–1960-х могли чувствовать себя аристократами духа, избавленными от бытовой суеты, невидимо возвышающимися над мелочной жизнью обычных людей — «грибов», по выражению героев «Шатунов». Последними, кто практиковал в советской культуре подобный экзистенциальный аристократизм, были обэриуты, но у тех были другие ставки игры — реальная угроза гибели, дендизм на краю могилы. У художников оттепельной эпохи такой угрозы не было, так что в бездну можно было смотреть расслабленно — уютно чаевничать со смертью.

Уехав в 1974 году в эмиграцию, Мамлеев не обнаружил там ничего похожего. В отличие от многих литературных эмигрантов, он был хорошо устроен — быстро признан большим писателем, преподавал, нашел свою среду, книги выходили и по-русски, и в переводах. Тем не менее Запад был огромным разочарованием: ценой либеральных свобод оказалась рациональная цивилизация, в которой духовные поиски и культурные эксперименты грубо очерчены рыночной прагматикой. Документ этого разочарования — цикл «Американские рассказы». В нем Запад изображен настоящим адом на земле, где поклоняющиеся долларам бывшие люди косяками вырождаются в ничтожных демонов.



ИЗ КНИГИ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА «ВОСПОМИНАНИЯ». © ЮРИЙ МАМЛЕЕВ. © ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ТРАДИЦИЯ», 2017

Юрий Мамлеев на даче, 2000-е



ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЁК»

Юрий Мамлеев, 2000-е



РОССИЯ и РАССЕЯ

В начале 1990-х Мамлеев, один из первых среди бывших эмигрантов, вернулся в Россию. Однако постсоветский мир с его диким капитализмом и циничным постмодерном мало напоминал располагающее к метафизике мрачноватое спокойствие позднесоветской эпохи. Доступ к свободной печати и публичным выступлениям был и подарком, и проклятием. Подполья больше не было. Еще до мамлеевского отъезда снесли его знаменитый дом. Впоследствии он не раз рассказывал о последней южинской посиделке — уже на развалинах. Возвращение к старым временам было невозможно.

Невозможна была и сама тональность текстов 1960-х. Мамлеев упорно пытался воскресить ее, и потому писал гораздо больше, чем до эмиграции. Его поздние романы и рассказы навязчиво повторяют одни и те же коллизии, выводят похожих как две капли воды монстров и гениев. В каждом разыгрываются ужасные метаморфозы, звучат грозные пророчества, но все они кажутся блеклым эхом былой славы. От этих текстов можно получать большое удовольствие — но удовольствие не трепета, а уютной беседы, во время которой добрый старик вновь рассказывает давно знакомые страшные истории.

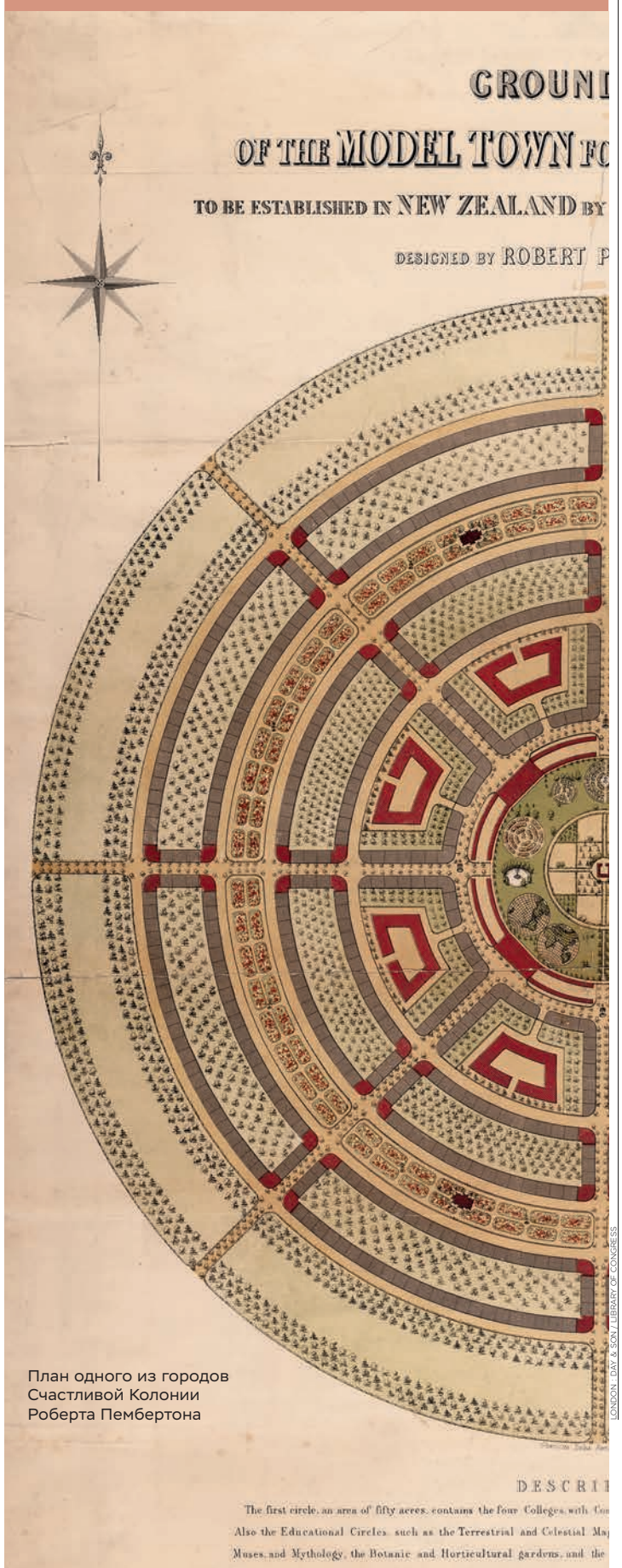
Однако поздний Мамлеев не сводится к попыткам повторно войти в старые темные воды. На рубеже 1980-х и 1990-х он — неожиданно для людей, видевших в авторе «Шатунов» закоренелого нигилиста,— обращается к патриотическим идеям и становится, наверное, самым странным правым мыслителем постсоветской эпохи. Здесь Мамлеев вновь пересекается с Лимоновым — и вновь радикальным образом расходится с ним. Если национал-большевизм был руководством к немедленному действию, то мамлеевская «Русская доктрина» была эзотерическим учением. Из нее нельзя было сделать никаких политических выводов, но для Мамлеева — в отличие от многих его друзей, особенно Джемаля и Александра Дугина, главной звезды младшего поколения южинцев,— политика всегда была делом более или менее презренным.

Россия Мамлеева — любимица бездны, территория высшего метафизического смещения, коллективного выхода за пределы человеческого, обретающая место на карте планеты и разрывающая эту карту в клочья. Самое причудливое воплощение эти идеи получают в лучшей его поздней вещи — толком не замеченной из-за чрезмерной даже по мамлеевским меркам странности повести «Наедине с Россией». Это — уже почти классическая утопия: молодой философ Арсений Русанов попадает из России начала XXI века в фантастическую страну Рассею. Там пьют чай из самоваров, читают Есенина, ведут разговоры о последних вопросах, нелепо вывихнута логика самых обыденных поступков — все как-то не по-людски. То есть по-русски. Однако страдающая Россия и несуразно-прекрасная Рассея — лишь две ипостаси одной незримой сущности, России Вечной. Однажды она откроет себя, и тогда наступит новая, непредставимая еще русская эра.

Как часто бывает с гениями мрака, Мамлеев мечтал написать свой второй том «Мертвых душ», нечто вроде антитезы «Шатунам», и всякий раз терпел поражение. Он вводил в романы положительных персонажей, но все они выглядели на редкость неубедительно. Повесть «Наедине с Россией» и трактат «Россия Вечная», идеи которого она иллюстрирует,— его самый дерзновенный рывок к этой цели — светлый бред, оттеняющий темный, мечта о Южинском переулке размером с огромную неземную страну — о мире, где наконец смыкаются подполье и небеса.

Кто придумал не идеальный город, а идеальную страну

ПРОЕКТ ГРИГОРИЯ РЕВЗИНА «ОПРАВДАНИЕ УТОПИИ» РОБЕРТ ПЕМБЕРТОН: THE HAPPY COLONY



План одного из городов Счастливой Колонии Роберта Пембертона

Книга «Счастливая колония» Роберта Пембертона появилась в 1854 году. Она состоит из трех частей, двух диалогов и одного манифеста. Первая часть — диалог между Пембертоном и его учеными друзьями о человеке, собственности и труде; вторая — воображаемая встреча Пембертона с делегацией представителей английского пролетариата по вопросу о переселении в Новую Зеландию, градостроительстве и образовании; и третья — описание нового поселения, прежде всего его центрального учреждения, Академии Рая (Elysian Academy). Этот труд сопровождался эскизным проектом, созданным архитектором Робертом Вильямом Армстронгом, однако его роль в данном случае скорее техническая, чем творческая — Пембертон предписывал ему, что рисовать, и очень подробно

Колония должна была располагаться в окрестностях Нью-Плимута, на земле, которая тогда называлась Тараники (и, в принципе, входила в ареал расселения маори, но вопрос о том, что с ними делать, в книге не рассматривается). Для нее требовалось 200 тыс. акров земли (примерно 81 гектар), которые Пембертон намеревался купить у Великобритании. На этой территории он планировал поселить 100 тысяч человек, и это было самым реальным в его проекте — в этот момент эмиграция из Англии составляла одну тысячу человек в день. Каждый вступающий в колонию должен был внести в проект по одному шиллингу, так что, в принципе, собственников должно было быть много, хотя и очень мелких. Но юридически в колонии не предполагалось частной собственности, формально вся она была одним экономическим субъектом. Это привело к срыву сделки — Британия ограничивала размер участка в Новой Зеландии 20 тыс. акров, чем успешно предотвратила создание латифундий и плантаций, что казалось важным на фоне структуры земельной собственности в США.

Колония Пембертона состоит из десяти городов, каждый по десять тысяч человек, в центре — город Королева Виктория, остальные девять вокруг. Страна круглой формы и все города круглой формы, и все наделы образуются радиусами, исходящими из центрального города. Это увлечение носит немного тревожащий характер.

«Каждый из вас, рабочие, не мог не заметить, что все великие формы в природе круглые — солнце, луна, звезды, планеты, наш мир, формы нашего тела, тел животных, формы деревьев, я думаю, все сотворенное, что имеет душу. Поэтому окружность или круг — это самый естественный, самый удобный и самый научный план города, который вы можете принять. Прямые углы противоположны гармонии движения, а в городе должно быть движение; должен быть принят лучший метод свободного движения человека и животного. <…> Все должно быть общественной собственностью, то есть принадлежать всем жителям Счастливой Колонии. Приняв эту систему, вы избежите всех несчастий, все споры по поводу личной собственности будут навсегда устранены. Ваши начинания будут шириться, вы будете действовать в гармонии с тем всеобщим промыслом, который организует мир как творение Господне».

Пембертона называют последним оуэнитом, он почитал Роберта Оуэна, свою колонию назвал, имея в виду The Happy Valley Оуэна в Америке, и признавал первенство Оуэна во всем, в чем сам Оуэн желал его заявить. Они встретились после публикации книги Пембертона и нашли друг друга как в утопических мечтах, так и в мистической практике столоверчения, которой они совместно предавались (что бросает некий свет на увлечение кругами). Вслед за Оуэном Пембертон отрицает частную собственность, однако его знания в этом вопросе заметно слабее. У Оуэна тщательно продуманная структура кооперации, акционерное общество — он понимал, как функционирует экономика; Пембертон просто объявляет, что в мире есть две великие силы — труд и богатство, богатство угнетает труд, и в Счастливой Колонии богатства не будет, а будет только труд. Если добавить к этому, что в его проекте никак не описаны ни производство, ни разделение труда, ни распределение продукта, ни внешняя торговля, то можно сказать, что собственно оуэновские вопросы его не интересуют. Для 1854 года он неуместно равнодушен к экономике.

Что его искренне увлекает — это проблема первородного греха. Он был совершенно не согласен с тем, что этот грех лежит на младенцах, и требовал реформ. Это, в общем-то, раннехристианская проблематика — я бы сказал, что он следует за Оригеном, который тоже полагал абсурдной идею, что грех может передаваться по наследству. Как мы знаем, в итоге возобладала точка зрения Блаженного Августина, который логично полагал, что без этой передачи греха по наследству рушится последовательность греховности человеческого рода, которую искупляет крестная жертва.

Хотя идея, что младенец грешен, пусть ничего и не успел совершить, выглядит несколько странной, она до определенной степени соответствует интуиции о человеке как соединении животного с душой и разумом. Но эта интуиция несколько ослабла в XIX веке — не из-за ослабления разума, а из-за повышения статуса природы. Природа после деизма Просвещения предстала совершенством божественного творения. А тогда, как пишет Пембертон, «не мог Господь так ошибиться, что сотворил неразумные создания совершенными, а человека несовершенным. Несовершенный человек, человек, неспособный к совершенству и счастью,— это абсурд, противоречие в самой идее творения. <…> Человек изначально отмечен печатью всего, что есть совершенство, печатью поэзии, музыки, живописи, печатью математики, механики и всех других наук, печатью языков и гармоний, и как только мозг младенца будет правильно пробужден, все эти способности мгновенно расцветут, и плоды их превзойдут все, что только можно себе представить».

Это совсем не оуэновское представление о человеке: тот, напомню, придумывал свою утопию для неимущих, для людей «невежественных, в основном со скверными и порочными привычками, которые обладают только элементарными физическими и умственными способностями». Скорее Пембертон основывался на идее «естественного человека» Руссо, который сам не создал утопии, но повлиял на множество других утопистов. У Руссо человек как творение природы добродетелен, а цивилизация его развращает — Пембертон явно с ним солидарен. Больше того, он берет у Руссо («Эмиль, или О воспитании») свою идею правильного воспитания, и она экзотична.

Ребенка в его колонии должны забирать у родителей в Академию Рая в возрасте трех месяцев и учить до 21 года. Даже у Оуэна детей отбирали у родителей с трех лет, а тут — три месяца. (Малопонятно, кстати, почему Пембертон не стал включать в число учеников детей маори, которым принадлежала земля,— при таком раннем отторжении от родителей это был бы идеальный эксперимент по выращиванию людей.) При этом отменяется классно-урочная система, а также и книги (возможно, отсюда проистекает отрицание книг у Уильяма Морриса). Только устное обучение, только разговоры учителя с учеником. И никакой зубрежки, только

Вы должны отказаться от системы старых стран во всем, что касается негодной формы городов, а также и негодной формы умов, отбросить их и навсегда отказаться от кривых и грязных переулков, углов, узких улиц, мерзких дворов и тупиков.

В результате «колония будет населена только гениями, что и определит ее исключительное процветание».

свободное раскрытие всех печатей совершенства (которые удачно соответствуют всем школьным предметам).

Однако Оуэном и Руссо дело не исчерпывается. В рисунках Армстронга историки архитектуры видят влияние города Шо Клода-Николя Леду — тот хотя не круглый, а овальный, но также отмечен величественными и несколько бессмысленными портиками-пропилеями на главных осях. Деталь, кстати, понятная у Леду, который делал королевский город, и труднообъяснимая в колонии иммигрантов в Новой Зеландии. Но характерная особенность Академии Рая заключается в том, что кроме этих портиков все остальные части здания стеклянные. Пембертон издал свою утопию в 1854 году, а в 1851-м в Лондоне открылась Всемирная выставка с Хрустальным дворцом Джозефа Пакстона. Мы знаем влияние этого сооружения на другую утопию — роман «Что делать?» Николая Чернышевского, где Вере Павловне в четвертом сне коммунизм виделся именно в декорациях этого дворца. Пембертон тоже увлекся, но иначе. Всемирная выставка, по мысли ее организатора принца Альберта, должна была быть образовательной институцией, и для этого была предусмотрена специальная программа посещения для народа.

Простые люди должны были изучать технологии, станки, товары, сырье, рынки, а также составлять себе представление о странах, континентах и народах; принц говорил о школе, которую могут посещать все. Это было чрезвычайно успешное мероприятие — выставку посетило больше шести миллионов человек, что для XIX века невероятно. Так вот, Альберт назначил символическую цену билета для народа — один шиллинг (в обычные дни цена была в 100 раз больше, пять фунтов). Этот шиллинг прямо перешел в программу Пембертона в качестве взноса колонистов. Он хотел создать Всемирную выставку как школу, в которую дети ходят 21 год с трехмесячного возраста и познают мир изустно — как на экскурсии.

Наконец, есть еще один утопический сюжет. В стеклянных зданиях Пембертона расположены разные экспонаты из естественной истории и физики, вокруг расставлены скульптуры великих людей, рассказы о которых позволяют понять историю, а в парке из растений созданы карты мира, разных материков, а также звездного неба. Конечно, можно сказать, что все это так или иначе можно было бы найти на Всемирной выставке. Но вместе с тем именно такая структура города предлагалась у Кампанеллы в Городе Солнца. К этому моменту Кампанелла был основательно забыт, возрождение интереса к нему случится на 30 лет позднее, но у Пембертона могли быть свои резоны. И именно в этой связи получает свое объяснение структура из центрального города и девяти, вращающихся вокруг него.

Сейчас, после того как в 2006 году астрономы разжаловали Плутон, у нас только восемь планет Солнечной системы, но раньше их было девять. Люди иногда встроены в свое время, а иногда живут как-то вне, и Пембертон со своим вниманием то к проблемам безгрешности младенцев, то к Кампанелле, то ко всему круглому — это человек несколько со стороны. Его утопическая альтернатива даже не то что мало совместима с реальностью, а мало с ней пересекается. Я, кстати, думаю, что он это осознавал, и поэтому определил место своей колонии не в Америке, как делали все утописты XIX века, а аж в Новой Зеландии, у антиподов.

Он очень переживал, что с утопией ничего не выходит: ему не продают земли, нет подписки по шиллингу, нет спонсоров. Действительно, по сравнению с Оуэном, он успеха не имел, хотя без устали пропагандировал свое учение, рассылал свои книги всем влиятельным лицам, печатал новые тиражи. Его дочь Бесси в 1875 году пишет своему брату Чарльзу (тот уехал в Новую Зеландию воплощать проект отца, но быстро превратился там в чиновника по землеустройству): «Папа опять взялся за Старое… У него что-то с мозгами… Он все время пишет, и все то же самое, слово в слово, страницу за страницей, страницу за страницей…» Это немного напоминает мистера Дика из «Дэвида Копперфилда» Диккенса — очень хороший человек, но с досадным изъяном.

Пембертон был незаконнорожденным сыном принца Уэльского, впоследствии короля Георга IV, чрезвычайно любвеобильного монарха. В младенчестве мальчика сдали в воспитательный дом, первые годы жизни он провел в приюте. Его мать Георгина Шарлотта Августа Саутбрук была фрейлиной при дворе. Она нашла сына в возрасте шести лет и воспитывала дома, так что он был хорошо, но не вполне современно образован, и, скажем, экономика или юриспруденция совершенно не входили в круг его интересов. Мать была очень религиозна и поощряла его в изучении теологии и философии, при этом считала лучшей формой молитвы медитацию и ежедневно проводила несколько часов в концентрации и молчании. Она резко возражала против того, чтобы он проявлял себя в бизнесе и в политике и тем более публиковался — он начал печатать свои труды после ее смерти, когда ему было уже больше 50 лет. Словом, своеобразный и не очень счастливый человек, думавший про что-то свое. И он стал очень известен после смерти. Главным образом, конечно, в Новой Зеландии, стране, в общем-то, обойденной утопической мыслью,— но не только в ней.

Он первый спроектировал не идеальный город, а идеальную страну — то есть ему принадлежит идея комплексного территориального планирования. Он первый придумал идею городов-спутников. Если вы посмотрите на план его Счастливой Колонии и сравните его с городами-садами Эбенизера Говарда, то вы обнаружите, что колония перерисована вполне буквально — те же круги и та же система спутников, вращающихся вокруг центрального города по своим орбитам. А ведь это — основа сегодняшней европейской и американской субурбии. Так что в основе современного облика мира лежат довольно-таки экзотические основания, не вполне законным образом произрастающие от дерева британской короны.



О высоком на высшем уровне

Анна Толстова о выставке «Многообразие. Единство» в Третьяковке

В Западном крыле Новой Третьяковки на Крымском Валу открыта выставка «Многообразие. Единство. Современное искусство Европы. Берлин. Москва. Париж», сделанная Третьяковской галереей совместно с боннским Фондом искусства и культуры — в сотрудничестве с форумом «Петербургский диалог» и в рамках Года Германии в России 2020/2021. Большой культурно-дипломатический проект, составленный из первых имен общеевропейской художественной сцены, использует эти имена в политических целях, но москвичи, давно не видевшие таких роскошных международных выставок актуального искусства, уже прозвали «Многообразие. Единство» новой московской биеннале



© YAEL BARTANA ФОТО: GUNTER LEPKOWSKI

Яэль Бартана. «Кризис — крикзис — крайзис», 2020

Испанцу Фернандо Санчесу Кастильо было пять лет, когда умер каудильо. Но ему, родившемуся, выросшему и по-прежнему живущему в одном и том же городе, Мадриде (а такая биография на этой выставке вообще-то редкость — большинство европейских художников живет на два-три города, страны или даже континента), хорошо известно, что травма диктатуры не проходит со смертью диктатора и франкизм не равняется Франко. Идея «Мемориала» Санчеса Кастильо связана с известной фотографией 1936 года, запечатлевшей массу рабочих одной гамбургской верфи, вскинувших руки в нацистском приветствии в момент спуска на воду судна «Хорст Вессель»: на снимке отчетливо видно, что один человек в толпе не салютует, а, напротив, демонстративно сложил руки на груди. Есть некоторые основания полагать, что это Август Ландмессер, немец, полюбивший еврейку, не успевший на ней жениться, потому что Нюрнбергские расовые законы приняли сразу после их обручения, но не отрекшийся от любимой женщины и отважившийся завести с ней семью и детей — преступление против расовой чистоты стоило жизни обоим, ее казнили в концлагере, он из заключения попал в штрафбат и погиб на фронте где-то в Хорватии. Если на снимке и правда Ландмессер, то ему здесь 26 лет, он еще не пытался бежать в Данию, не сидел в тюрьме, пока он просто отказывается понимать, почему не имеет права жениться на матери своего ребенка. Впрочем, известной фотография 1936 года стала лишь в 1991-м, после объединения Германии, когда покаяние сделалось общенациональной немецкой идеей и политической программой,— только тогда попытки идентифицировать безымянного противника гитлеровского режима и вернули в историю имя Августа Ландмессера.

Санчес Кастильо, однако, и не настаивает на том, что это именно Ландмессер: ему важны не столько мотивы, по каким человек сопротивляется узаконенной коллективной бесчеловечности, сколько сам факт сопротивления. По фотографии была отлита статуэтка этого с виду обыкновенного человека, сутуловатого, усталого, в мешковатой одежде, человека, в позе которого вроде бы нет ничего героического, если не знать, чего этот жест — руки на груди в то время, когда все тянут руку вверх,— может стоить. А по модели статуэтки, превращающейся в камерный, негероический памятник неизвестному герою, было сделано пять тысяч оловянных (на самом деле, конечно, пластмассовых) солдатиков. Зрители могут взять себе одного солдатика на память, но в обмен должны поделиться своими мыслями о свободе, праве выбора и цене, которую платят за то и другое,— бросить записку в импровизированную урну для голосования. Политика памяти, мемориальная культура, патриархальная концепция мужественности, транслирующаяся на разных идеологических уровнях, от монумента на центральной площади до оловянных солдатиков в детской, и новые представления о героизме, подвиге и повседневном сопротивлении «банальности зла» — Фернандо Санчес Кастильо работает в том тематическом поле, какое привлекает многих участников этой выставки. Во всяком случае она полна скептических наблюдений, тревожных рефлексий и иронических замечаний по поводу того, как можно (и можно ли вообще) адаптировать идеи старого западного гуманизма к реалиям нового глобального мира, того, что в официальной политической риторике бывшего Запада называется «европейскими ценностями».

Границы, языковые и культурные барьеры, войны, беженцы, трудовые мигранты, ксенофобия, неравенство, социальное расслоение, бедность, популизм, права женщин, климат, экология — современное искусство готово высказаться по этому

кругу вопросов и без кураторских предложений помыслить Европу как проект, балансирующий на хрупком и противоречивом основании демократии. Над мегавыставкой «Многообразие. Единство» («Diversity United»), собравшей вместе около 90 художников из 34 стран, работал большой германо-франко-российский кураторский коллектив, но общая идея — предъявить коллективное европейское художественное лицо, озабоченное проблемами европейского единства, которое, как говорится, основано на принципах демократического плюрализма,— принадлежала Вальтеру Смерлингу, председателю Фонда искусства и культуры (Бонн). В его предисловии к каталогу много красивых слов об «искусстве, не знающем границ» и «фундаментальных задачах межкультурного диалога». И разумеется, искусство не упускает случая подпустить шпильку, причем практически буквально: «Коврик» Моны Хатум с надписью «Добро пожаловать», какой обычно кладут у двери, ощетинился стальными иголками, что, видимо, отражает и личный опыт интеграции знаменитой ливанской художницы, живущей в Лондоне, и опыт любого мигранта; буквы сияющего заманчиво, как вывеска, слова «Свобода» Шейлы Камерич покрыты шипами, как будто бы против голубей,— искусство знаменитой боснийской художницы выросло из опыта самого кровопролитного военного конфликта в Европе со времен Второй мировой войны, в очередной раз развенчавшего многие просветительские утопии. Впрочем, не все работы на выставке отличаются такой прямолинейной плакатностью — Ансельм Кифер, по обыкновению, рисует исторический путь Германии в XX веке при помощи сложных, многослойных метафор, и его инсталляция «Зимний путь», связанная с проектом сценографии для балета Джона Ноймайера, представляет собой забытый военный госпиталь в заснеженном лесу, где под неслышимые шубертовские напевы гибнет весь немецкий романтизм, от Гофмана до Ульрики Майнхоф.

Вообще же коллективное лицо европейского искусства получилось таким представительным, что сравнивать выставку «Многообразие. Единство» с биеннале неверно: трудно вообразить себе биеннале с таким концентрированным бульоном из звезд первой величины. Герхард Рихтер, Кристиан Болтански, Аннет Мессаже, Санья Ивекович, Гилберт и Джордж, Георг Базелиц, Илья и Эмилия Кабаковы, Борис Михайлов, Розмари Трокель, Татьяна Труве, Недко Солаков, Паула Рего, Тасита Дин, Айзек Джулиан, Петер Коглер, Грейсон Перри, Яэль Бартана, Вольфганг Тильманс, Эйя-Лииса Ахтила, Эрвин Вурм, Моника Бонвичини, Адриан Гение, Олафур Элиассон, Дан Пержовски, Алисия Кваде, Уго Рондиноне, Slavs And Tatars, Гошка Мацуга, Маурицио Каттелан, Агнешка Польска, Ева Котаткова, Хенрике Науман — далее можно перечислить и всех остальных участников. Культурно-дипломатический проект подобного масштаба был изначально рассчитан на поддержку больших игроков из мира политики и капитала: финансирование на 90% взял на себя частный бизнес вроде таких его акул, как Daimler AG, к тому же предполагалось, что патронами выставки, которая должна была стартовать в Москве, потом переместиться в Берлин и завершить свое европейское турне в Париже, выступят президенты трех стран. Иными словами, «Многообразие. Единство» выходила политической даже не столько по содержанию, сколько по институциональной форме, но тут начались формальные проблемы.

Открытие «Многообразия. Единства» в Третьяковской галерее было назначено на прошлую осень, этим парадным проектом должен был начинаться год Германии в России 2020/21, однако выставку внезапно отменили — согласно официальной версии, в связи с пандемией, но где-то за месяц до вернисажа телеграм-каналы консервативно-патриотической направленности пошли в массированную атаку на Третьяковку, обвиняя руководство музея в протаскивании чуждых нам ценностей в святилище русского духа, так что отмена выставки казалась реакцией на эту сетевую обструкцию. В итоге выставочные маршрут и график изменились: этим летом «Многообразие. Единство» показали в Берлине, теперь привезли в Москву, а из Москвы будущей весной отправят в Париж. О том, что выставка забуксовала по политическим причинам, писали многие западные СМИ, начиная с Deutsche Welle и заканчивая Artnet, и ее неприятности объяснялись некоторым охлаждением российско-германских отношений: буквально накануне берлинского вернисажа три германских НКО были внесены Генпрокуратурой РФ в список «нежелательных организаций», причем среди них были и участники форума «Петербургский диалог». Словом, «Многообразие. Единство» прошла свой трудный, «зимний» путь к российскому зрителю. Кстати, о сложностях российско-европейской коммуникации на выставке эзоповым языком говорит поэтико-политический видеофильм молдавского художника Павла Брайлы «Обувь для Европы»: в течение получаса вы можете наблюдать, как меняют колеса у поезда, готового пересечь молдавско-румынскую границу,— в реальности операция по смене колес, вызванная разницей в ширине железнодорожной колеи в Российской империи и странах Европы, занимает несколько часов.

Железнодорожное видео Павла Брайлы оставляет тоскливо-тревожное чувство, как и вся «Многообразие. Единство» в целом: непростая история этой парадно-биеннальной выставки, прославляющей снятие границ и преодоление барьеров, напоминает о том, как быстро задергиваются железные занавесы, как медленно меняются колеса поездов очень дальнего следования и как ненадежна судьба современного искусства в России, где оно неизменно связывается с определенной — либеральной или левой — политической повесткой. В Берлине, в здании бывшего аэропорта Темпельхоф, выставка, разумеется, была экспонирована иначе, чем в Западном крыле Новой Третьяковки: эти пространства сильно отличаются друг от друга. Самым удачным залом московской версии выставки представляется последний — в подвальном этаже здания на Крымском Валу, можно сказать, в андерграунде. Там собрались работы, сбежавшие из разных скучно-дидактических разделов «Многообразия. Единства», своего рода эстеты-диссиденты, отказывающиеся играть в политические игры: постмедиальная живопись Люка Тёйманса, кубофутуристические атланты-роботы Энтони Гормли и слепки пустоты Рейчел Уайтрид — конечно, в любой из этих вещей хватает политических подтекстов, но их невозможно просто так взять и вынуть из произведения без того, чтобы уничтожить его меланхолическую цельность. Зал оглашают печальные звуки — это альтист из видеофильма Анри Сала «Если, и только если» медленно водит смычком по струнам, тогда как по трости смычка упорно ползет вверх улитка. И вы завороженно смотрите на этот рассинхронизированный балет, боясь, что улитка сорвется, нежное тело будет разрезано волосом смычка или струной и ненадежная гармония закончится. И думаете, что мир искусства, пусть даже и самого отчаянно политического искусства, так же хрупок и беззащитен перед лицом настоящей, далекой от сантиментов политики.

«Многообразие. Единство. Современное европейское искусство. Берлин. Москва. Париж», Западное крыло Новой Третьяковки, до 13 марта



ФОТО: ЮЛИЯ ЗАХАРОВА / ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



© LUCY + JORGE ORTA AND VG BILD-KUNST, BONN 2021 ФОТО: THIERRY BAL



ФОТО: ЮЛИЯ ЗАХАРОВА / ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

1
2
3
4
5

1 Мона Хатум.
«Время покажет», 2019

2 Люси + Хорхе Орта.
«Антарктическая деревня — Без границ», 2007

3 Питер Коглер.
«Без названия», 2018–2020

4 Маурицио Каттелан.
«Чезена 47 — А. Ч. Форнитуре. Суд 12», 1991

5 Ансельм Кифер.
«Зимний путь», 2015–2020



COURTESY OF MAURIZIO CATTELAN ARCHIVE
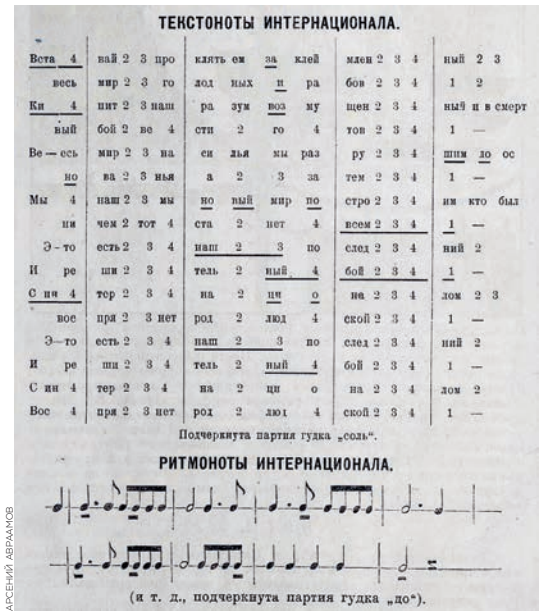


ФОТО: ЮЛИЯ ЗАХАРОВА / ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Партитура без нот и электрогитара без электроники

История советской музыки в пяти экспериментах

В Музее С.С. Прокофьева открылась выставка «Быть композитором… Идея. Эксперимент. Изобретение», на которой рассказывается о самых необычных музыкальных идеях и концепциях XX и XXI веков. Ульяна Волохова изучила экспонаты и выбрала пять самых смелых советских музыкальных экспериментов, о которых можно узнать на выставке


ТЕКСТОНОТЫ ИНТЕРНАЦИОНАЛА.

Вста 4	вай 2 3 про	клять ем	за клей	млен 2 3 4	ный 2 3
весь	мир 2 3 го	лод ных	и ра	бов 2 3 4	1 2
Ки 4	пит 2 3 наш	ра зум	воз му	щен 2 3 4	ный и в смерт
вый	бой 2 ве 4	сти 2	го 4	тов 2 3 4	1 —
Ве — есь	мир 2 3 на	си лья	мы раз	ру 2 3 4	шим ло ос
но	ва 2 3 нья	а 2	3 за	тем 2 3 4	1 —
Мы 4	наш 2 3 мы	но вый	мир по	стро 2 3 4	им кто был
ни	чем 2 тот 4	ста 2	нет 4	всем 2 3 4	1 —
Э-то	есть 2 3 4	наш 2	3 по	след 2 3 4	ний 2
И ре	ши 2 3 4	тель 2	ный 4	бой 2 3 4	1 —
С ин 4	тор 2 3 4	на 2	ци о	на 2 3 4	дом 2 3
вое	пря 2 3 нет	род 2	люд 4	ской 2 3 4	1 —
Э—то	есть 2 3 4	наш 2	3 по	след 2 3 4	ний 2
И ре	ши 2 3 4	тель 2	ный 4	бой 2 3 4	1 —
С ин 4	тор 2 3 4	на 2	ци о	на 2 3 4	дом 2
Вос 4	пря 2 3 нет	род 2	лю 4	ской 2 3 4	1 —

Подчеркнута партия гудка „соль".

РИТМОНОТЫ ИНТЕРНАЦИОНАЛА.

(и т. д., подчеркнута партия гудка „до").

АРСЕНИЙ АВРААМОВ

Симфония по телефону 1922

«Симфонию гудков», ставшую одним из первых экспериментов в электронной и конкретной музыке, композитор Арсений Авраамов написал к пятой годовщине Октябрьской революции. Исполняться она должна была не оркестром, а заводскими, пароходными, паровозными и автомобильными гудками, церковными и пожарными колоколами, сиренами, залпами артиллерийских орудий, ревом моторов аэропланов. Впервые симфонию исполнили в 1922 году в Баку, дирижировал сам Авраамов: стоя на специальной вышке, он махал цветными флагами, а его помощники звонили по выделенной телефонной линии на заводы и в военные части, передавая туда распоряжения дирижера. Симфония включала в себя исполнение «Интернационала», «Марсельезы» и специально написанных для нее музыкальных тем. В 1923 году симфонию сыграли уже в Москве. «Симфонии гудков» пророчили большое будущее в новом государстве, а композитор Михаил Гнесин даже предполагал, что гудковая музыка может заменить колокольный звон. Однако из-за технических сложностей ее больше никогда не повторяли. Записей исполнения «Симфонии» в Баку и в Москве тоже не сохранилось, поэтому все реконструкции ее исполнений производят по партитуре и рекомендациям к ней Авраамова, большую их часть — текстоноты и статьи композитора — можно увидеть на выставке.

Электрогитара эпохи коллективизации 1932

В 1932 году партийный организатор из колхоза «Гигант» в селе Бессоновка Куйбышевского края Михаил Штрянин начал делать странный музыкальный инструмент. Он называл свое изобретение электрогитарой, но на самом деле оно представляло собой причудливое скрещение трех струнных инструментов: гитары, арфы и цитры. Корпус Штрянин сделал из деки старого фортепиано — чтобы звук лучше резонировал, а форму ему придал такую, чтобы в нем поместилось три грифа, на которые мастер натянул 23 струны. Спустя два года работы Штрянин понял, что самостоятельно не может купить дорогие радиодетали, чтобы гитара стала электрической,— жена, несколько лет мирившаяся с его увлечением, напрочь отказалась выделять из семейного бюджета огромные для деревни эпохи коллективизации 500 рублей на покупку усилителя, адаптера и прочих запчастей. Штрянин стал искать помощи у государства, два года писал по разным инстанциям — от местных партийных работников и домов культуры до Научно-исследовательского института при Московской консерватории. В последнем ему отказали просто потому, что его письмо было адресовано еще в Государственный институт музыкальной науки, который к этому моменту был уже расформирован. Так и не сумев оснастить инструмент электроникой, Штрянин провел в деревенском клубе Бессоновки единственный концерт для своего изобретения — акустический. А в Государственный институт музыкальной науки написал гневное письмо о том, что больше в господдержке не нуждается и собирается самостоятельно разработать новую, 38-струную гитару. Был ли им реализован этот проект, неизвестно.


РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКИ

Первый советский синтезатор, который должен был стать массовым
1935



НИКОЛАЙ ПАШИН / РИА НОВОСТИ

В 1930-х годах Андрей Володин, студент Московского института инженеров связи, занимался теорией звука и размышлял над техническими возможностями советской промышленности в области музыки. Направление это было перспективным и востребованным — в сталинском СССР музыке уделяли большое внимание. В Ленинграде уже был организован Научно-исследовательский институт музыкальной промышленности, где изучали, какие материалы наиболее подходят для массового производства музыкальных инструментов, как сделать их механизмы более прочными, а также разрабатывали проекты универсальных музыкальных устройств. Идея компактного, простого, но вмещающего в себя все возможные инструменты устройства увлекла и Володина. В 1935 году он построил свой первый «Экводин» — одноголосный электромузыкальный инструмент с грифом, управляя которым можно было извлекать звуки смычковых инструментов. Но Володин решил не останавливаться на этом, отказался от струнного принципа и создал к 1949 году клавишный «Экводин», который мог имитировать все инструменты симфонического оркестра, а также вокал, гавайскую гитару и народные инструменты — балалайку, дудук, зурну. В СССР собирались наладить массовое производство — компактное устройство, которое могло играть за разные инструменты, казалось исключительно практичным изобретением, но до промышленного производства так и не дошло, поэтому Володин вручную изготовлял «Экводины» для театров, киностудий и домов культуры. Зато на международном уровне его изобретение вызвало фурор: в 1958-м «Экводин» получил золотую медаль на Всемирной выставке в Брюсселе. Самого «Экводина» на выставке нет, зато есть записи сыгранных на нем музыкальных произведений, а также медаль с Брюссельской выставки.

Синтезатор, играющий с рисунков
1958

Синтезатор АНС (АНС — Александр Николаевич Скрябин) придумал, разработал и построил Евгений Мурзин — военный изобретатель и старший техник-лейтенант Советской армии. Работу над ним Мурзин, большой поклонник музыкального авангарда, начал в 1938 году. Он хотел построить аппарат, который синтезировал бы «космические» звуки. Технология, легшая в основу синтезатора, называется оптическая запись звука, в середине XX века ею пользовались в кино — звук писался на такую же пленку, что и изображение, с помощью разной плотности засветки. Вместо пленки Мурзин использовал специально разработанные им прозрачные диски с зонами разного затемнения. Проходящий через них свет может синтезировать каждую из семи нот в 576 разных вариантах и оттенках. Партитуры произведений для синтезатора тоже записывалась на подобном диске — он покрывался мастикой, а поверх выцарапывался рисунок, который синтезатор превращал в музыку. На создание АНС у Мурзина ушло 20 лет, и в 1958 году он передал готовый прототип в дом-музей Скрябина. Там вокруг синтезатора сформировалась первая в СССР лаборатория электронной музыки. Для АНС и на нем сочиняли музыку Альфред Шнитке, Александр Немтин, София Губайдулина и другие композиторы-новаторы, а Эдуард Артемьев записал на нем саундтрек для «Соляриса» Тарковского. Планировалось даже серийное производство АНС, Мурзин создал еще один прототип, но делу не дали хода. Сейчас второй прототип — единственный сохранившийся — можно увидеть в постоянной экспозиции Музея музыки, а на выставке «Быть композитором...» в Музее С.С. Прокофьева представлены два диска с новыми партитурами — «Вознесение» Олеси Ростовской (2009) и «Знаки на стекле» Тараса Буевского (2015), запись их исполнения можно послушать.

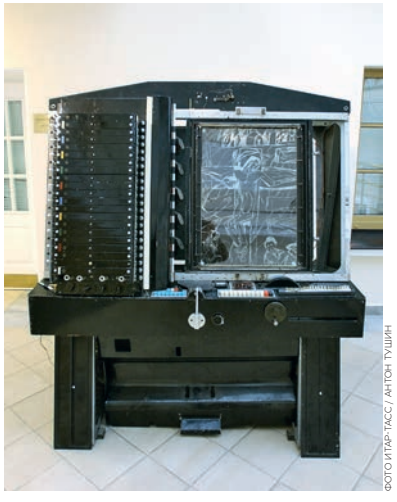
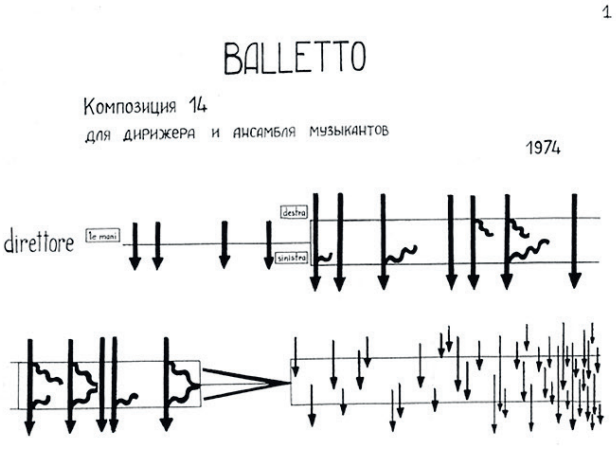


ФОТО ИТАР-ТАСС / АНТОН ТУШИН



РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКИ



РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКИ

Партитура без нот
1974

В 1974 году композитор-экспериментатор Виктор Екимовский создал партитуру, в которой не было ни единой ноты. Сама по себе идея не была революционной, подобные эксперименты история музыки знала и раньше: «Траурный марш для похорон великого глухого» Альфонса Алле (1897) не содержит ни одного звука, а «4′33″» Джона Кейджа (1952) состоит из пауз, но Екимовский придал отсутствию нот новый смысл, сделав дирижера и оркестр соавторами своего произведения. В основе эксперимента лежала идея о том, что музыка может рождаться от любого движения дирижера, поэтому в партитуре достаточно указать только их. Предполагалось, что партитура будет только у дирижера, а оркестр должен реагировать на его жесты. Так, если дирижер резко опускает руки вниз, то любой музыкант знает, что нужно ударить по своему инструменту, но как это сделать, в какой тональности и ритме, решает он сам. От этого принципа импровизации произошло и название произведения «Balletto» — как намек на балет, в который превращалось исполнение произведения. Исполнять «Balletto» перед зрителями Екимовский в предисловии к партитуре рекомендовал без предварительной репетиции.

Огни нового города

«Рука бога»: Паоло Соррентино вспоминает молодость

Зинаида Пронченко



NETFLIX

На Netflix выходит «Рука бога» Паоло Соррентино, получившая гран-при в Венеции. Драма взросления в Неаполе 1980-х, в которой Соррентино, отдавая долг городу своего детства, отказывается от фирменной эксцентрики и цинизма

Неаполь — новый город, но ближе к полуночи на его медленно пустеющих улицах дует ветер, чье дыхание пахнет вечностью. И святой Януарий из католического великомученика превращается в языческое божество, построенный в 1959 году стадион «Сан-Паоло» — в арену времен Римской империи, а Диего Марадона — из форварда в гладиатора, которому ни «Интер», ни «Юве» с их космическими бюджетами не страшны. Он выходит на еще не выжженный майским солнцем газон, и тысячи болельщиков «Наполи» чувствуют себя спасенными, ведь Мессия, которого ждали всю весну 1984 года, наконец-то явился проливать кровь, пот и слезы за их души, за их фанатскую честь.

Среди заново уверовавших в бога, в его руку, что любой мяч отправит в ворота, был и Фабиетто — именно его coming of age story неторопливо рассказывает Паоло Соррентино, нынче вроде бы главный эксцентрик и циник, когда-то взявшийся вернуть сильно побледневшему после смерти Феллини итальянскому кино ярмарочную суть, цирковую природу.

Но не в этот раз и не в этом фильме. Привычное уже зрителю фрик-шоу, доведенное Соррентино до стадии совершенно невыносимого акме в «Молодом папе» и «Лоро», распущено, уволено в запас. Личное, может, сегодня и политическое, но в первую очередь лишено комического, ибо тот, кто хоть раз вспоминал слишком быстро пролетевшую жизнь, карикатуры на время уже не рисует и вообще мало над чем смеется.

Весна 1984-го в Неаполе выдалась довольно прохладной, даже двоюродная бабка Фабиетто, кушая сочный арбуз на террасе, куталась в норковую шубу. Шумное семейство выезжало по воскресеньям в загородный дом дяди Альдо, чиновника-коррупционера, тюрьма по нему плакала, а жена понукала на взятки пожирнее. Над ее жадностью подшучивала тетка Патриция, самая красивая из известных Фабиетто женщин, мучимый ревностью муж Патриции хотел упрятать ее от похотливых взглядов в монастырь, а в итоге сжил со свету. Родители Фабиетто, напротив, составляли очень счастливую пару, мать терпела измены отца, а отец тяготы матриархата и катастрофический сезон «Наполи». Старший брат Фабиетто уже ночевал у девушек, младшая сестра уже мастурбировала в ванной, и только Везувий не знал своего возраста и беспечно дремал в объятьях Амальфитанского побережья.

Фабиетто, как и положено человеку юному, жил днем вчерашним и днем завтрашним. Настоящее замечают лишь люди взрослые, те, для кого смерть — уже часть реальности. Никто не умеет жить, но молодость еще и не знает, что значит быть живым, ведь все в молодости кажется безразмерным и вместе с тем несоразмерным тебе — твоей дерзости, твоей хрупкости, твоей неопытности.

Вот и Фабиетто отгораживается от жизни Walkman-ом, синглом «Lucky star» с дебютного альбома Мадонны. Какая звезда принесет ему счастье, да и в чем оно — думает Фабиетто, глядя на ночное небо Неаполя. За кормой лодки его нового друга Армандо — контрабандиста и философа — плещет море, увы, не подсказывая ответ. На такой же лодке с Кубы в Майами прибыл кумир Фабиетто Тони Монтана, научивший его главному: имена — чистая абстракция, особенно в Америке, построенной, кстати, отчасти итальянцами. Имя, как и судьбу, человек выбирает сам. Знал бы Фабиетто, прокручивая затертую до трещин на пленке кассету «Лица со шрамом», что скоро и его сердце жизнь поранит, и рана эта не затянется никогда. Ибо смерть не оставляет шрамов, смерть оставляет позади себя страшную, вечную пустоту.

Каждый потенциально большой автор в какой-то момент понимает, что настало время выпрямиться в полный рост, расправить плечи и раскрыть миру всю душу, вплоть до той самой, давным-давно высохшей на его щеках детской слезинки, которой этот мир не стоит. Но стоит настоящее искусство. В «Руке бога», как в универсальном автопортрете художника в зрелости, мы, конечно, узнаем и Луи Маля с его «Шумом в сердце», и Феллини с его «Амаркордом» (на пробы к Феллини Соррентино отправит старшего брата Фабиетто), и Бертолуччи с его «Ускользающей красотой». Это исповедь сына века, уже приноровившегося к веку следующему, но помнящего, что прошлому надо отдавать долги, что Орфей обязан обернуться.

И напрасно несостоявшийся ментор Антонио Капуано, Армандо, уже из-за решетки, куда приводят контрабандистов-философов мечты, седовласая баронесса, чуть привлекательнее Иоанна Павла II, говорили, кричали Фабиетто: смотри на жизнь теперь, пока она смотрит в ответ, пока смерть не отвлекает ее, в этой жизни уже есть все, что нужно.

О том, что жизнь утечет сквозь пальцы, как вода Неаполитанского залива, как песок амальфитанских пляжей, и тогда придется ее заново выдумывать, в последний раз вспоминать,— можно догадаться, когда уже никто не предложит тебе прожить ее заново. Как и Тони Монтане. Как и Диего Марадоне. Разве что Неаполю… ведь это новый город.

Смотреть: Netflix, с 15 декабря



NETFLIX



NETFLIX

Число Гуччи

История семьи и бренда в метрах, сыновьях, тюремных сроках и киллерах

По поводу выхода в прокат фильма «Дом Gucci» Ридли Скотта Weekend заново изучил историю становления и распада семьи и бренда и выбрал в ней наиболее судьбоносные цифры

2,5

шиллинга в неделю получал Гуччо Гуччи, пока работал в лондонском «Савое», самом дорогом отеле Европы. Сын флорентийского шляпника 16-летний Гуччо переехал в Великобританию в 1881 году, когда его отец разорился, он не говорил по-английски и смог устроиться только носильщиком. Гуччо целыми днями таскал дорогие чемоданы — H. J. Cave & Sons, Louis Vuitton — и, как он потом рассказывал сам, в какой-то момент от скуки стал изучать, как они сделаны. Так у него возникла идея открыть собственное производство кожгалантереи. Отслужив водителем на фронте во время Первой мировой, Гуччо устроился сначала в компанию по производству сундуков и чемоданов Franzi, где быстро вырос из подмастерья до управляющего красильней, и в 1921 году открыл свой магазин во Флоренции.



Гуччо Гуччи, около 1940

17

лет прошло между открытием первого магазина Gucci во Флоренции и второго — в Риме. Инициатива расширения принадлежала сыну Гуччо Альдо Гуччи — сам основатель марки считал, что она должна остаться локальной, но Альдо его уговорил. Магазин открылся в доме 21 по Via Condotti — в самом центре города, недалеко от Испанской лестницы. Тогда же Альдо сочинил легенду, дожившую до сегодняшних дней, что Гуччи — старинный род седельщиков, столетиями служивший флорентийской знати со времен Медичи. Для большей убедительности он выставил в витрине своего магазина якобы старинные седла его семьи и начал дополнять чемоданы и сумки деталями: тесемкой в зелено-красную полоску, напоминающей подпруги, тканями цветов жокейской формы, ручками, застежками и карабинами, стилизованными под уздечки и стремена.



Реклама G. Gucci & Co., 1922

60

человек работало в магазине и мастерской Гуччо Гуччи, расположенных в доме №7 по Via della Vigna Nuova. G. GUCCI & Co., как было написано в тогдашней рекламе, «торговали английскими чемоданами и изысканными аксессуарами для подарков», а также чинили багажные принадлежности. В фирме работала вся семья Гуччо: жена Аида руководила персоналом, дочь Гримальда стояла за кассой, а его три сына — Альдо, Васко и Рудольфо — развозили на велосипедах заказы клиентам.

1

сын Гуччо Гуччи не был призван на военную службу. Васко и Рудольфо, остававшиеся с отцом во Флоренции, после вступления Италии во Вторую мировую войну были мобилизованы. Управлявший магазином и мастерской в Риме Альдо Гуччи заключил с фашистским правительством контракт на производство сапог для пехотинцев и поддержал гитлеровскую коалицию, оставшись дома.

1500

долларов в год стоила аренда бутика на первом этаже отеля «Савой-Плаза» в Нью-Йорке, где Альдо Гуччи открыл первый американский Gucci. Альдо мечтал открыть магазин прямо на Пятой авеню рядом с другими люксовыми брендами, но выбрал помещение подешевле — но с окнами на Пятую авеню — по адресу West 58th Street, дом 7. Магазин, просуществовавший до сноса отеля в 1967 году, стал Меккой для американских модниц — там бывали Бетт Дэвис, Элизабет Тейлор, Элеонора Рузвельт и Джекки Кеннеди (в честь которой Альдо назвал одну из сумок Gucci). Муж последней, президент Джон Кеннеди, называл Альдо Гуччи «первым итальянским послом в США».



REPORTERS ASSOCIATI & ARCHIVI / MONDADORI PORTFOLIO / GETTY IMAGES

Князь Монако Ренье III и его жена актриса Грейс Келли у магазина Gucci, Рим, 1959

1

раз Гуччо Гуччи побывал в американском магазине Gucci сразу после его открытия в декабре 1952 года. Гуччо, прежде пытавшийся отговорить сына Альдо от выхода на американский рынок и предсказывавший, что это погубит их компанию, был в восторге, хвалил роскошный интерьер магазина и даже рассказывал друзьям, что это была его идея открыться в США. 2 января 1953 года, через 15 дней после открытия нью-йоркского магазина, 72-летний Гуччо Гуччи умер.

2

логотипа было у Gucci до появления нынешнего. Первый — носильщика в ливрее и кепи с саквояжем в одной и чемоданом в другой руке — придумал Гуччо Гуччи в 1930-х, отдавая дань своей службе в лондонском отеле. В конце 1950-х, поддерживая легенду о благородном происхождении рода, Альдо Гуччи заменил носильщика на рыцаря в доспехах, добавил розу и колесо — якобы геральдические символы Гуччи. Скрещенные «G» тоже придумал Альдо — после смерти его отца в честь Гуччо Гуччи орнаментом из двойных «G» стали покрывать платки, чемоданы и сумки фирмы. Со временем этот символ становился все известнее и ассоциировался с маркой больше, чем рыцарь, и в 1992 году скрещенные «G» стали официальным логотипом бренда.



SANTI VISALLI / GETTY IMAGES

Логотип Gucci, 1979

3

сына унаследовали компанию Gucci после смерти Гуччо Гуччи. Альдо, Рудольфо и Васко в соответствии с волей отца разделили бизнес на три доли, оставив старшую сестру Гримальду без акций компании: ей выделили земельный участок во Флоренции и 12 млн лир. Гримальда подала в суд, но братья общими усилиями смогли выиграть его. В дальнейшем компанией руководил Альдо Гуччи — до смерти Васко в 1974-м, когда Gucci была поделена пополам между Альдо и Рудольфо, а к управлению было подключено третье поколение Гуччи, внуки Гуччо. С этого начались новая волна внутрисемейных конфликтов.

4

месяца провел в тюрьме 81-летний Альдо Гуччи, осужденный в 1986 году за неуплату налогов в размере $7 млн. Правоохранительным органам Альдо сдали его сын Паоло и его племянник Маурицио. К этому моменту они оба были уже в неразрешимом конфликте с Альдо. Паоло Гуччи в 1980 году захотел открыть собственный бизнес, используя имя «Gucci», но Альдо добился судебного запрета на этот шаг. А Маурицио Гуччи, получивший после смерти своего отца Рудольфо половину компании, был обвинен Альдо в том, что подделал отцовское завещание, но этот суд Альдо проиграл. Паоло, владевший примерно 5% бизнеса, объединился с двоюродным братом, и вместе они в 1984-м отстранили Альдо от управления компанией, а затем передали его документы в Налоговое управление США. В конце 1980-х Альдо продал свои акции Gucci компании Investcorp. Все вырученные от продажи средства он оставил в наследство своей внебрачной дочери Патриции.

40

миллионов долларов задолжал разным банкам Маурицио Гуччи к 1993 году, когда продал свою долю Gucci компании Investcorp. Паоло Гуччи свою долю в бизнесе продал еще в 1980-х, так что Маурицио был единственным Гуччи с пакетом акций семейной компании. В 1989 году он стал председателем группы компаний Gucci, и за четыре года, что Маурицио Гуччи управлял фирмой, она вошла в затяжной кризис: подделки, продажа лицензии Gucci на производства всего — вплоть до туалетной бумаги и зажигалок — и непомерные личные траты главы дома привели к тому, что компания оказалась на грани банкротства. Продав свою долю в Gucci, Маурицио положил конец участию семьи Гуччи в делах фирмы, созданной Гуччо Гуччи.



© SILVANO DEL PUPPO / IPA / ZUMA PRESS / TASS

Маурицио Гуччи
и Патриция Реджани, 1972

2

киллера были наняты для убийства Маурицио Гуччи его бывшей женой Патрицией Реджани. Она наняла их с помощью дамы-экстрасенса, которая до этого наводила по просьбе Реджани на Маурицио порчу,— судя по всему, не очень успешно, иначе зачем бы понадобились более сильные меры? Вся эта довольно нелепая история подробно рассказана в фильме Ридли Скотта. Так или иначе 27 марта 1995 года Маурицио был убит, началось расследование, Реджани была арестована лишь спустя два года и приговорена к 29 годам заключения.

15

лет ушло у Ридли Скотта на создание фильма о семейной империи Гуччи. Проект кинокартины появился в 2006 году, тогда роли Маурицио Гуччи и Патриции Реджани должны были играть Леонардо Ди Каприо и Анджелина Джоли. Однако фильм был отложен — по слухам, из-за возражений наследников Гуччи. Работа над фильмом возобновилась в 2019 году, когда Скотт заручился поддержкой нынешнего руководства Gucci, которое одобрило концепцию и открыло режиссеру архивы дома. Наследники Гуччи остались фильмом недовольны. Например, Патриция Гуччи, дочь Альдо, возмущена, что роль ее отца досталась Аль Пачино: «Альдо был красавцем, как все Гуччи, высоким, с голубыми глазами, очень элегантным. И вот его играет Аль Пачино — низкий, толстый, с дурацкими бакенбардами. Да просто урод. Это настоящий позор».



© METRO-GOLDWYN-MAYER PICTURES INC.

«Дом Gucci». Режиссер Ридли Скотт, 2021

0

съемочных дней Патриция Реджани провела на площадке фильма «Дом Gucci», чем была страшно оскорблена. Досрочно освобожденная в 2016 году из тюрьмы за хорошее поведение Реджани была довольна кастингом Леди Гаги, сказала, что они и впрямь похожи, и надеялась, что создатели фильма, в частности Леди Гага, пригласят ее на съемки — или хоть куда-то. Ничего этого не случилось, и Реджани очень разочарована: «Я в бешенстве, я была уверена, что им хватит внимательности и чуткости, чтобы пригласить меня на съемки, их поведение просто противоречит здравому смыслу. Никакого уважения». О своей роли в судьбе модного дома она говорит так: «Я больше Гуччи, чем все нынешние Гуччи, вместе взятые».

Рога и духи

«Оленьи рога»: очередной хоррор про американское зло

Станислав Ф. Ростоцкий



TWENTIETH CENTURY FOX FILM CORPORATION

В прокат выходят «Оленьи рога» Скотта Купера. Хоррор про нехорошую дружбу злого американского духа Вендиго с маленьким мальчиком получился слишком предсказуемым и оттого недостаточно зловещим

Джулия Мидоус (Кери Расселл), учительница начальных классов в маленьком городке где-то в Орегоне, рассказывает четвероклашкам о волшебных сказках, а в качестве домашнего задания просит их сочинить свою собственную. То, что написал Лукас Уивер (Джереми Т. Томас), самый незаметный и неухоженный из ее учеников, заставило Джулию насторожиться. «Жили-были три медведя… Однажды Большой Медведь заболел, и внутри у него поселилась тьма. И он становился все более сердитым и злым, потому что у них не осталось ни мяса, ни другой еды. Но они сами были друг у друга…» Справедливо предположив, что речь тут идет ни о каких, конечно, не медведях, Джулия отправляется поинтересоваться условиями существования семьи Уиверов и очень скоро понимает, что обычное попечительское вмешательство тут не поможет.

«Она знала, как ей повезло. Она уже родилась с учительским голосом — твердым, но добрым, приятным на слух, но в то же время властным. Когда она говорила, они слушали — а ты покойник, если не можешь заставить их тебя слушать…» Для «Оленьих рогов» Ник Антоска, теледраматург и продюсер («Оборотень», «Ганнибал», «Притворство»), а с этого года еще и режиссер («Новый вишневый вкус»), адаптировал собственный короткий рассказ «Тихоня». Складную и атмосферную, но не сказать чтоб затейливую новеллу в духе Стивена Кинга времен «Команды скелетов», вполне достойную занять место в любой приличной антологии хоррора, однако потенциалом для большого кино, пожалуй, не обладающую. В результате «Тихоня» подвергся изрядным и местами необъяснимым изменениям. В том, что действие перенесено из Виргинии в Орегон, а волки из сказки Лукаса обернулись медведями, большой беды нет. Как нет ее и в измененном финале: подобная манипуляция приводит иногда к результатам вполне выдающимся (вспомнить хотя бы «Мглу» Фрэнка Дарабонта, который своим вариантом концовки привел в восторг даже автора первоисточника, помянутого Стивена Кинга). Куда прискорбнее, что все потустороннее, темное, зловещее здесь оказывается лишено липкого флера недосказанности и непознаваемости. Если в «Тихоне» Джулия могла в своих догадках ориентироваться лишь на тревожные намеки между строк школьного сочинения да собственную паранойю, героине «Оленьих рогов» все открывается из первых рук. Странно, что обошлось без непременной в фильмах такого рода сцены, где персонажи узнают все необходимые им оккультно-демонологические подробности в ближайшей библиотеке, но городок в «Рогах» показан настолько захолустный, что надежды на местные книжные фонды нет никакой. Поэтому здесь появился бывший шериф из коренных американцев (Грэм Грин, заслуженный коренной американец Голливуда еще со времен «Танцующего с волками»), который и вносит ясность: за все кровавые безобразия в округе несет ответственность Вендиго — злой дух из индейских преданий, старый недобрый знакомый всех любителей ужасов, помнящих его по классическому одноименному рассказу Элджернона Блэквуда и кинговскому «Кладбищу домашних животных». Будучи названо по имени и отдано на откуп создателям спецэффектов (которые подошли к делу тщательно, но не оригинально, в результате чего здешний Вендиго очень похож на своего кровного собрата Котогу из «Реликта» Дугласа Престона — Линкольна Чайлда и Питера Хайамса), зло перестает быть здесь по-настоящему впечатляющим и страшным.

Производство «Оленьих рогов» было завершено еще в конце 2018 года, но в кинотеатрах он появился только этой осенью, пропустив не только локдаун, но и начало постковидного проката, в котором не самые последние позиции занимали довольно близкие «Рогам» по духу (да и букве) хорроры вроде «Первой ведьмы» Бретта и Дрю Пирсов или «Леса призраков: Сатор» Джордана Грэма. В отличие от «Оленьих рогов», в числе их продюсеров не было маститого Гильермо дель Торо, что совершенно, впрочем, не помешало им оказаться весьма эффектными, жуткими и, при всех недостатках, живыми. В то время как картина Купера глядится пусть высококачественным, но все же эрзацем. Вроде громогласно рычащего и махающего хвостом механизированного ти-рекса в детском парке динозавров. Макет Вендиго в сверхнатуральную величину.

Об Бергмана

«Остров Бергмана»: американские синефилы в гостях у европейского артхауса

Ксения Рождественская

В прокат выходит «Остров Бергмана» Миа Хансен-Лёве из конкурса Каннского фестиваля. Хансен-Лёве снимает синефильскую автобиографию, отправляя своих героев, семейную пару режиссеров, на остров Форё

Американская семейная пара — Тони (Тим Рот) и Крис (Вики Крипс) — приезжает на лето в творческую командировку на шведский остров Форё, чтобы поработать над новыми сценариями. Тони известен своими хоррорами, Крис пишет сценарий о не самой счастливой любви. Форё — это остров, где жил, снимал свои фильмы и умер великий Ингмар Бергман; жители острова делятся на тех, кто работает в музее Бергмана, и тех, кто на вопросы туристов возмущенно фыркает: «Вас интересует Бергман? Я не говорю по-английски». Крис и Тони работают за столом Бергмана, не хотят спать в кровати из «Сцен из супружеской жизни», ходят по пляжу, где снималась «Персона», и проводят тихий семейный вечер за просмотром «Шепотов и криков» с пленки в личном кинозале Бергмана. В кинозале можно сидеть где угодно, но любимое место Бергмана должно оставаться пустым.

Эта тихая лукавая драма, первый англоязычный фильм француженки Миа Хансен-Лёве — сцены из супружеской жизни синефилов, американцы в гостях у европейского артхауса. В сущности, ничего особенного в фильме не происходит: у Крис творческий и, похоже, семейный кризис, она скучает по дочери, Тони показывает свой последний слэшер в местном кинотеатре и скучает на Бергман-сафари. Крис знакомится со студентом-синефилом и никак не может дописать сценарий. Она подробно рассказывает Тони любовную историю, над которой работает, он почти не слушает, но фальшиво подбадривает: «Теперь тебе просто надо закончить».

Ей надо закончить сценарий, а ее героине Эми (Миа Васиковска) нужно закончить отношения. Хансен-Лёве придумывает фильм о том, как ее героиня придумывает фильм о том, как ее героиня когда-нибудь придумает фильм. История Эми — чувственная, нервная, переполненная летним томлением, синим воздухом Форё,— прямая противоположность истории Крис и Тони. Эми и Джозеф, давно расставшиеся любовники, случайно встречаются на Форё на свадьбе подруги и снова проводят вместе ночь. Здесь все выкручено на максимум — как будто герои, переходя из реальности в кино, должны кричать чуть громче, чтобы их услышали.

Но в «Острове Бергмана» непонятно, где заканчивается кино, где начинаются съемки, где витает призрак Бергмана и есть ли разница между призраком и зомби. Фильм в первой половине развлекает синефилов киноманскими аллюзиями и слегка напоминает «Волшебника страны Оз» с Бергманом, великим и ужасным. Но в середине «Остров Бергмана» теряет голову, вслух посылает Бергмана в жопу, начинает танцевать под ABBA, отражается сам в себе: не сафари Бергмана, а карусель Хон Сан Су, комната смеха Эрика Ромера, колесо обозрения Ричарда Линклейтера. Ближе к финалу он окончательно расплывается, становится зыбким, предметы переходят из реальности Крис в реальность Эми и обратно, а героини — сдержанная, тихая Крис и одуряюще нежная Эми — приобретают черты друг друга, как в «Персоне», ходят по одним и тем же дорогам, один и тот же пейзаж просвечивает сквозь них. И обе героини похожи на свою создательницу Хансен-Лёве, как будто она нашла на острове Бергмана копировальную машину и со всей одури жмет на кнопку «пуск».

Бергман, величайший режиссер в истории кино, Бергман, пестующий своих демонов, Бергман, говоривший о Форё, что нашел здесь свой ландшафт — суровый, инопланетный, безжалостный пейзаж,— сам становится пейзажем в фильме Хансен-Лёве. На фоне Бергмана снимается американское семейство. «Остров Бергмана» — исследование пустошей между бывшими любовниками, подводных течений между реальностью и вымыслом, путеводитель по острову, где бог умер, а призрак остался.

Хансен-Лёве признает, что любой ее фильм — это квест, и в любом ее фильме есть автобиографические мотивы. Она импрессионистски строит свою вселенную из несущественных мелочей, она пытается если не остановить мгновение, то хотя бы в полной мере прочувствовать, что такое «здесь и сейчас». Ее фильмы — портреты тех, кто вот-вот бесповоротно изменится, и часто это портреты ее близких. В «Эдеме» она рассказывала историю своего брата-диджея, «Будущее» с Изабель Юппер («Серебряный медведь» за лучшую режиссуру на Берлинале) было основано на истории матери Хансен-Лёве, «Остров Бергмана» — квазиавтопортрет. Хансен-Лёве тоже ездила в творческие командировки с партнером — режиссером Оливье Ассаясом, она тоже долго не могла выйти из его тени, у них тоже есть ребенок — но на самом деле «Остров Бергмана» автобиографичен в гораздо более интимном плане.

Это автобиография человека, знакомого со страхом чистого листа, человека, который придумывает миры — и смотрит, как они оживают, человека, который отворачивается от метафор и не хочет катарсиса. «Остров Бергмана» — автопортрет женщины, которая знает, что заканчивать сценарии и отношения лучше всего тихонечко.

В прокате с 16 декабря



ЭКСПОНЕНТА



ЭКСПОНЕНТА



ЭКСПОНЕНТА

Чеканная монеточка

Татьяна Алешичева о втором сезоне «Ведьмака»

17 декабря платформа Netflix покажет второй сезон «Ведьмака» — главного фэнтези-сериала года

Вышедший в 2019 году первый сезон «славянского фэнтези» по романам Анджея Сапковского критики встретили нареканиями на запутанный сюжет и невнятную драматургию. Зрителю пришлось продираться через страдающее сказочное Средневековье, следуя сразу трем сюжетным линиям из разных времен, которые до поры никак не сопрягались. Проще всего было следить за приключениями самого Ведьмака — Геральта из Ривии (Генри Кавилл), седовласого и желтоглазого мутанта, за деньги сражавшегося с нечистью. Что парень он неплохой, было понятно уже из первой серии, где он отказывался убивать проклятую принцессу Ренфри по заказу пакостного чародея Стрегобора (Ларс Миккельсен). Впоследствии выяснялось, что Ведьмак вообще мыслит экологично и не склонен лютовать понапрасну. Но добрую половину сезона его странствия походили на стандартный процедурал: он регулярно разделывался с очередным монстром, выходя невредимым из каждого квеста, но никак не мог обрести собственную судьбу и внятную биографию.

Второй сюжет строился вокруг судьбы деревенской горбуньи Йеннефер (Аня Чалотра), поступившей в обучение в магическую школу Аретуза и обернувшейся знойной красоткой и смышленой колдуньей,— именно она к финалу сезона становилась возлюбленной Ведьмака. Третий сюжет был посвящен юной принцессе Цири (Фрейя Аллан). Она бежала из своей вотчины Цинтры, разоренной враждебным Нильфгаардом, а с Ведьмаком ее связали узы Предназначения. Финал венчала эпическая битва при Содденском холме, когда северные королевства и маги Аретузы вынудили войско Нильфгаарда отступить.

Увязав три разрозненных повествования в одно, ко второму сезону создатели сериала подошли во всеоружии — тем удивительнее выглядит первый эпизод, снова отсылающий зрителя к стандарту «монстр недели». Странствия Ведьмака обрели смысл — он защищает от опасности юную Цири. Вдвоем они попадают в замок дружественного монстра Нивеллена (Кристофер Хивью), где перед ними разыгрывается классический сюжет «Красавицы и чудовища» — история медвежьеголового заколдованного рыцаря с кабаньими клыками, который ищет любовь, чтобы избавиться от проклятия. Сапковский часто иронично переиначивал на свой лад канонические сказки (Ренфри из первого сезона - это Белоснежка!) — и это как раз такой случай. Но теперь не связанный с основным действием эпизод больше не выглядит обособленным: он задает романтический и тревожный тон повествованию. Речь в нем идет о судьбе и невозможности ее обмануть — том самом Предназначении, которое связывает и Ведьмака с принцессой. Геральт привозит Цири в крепость Каэр-Морхен — логово ведьмаков, где заправляет их учитель Весемир (Ким Бодния в седых усах подковой похож на кэмпового Тараса Бульбу) и где целеустремленная принцесса будет упражняться в ведьмаковском кроссфите, свирепо дубася мечом соломенное чучело.

Тем временем чародейка Йеннефер, которую Геральт считает погибшей при Соддене, вместе с товаркой, колдуньей Фрингильей (Мими Ндивени), томится в плену у лесных эльфов. Сюжет нового сезона основан на третьей книжке ведьмаковской серии «Кровь эльфов» (1994), и этим существам уделено особое внимание. Это уже не ангелоподобные и прекраснодушные толкиновские блондины, а гонимые и озлобленные создания, которых люди притесняют и держат в гетто — а те в ответ уходят партизанить. Нетерпимость к ним разжигает и пакостный Стрегобор: мол, остроухие спелись с захватчиками из Нильфгаарда.

Обретя новое дыхание, второй сезон больше не вязнет в разнородных сюжетах и стилях, и приключения каждого персонажа в преддверии новых потрясений обретают собственную логику и связность. В тревожном мире фантазийные герои усложняются и рефлексируют: «Находишь любовь — а она оказывается просто желанием, загаданным тем, кто тебя даже не знает! — сокрушается Йеннефер, формулируя свою мысль так, будто посещала лакановские семинары.— А если, родившись слабым, обретаешь силу — тебя используют».

Отрадно видеть, как фантазийное повествование наращивает драматургические мускулы и взрослеет, но за новой серьезностью совершенно теряется юмор, который все же проклевывался в сериале раньше — за него главным образом отвечал спутник Ведьмака бард Лютик (Джоуи Бэти). Его песня «Ведьмаку заплатите чеканной монетой» породила множество мемов, и для него приготовили новый душераздирающий хит, который, вероятно, ждет та же судьба. А шутки тем не менее кончились. Эпик удался, но после просмотра шести из восьми серий, которые платформа показала критикам, хочется, наряду с аплодисментами героическому и романтическому их настрою, все-таки шепотом спросить: куда уехал секс — он был еще вчера? За исключением единственной сцены средневекового стриптиза в логове ведьмаков, сериал стал выглядеть на диво целомудренно — будто Netflix дышит в затылок чопорному «Диснею», где нельзя оголяться из-за детских рейтингов. Разнузданный канон, заданный «Игрой престолов», сменился новым пуританством, будто на глаза нынешним телепродюсерам положили по чеканной монете с надписью «16+».

Смотреть: Netflix



NETFLIX



NETFLIX



NETFLIX



NETFLIX

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА
С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ


ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА


ПРЕСС-СЛУЖБА КАФЕ

GARUM

ВПЕЧАТЛЯЮЩЕЕ МЯСО ИЗ АРБУЗА

Новый проект ресторатора Елизаветы Стахановой Garum появился по соседству с ее первым винным баром Wine Religion, который семь лет назад произвел настоящую революцию за пределами ТТК, доказав, что полноценная гастрономическая жизнь возможна не только в центре Москвы. Похоже, что в этот раз новому проекту была поставлена та же цель, только на еще более сложном материале: взяв за основу самую модную кулинарную технику ферментации, шеф-повар Михаил Холодов, который уже четыре года возглавляет кухню Wine Religion, приступил к сложному этапу подготовки меню задолго до открытия «Гарума», ведь с ферментируемыми продуктами необходимо вести продолжительную и непрерывную исследовательскую работу. Ровно теми же экспериментами занимаются в ресторанах Artest, Twins Garden, «Белуга», Touch, Koji. Таким образом, Garum уже на уровне концепции поставил себя в один ряд с самыми продвинутыми, модными и дипломированными заведениями в центре Москвы, и в этом, конечно же, есть элемент провокации. Но и семь лет назад появление на Мичуринском проспекте винного бара с авторской концепцией кухни и винной карты было шагом смелым и рискованным. Тогда Wine Religion одержал бесспорную победу. Удастся ли Garum повторить тот же сценарий? Опыт таких ресторанов, как Kano в Кунцево, ни в чем не уступающих по уровню кухни, дизайна и атмосферы самым модным заведениям на Большой Никитской, говорит о том, что это возможно. К тому же риски Garum существенно ниже — за долгие годы работы у Wine Religion сформировалась своя продвинутая и лояльная аудитория, которая чутко отслеживает все модные тенденции, зарождающиеся в центре города, в том числе и моду на сложную азиатскую еду. В отличие от тех же братьев Березуцких, Артема Естафьева, Евгения Викентьева и Никиты Кузьменко, шеф-повар «Гарума» Михаил Холодов не пытается адаптировать кодзи, сётю, чернение, гарумы, комбучи к российским локальным продуктам, формируя с их помощью свое авторское виденье новой русской кухни, а ведет игру на азиатском поле, привычном и безопасном для потребителя. Если окинуть меню беглым взглядом, в нем не увидишь ничего диковинного, это обычный для Москвы набор модных азиатских блюд, где есть и суси, и роллы, и дим-самы, и сасими с тартарами, и татаки всех видов и мастей. Но если начать пробовать, сразу становится ясно, что за видимой простотой скрывается очень серьезная, глубокая и тонкая работа шефа с продуктами и рецептурами. Например, мясо из арбуза (620 руб.) представляет собой насыщенное по цвету и вкусу арбузное карпаччо, пропитанное мясным гарумом из кодзи, нежирной говядины и соляного раствора, вызревавшим девять месяцев. Арбуз при этом вакуумируется, дважды дегидрируется и ферментируется перед подачей, приобретая особую текстуру, очень близкую к мясу, и соответствующий вкус. Сасими из морского гребешка (1200 руб.) с ферментированной спаржей, соусом из мидий с уксусом из водорослей, маслом из трав, кремом из арахиса и свежей кислицей демонстрирует такой тонкий и точный вкусовой баланс, что может украсить собой самый продвинутый дегустационный авторский сет. Татаки из говядины (840 руб.) с кремом из черного ферментированного чеснока выводят в новое вкусовое измерение грибной соус с комбучей и кусочки шиитаке, маринованные в слабоалкогольном японском напитке амадзакэ из ферментированного риса. Не меньше приятных сюрпризов кроется и в других разделах меню. Суп лакса (920 руб.) на креветочном бульоне заправляется креветочной пастой и креветочным гарумом и подается с креветками, вонголе, чилимом и тонкой пшеничной лапшой, нейтрализующей его глубокую и насыщенную остроту. Крабкейку (980 руб.) в панировке с тогараси, кремом из кукурузы, шафраном и печеными черри добавляет умами мучной соус с кодзи, служащий связующим звеном между всеми частями блюда. Тот же фокус проделывает шеф с утиной грудкой (1250 руб.), которая подается с пюре из батата, бок-чоя, шиитаке и ферментированным соусом из голубики, и с ребрами кальби (990 руб.), оттененными пюре ореха, морковью и соусом из абрикоса. И даже с разделом десертов, который возглавляют «Анна Павлова» (520 руб.) с маракуйей, кокосовым кремом и ферментированным манго и японский чизкейк (560 руб.) с ферментированным ананасом. Это, пожалуй, единственный отсыл к западной теме в меню, который ничуть не отпугивает, а лишь придает ему легкую иронию и яркую энергетику, свойственные всем проектам Елизаветы Стахановой без исключения.

★★★★☆

Мичуринский проспект, 16,
8 800 300 2627



ЕДА
С АЛЕКСЕЕМ
ЗИМИНЫМ

«ПОЛДЕНЬ»

МАНКАЯ МАННАЯ КАША

Новое кафе «Полдень» на Чистых Прудах открыли шестеро друзей, самому младшему из которых 21 год, а самому старшему — 27. Сегодня в Москве уже никого не удивишь столь низким возрастным цензом начинающих рестораторов, как и их разносторонним образованием (основателями «Полдня» стали бренд-менеджер, архитектор, графический дизайнер, юрист и пара стоматологов). Удивительно совсем другое — как удалось новой команде, открыв кафе, работающее на меню завтраков целый день, создать такой ажиотаж вокруг своего проекта и завладеть любовью публики буквально с первого дня работы. Публика «Полдня» прежде всего местная — весьма продвинутая и искушенная: в том же дворе расположен FLOR, через дорогу — Mandy's, в десяти минутах ходьбы — Flaner. Крошечное кафе на 30 мест, общей площадью в 60 кв. м, поит своих гостей кофе из красивых стеклянных бокалов и кормит омлетами-конструкторами (от 150 до 600 руб.), мексиканским завтраком с авокадо, фасолью и беконом (550 руб.), драниками со сметаной и копченым лососем (450 руб.), сэндвичем с тамбовским окороком и трюфельно-горчичным соусом (550 руб.), запеченным бататом с жареным халуми и сметаной-тахини (450 руб.) и манной кашей с ванилью под карамельной коркой (250 руб.). Есть еще в меню симит с каймаком и медом (250 руб.), сырники с цитрусово-мятной сметаной (350 руб.) и френч-тост с грушей в соленой карамели (450 руб.). Средний счет в «Полдне» составляет 700–800 рублей. Винной карты пока нет. Качество еды ничем не примечательно, иногда кухня даже не справляется с потоком гостей, так что сырники могут оказаться недопеченными, а френч-тост пересушенным. При этом в будние дни «Полдень» делает по пять полных посадок, а в выходные — по десять. И кто-то из «великолепной шестерки» (во главе с «бывшим бренд-менеджером» Марией Алейниковой) обязательно находится в зале с гостями. В этом, видимо, и секрет успеха.

★★★☆☆

Чистопрудный бульвар, 23, строение 2

ЗАПЕЧЕННАЯ СВИНАЯ ГРУДИНКА. ФЕНОМЕНАЛЬНАЯ

1. **Свиная грудинка** (*2 кг*)
2. **Лимоны** (*4 штуки*)
3. **Соль** (*20 г*)
4. **Перец черный молотый** (*5 г*)
5. **Пиво светлое** (*500 мл*)

Современная жизнь — история вычитания, отмены, резьбы по живому. Cancel culture, аморальность авокадо, кража Рождества и свободы передвижений. Что-то из этого глупо, что-то смешно, что-то ужасно, что-то необходимо. Но все вместе — скорее печально. Хотя на что мы, собственно, надеялись, оказавшись в месте, историческое название которого «юдоль скорби»? Скажите спасибо, что еще живой. Живи, как будто ты умер.

Скупость желаний как спасение не Будда придумал. Это общее место всех эпох. Шекспир вон тоже, наверное, хотел ставить в год столько пьес, сколько Netflix выпускает фильмов, но и ему приходилось годами сидеть в чумном карантине — кстати, оплачиваемом за счет статуса королевской труппы.

Карантин в елизаветинские времена был так же скушен, как в наши. Все закрыто, на улице темно, потому что не придумали еще фонарей. Лишь редкие факелоносцы подсвечивали изыски архитектуры Тюдоров, провожая своих хозяев с Брэд-стрит до Клеркенвелла. Супермаркетом тех дней были уличные рынки, но на время карантина их закрывали, а фудтех тогда не был столь развит, как сейчас, поэтому покупка элементарной еды превращалась в настоящий квест.

Спасали свиньи. Это единственное большое животное, которое можно было содержать на заднем дворе дома в большом городе. Корова требовала силоса, курицы разбегаются, а свинья могла спокойно жить, питаясь помоями, которые в средневековом Лондоне были частью ландшафта. Возможно, поэтому англичане так привязаны к свинине. Свинья всегда была рядом, всегда готова спасти от голода и от тоски. Говорят, что в чумные годы хрюканье свиней было едва ли не единственным жизнеутверждающим звуком.

Англия — нация ветчины. Несмотря на все вегетарианство, на весь халяль, несмотря на бифитеров, это — территория свинины. Об этом писал Честертон в своем эссе о пользе домашних свиней. У старой доброй Англии лицо Пеппы Пиг.

Поэтому давайте с вами приготовим свиную грудинку так, как это было принято еще при Шекспире. Может быть, эта связь времен поможет проще относиться к тому тысячелетью, которое сейчас на дворе.

Итак, вы берете большой шмат свиной грудинки вместе с кожей и вываливаете его в соли, как будто вы собрались делать сало. Вы вываливаете этот шмат также в перце и большом количестве лимонной цедры. И оставляете в холодильнике на ночь. Потом вы достаете свинину оттуда и смываете соль со всеми пряностями. Кладете грудинку на противень и отправляете в духовку, разогретую до 230°C на полчаса.

Дальше вы уменьшаете градус до 150°C, подливаете к свинине пинту светлого пива, запечатываете противень фольгой и оставляете ее в духовке на три часа. Потом срываете фольгу, повышаете температуру в духовке до 200°C и запекаете еще полчаса.

Неважно, каким будет гарнир, прекрасно подойдут любые запеченные овощи, яблоки или груши. Главное — ощущение того, что получилось.

Так победим.

Алексей Зимин — главный редактор сайта «Афиша-Еда»

Без названия

Елена Стафьева о выставке Мартина Марджелы

В парижском Lafayette Anticipations, культурном фонде Galeries Lafayette, до начала января можно увидеть выставку работ Мартина Марджелы. Художественных работ — скульптур, коллажей, живописи, инсталляций и видео. Мартин Марджела вернулся, но в новом качестве



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: PIERRE ANTOINE / ZENO X GALLERY, ANTWERP

«Vanitas», 2019

Ну как в новом — едва ли для кого-то, кто следил за модой последних 30 лет вообще и за творчеством Марджелы в частности, не было очевидным, что видение Марджелы — это видение художника, что подход его — это подход художника. Дженни Мейренс, его партер с самого основания дома Maison Martin Margiela и до его продажи, говорит в документальном фильме о доме: «Конечно, он художник, и если бы он не занялся модой, то достиг бы признания как, например, концептуалист. Мода была для него прежде всего средством самовыражения».

Живописью Марджела занимался еще до моды — он проучился три года в художественной школе Sint Lukas в Хасселте, прежде чем поступить в 1976 году в Антверпенскую королевскую академию изящных искусств. И скажем сразу, что его видение, его художественная личность цельна и неизменна на протяжении всех этих более чем 30 лет карьеры — и как дизайнера и как художника. И все его главные темы по-прежнему с ним, хотя кое-что важное все-таки изменилось.

Чтобы попасть на выставку Марджелы, которая, кстати, не имеет никакого специального названия — здравствуй, белый прямоугольник, нужно войти через эвакуационный выход и затем подняться вверх на служебном лифте или по служебной лестнице — здравствуй, любимая изнанка. А тот объект с плакатов выставки, которыми обклеена вся стена Lafayette Anticipations, деодорант, сделанный из фарфора Нимфенбургской мануфактуры и переработанного пластика, серией в 110 экземпляров, вживую вы увидите в самом конце выставки — в магазине, под стеклянным колпаком, с описанием и ценой. Можно было бы и дальше продолжить перечислять все его главные темы и атрибуты, которые мы знали, когда он был модельером,— здравствуйте, парики; здравствуй, trompe l'oeil,— но смысла в этом, кроме простого перечисления, нет никакого, это ничего не открывает. Он сам в письменных комментариях для NYT по поводу открытия выставки говорит так: «Я стал одержим модой очень рано и развил мое собственное видение, представляя ее самым концептуальным способом из всех возможных. Но мне было необходимо исследовать другие среды, чтобы наслаждаться чистым творчеством без границ». Тогда он говорил нам о хрупкости всего человеческого, о новой красоте и о новом приятии всякого и каждого. О чем он говорит нам сейчас?

Выставка организована как лабиринт, стены которого образуются обычными офисными жалюзи, повешенными от пола до потолка, на всю высоту устроенного Ремом Колхасом пространства Lafayette Anticipations. Как всякий лабиринт, он изменяет ощущение пространства, растягивает его, затягивает в него ступившего, а в случае Марджелы еще и создает не просто эффект сюрприза за каждым поворотом, но саспенс специального рода. Арт-объекты, там расставленные, так взаимодействуют друг с другом и со зрителем, что в какой-то момент ты оказываешься внутри этого мира, который балансирует между отстраненностью и тревожностью.

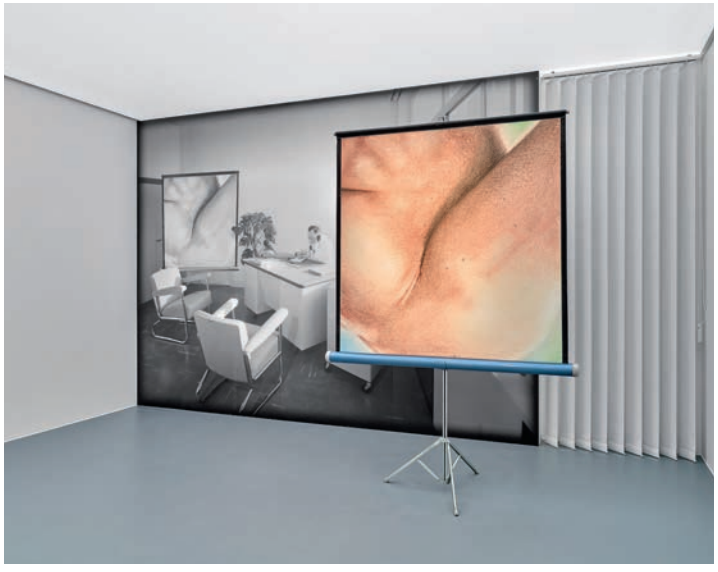
Мир этот абсолютно сконцентрирован на человеке и его телесности — а об этом Марджела, безусловно, кое-что знает. Люди в этом мире представлены в основном частями своих тел. И тут, конечно, невозможно не вспомнить закрытые лица марджеловских моделей, это его стремление к освобождающей анонимности, но сейчас, в случае с его расчлененными, а точнее, фрагментированными телами возникает другой контекст и другой смысл.

Vanitas, классический жанр европейского искусства,— это витрина с пятью сферами, покрытыми волосами, разными — светлыми темными, седыми, и сферы эти выглядят как головы, очень эстетские и немного фетишистские. «Torso I, II, III» — три части торсов, две белых и одна нежного телесного цвета,— очевидно, отсылающие к фрагментам античных торсов, известных со времен Ренессанса именно под названием «torso», но с идеально-гладкой поверхностью и при этом выглядящие деформированными, как будто бы их сжали, чтобы запихнуть в тесный ящик. «Red Nails», сваленные в углу гигантские красные ногти, кажущиеся вообще фрагментом чьего-то сна. Все они существуют в поле, которое создается напряжением между их материальностью, даже гиперматериальностью и их странностью. Когда смотришь на сферы с волосами, расчесанными на прямой пробор, вспоминаешь сумку в виде волейбольного мяча, которая была когда-то у Maison Martin Margiela, и думаешь, что если приделать к этим головам, то есть сферам, ручку, то они тоже могли бы быть сумками — но нет, не могли, потому что слишком уж натурально выглядят эти волосы, настолько натурально, что такой объект не может существовать в индустриальном коммерциализированном пространстве. В отличие от его жакетов из париков, это было бы совсем сгееру.

Конечно, волосы и парики — всегдашняя обсессия Марджелы, с них тут все начинается, ими же и заканчивается. Первая работа выставки, «Hair Portraits», серия из пяти старых обложек журнала Jours de France со знаменитыми женщинам, от Катрин Денёв до Мирей Матье, где вместо лиц — волосы в тон их собственным, с пробором или без. А последняя — «Light Test», семиминутное черно-белое видео, где появляется модель ровно с таким же закрытым париком лицом. Видео прерывается цветной рекламой с тем самым деодорантом с плаката и заканчивается смехом модели — мы его слышим и при этом видим крупный план закрытого волосами лица.

Наверное, весь этот саспенс можно было бы назвать линчевским, если бы не постоянная незавершенность всего мира Марджелы, при всей его выверенности. Незавершенность — и содержательная и формальная — достигает апогея перед «Monument», огромной «обманкой», куском брезента, которым затянута целая стена внутреннего фойе Lafayette Anticipations, с изображением этой же самой стены, какими покрывают исторические здания при реконструкции. Он немного провисает и как бы приклеен по периметру розовым скотчем, отмечающим границу этой условности, отделяющим искусство от реальности.

Конечно, тут видна традиция бельгийских сюрреалистов, без прямых аллюзий, но очевидная — Магритта, Энсора и особенно Бротарса — и в этом смехе, и в закрытых волосами лицах, и в пустых местах, оставленных на стенах и в витринах, с этикетками, но без объектов. Эти отсутствующие на выставке объекты, впрочем, можно увидеть в каталоге, Марджела говорит, что он убрал их, чтобы сохранить пустоту. Культурный ряд можно пополнить и Мерет Оппенгейм, и Маном Реем, и Корнелиусом Гисбрехтсом, любимым Марджелой фламандским мастером trompe l'oeil XVII века, и важным для него Уорхолом.









	3	
1	4	
2		

1 «Body Part Color», 2019
2 «Red Nails», 2019
3 «Bus Stop», 2020
4 Серия «Torso», 2018–2020

Все смыслы и все контексты, весь мир Марджелы существует в мерцающем режиме, причем иногда буквально. Вот смотришь на его «Body Part Color» и «Bodypart b&w», написанные маслом и пастелью, соответственно, прямо на проекционных экранах, и видишь, как в этих деформированных фрагментах тел проступает чувственность и даже эротизм, прежде Марджеле несвойственный, но тут же он исчезает, а остается скорее отстраняющая от этого тела дистанция.

Практически, как и автобусная остановка, «Bus Stop», полноразмерная инсталляция, помещенная за стекло, которое то становится мутным и скрывает ее, то освещается и открывает. Это самая, пожалуй, линчевская вещь тут, но и в ней нет никакой постмодернистской иронии и никакого декадентского шика, ни красного, ни синего бархата, только искусственный мех, которым она обтянута. Марджела никак не подмигивает зрителю, не пытается установить с ним какие-то отношения — все его контексты и интертексты, должные вроде бы указать смысл происходящего, это тоже своего рода «обманка».

Но именно в этой незафиксированности, в этом постоянном мерцании и ускользании смысл, собственно, и есть. Марджела пугает нас — но не сильно, не настойчиво, без нажима, как будто бы он еще не решил, действительно ли все, что с нами делает время,— это такой ужасный ужас или, может быть, и ничего, и так можно жить. И я даже не знаю, пугает ли эта его отстраненность еще сильнее или, напротив, снижает ужас, прячет его. Хочется как-то определить этот ужас, назвать его «холодный ужас», но нет — если это и ужас, то прохладный, который и пугает и не пугает, и примиряет и нет, и подбадривает и лишает иллюзий. И это странная, новая его форма, которая и заставляет зрителя напрягаться,— это ровно то, что ты и пытаешься уловить, пока идешь по марджеловскому лабиринту — поверх красоты этих работ, поверх остроумия, с которым они придуманы, и поверх их аналитической выразительности. Это качество — новое и оригинально марджеловское.

Отчасти это было уже в его моде, где переворачивание всех конвенций никогда не было провокационным, вызывающим и призывающим. Но в одежде Мартина Марджелы гуманизм, деформирующий и деперсонифицированный, был всегда очевиден — в его же искусстве этот гуманизм постоянно от нас ускользает. Но, возможно, сейчас это и есть единственный способ его как-то убедительно донести до современного человека.

Мир, релакс, кашемир

Елена Стафьева о новых коллекциях Loro Piana






ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF LORO PIANA

В ЦУМе, на третьем этаже, только что открылся новый корнер Loro Piana. И в нем представлено все то, за что Loro Piana любят,— зимние вещи, комфортные, благородные и сделанные с той степенью совершенства и с той исключительностью работы с натуральными волокнами и тканями, которая прочно связана с именем Loro Piana

Корнер, впрочем, не совсем точное слово для пространства в 324 кв. м — это скорее полноценный магазин внутри ЦУМа, где есть все, от шарфов и шапок до обуви и сумок. Классические цвета Loro Piana — бежевый и коричневый, светлые деревянные полки, серо-бежевые ковры с длинным ворсом под ногами, кресла в тон, кашемировая отделка — и Эмбер Валлетта в кашемировом свитере из коллекции Relaxwear цвета ряженки смотрит на нас со светящихся панелей. Пространство комфорта, покоя и благополучия — то есть сама суть люкса.

В Relaxwear, которая только что до нас доехала, кроме упомянутого свитера «Duca D'Aosta» с горизонтальными полосами от бежевой до коричневой, есть еще длинное бежевое же пончо с бахромой и нежным, чуть проступающим на спине узором. А еще вещи для дома — например, плед мечты, кашемировый, в рубчик и с толстой мягкой бахромой. А в рекламе рядом с Эмбер Валлеттой появляется Винсент ван Дуйсен, один из главных современных бельгийских дизайнеров интерьеров, который сам называет свой стиль «теплым минимализмом», и слово «теплый» попало в это определение не просто так — ван Дуйсен начинал свою карьеру в Милане ассистентом у знаменитого Альдо Чибика, много работал и продолжает работать для итальянских компаний, от B&B Italia и Cappellini до Molteni, для которых он построил целое представительство в Нью-Йорке. И «теплота» для него как раз знак Италии и итальянского дизайна. Он и Валлетта сняты в интерьерах, которые вполне к этому стилю отсылают, и их лица, весь их облик — такой живой и человеческий, что и бежевому свитеру Валлетты, и светлому одеялу, и темной водолазке ван Дуйсена веришь безоговорочно.

Вообще, «теплый минимализм» — это как раз то, что можно сказать про весь стиль Loro Piana, про самое его существо, состоящее в том, что роскошное совершенно необязательно должно



быть show off, но и суровым ему тоже можно не быть, особенно если оно из Италии. Вот это сочетание минимализма и радости жизни, которое удается только итальянцам, у Loro Piana выходит великолепно. Насколько — видно в еще одной коллекции, только что появившейся в Москве. Речь о специальной коллекции к зимним праздникам, которая так и называется — Holiday. Кроме все тех же мягких бежевых, молочных, карамельных и сливочных оттенков, в ней есть яркий, радостный цвет — охристый желтый и яркий голубой, пронзительный цвет лазури зимнего итальянского неба где-нибудь над облаками, в Кортина-д'Ампеццо, или хоть даже в том же Милане.

Коллекция эта довольно обширная. В ней есть свитеры фигурной вязки в разноцветных ромбах — охра, винно-красный и зелень дубовой листвы на белом фоне или охра, белый и светло-серый на темно-сером фоне; есть свитеры в косах, тоже белые и серые, с таким же ярким узором вокруг круглого ворота и по груди и плечам; есть веселые шапки с помпонами — тоже серо-желто-белые или бело-красно-желтые; и шарфы в резинку, наполовину цвета охры, а наполовину — фуксии. А еще идеальные боты из кожи и с кашемировым матерчатым верхом, на толстой подошве с протектором и резиновой калошей, защищающей носок и пятку, в которых можно безопасно лазить по сугробам. Очень красивые мужские свитеры с высоким воротом в цветовых ромбах, градуированных от бирюзового до цвета темной морской волны, и с круглым — в горизонтальных полосах деграде, от кирпичного через охру к оранжевому. И веселыми шапками с помпонами и узорами парней тоже не обделили.

Тут же есть и верхняя одежда — жилеты и куртки, которые выглядят так, будто сделаны из овчины, аккуратно постриженной и идеально выделанной, но на самом деле это смесь кашемира и шелка, фирменный материал Cashfur, специальный подарок всем, кто не хочет носить натуральный мех, но любит меховую фактуру. Вообще, то, что в Loro Piana могут сделать из кашемира, как меняют его привычный вид, как в руках тамошних мастеров он мимикрирует под практически что угодно,— это очень впечатляет, в таких вот блестящих фокусах и виден уровень мастерства и десятилетия опыта. Например, карамельного цвета кашемировый костюм, штаны и худи, которые выглядят так, как будто бы это велюрчик, ностальгический материал для таких костюмов из начала 2000-х, но на самом деле это тоже кашемир специальной выделки, который в Loro Piana называют Coarsehair, и в этой иронической игре со вкусами русской публики, в этом воссоздании того, массового и попсового, из этого, исключительного и элегантного, есть бездна любви компании к своим клиентам.

Этот костюм — из специальной коллекции, которую Loro Piana сделала для зимней Москвы. Кроме этой униформы мечты всех клиентов прайвет-джетов, тут есть еще архетипический белый пуховик — длинный, с большими карманами с клапанами и капюшоном, отороченным белой норкой. Если мысленно добавить к нему классические лоро-пиановские боты «Open Walk», стоящие тут же, на соседней полке,— из белой замши и с отделкой из той же белой норки, тоже специально сделанные для Москвы, то получится идеальный наряд русской Снегурочки. А уж где она в нем появится, каждый решает для себя сам, по мере своих сил и возможностей.













Союз по любви и несхожести

Елена Стафьева о коллекции Dior and sacai

Ким Джонс, художественный директор Dior Men, и Титосэ Абэ, создательница и художественный директор sacai, показали совместную коллекцию мужских вещей и аксессуаров. И это, вероятно, самая неожиданная и самая практичная коллаборация года



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: BRETT LLOYD

Ким Джонс и прежде делал громкие коллаборации, но сейчас он — настоящий многостаночник, он делает их везде, на всех своих работах, и в Fendi, и в Dior Homme, месяца не проходит без объявления новой, и вообще это теперь один из главных его рабочих инструментов. Но в этот раз расклад довольно примечателен.

Чем эта коллаборация отличается от прочих, провернутых Кимом Джонсом за этот сезон, а также уже анонсированных на следующий? Ну прежде всего — отсутствием громкого имени или знаменитого бренда, потому что sacai с его принципиальным неиспользованием даже заглавной буквы в названии марки знаменит во вполне узких кругах фанатов моды. И даже работая над общим логотипом — а это один из ключевых пунктов любой коллаборации, в этот раз ограничились скромным общим знаменателем — буквой i, вместе нее в слове «Dior» вертикально стоит слово «sacai».

И вообще, казалось бы, где Dior, интернациональный мегабренд, одна из главных опор люксовой мегакорпорации, и где sacai — независимый, нишевый и действительно культовый, как мало кто другой подходящий под этот затертый эпитет. Где эстетика Кима Джонса с его декадентской игрой со стилями — и где Титосэ Абэ с ее маниакальной деконструкцией. Но оказывается, что Джонс и Абэ давно дружат, что он носит ее одежду и всегда приходит в ее токийский магазин, который считает одним из самых прекрасных мест, и что они давно носились с идеей сделать что-то вместе, еще со времен его работы в Louis Vuitton. Вот и сделали.

В коллекции 57 предметов — это не только одежда, но и головные уборы, обувь, украшения. Цвета не просто сдержанные, но даже аскетичные — черный, белый, синий и какие-то сопутствующие оттенки типа хаки в сумках или темно-серый цвет японского денима, из которого пошиты суперджинсы совершенно идеальной формы, а также coach jacket. Деним, как говорит Титосэ Абэ, был сделан, разумеется, на старых станках, и этот деним отличается от денима, сделанного на современных, своей фактурой и на глаз, и на ощупь. Ким Джонс говорит о выборе цвета так: «Эта палитра живо напоминает о фэшн-фотографии середины прошлого века». И это, конечно, реверанс в сторону Dior, много в этой фотографии появлявшегося, и самого месье Диора, его делавшего.











Другой реверанс в ту же сторону — это цветы, распускающиеся на ирландском свитере Aran, или свитере рыбака, или попросту свитере в косах. Эти косы, сплетенные в основании, затем распадаются на отдельные стебли, на концах которых появляются пышные, рельефные, даже пастозные розы, вышитые поверх трикотажа, и все начинает выглядеть этаким стилизованным декоративным вазоном, одновременно напоминая и о цветочных метафорах Кристиана Диора, и о декадентских аллюзиях Кима Джонса.

Весь концепт коллекции описывается очень просто, как «творческий разговор между двумя дизайнерами, двумя наследиями и двумя культурами», и так же прямо и просто воплощается. Как рассказывают в Dior, они взяли две знаковые вещи — диоровский пиджак Oblique и фирменный сакаевский бомбер, разрезали их и сложили вместе. Но это самый ударный, флагманский предмет всей коллекции — в остальных прием не так открыт и обнажен. Те же упомянутые уже coach jacket, или лонгсливы, или брюки сделаны вполне спокойно. Вообще, здесь нет фирменного отрыва sacai, когда все границы, все места сочленения разных, а часто и разнородных предметов, из которых составлена вещь, нарочито подчеркнуты и даже утрированы,— напротив, они сглажены, и не только монотонным цветом, но и самим дизайном. И надо сказать, в целом это оказалось удачным приемом — сделать вещи из коллаборации, при всей их сложносоставленности, практичными и даже практически универсальным. Здесь был найден верный баланс между любовью Джонса к классическому портновскому искусству, то есть tailoring, и любовью Абэ к униформе и рабочей одежде. Титосэ Абэ говорит: «У каждого человека есть разные стороны, и мы тут в sacai находим отражения для этих сторон и создаем из них гибрид» — так вот, в коллаборации Dior и sacai эти стороны оказываются именно разными сторонами одной личности, не превращаясь в субличности.

Но практична тут не только одежда. Все, что надевается на голову — зюйдвестки и береты,— придумано диоровским шляпником Стивеном Джонсоном и выглядит универсально. Сумки — рюкзак на одно плечо, поясная сумка и сумка-тоут — сделаны на основе диоровской Saddle Bag, с легкой, вполне декоративной, не раздражающей деконструкцией, даже скорее намеком на нее, и к ним, кстати, на карабине пристегивается чехол с бутылкой, на месте которой, говорят, может быть, например, зеркальный объектив. Классная современная обувь — диоровские же ботинки Dior Snow и Dior Explorer, которым добавили контрастной многослойности. И украшения из крупных латунных цепей, позолоченных и посеребренных, в соединении с сакаевским жемчугом,— колье и браслеты.

Титосэ Абэ говорит о чистоте и ясности этой коллекции — и это чистая правда — и называет ее «прекрасной смесью кутюра Dior и sacai», против чего тоже нет никаких возражений. Хочется только добавить, что это еще и прекрасная интермедия перед появлением Абэ на парижской сцене в качестве кутюрье: летом она покажет первую коллекцию Jean Paul Gaultier haute couture, сделанную приглашенным дизайнером после ухода самого Готье. И поработать перед этим в ателье Dior, вообще провести время не только с Джонсом, но и просто в самом доме Dior, в стенах которого парижский кутюр выкристаллизовывался и со времен самого Кристиана Диора никогда этих стен не покидал,— это должен был быть замечательный опыт, радующий и вдохновляющий, дающий правильный настрой и вайб. Титосэ Абэ мы желаем всяческого успеха летом и нисколько не сомневаемся в успехе коллекции Dior and sacai.



BRIONI



FW 21/22

Текст: Марина Прохорова

Креативный директор бренда Норберт Штумпфль говорит, что эта коллекция посвящена возвращению надежды на свет после тьмы.

Золотые костюм, рубашка и галстук инспирированы фреской Гвидо Рени с Авророй, ведущей Аполлона к свету. А сшиты из шелка с очень крепким золочением, выполненным с помощью электромагнитных волн (в мастерской, создающей ткани для Ватикана). Но, разумеется, в основном коллекция состоит из вещей для тех, кто предпочитает блистать не столь буквально. Материалы прекрасны. Трикотаж — смесь кашемира с шелком, тканые шарфы — кашемир с замшей, у бомбера полочки из матового крокодила соединены бесшовно с кашемировыми спинкой и рукавами. Кроме того, в коллекции Brioni есть куртки из оленьей кожи и шерсти альпаки, а также костюмы и блейзеры из редчайшей и наиболее качественной шерсти овец породы Escorial. Пальто выполнены из двуслойного кашемира, многие аксессуары — из драгоценной викуньи. Деним — эластичный японский. И если комплекты из пиджака и брюк предполагают разные цвета, для кажуальной одежды Норберт Штумпфль предлагает беспроигрышное сочетание брюк карго и повседневных рубашек либо трикотажа одинаковых оттенков. Эта монохромность — в моде, и к тому же она создает цельный стройный силуэт.

ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: COURTESY OF BRIONI

KITON











ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: COURTESY OF KITON

FW 21/22

Мягкий неаполитанский крой, как оказалось, отлично подходит для современной тенденции размывать формальный стиль в классической мужской одежде.

Вообще-то у Kiton давно в сезонных коллекциях присутствует очень разнообразная неформальная одежда. Но сейчас сближение формального костюма с кажуальными вещами уже не выглядит острым и демонстративным, а мягкий микс у этого бренда получается очень естественным — собственно, судя по распространенному сравнению удобства китоновских костюмов с пижамами, к этому бренд всегда и стремился. Как и к безусловному роскошеству в материалах. Пожалуй, в этом сезоне именно у Kiton самая разнообразная коллекция вещей из викуньи, включающая в себя даже домашние шлепанцы и стеганые жилеты на пуху. Бомберов и курток множество, не только из викуньи, но и из кашемира. И даже в молодежной, менее дорогой линейке KNT спортивные рубашки с камуфляжным принтом — кашемировые. Мягкие пиджаки сочетаются и с брюками, имеющими вместо жесткого пояса завязки на шнурок, и со всевозможными худи. Вязаный трикотаж — ручной работы, с рельефными узорами, и из него сделаны даже пальто. Эта подчеркнутая непринужденность при всей новизне выглядит очень по-неаполитански.

ZEGNA

Текст: Марина Прохорова

FW 21/22

На прошлой неделе бренд представил новый логотип и теперь будет называться кратко, Zegna. Произносится как «дзенья».

Но главные перемены — в том, как креативный директор бренда Алессандро Сартори продолжает создавать современный вариант официального костюма. Коллекция этого сезона названа «The (Re) Set» и посвящена тому, что мужской костюм должен измениться в соответствии с новыми условиями жизни. Предметы одежды максимально универсальны. Они уместны на работе и offline и online, комфортны вне работы. И еще одинаково хороши и в мужском, и в женском гардеробе — причем без единого намека на новую нежную маскулинность. Свободные брюки, водолазки с умеренно свободными воротниками и манжетами, гибриды курток с пиджаками, пальто с халатами и лоферов с тапками. И все эти вещи выглядят не только демонстративно удобными и расслабленными, но и максимально элегантными. Все потому, что конструкции и крой идеальны, материалы подобраны самые лучшие — причем максимально экологичные и сделанные с использованием восстановленных остатков шерсти и кашемира из прошлых коллекций. И, что самое главное, новые костюмы, рассчитанные на новую норму формальности, сшиты по неизменным старым правилам портновского искусства.



ФОТОГРАФИИ НА СТР. 42–43: COURTESY OF ERMENEGILDO ZEGNA

BERLUTI



FW 21/22

Эта коллекция создана креативным директором бренда Крисом Ван Ашем в сотрудничестве с российским художником Львом Хесиным.

Лев Хесин пишет свои объемные картины силиконовой краской — очень пластичным материалом. Многослойность этих работ вызвала у Криса Ван Аша ассоциации с многослойным нанесением краски и патины на знаменитую обувь Berluti. Кроме того, эта внутренняя динамичность и плавные переходы цвета оказались очень приспособленными к одежде. А многоцветность и яркость драгоценных оттенков вполне соответствуют нынешнему общему настроению, желанию выхода из изоляции. Криса Ван Аша волнует то, как искажается в виртуальной реальности кутюрная одежда: на красивой картинке она не всегда отличима от массмаркета. Вещи же из этой коллекции Berluti ощутимо кутюрны. Живопись воспроизводится на рубашках, трикотаже и верхней одежде с помощью многослойной вышивки — и таким образом тоже становится объемной. Еще одно остроумное дизайнерское решение в коллекции этого сезона — использование обувного «норвежского стежка», которым традиционно в обуви Berluti верх прикрепляется к подошве. В коллекции одежды этот стежок использован для декоративной окантовки кожаных курток и пуховиков.

ФОТОГРАФИИ НА СТРАНИЦЕ: COURTESY OF BERLUTI

АВТОМОБИЛИ
С АЛЕКСЕЕМ
ХАРНАСОМ

LEXUS NX

LEXUS представил в России новую версию своего популярного кроссовера NX, которому в этом году исполнилось семь лет. С 2014 года круг «лексусоводов» заметно расширился, поскольку эта модель стала своего рода входным билетом в клуб владельцев автомобилей американо-японской марки. Компактный, полноприводный, оснащенный не хуже более дорогих моделей, NX сразу стал бестселлером, и даже в благополучные «доковидные» времена на эту машину записывались в очередь.

Обновленный автомобиль сохранил угловатые, немного рубленые формы — тот самый передовой дизайн, которым всегда так гордился Lexus,— но прибавил в габаритах по два сантиметра в длину и в ширину. Формально NX стал еще и выше, но всего лишь на полсантиметра.

Радикальному изменению подвергся салон автомобиля — и в первую очередь место водителя. Японские дизайнеры, как известно, не могут просто нарисовать красивый объект, они обязательно должны упаковать его в какую-то философию, желательно — понятную не только покупателю на Окинаве. Смысловым наполнением дизайна водительского места в NX стало понятие «уздечка», или tazuna (вообще-то это три иероглифа, но едва ли наш читатель сможет оценить по ним звучание слова), что, впрочем, объясняется вполне понятным и безусловно правильным слоганом «руки на руле, глаза на дороге». Главной идеей интуитивного управления стало расположение основных элементов вокруг водителя — этакий самолетный кокпит в автомобильном прочтении. Одним из нововведений стали сенсорные переключатели на рулевом колесе с настраиваемыми функциями. Каждое действие с переключателем отображает проекционный дисплей на лобовом стекле.

В России Lexus NX будет продаваться в двух модификациях и четырех комплектациях. Кроме того, появится версия с пакетом F Sport. Модификации различаются двигателями, но абсолютно все NX оснащаются восьмиступенчатой автоматической коробкой передач и полным приводом с электронным управлением.

У Lexus NX 250 — атмосферный 2-литровый мотор мощностью 199 л. с., NX 350 — турбированный 2,4-литровый двигатель мощностью 279 л. с. На NX 350 доступны функции динамического и предварительного распределения крутящего момента, упрощающие управление автомобилем на большой скорости. Рано или поздно Lexus обещает представить и модель NX 200, но пока ее технические характеристики не раскрываются. От комплектации Comfort к комплектации Luxury автомобиль помимо цены прибавляет и в функционале: появляется пять дополнительных электронных ассистентов, экран камеры заднего вида в салонном зеркале, растет количество колонок и число регулировок кресел. Пакет F Sport можно заказать только для автомобиля с турбированным двигателем, и помимо традиционного набора декоративного обвеса он предполагает оснащение машины пятипозиционным селектором режимов движения.

Цена Lexus NX 250 в комплектации Comfort начинается от 4,05 млн руб. Lexus NX 350 F Sport Luxury будет стоить уже от 5,893 млн руб.



LEXUS

ROLLS-ROYCE BLACK BADGE GHOST



ROLLS-ROYCE



ROLLS-ROYCE

Скромный Rolls-Royce из оксюморона стал явью. В конце ноября компания представила в Москве новую версию модели Ghost — без всяких излишеств, в сдержанном дизайне, но с обновленной подвеской.

Большинство покупателей заказывают этот Ghost в черном цвете. Не простом, а самом черном из всех возможных черных. Чтобы его добиться, объясняют специалисты Rolls-Royce, 45 кг краски распыляется на кузов, покрытый белой основой и заряженный статическим электричеством. Окрашенный и просушенный автомобиль покрывается двумя слоями прозрачного лака и полируется вручную командой из четырех мастеров — так создается фирменное лакированное покрытие с эффектом рояльного блеска. В результате создается насыщенный глубокий черный оттенок, недостижимый в массовом производстве. На весь этот процесс уходит до пяти часов.

Неокрашенными остаются лишь символы марки — фигурка «Дух экстаза» и решетка радиатора Pantheon. Их хромируют с применением особого электролита, который наносится на подложку из нержавеющей стали, затемняя поверхность. Толщина покрытия составляет всего один микрометр — это примерно одна сотая толщины человеческого волоса.

Отказ от ярких деталей поддержан и в дизайне салона: здесь нет привычного обилия блестящих элементов, но преобладает дерево и карбоновая отделка с новым рисунком — в структуру волокна вплетены металлические нити, создающие оригинальный ромбовидный рисунок.

Отделка деталей автомобиля подчеркивает его темную эстетику. Воздухозаборники на приборной панели и в задней части салона затемнены методом вакуумного напыления, эта техника покрытия металла гарантирует, что со временем детали не потускнеют и не изменят цвет. В часах на приборной панели приглушенная хромированная отделка присутствует на кончиках стрелок, а также на циферблате у отметок двенадцати, трех, шести и девяти часов. Часы перекликаются с сиянием звездного скопления на передней панели Illuminated Fascia, где появился светящийся знак бесконечности, окруженный 850 звездами. Тут, конечно, можно, пошутить про автомобиль с черной душой, но будем откровенны — этот цвет Rolls-Royce особенно к лицу.

Автомобиль оснащается 6,75-литровым двигателем V12 Rolls-Royce с двойным турбонаддувом мощностью 600 л. с. Black Badge Ghost получил обновленную тормозную систему с укороченным ходом педали и увеличенные пневматические подушки в подвеске, компенсирующие крен кузова при резких маневрах на большой скорости.

Цена Black Badge Ghost в России начинается от 35,7 млн руб. Кстати, в эту цену входит и четыре года бесплатного технического обслуживания автомобиля.

ЗВЕРИ
С ОЛЬГОЙ ВОЛКОВОЙ

ШАПЕНДУА



GETTY IMAGES

Вот, предположим, готовите вы свою собаку к выставке. Моете, завлекательно стрижете (если есть что), все, что можно, лакируете, полируете, пылинки сдуваете, везде, даже на уши, чехлы надеваете. И потом на руках это великолепие носите, чтоб красота не пострадала от несовершенств окружающего мира. Так? Ну, в принципе, так. Но только если у вас не шапендуа.

Потому что шапендуа предписано являться на выставку в виде, максимально приближенном к натуральному. То есть он должен быть немытым, нестриженым и не сильно чесаным — а если его как-то отлакировать и приукрасить, собаку могут просто дисквалифицировать. На самом деле это и правильно: шапендуа прелестен а-я натюрель. Да и хозяевам облегчение, не надо тратить часы на улучшение и без того чудесной собаки.

Итак, наш сегодняшний герой — шапендуа, он же шапендус, он же схапендус, он же Schapendoes. Люди, позиционирующие себя знатоками голландского языка, берут на себя смелость утверждать, что название этой породы переводится как «косматая», а то и «грязная шерсть». Может, и так, но простенький гугл-переводчик без затей сообщает: Schapen does — это всего лишь «овца делает». И это куда больше похоже на правду, хотя не совсем понятно, что имели в виду голландские пастухи, давая своему помощнику такое имя. Не то они хотели сказать, что он как бы сам смахивает на овцу — ну, есть немного. Не то намекали, что эта собака делает из толпы вздорных овец нечто организованное и управляемое. Как бы то ни было, перед вами самая настоящая овчарка, чья история начинается где-то в эпохе Возрождения, а может быть, и еще раньше.

Как всегда, проследить происхождение столь старой породы не представляется возможным. Мы только знаем, что в XVI веке шапендуа в Голландии было уже много и они вовсю трудились, охраняя местных овечек и направляя их на единственно верный путь. Но откуда она такая красивая взялась? Есть мнение, что это видоизмененные потомки испанского подарка: в те времена Голландия была испанской и, возможно, среди всего прочего сюда были завезены некие лохматые иберийские скотогоны. Например, каталонские овчарки — они тоже весьма шерстисты. Ну или еще кто, теперь уже вряд ли выяснишь. Но не исключено, что шапендуа — сугубо местное изобретение, и испанские владыки тут совершенно ни при чем.

Многие столетия схапендусы жили свободными и неучтенными: никто их особо не контролировал, разве что отбирали самых талантливых в пастушьем деле. Всерьез на породу обратили внимание только тогда, когда она принялась исчезать: шапендуа не пережили Второй мировой войны. То есть их поголовье не просто уменьшилось, а свелось практически к нулю, и если бы не местный кинолог с простой голландской фамилией Toepoel, вы бы сейчас читали сагу о ком-нибудь совершенно другом, потому что никаких шапендуа у нас бы не было. Но благородный Toepoel прошерстил всю страну и сумел-таки найти буквально пару чистокровных шапендуа, да еще нескольких годных метисов. Да уж, этим найденным собакам пришлось потрудиться на ниве производства щенков, и уже к середине 50-х годов в Голландии порода получила статус находящейся в процессе воссоздания, еще через 10 лет она была признана местными кинологическими организациями. А в 1970-е обрела официальное положение и в международных собаководческих федерациях. Так что отныне (и, надеюсь, навсегда) шапендуа — порода, существующая не хуже других. Правда, она все еще считается очень редкой, и щенок, у себя на родине стоящий примерно €1 тыс., лишь относительно доступен: на него можно записаться и покорно ждать своей очереди, терпеливо сжимая в потной ладошке требуемую сумму. И паспорт с шенгенской визой: у нас шапендуа так мало, что щенка можно ожидать годами, поэтому придется съездить за ним в Голландию или еще какую Европу.

Разумеется, в стандарте породы подробно расписано, какой формы должна быть у этой собаки голова, какие у нее шея и грудная клетка, живот и прочие составные части. Однако все эти прелести надежно укрыты главным отличительным признаком шапендуа — длинной, слегка волнистой шерстью, которая всегда выглядит несколько встрепанной. Шерсть эта хоть и тонкая, но довольно жесткая, да еще и подбитая густым мягким подшерстком. Из-за этого стога шерсти собака выглядит куда больше, чем есть на самом деле. А на самом деле она весьма невелика — меньше полуметра ростом и килограммов 15–20 весом. Зато, уступая многим прочим овчаркам в габаритах и силе, легкий и мускулистый шапендуа выигрывает у них в скорости, маневренности и прыгучести. А отваги у него не меньше: да, в одиночку с волком ему не справиться, но шапендуа умеют работать в команде, и если на их овечек намерен покуситься хищник, голландские миниовчарки набросятся на него толпой. И безусловно, победят.

Расцветка шапендуа может быть разной: черной, черно-, серо- или коричнево-белой, голубоватой с сединой. Самая популярная масть — голубовато-серый окрас, да еще чтоб с черными пятнами. Разумеется, у столь одаренной шерстью особы просто не может не быть роскошной бороды, буденновских усов и густой челки. И у шапендуа они есть! К счастью, из-под пышной челки нет-нет да и блеснут его прелестные глазки — большие, карие и, согласно стандарту породы, взирающие на мир открытым, живым и добродушным взглядом. И в этом взгляде отражается вся суть этой собаки: у шапендуа на редкость славный характер, радостный, дружелюбный, спокойный и миролюбивый.

В правильном представителе этой породы нет мечты о мировом господстве, а потому он охотно признает хозяевами всех домочадцев и с энтузиазмом слушается даже детей. Шапендуа легко и с видимым удовольствием дрессируется, не кобенясь и не изображая непонимания. Ну разве что иногда продемонстрирует немного упрямства — так, чтобы подчеркнуть свою самостоятельность и способность лично принимать все решения. Эта собака абсолютно неагрессивна и не кидается ни на прохожих, ни на уличных псов, она всем рада и со всеми готова дружить. Она любит прочих домашних питомцев и относится к ним как к родным. Она нежна с человеческими малышами, терпит все их приставания и готова возиться с ними, да и с прочими своими людьми, столько, сколько потребуется. Она нуждается в ласке, играх и разговорах: шапендуа действительно участвует во всех беседах, внимательно глядя на говорящего, и даже, похоже, кивает в ответ. Разумеется, кивает она в знак согласия — шапендуа всегда согласна со своими людьми, что бы они ей ни предложили.

С гостями она милостива, но все же фамильярностей не любит — это не ее стадо. А свое стадо маленькая шапендуа, конечно, будет защищать, в случае реальной опасности миролюбие придется задвинуть куда подальше. К счастью, эта собака отличается большим умом и сообразительностью и сможет отличить угрозу реальную от вымышленной. Она и грабителей в дом постарается не пустить, будет страшно на них лаять и трясти бородой. Хотя вообще-то порода эта не из брехливых, и попусту сотрясать воздух не в ее характере.

Единственное, что может повредить этой сверхздоровой психике,— небрежение со стороны хозяев. Одиночество и невнимание для шапендуа буквально губительны: милая и послушная собака, осознав свою ненужность, может быстро превратиться во вредную, непослушную, раздражительную истеричку или погрузиться в пучины депрессии. И если вы не готовы к деятельной любви, заводите не шапендуа, а, например, черепашку. Ведь это же настоящее преступление — испортить психику столь умной, радостной, общительной и преданной собаки, которой нервозность ни в малейшей степени не свойственна.

Голландская овчарка очень выносliва и энергична, а это значит, что ее надо не просто выгуливать, а выгуливать интенсивно, хорошо бы со всякими дополнительными нагрузками. Типа преодоления препятствий на собачьей площадке, тем более что здесь шапендуа повстречается, наиграется и набегается с другими добрыми псами. А, между прочим, этот комок шерсти — отличный бегун, не сильно уступающий даже борзым, поэтому ленивый хозяин эту собаку может только погубить.

Зато в смысле ухода шапендуа практически ничего не требует. Его не стригут и не моют, он ловко самоочищается (мытье вредит его шерсти, поэтому совать его в ванну можно, только если он так испачкался, что дальше некуда). Правда, его шерстяную физиономию надо будет чистить после каждой трапезы. Расчесывать шапендуа надо, но не до блеска, а слегка, редким длиннозубым гребнем — чтобы модная взъерошенность сохранилась, но при этом вылинявшее убралось и колтуны не образовались.

Здоровье у этой собаки — чтоб нам всем такое. Правда, ей может повредить жара: от морозов-то ее шерсть спасает, а вот когда на улице пекло, шапендуа рискует получить тепловой удар и обезвоживание. И это надо учитывать — обеспечить ее прохладным уголком в доме и не выводить на прогулку (и тем более не призывать к спортивным достижениям) под лучами палящего солнца. Что до аппетита, то при всей подвижности шапендуа он у нее вполне вменяемый: ест она без капризов, но и без фанатизма и родину за колбасу продавать не будет. А жизненный срок схапендуса — лет 15, что для собак вполне традиционно. Хотя, на взгляд любящих хозяев, этого трагически мало. Впрочем, любящим хозяевам всегда будет мало, проживи их собака хоть 120 лет.

РЕКЛАМА

ВРЕМЯ ДЛЯ ПОДАРКОВ



ВРЕМЕНА ГОДА

КУТУЗОВСКИЙ, 48
VREMENAGODA.MOSCOW

dior.com – 8 800 550 68 85



РЕКЛАМА

DIOR

dior.com – 8 800 550 68 85



DIOR

РЕКЛАМА

World Class

2022

МЕСЯЦА ЧЛЕНСТВА
СО-ДОСТУП В 2 КЛУБА
МЕСЯЦА ДЛЯ ДРУГА
МЕСЯЦА ЗАМОРОЗКИ

Срок действия акции до 31.12.2021



Реклама