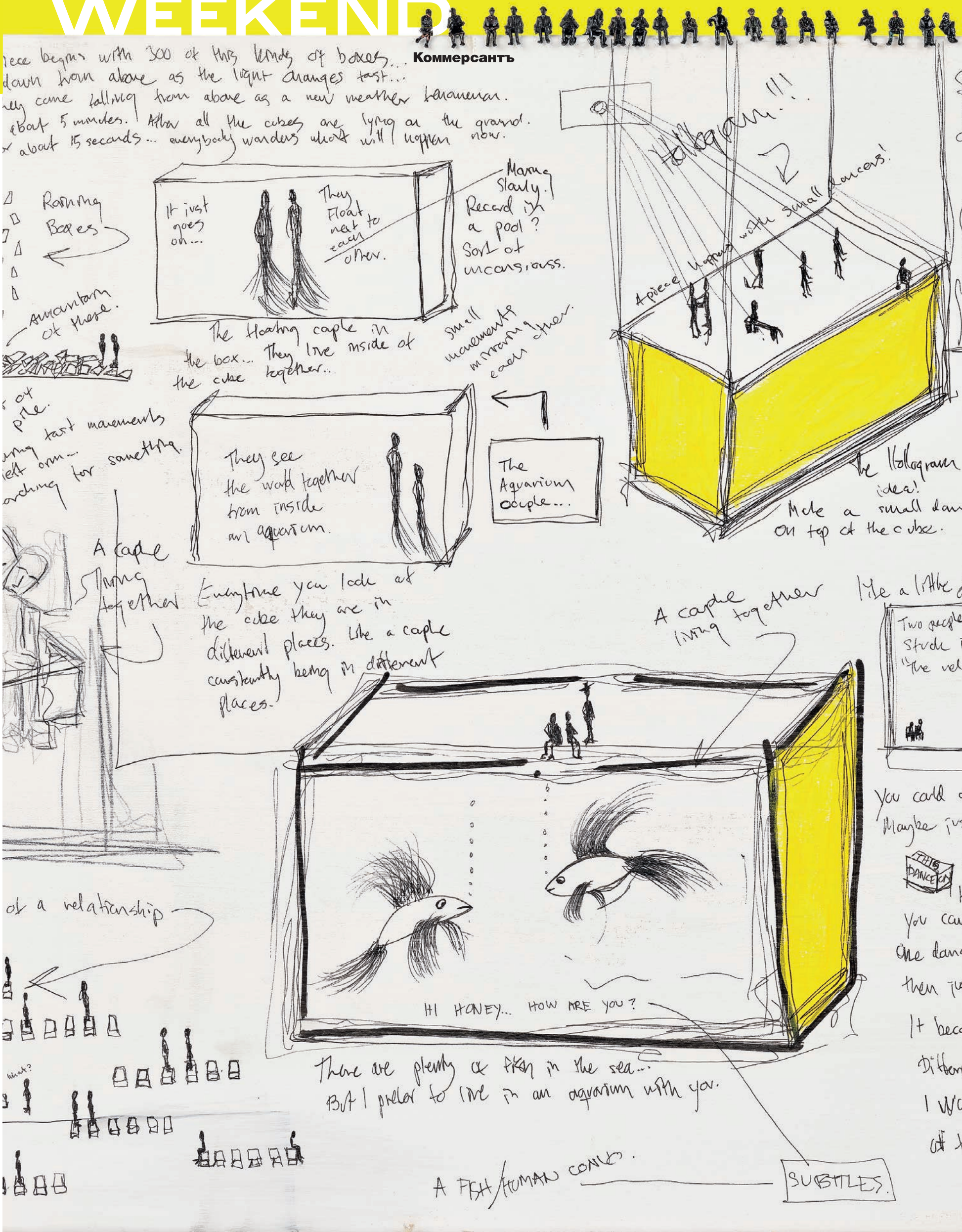
WEEKEND

Коммерсантъ



РЕКЛАМА DIOR.COM - 8 800 550 68 85





DIOR



МОСКВА · САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · СОЧИ · НОВОСИБИРСК · РОСТОВ-НА-ДОНУ · КРАСНОДАР · НОВОРОССИЙСК · АНАПА · ЕКАТЕРИНБУРГ · ВОРОНЕЖ · КАЗАНЬ · НИЖНИЙ НОВГОРОД · ВЛАДИВОСТОК · АСТРАХАНЬ · СУРГУТ · КАЛИНИНГРАД · ИРКУТСК · ЧИТА · БЕЛГОРОД · НОВЫЙ УРЕНГОЙ · ТЮМЕНЬ · СТАВРОПОЛЬ

*ЮВЕЛИРНЫЙ ДОМ С 1920 ГОДА · РЕКЛАМА

TOUS.COM



Содержание

ПРОЕКТ

Блуд, искусство и смерть в Венеции

Из чего состоит венецианский миф

10

МНЕНИЯ

8 **«Люди так бесчеловечны, так людоедны, они такие животные»**
Игорь Северянин о том, как тяжело жить человеку с тонкой душевной организацией

СЛОВА РОССИИ

20 **С — Серебренников**
Юрий Сапрыкин о том, как «театральное дело» прочертило границы между лояльным и нежелательным

ВЫСТАВКИ

23 **Дом тепличной культуры**
Анна Толстова об открытии «ГЭС-2»

КИНО

26 **«Это меня вымотало, съело, сожрало, выплюнуло, пережевало и заморозило»**
Иван Янковский о роли Анатолия Карпова в фильме «Чемпион мира»

29 **Глазами клона**
«Лебединая песня»: Махершала Али и мир будущего

30 **Дело рук утопающей**
«Незнакомая дочь»: режиссерский дебют Мэгги Джилленхол

СЕРИАЛЫ

31 **Вирусный Шекспир**
«Станция 11»: весь мир — театр, особенно после чумы

ТЕАТР

32 **«История, которую мы рассказываем,— Netflix в чистом виде»**
Василий Бархатов о «Фаусте» в Пермской опере, работе на Западе и искусстве недоговаривать

МУЗЫКА

34 **Альбомы декабря**
Выбор *Бориса Барабанова*

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА

36 **Deus ex Michelin**
Дарья Цивина о том, как 2021 год изменил ресторанный мир и чего ждать от 2022-го

ЕДА

37 *Елена Чекалова*
о смерреброде с форшмаком

ДОРОГИЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

38 **Новые образы великого Сундука**
Как празднуется юбилей Луи Виттона

44 **Уравнение в цвете**
Елена Стафьева о новых Peekaboo

45 **Среди цветных камней**
Елена Стафьева о коллекции Color

ЗВЕРИ

46 *Ольга Волкова*
об обыкновенной генетте

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: АЛЕКСАНДР ЭКМАН. СУНДУК В ЧЕСТЬ 200-ЛЕТИЯ ЛУИ ВИТТОНА (ФРАГМЕНТ)
ФОТО: COURTESY OF LOUIS VUITTON

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

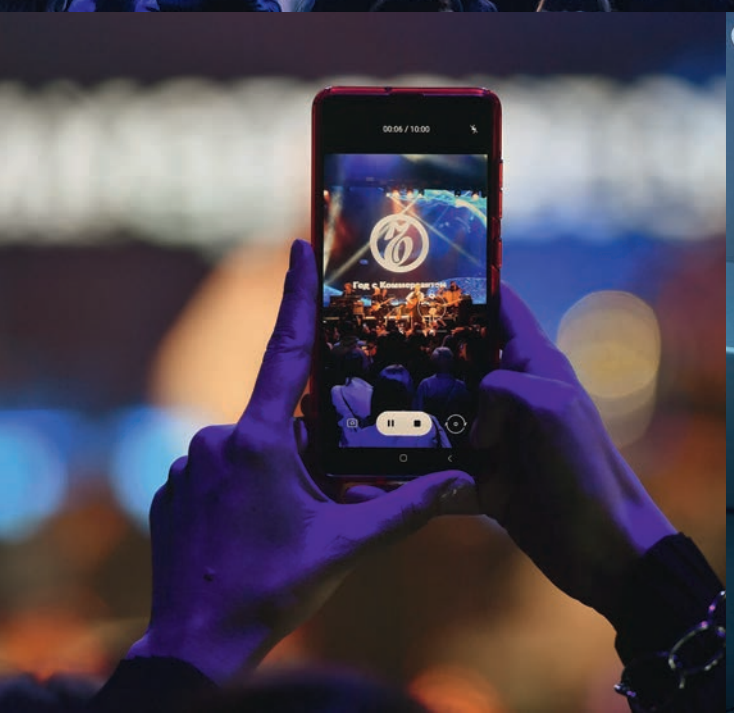
16+

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

Год с Коммерсантом











16+ реклама

АО «Тинькофф Банк»

Коммерсантъ | TINKOFF PREMIUM

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР

«Люди так бесчеловечны, так людоедны, они такие животные»

Игорь Северянин о том, как тяжело жить человеку с тонкой душевной организацией

К 80-летию со дня смерти Игоря Северянина перечитали его письма и выбрали лучшие места — об отвратительных людях, очаровательных лягушках, гениальности Сталина, ценности интеллектуальных подруг и о том, как тяжело жить настоящему эстету



АРХИВ М. ЗОЛОТАРЕВА

Составила: Анастасия Ларина

Жить с поэтом — подвиг,
на который не все способны.

Благодаря неправильности
и неточности почты я лишен
радости быть на своем озере
и вновь окружен безденежьем,
дачниками и физиономиями
своих вечных кредиторов.

Люди так бесчеловечны, так
людоедны, они такие животные,
говоря с грустной — щемящей
сердце — откровенностью.
Так не нужны они мне,
так несносны, не меньше,
о не меньше, чем я — им!

Для того, чтобы я был светел
и продуктивен, так мало нужно,
и отчаяние черное берет, когда
и этого нет. А обстоятельства
складываются именно таким
образом, что вне озера у меня
вовсе нет никакой жизни, а сплошь
страданье.

Да и вообще трудно работать,
когда душа омрачена. А я так
близко принимаю все к сердцу,
да и как могло бы быть иначе:
острые переживания дают острые
произведения, не так ли?..

На вечера ходят, как в кунсткамеру.
Аплодируют не содержанию,
не совершенной стилистике,–
голосу: его пламени, его
негодованию, его нежности
беспредельной, всему тому,
чего сами не имеют, перед чем
подсознательно трепещут, чего
боятся. Двуногое зверье...

Я совершенно спокоен,
и вообще спокойствие здесь
разлито в воздухе... Приезжал
как-то тут два раза Борис
Фофанов, еще некоторые,
но, сами знаете, о чем с ними
говорить? Плоские разговоры
пошляков меня лишь выводят
из себя.

Не будете ли любезны,
не пришлете ли мне Бунина:
настроение читать его, изящного,
тонкоперого, атласистого...

Терпеть не могу Есенина,
никогда книг в руки не беру
после неоднократных попыток
вчитаться. Он несомненно раздут.
Убийственны вкусы публики!

Здесь — чудно, упоительно!
Ежедневно много гуляю, пишу.
Да, вы правы, Петербург —
это мухоловка для художников
всех рангов и орудий!

Озеро зеркально, тишь невозмутима, безлюдье истое. Лягушки, плавая, нежатся на спинках, смотря своими выкаченными глазами прямо на вас, человека, не сознавая ужаса этой человечности, им чуждой: они так мало людей видят здесь.

Мне отрадно, что ваша спутница «интеллектуальна». Я могу то же сказать о своей. В наши дни,— как это ни странно,— это редкостно. Нам надо ценить милость, нам ниспосланную. Беречь надо подруг.

Все более и более я прихожу к заключению, что единственно правильное и безошибочное абсолютно — избрать жизнь в природе и уйти в нее целиком. Все остальное — ложь, мишура, тщета. К будущей весне я заработаю столько денег, чтобы привести свой план в исполнение, тем более что для этого нужны гроши.

Капиталистический строй чуть совсем не убил во мне поэта: последние годы я почти ничего не создал, ибо стихов никто не читал.

Ведь я певец солнечной ориентации, я по существу не нытик. Как, кстати, нравится вам мой «Плимутрок»? Меня очень интересует ваше мнение, ибо вы — женщина чуткая, большая институтка.

Что и как мог я писать вам, когда ежедневно, почти ежечасно, я был поглощен все лето в мерзостные расчеты денежные? Я не мог в достаточной мере насладиться божественным днем и не менее божественной земною ночью человеческой, данными нам на краткий срок нашего гощения на этой очаровательной, изумительно прекрасной все-таки планете.

Извиняюсь, что не написал в субботу, но настроенье у меня все это время — очень и очень подавленное, настолько, что перо валится из рук и безверие все сильнее, все мрачнее. Наступило дивное лето, но я его не вижу, т. к. приходится жить вовсе не так, как хочется, а вы, думается, знаете без пояснений, что это значит.

В скором времени я напишу Сталину, ибо знаю, что он воистину гениальный человек. И пошлю ему некоторые новые стихи. Я почти три года ничего не писал вовсе, и только это лето, когда бойцы и краснофлотцы освободили нас от реакционных мертвецов, оказалось для меня плодотворным, и я написал целый ряд стихов, ожив и воспрянув духом.

Я так устал, мой друг, от вечной нужды, так страшно изнемог, так изверился в значении Искусства, что, верите ли, нет больше (по крайней мере, теперь пока) ни малейшего желания что-либо написать вновь и даже ценить написанное.

При старом режиме писатель часто терял чувство внутренней дисциплины, похабно разволивал себя и впадал нередко в непереносимую пошлость и темы, и трактовки ее, и даже стиля. У советского же писателя есть целомудрие, благородство и отрадная скупость в словах и выражениях. Я надеюсь, что со временем освою все это в совершенстве: я ведь, в сущности, не «балаболка», и в сущности моей много глубинного.

Блуд, искусство и смерть в Венеции

Из чего состоит венецианский миф

Текст: Сергей Ходнев



В 2021 году Венеции исполнилось 1600 лет. Посвященная юбилею выставка развернута во Дворце дожей, но прочие города тоже не остались в стороне: так, в Московском музее архитектуры проходит выставка «Панорама Венеции: открытие бесконечного горизонта». Если бы не пандемия, торжества, наверное, были бы более глобальными, но все равно бы не исчерпали тот огромный культурный миф, начало которому было положено в 421 году нашей эры



DOGE'S PALACE

Витторе Карпаччо. «Лев святого Марка», 1516



GALLERIE DELL'ACCADEMIA

Джентиле Беллини. «Процессия на площади Святого Марка», 1496

Выставка во Дворце дожей — скорее историко-краеведческая: вот торговля, вот мореплавание, вот религиозность, вот чума, вот пожары и так далее, вплоть до истории Биеннале и несколько неожиданно завершающего экспозицию «Плота» Билла Виолы. Хотя открытий во всем этом нет, почему-то зависаешь в разделе, посвященном периоду от упразднения Венецианской Республики Наполеоном до создания Итальянского королевства. На одной картине — 1797 год и срежиссированное французскими офицерами генерала Бонапарта революционное празднество: венецианцы пляшут вокруг установленного на пьяцца Сан-Марко «дерева свободы». На другой — 1807-й: город Венеция встречает Наполеона, императора французов и короля Италии, триумфальной аркой, установленной на Большом канале примерно там, где сейчас вокзал Санта-Лючия. Ну а далее — 1848 год, героическое восстание Даниэле Манина против теперь уже австрийских хозяев Венеции.

Это не то время и не те сюжеты, которые в связи с Венецией приходят в голову в первую очередь,— масскультуре, конечно, милее условная Венеция Вивальди, Казановы да еще, может быть, «Венецианского купца». Но все же XIX век был для Венеции во многом поворотным не из-за одних только политических обстоятельств и не из-за того, что она получила железную дорогу и водопровод. Когда республика святого Марка перестала существовать, в литературе, музыке, живописи стал кристаллизоваться тот комплекс связанных с Венецией идей и образов, с которым мы имеем дело до сих пор.

Сегодня, сталкиваясь с Венецией воочию, никогда не знаешь, что из этого клубка будет казаться самым важным в следующий момент. И не всплывет ли неожиданным образом вместо Венеции романтиков нечто гораздо более раннее, что-нибудь из официальных идеологических постулатов Венецианской республики? Идеология прибегала к фантазиям, натяжкам и туману ничуть не меньше, чем позднейшая литература, только по другим причинам. Для нее было очень важно, чтобы легендарное основание города было отнесено не к III веку и не к VI, а именно к V, когда пала Западная Римская империя: новорожденная Венеция становилась символическим преемником ее могущества. И чтобы датой этого основания считалось 25 марта: это день, в который, как считалось, Бог создал мир, так что появление нового города приобретало космическое значение. А еще это был день Благовещения, а под пером идеологов аллегорический образ Венеции соблазнительно напоминал как раз Богоматерь: тоже, мол, вечная дева, избранная от века, нетронутая и неподвластная злу (вплоть до 1797 года ни один завоеватель не смог к ней подступиться). Это все, конечно, пустая и сомнительная риторика. Но сейчас удивительным образом кажется самой драгоценной именно что нетронутость и первозданность Венеции, не осквернённой автомобилями, Венеции, городской ландшафт которой почти точь-в-точь такой же, как и на картинах Каналетто.

Это смешение литературных общих мест, к которым мы привыкли с детства, наших реальных впечатлений и старинных мотивов венецианской саморепрезентации невероятно пестро. И все же есть несколько главных тем, которые в разном преломлении повторяются из поколения в поколение.



GIOVANNI ANTONIO PORDENONE

Джованни Антонио Порденоне. «Лев святого Марка», фреска над вратами Порта-Монтикано, 1530



Джентиле Беллини.
«Портрет дожа Джованни Мочениго»,
середина XV века

ВОДА

«А меж домов улицы речки»

(статейный список посольства Якова Молянинова в Венецию, 1583)

К концу этого года должна, наконец, заработать охраняющая венецианскую лагуну от наводнений система MOSE (Module Sperimentale Elettromecanico). «Экспериментальный электромеханический модуль» — какие-то серые слова, но тут все дело не в них, а в акрониме: Mose — по-итальянски «Моисей», так что электромеханическое спасение от acqua alta приобретает эпичность ветхозаветного Исхода.

Вот и первобытная история Венеции — тоже исход. В лагуну стекались мигранты, беженцы, панически искавшие убежища от художеств, которые учиняли на окрестных берегах Адриатики сначала готы, потом гунны. Чудо не в том, что бедолагам это помогло только тогда, в V веке. И даже не в том, что они осели на островах и островках надолго, и сто лет спустя после предполагаемого основания Венеции Аврелий Кассиодор, ученый министр остготских королей, с пафосом писал протовенецианцам: «Живете вы подобно птицам морским, дома ваши рассредоточены, словно Киклады, по водной глади… и все же вы дерзаете противопоставить непрочный этот оплот бурному морю».

Нет, это природа обороняет от «бурного моря» лагуну: течения впадающих в Адриатику рек за мириады лет намыли длинную-предлинную косу, которая служит своего рода запрудой. Всякий, кто при подлете к Венеции выглядывал в иллюминатор, знает, что никакой бескрайней «водной глади» там нету, а есть нечто диковинное и пестрое: тут лиманы, тут болото, тут меандры илистых отмелей, тут змейка проточного течения. С другой стороны, в косе этой есть три проема (там-то теперь и установлены электромеханические загородки), так что вольное движение моря с его приливами и отливами все-таки дает о себе знать — и благодаря этому, собственно, «Веденец-город» за 1600 лет не превратился в топь, кишащую малярийным гнусом.

Каналы Венеции совершенно не похожи на «речки», у их воды другой цвет, другой запах, другой тон. То, что из города воспринимается как главный «морской» вид — устье Джудекки, «бассейн св. Марка», bacino di S. Marco,— тоже решительно не похоже на какой-нибудь Неаполитанский залив. Этой-то необычностью венецианских вод так пленялись, сознательно или нет, путешественники Средневековья и раннего Нового времени, когда сама необходимость перемещаться внутри города по воде не была так уж удивительна (жизненно важные для городской инфраструктуры лодочники были, положим, хотя бы и в Лондоне, а свой «Венеции клочок» с домами на воде был и в Бамберге, и в Праге, и в Анси, и много где еще, не говоря о Брюгге или Амстердаме).

Водное естество со всеми его символическими обертонами придавало образу Венеции женственность — но при этом оно и делало ее дамой крайне неуступчивой, которую поди завоюй. Оно неразрывно связывалось с ее бодрой торгово-мореплавательской сущностью, с ее великим богатством, но странный, нервозный, мутно-купоросный оттенок, который периодически приобретает эта вода, вместе с деликатным запахом тлена — органолептика решительно декадентская. С XI века республика справляла ежегодно в праздник Вознесения свой главный водный обряд, превратившийся со временем в пышную церемонию обручения дожа с Адриатикой, однако это ведь была очень уязвимая помпезность: как острил Казанова, «малейший противный ветер мог перевернуть судно и потопить дожа со всей светлейшей синьорией… это трагическое происшествие насмешило бы всю Европу, которая сказала бы, что дож Венеции, наконец, вкусил радостей этого брака».

Вода драгоценна и опасна, в ней и жизнь, и смерть, и только в Венеции эти отчаянные банальности приобретают такую декоративную глубину. Которая оборачивается нелепицей при любой попытке «импортировать» Венецию — будь то хоть гондольеры в Версале Людовика XIV, хоть лас-вегасский The Venetian.

КАРНАВАЛ

«Белые бауты меня просто пугают. Все в них похожи на уток...»

(Михаил Кузмин, «Из записок Тивуртия Пенцля», 1921)

Главный карнавал Северного полушария — венецианский: это мы давным-давно выучили. Разнообразные маски всех видов, включая клювоносого Чумного Доктора, на первых местах среди традиционных венецианских сувениров; часть из них делается из папье-маше на месте, а часть еще большая прибывает из той страны пагод, которую открыл для европейцев венецианец Марко Поло. Но как пройти мимо, если так зазывны рассказы гидов о венецианском карнавале, продолжавшемся с полгода: с начала октября по канун Рождества, потом с Богоявления до кануна Пепельной среды, а потом еще две недели после Вознесения.

Такой длительности у карнавала, в самом деле, больше нигде не бывало, во всем остальном христианском мире он продолжался считаные дни перед началом Великого поста, и тут при малейшем размышлении возникают вопросы. Обычно мы на бахтинский манер считаем, что карнавал — время великого выворачивания наизнанку любых установлений и любого общепринятого социального порядка, что в эту пору справедлив совет Чехова: «Помни, что ты невменяем и родства не помнящий, а посему остерегай себя от совершения великих дел, дабы не впасть в великие ошибки». Но социум, который невменяем по полгода, вряд ли способен дотянуть от Аттилы до Наполеона.

Ответов тут несколько. Во-первых, венецианское государство в свою закатную пору поддерживало растягивание карнавала потому, что как минимум к рубежу XVII–XVIII веков карнавал уже превратился в туристический бренд, притягивавший в город уйму платежеспособных визитеров со всей Европы. Во-вторых, речь там была не о том, что социальный порядок опрокидывается. Венецианский карнавал (классический, старинный) — это не та ситуация, когда, допустим, благонравный магистрат, отец семейства, переодевается сатиром и бегает по городу без штанов. Все тоньше и страннее: город, напротив, норовил одеваться на протяжении этих месяцев в совершенно униформенные облачения, которые просто делали зыбкими социальные различия. Условно, конечно. Пусть общепринятой мужской маской была белая баута строго определенной формы, но прилагающиеся домино старшего плотника из Арсенала и привыкшего к шелкам и кружевам купчика вряд ли выглядели одинаково. Каким-нибудь Арлекином наряжались разве что ради специального бала-маскарада — кто же станет в здравом уме ходить Арлекином полгода (а уж Чумным Доктором не наряжались вовсе, это просто-напросто фейк).

В этом есть что-то вовсе не смеховое, а тоталитарное, и неслучайно от ношения масок освобождались именно привилегированные лица. Хотя, безусловно, это ничуть не мешало свободе интриг, когда веселых, а когда зловещих, и непринужденному блуду: не зря же республика пыталась ограничить ношение масок ночью, а также в храмах, дабы предотвратить «многочисленные нечестия».

Так или иначе в старом карнавале был свой стиль, но он был навсегда забыт с падением Венецианской Республики: новые хозяева, что французские, что австрийские, очень боялись тех самых маскарадных обычаев, которые они пытались воспроизвести у себя на родине. В XIX веке, как мы помним по Дюма и Гоголю, славился скорее карнавал римский. И только в конце 1970-х власти Венеции решили возрождать карнавальные празднества, теперь, естественно, несопоставимо более краткие и вдобавок убийственно китчевые по изобразительному языку. Увы, придуманный тогда ужасный стандарт карнавальной маски — белый овал лица с прилепленными яркими губами и веселенькой обводкой глаз — благодаря прочному туристическому успеху затеи воспринимается как нечто древнее и почтенное, так что даже наградной знак российской «Золотой маски» сделан по этому образцу.



Джованни Беллини. «Портрет дожа Леонардо Лоредано», 1501–1502

ГОСУДАРСТВО

«Жить счастливо в Венеции могут лишь те, о чьем существовании грозный трибунал не подозревает»

(Джакомо Казанова)

Пока Светлейшая республика была еще жива, любование Венецией-городом было трудно отделить от зачарованности Венецией-государством — город, мол, потому дивный, что государство бесподобное. Сказочно богатое: на самом деле после XVI столетия торговое богатство все скудело и скудело, но умелая маскировка, фанаберия и показная беззаботность делали свое дело. Ушлое: бесконечные баталии на стенах Дворца дожей изображены так торжественно, как будто историю республики вершили сплошь Цезари, Александры и Готфриды Бульонские, хотя на самом деле воевала она по большей части ради выгод своей торговли. Просвещенно-прагматичное в религиозных вопросах: создав государственный культ евангелиста Марка, Венеция фактически провозгласила себя апостольской столицей под стать Риму и потому своими церковными делами старалась распоряжаться сама (привечала вольнодумцев, долго не впускала иезуитов, на анафемы и интердикты поплевывала). Феноменально прочное, наконец: идеальную форму своей конституции Венеция нашла не за век и не за два, но зато конституция эта работала безукоризненно, никаких феодальных усобиц, никаких алчных временщиков, никаких неронов и калигул.

Есть как бы монарх, окруженный всевозможными почестями и церемониальным блеском, но он лицо выборное, и избирают его по изуверски сложной методе, исключающей любые махинации, а власти у него так мало, что по сравнению с дожем нынешняя Елизавета II — царица Семирамида. Аристократия, олигархия, бюрократия, гражданские чувства простого народа — все это встроено в утонченнейшую систему сдержек и противовесов.

Но у всего этого есть оборотная сторона. Нет в европейской истории Старого порядка другого правительственного учреждения (испанская инквизиция не в счет), которое вызывало бы столько глухого ужаса, сколько породил Совет десяти, венецианский комитет государственной безопасности. Он избирался ежегодно Большим советом, но не был подотчетен ни ему, ни кому бы то ни было еще: деяния десяти советников рассматривали и судили только их же преемники. Перед Десятью был бессилен и дож: все помнили историю дожа Марино Фальера, обезглавленного в XIV веке за заговор против республики. Совет надзирал за деятельностью всех учреждений республики, ведал разведкой и контрразведкой, держал сеть сексотов, собирал и анализировал доносы, которые населению предлагалось опускать в специальные «почтовые ящики» — bocche di leone, «львиные пасти». Естественно, Совет окутывал себя тайной, и уж совсем непроницаемой секретностью были окружены ежемесячно выбираемые из членов Совета трое всесильных государственных инквизиторов.

Правосудие Десяти тоже было скрытное, и по Европе ходили мрачные истории о несчастных, которых в ночной тишине топили в канале. А если не топили, то заключали в темницах по соседству с Дворцом дожей — в «Колодцах» (Pozzi), где вода стояла прямо в камерах, или под «Свинцовыми кровлями» (Piombi), раскалявшимися во время летней жары: последние подробно описал de visu Казанова, самая знаменитая жертва этого правосудия.

Конечно, Совет десяти в первую очередь сам был заинтересован в том, чтобы его репутация была как можно более устрашающей. Но страшилки эти обрели совершенно особую жизнь: их использовала и наполеоновская пропаганда (не все, мол, республики одинаково полезны), и готическая словесность (вспомним шиллеровского «Духовидца»). Часто за обличениями «кровавого трибунала» просматривается даже что-то вроде благоговейного трепета перед хитроумием этой машины тотального полицейского надзора и тайных кар. И уж точно повлиял этот смутный страх на позднейшее каноническое восприятие Венеции: видимость зыбка, совершенство амбивалентно, счастье неустойчиво — и наверняка за ними таится что-нибудь зловещее или по меньшей мере загадочное.



ACCADEMIA CARRARA, BERGAMO

Витторе Карпаччо.
«Портрет дожа Леонардо Лоредано»,
1500-е

КЛАДБИЩЕ

«Венеция, вечная вдохновительница наших успокоений»

(надпись на надгробии Сергея Дягилева)



Тинторетто. «Портрет дожа Марко Барбариго», вторая половина XVI века

Еще 170 лет назад Рёскин почитал себя «свидетелем заключительной части упадка» этого города, «лишенного всего, кроме очарования». Тут мало что изменилось: увядание, распад, мертвенность накрепко превратились в предметы первой необходимости для любой художественной рефлексии на венецианские темы. И чуть ли не все тамошние реалии с легкостью поддаются истолкованию в ключе меланхолическом или прямо зловещем. Как у Томаса Манна, где даже цвет гондол оказывается кстати («удивительное суденышко… такое черное, каким из всех вещей на свете бывают только гробы»). Что уж говорить о смерти как таковой и об эксклюзивном венецианском rite de passage, когда мертвеца доставляют к месту последнего упокоения вплавь.

Изначально Венеция особой оригинальностью кладбищенского уклада не отличалась. Все как в любом средневековом городе: хоронить надо, естественно, в освященной земле, а освященной землей оказываются в основном погосты при храмах. Маленькие кладбища были разбросаны по всем шести венецианским кварталам, о чем сейчас напоминает разве что топонимика со всякими «calle dei Morti» (улица Мертвых). Знатных, богатых и знаменитых (вроде Монтеверди или Тициана) хоронили, правда, в самих церквах — ну так и этим чужеземца было сложно удивить.

Все изменила чума, на память о которой остались не только два великих обетных храма, палладиевский Редентore и Салюте Бальдассаре Лонгены. Гости Венеции и у себя на родине во время моровых поветрий XIV–XVII веков многого могли насмотреться, но здесь бедственность была особенно вопиющей, потому что зачумленные трупы было буквально некуда девать. Кладбища быстро переполнялись, расширять их было некуда, копать общие могилы — негде. Тогда-то в качестве экстренной (и временной) санитарной меры власти распоряжались вывозить умерших на отдаленные острова лагуны. На лодках, само собой.

Той же логикой вооружился в 1804 году и Наполеон: чумы, конечно, нет, но гигиена все равно требует убрать могилы из городских пределов — а значит, на отдельный остров. Снесли монастырь на острове Сан-Кристофоро-делла-Паче, довольно быстро заполнили и его, потом распространили кладбище на соседний остров Сан-Микеле, засыпав пролив так, что получился один остров, только в 1870-е получивший нынешний вид. Но зато какой! Стены над зеркалом воды, скорбные кипарисы — Бёклин, да и только.

Вообще, просвещенный урбанизм XIX века обычно старался делать так, чтобы кладбище переставало быть частью парадного городского ландшафта, вытеснялось из него — для того чтобы увидеть венское Центральное кладбище, допустим, надо до него специально добраться или хотя бы проезжать мимо; да и то оно физически не может быть таким же цельным объектом созерцания, как собор, гора или остров. С Венецией же так вышло, что кладбище вписалось именно что в парадную ведуту: глядя на северо-восток, туда, где Мурано, Бурано и совсем уж вдали Торчелло, на переднем плане неизбежно видишь Сан-Микеле с его кирпичными водными фасадами и верхушками кипарисов (этот умиротворяющий вид достался, в частности, и пациентам больницы Сан-Джованни-э-Паоло).

Изгнанное из города, кладбище парадоксальным образом еще прочнее вписалось в его образ — так из образа Неаполя невозможно вычеркнуть Везувий. Картина «острова мертвых» сама по себе составляет часть странного, ни на что не похожего венецианского очарования — хотя, попав на сам остров, с удивлением обнаруживаешь, что ничего специфически пронзительного в месте упокоения Дягилева, Стравинского, Бродского, Эзры Паунда и Кристиана Доплера нет, кладбище и кладбище, каких в Италии много. Впрочем, теперь там есть новая архитектура: из-за недостатка места остров несколько расширили и построили там новый погребальный комплекс, дзенски-рафинированное творение Дэвида Чипперфилда. То есть, помимо моста Сантьяго Калатравы, единственной в XXI веке звездной новой постройкой в Венеции стал колумбарий. Очень характерно.

МУЗЫКА

«В Венецы бывают оперы и камеди предивные, которых совершенство описать никто не может»

(стольник Петр Толстой, 1698)



Тициан. «Портрет дожа Франческо Веньера», 1554–1556

Музыкальные впечатления нынешнего туриста в Венеции обычно не очень изобильны. «O sole mio» в сипловатом исполнении гондольера, ресторанные оркестры на Пьяцце да лабухи, день за днем играющие «Времена года» Вивальди в храмах для понаехавшей публики. Впрочем, в декорациях этого города все эти бесстыдные промыслы не очень раздражают: сгодится и такое напоминание о том, чем все мы обязаны Венеции сегодня.

Представьте, что некто изобретет некий новый перформативный жанр, авангардный, синтетический, вроде бы эффектный, но все равно рассчитанный на «тусовку» понимающих. Быстро ли найдется предприниматель, который попытается на таком хоть что-то заработать? Да нет, конечно, любой здравомыслящий человек скажет: такое я не продам, очень сложно, ищите гранты.

Так вот о предпринимательской сметке венецианцев это кое-что говорит: около 1600 года во Флоренции появилась опера, вещь невиданная и неслыханная, дорогая диковинная игрушка. Всего через 37 лет в Венеции уже придумали, как из этого неподатливого материала сделать товар, и открыли первый на свете коммерческий оперный театр, к которому быстро присоединились еще несколько. Бизнес-модель прекрасно себя зарекомендовала: сами театры принадлежали аристократическим семьям, импресарио брали их в аренду, просчитывали сезон, находили деньги, приглашали композитора, оркестрантов, певцов, художника-машиниста — и ждали кассовых сборов. Попутно именно там, в Венеции, появилось тогда много чего еще. Театральные ложи, абонементы, визит в оперу как social gathering, фанатский культ оперных звезд, вообще театральный бизнес (скажем шире — шоу-бизнес) как новый вид экономической деятельности. Без славного периода, когда именно Венеция была законодательницей оперных мод, все дальнейшие приключения оперы как жанра просто невозможно себе представить, хотя важнее всего то, что это-то не увядшее обстоятельство из прекрасного прошлого, а живая традиция. Во всяком случае, в XX веке мировые премьеры «Похождений повесы» Стравинского, «Поворота винта» Бриттена, «Нетерпимости 1960» Луиджи Ноно именно здесь и состоялись.

Венеция вообще так устроена, что в ней из каких-то глубоко местных, почти случайных условий ненароком прорастало то, что определяло ход большой истории музыки. Особенности акустики базилики Сан-Марко, специфика ее пространственного устройства, протокольные детали богослужений с участием дожа: кто бы мог подумать, что, наложившись, все это вызовет к жизни обычай размещать в базилике музыкантов и певцов несколькими «стереофоническими» группами на балконах и галереях. А из этой полихоральности выйдет барочная идея stile concertato с соперничеством перекликающихся голосов. А дальше, как следствие,— тьмы и тьмы произведений концертного жанра, партитур которых не вместить и всему Дворцу дожей.

Удельный вес композиторов, работавших в Венеции (Габриели, Монтеверди, Кавалли, Легренци, Чести, Вивальди, Порпора, Галуппи…), огромен, вес авторов, так или иначе ориентировавшихся на венецианские модели в музыке, практически неизмерим. Но это книжные факты, а живые впечатления от города создавали картину того, что музыка и музыкальность в Венеции совсем уж вездесущи, стихийны: торговцы поют, рабочие поют, и да, гондольеры тоже поют (распевают полуречитативом октавы «Освобожденного Иерусалима», если точнее). На контрасте с отсутствием стольких привычных в любом другом месте городских шумов это воспринималось особенно остро — может быть, поэтому в XIX веке так обильны все эти «раздайся, баркарола, над сонною волной». Вагнеру, допустим, вряд ли были интересны Монтеверди или Вивальди. Но, услышав как-то раз в ночной тиши странное пение гондольера, он был потрясен, и этому потрясению мы обязаны песней пастуха в третьем акте «Тристана». И не случайно же именно композитором Висконти потом сделает отравленного Венецией Ашенбаха.

ЖИВОПИСЬ

«В ГНИЛОСТНОМ ВОЗДУХЕ ЕЕ НЕКОГДА РАЗНУЗДАННО И БУЙНО РАСЦВЕЛО ИСКУССТВО»

(Томас Манн, «Смерть в Венеции»)



NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, MELBOURNE

Тинторетто. «Портрет дожа Пьетро Лоредано», 1567–1570

Можно сказать, что ритуал встречи с живописью в Венеции сохранил те же порядки, что и при дожах. Конечно, тогда не было великого собрания Академии, а теперь есть, и тем не менее: сколько картин ни перекочевало в музей из храмов и скуол, а великое множество так и осталось на своих местах. «Ассунту» и «Мадонну Пезаро» Тициана идут смотреть во Фрари, «Страшный суд» и «Введение во храм» — в Мадонна-делль-Орто, написанные Карпаччо истории св. Иеронима и св. Георгия — в миниатюрную скуолу Сан-Джорджо-деи-Скьявони, и далее, далее: странствующие энтузиасты ходят от храма к храму, как и forestieri XVIII века, чтобы воочию оценить, вправду ли хорош очередной Виварини или Пальма Младший, спрятавшийся в боковой капелле или в сакристии. Не то чтобы нигде больше в Европе великой живописи нельзя было увидеть именно в храмах, но в Венеции и концентрация церквей в городской ткани совсем другая, и концентрация искусства под их сводами.

И это, разумеется, не говоря о Дворце дожей, где изобилие оправленных в позолоченную резьбу плафонов и панно приобретает совсем уж вавилонский размах, и о скуоле ди Сан-Рокко с тоже оглушительным неистовством Тинторетто. Когда великих венецианцев XVI века рассматриваешь в музейных залах всего остального мира — думаешь о том, о чем пристойно в этих случаях думать: колорит, композиция, совершенство индивидуальной маэстрии, а возможные потрясения переживаешь, так сказать, один на один.

В Венеции, когда к концу очередного долгого дня (что делать, мы не лорды, отправившиеся в неспешный гран-тур, каждый день и каждый час на счету) все непервостатейные Тайные вечери, распятия, Мадонны и евангелисты Марки, благословляющие дожей или прокураторов, начинают предательски сливаться, ко всему этому невольно присоединяются другие мысли.

Это на Торчелло, в пустоте и тиши, совсем невозможно себе представить, что некогда ведь то была густонаселенная лагунная метрополия, в сравнении с которой юная Венеция с ее горстью деревянных домишек имела бледный вид. В самой Венеции, попав в патриархально завешенные бельем безлюдные дальние уголки Кастелло или Каннареджо, тоже с некоторым трудом примеряешь на них восторги ренессансных травелогов насчет «великолепнейшего, славнейшего, самого царственного города под солнцем». И вот живопись тут создает правильную систему координат. Понятно, что тому же Тинторетто было бы не справиться без мастерской, но какого же размера должны были быть мастерские всех этих титулованных живописцев республики (до худкомбинатов Рубенса или Луки Джордано все-таки было жить и жить)? Какой масштаб должна была иметь вся эта система патронажа — государственного, церковного, частного, корпоративного (если иметь в виду скуолы),— чтобы генерировать этот вал заказов?

Республика, конечно, и прежде старалась показать, до какой же степени она царственна — например, когда тремя-четырьмя веками ранее украшался главный храм города. Больше, еще больше привезенных из-за моря рельефов, колонн, плит и статуй! Больше проконесского, пентелийского и паросского мрамора, египетского порфира! Кони Лисиппа? Давайте и их сюда. (А потом еще — так в иных первобытных обществах нужно съесть печень врага, чтобы перенять его силу,— надо увезти из Византии множество мощей и реликвариев.) Но, состарившись, даже и этот воинственный пастиш стал восприниматься как нечто эксцентрично-нежное. А вот в живописи in situ по-прежнему достаточно яростной художественной воли, чтобы опытно почувствовать: нет, все-таки не родился этот город усталой и печально-беззаботной столицей декаданса.

СТЕКЛО

**«Вот она глядит с улыбкой холодной /
В голубое дряхлое стекло»**

(Осип Мандельштам)



Неизвестный художник. «Портрет дожа Кристофоро Моро», 1429–1507

WIKIPEDIA.ORG

Венеции всегда приходилось быть передовой и хитроумной в технологическом смысле, это был вопрос не только коммерческого преуспеяния, но и прямого выживания — если уж стартовать городу пришлось с такой невыгодной позиции: с необходимости строиться и обживаться на топкой нестабильной почве. Венецианцы все оттачивали и оттачивали технику строительства на сваях, пока ко временам Палладио не стало окончательно казаться, что для них нет ничего невозможного в инженерном смысле и что на зыбком островном грунте они хоть дворец, хоть огромный храм, хоть колокольню могут воздвигнуть так же спокойно, как если бы это было гранитное плато.

Они строили отменные галеры и, что самое главное, научились виртуозно организовывать этот процесс, дойдя до, по сути, конвейерного производства. Когда Генрих III Валуа, сбежав с польского трона, заехал в республику по дороге домой, к трону французскому, венецианская Синьория с гордостью этим похвасталась: перед приемом у дожа королю показали в Арсенале киль будущего корабля, а после банкета он увидел в том же доке уже полностью готовое и оснащенное судно.

И еще они были мастера совершенствовать чужие изобретения. Да, книгопечатание изобрел Гутенберг — но это Альд Мануций придумал в Венеции современную книгу с компактным удобным форматом, привычной нам композицией страницы и, самое главное, с привычной нам графикой шрифтов.

Но самой прекрасной и самой ревниво оберегаемой венецианской тайной оказалось стекольное производство в разных его ипостасях. Опять-таки нельзя сказать, что до венецианцев само стеклоделие было диковиной,— какое там, это ноу-хау еще бронзового века, но все же после Темных веков на Западе подзабыли и его. Именно в Венеции к 1000 году монахи-бенедиктинцы его переоткрыли, а потом, в XII–XIII веках венецианцы частью переняли, частью вырвали у Византии ее секреты мозаичного дела.

И употребили их на то, чтобы выложить стеклянной смальтой гимн своему благочестию, своему могуществу и вере в свою богоизбранность — великий комплекс мозаик Сан-Марко, которые республика потом заботливо подлатывала, дополняла и переделывала до самого своего заката, даже в те времена, когда мозаика как жанр во всей остальной Европе никакого интереса не вызывала. Жарко отливающие в полумраке золотом своды базилики, так непохожие на заальпийскую соборную готику, во все века и воспринимались как роскошный манифест инаковости Венеции в европейском культурном контексте, ее славы как моста между Востоком и Западом.

Но мозаикой все не ограничивалось. В том же XIII веке тонкие изделия венецианских стеклодувов стали приносить такие барыши, что Светлейшая республика сделала стекольное производство государственной монополией. А поскольку производство это было огнеопасное (жилые дома в городе все еще были по большей части деревянные) — выселила его от греха подальше на соседний остров Мурано. Многим позже Казанова жаловался, что муранцы — отъявленные воры и головорезы, но власть им все прощает, только бы они хранили государственную тайну, которой считались их технологии. Хрустальное стекло, стекло, окрашенное жженой костью, кобальтом, медью, стекло опаловое и льдистое, мраморное и авантюриновое, мурринское и филигранное, оптическое стекло для очков, стекло «миллефьори». Наконец, стекло зеркальное, именно на Мурано и изобретенное в 1516 году.

Увы, промышленный шпионаж сделал свое дело, и в XVII веке все эти секреты растеклись по Европе. Но из символической репутации Венеции «стекольные» обертоны изъять было уже невозможно. Стекло и зеркало — классические знаки хрупкости, тщеславия, суетности, но точно так же зеркало — атрибут аллегорической Истины, а стекло как материя, по сути, вечно. Холсты горят и истлевают, мозаики — нет.

КРАЙНОСТИ

«В Венеции есть нечто столь отличное от любого иного места на свете, что ты сразу отбрасываешь все устоявшееся и привычное»

(Мэри Шелли)

Венецию всегда описывали как город очень безопасный в самом банальном, бытовом смысле: полиция знала свое дело, разбоя и поножовщины практически не было, историй в духе Рима времен Борджиа с трупами, плавающими в Тибре, тут не знали. И все же ее бытие полно вовсе не только чванства и очаровательного легкомыслия, но еще и страха.

Страха перед болезнью: никакие мудрые карантинные меры не препятствовали тому, что только во время одной из вспышек (1576–1577) чума выкосила почти треть города. Страха перед коварством чужеземцев: Венеция гордо считала себя неприступной и неуязвимой, но в 1618 году вскрылся вопиющий заговор, устроенный испанским послом Бедмаром, который в союзе с французскими гугенотами вроде бы планировал убить правительственную верхушку, поджечь Арсенал и одновременно ударить по городу с моря. История темная и по крайней мере сильно раздутая венецианской пропагандой, но сознание масс все равно надолго искорежили истерия и паранойя. Страха перед полицейским всемогуществом родного государства, наконец: мало ли что, кто Богу не грешен, бабке не внук.

Все бедствия, понятное дело, от греха и нечестия. Поэтому на город в старые времена нередко накатывали волны исступленного покаяния с публичным массовым самоистязанием. А власти, в свою очередь, не менее исступленным образом водворяли пуританские порядки. Выслеживали и жестоко карали неверных мужей и в особенности жен, устраивали показательные репрессии против содомитов, запрещали азартные игры, объявляли войну роскоши и подвергали суровой регламентации даже обычные домашние званые обеды.

Но Венеции не было суждено превратиться в ровно-благонравное строгое общество наподобие какой-нибудь Голландии XVII столетия: за одной крайностью следовала другая. Правительство, на словах продолжая порицать безнравственность, признавало, что уж лучше проститутки, чем содомиты,— и тогда мог начаться золотой век венецианской проституции. В строю — 11 000 секс-работниц (на 150-тысячный город) всех рангов, от портовых женщин до высокообразованных «почтенных куртизанок» (cortigiane oneste), реестры которых с описанием их достоинств официально предлагались гостям города. И все платили налог, шедший на содержание доблестного венецианского флота. Однако все равно дело не ограничивалось этим бюрократически упорядоченным гедонизмом — на поверхности оказывались эксцессы. От скандальных оргий в доме Пьетро Аретино, опубликовавшего в Венеции свои порнографические «Сладострастные сонеты» (1526) с иллюстрациями Джулио Романо. До безграничного либертинажа XVIII века, о котором дают исчерпывающее представление известные эпизоды мемуаров Казановы вроде секса с двумя вольнодумными монахинями, за которым вдобавок подсматривает из соседней комнаты французский посланник аббат (будущий кардинал) де Берни.

Именно декорацией для всего крайнего, экстремального Венецию так часто хотели видеть потом, когда республики св. Марка уже давно не было. Смерть в Венеции — удел не только литературных героев Гофмана, Манна, Хемингуэя, но и, например, Вагнера, умершего сумрачным февральским днем 1883 года в торжественном палаццо Вендрамин-Калерджи на Большом канале. Все пределы скандальности демонстративно перешагнул в Венеции Байрон, живший в обществе двух обезьян и лисы в палаццо Мочениго, купавшийся в Большом канале, соблазнивший две сотни женщин за три года — и в Венеции же начавший своего «Дон Жуана». Сто лет спустя старинных венецианских куртизанок затмит роскошью, разнузданностью и экстравагантностью знаменитая femme fatale маркиза Луиза Казати, гулявшая по Венеции с двумя гепардами на привязи и украшавшая себя живыми змеями, покровительница «Русских сезонов» — но заодно и муза Габриеле д'Аннунцио. Литература и жизнь тут идут рука об руку. Да, собственно говоря, все жизненное и житейское начинает в Венеции казаться безудержной литературой — в этом Венеция по-прежнему способна на крайности.



MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON

Джентиле Беллини. «Портрет дожа (вероятно, Паскуаля Малипьеро)», 1460–1462

Проект Юрия Сапрыкина Слова России

Серебренников

Как «театральное дело» прочертило границы между лояльным и нежелательным

А АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ
Б БЛАГОУСТРОЙСТВО
БОЛОТНАЯ
БРИГАДА
Г ГЕОРГИЕВСКАЯ ЛЕНТОЧКА
Д ДАУ
И ИПОТЕКА
К КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ
КРЫМ

Кирилл Серебренников — режиссер театра и кино, художественный руководитель «Гоголь-центра», один из лидеров современного российского театра. 22 августа 2017-го Серебренников задержан в Санкт-Петербурге во время съемок фильма «Лето» и этапирован в Москву. Серебренникова и других фигурантов дела обвиняют в хищении государственных средств, выделенных организации «Седьмая студия» на реализацию экспериментального проекта «Платформа», который с 2011 года работал на площадке центра «Винзавод». Более полутора лет Серебренников и другие фигуранты дела проводят под домашним арестом (продюсер Алексей Малобродский почти год содержится в СИЗО). 26 июня 2020 года суд приговаривает Серебренникова к трем годам условно и штрафу в 800 тысяч рублей, кроме того, он и другие фигуранты дела должны возместить государству ущерб в размере 129 млн рублей. В ноябре 2021 года все иски и штрафы по делу были окончательно погашены

Начало «театрального дела» обставлено с показательной жесткостью — к Серебренникову домой приходят с обыском в девять утра, «Гоголь-центр» оцеплен людьми в форме с нашивками «ФСБ», актеров, у которых назначена репетиция, не впускают и не выпускают из здания, все выглядит так, будто в зрительном зале засела вооруженная банда ваххабитов, которыми Серебренников командовал через СМС (телефон у режиссера сразу же забирают, и до поздней ночи связаться с ним невозможно). Ничего не понятно: говорят о растрате в московском департаменте культуры, сообщают про «мошенничество в особо крупном размере», называют астрономическую сумму в 35 миллионов долларов (два миллиарда рублей по тогдашнему курсу).

Колонки публицистов-лоялистов появляются даже быстрее, чем официальные пресс-релизы, и в этом лагере нет сомнений, что растрата лишь предлог: Серебренникова наконец призвали к ответу за «креативность и содомию», за «пронизанные растленным духом спектакли», за «мало кому, кроме гей-тусовки, нужный театр». Пригодилось и название первого серебренниковского фильма «Изображая жертву» — мол, «тусовочка» возмущается, когда воруют чиновники-единороссы, а когда у своих рыльце в пушку, это «новый 37-й».

Еще не сняли оцепление, как у театра собирается толпа театральных и медийных деятелей, Чулпан Хаматова и Евгений Миронов зачитывают обращение в поддержку Серебренникова. Поздним вечером Серебренникова отпускают домой, пока в статусе свидетеля — по версии следствия, деньги, на которые были реализованы театральные проекты Серебренникова, на самом деле были им украдены. Через три месяца он будет переведен в обвиняемые и отправлен под домашний арест.

И все же ничего не понятно. К Серебренникову пришли как к расхитителю — но кажется, что все же как к режиссеру (вот и публицисты-лоялисты не дадут соврать). Дело в нецелевом расходовании или в неправильных спектаклях? Это за финансовые нарушения или за вольнодумные высказывания? Традиция прикрывать политические мотивы формальным юридическим предлогом тянется как минимум с разгона старого НТВ. Но в этом и подобных делах на кону были большие деньги или борьба за власть — а здесь-то что? Ничего не понятно — не было тогда и до сих пор не стало.

Ничего не понятно, но все чувствуют, что дело это символическое. Серебренников не просто заметный режиссер и с недавних пор худрук, в каком-то смысле с него — вернее, с его давних уже спектаклей «Пластилин» и «Откровенные полароидные снимки» — начался русский театр XXI века. Документальный театр, постмодернистская ирония, новая зрелищность, игры с советским — все ключевые театральные теги 2000-х разыграны Серебренниковым максимально эффектно (и часто впервые). Он очевидно идет вразрез с традициями репертуарного (он же психологический) театра — и надолго оседает в табаковском МХТ, давая новый воздух старой мхатовской школе.

23 мая 2017 года «Исламское государство» (запрещенная в России террористическая организация) взяло на себя ответственность за произошедший накануне теракт в Манчестере: в результате взрыва на концерте Арианы Гранде погибло 22 человека. Президент РФ Владимир Путин на заседании Совета по физкультуре и спорту поддержал предложение запретить выступления иностранных футболистов за российские клубы. Бывшему министру экономического развития РФ Алексею Улюкаеву предъявлено обвинение в окончательной редакции — по статье о получении взятки должностным лицом, находящимся на госслужбе. В квартире у режиссера Кирилла Серебренникова и в театре «Гоголь-центр» проходят обыски по делу о хищении государственных средств в особо крупных размерах

Н НАШИ
НОВАЯ ЭТИКА
НОРД-ОСТ

О ОБЕЗБОЛИВАНИЕ
ОЛИМПИАДА

Р PUSSY RIOT

С СОЦСЕТИ

Т ТЦ

Ч ЧУЛПАН ХАМАТОВА

Ш ШЕРИНГ

Ю ЮРИЙ ДУДЬ

Я ЯНДЕКС

У государства есть разные мнения, разные голоса, и есть люди, которые хотят видеть Серебренникова частью русской культуры, потому что они понимают, что это — одна из немногих отраслей, в которых Россия может соревноваться с самыми развитыми странами. И приводить ее в неконкурентоспособное состояние они не хотят.

Александр Баунов

Он выпускает собственный курс в Школе-студии МХАТ — и это люди такого качества и с такими перспективами, что было бы странно не попробовать создать из них собственный театр: так начинается «Седьмая студия», которая позже плавно перетечет в «Гоголь-центр». Он идет в кино, на телевидение, в балет, в пограничные с театром области — а его проект «Платформа» занимается и перформансом, и оперой, и современным танцем и заодно выращивает новое поколение академических композиторов. За «Платформу» его теперь и судят.

Вместе с Серебренниковым на скамье подсудимых — бывший директор «Седьмой студии» Юрий Итин, бывший директор «Гоголь-центра» Алексей Малобродский, бывший начальник департамента Минкульта Софья Апфельбаум и бухгалтер Нина Масляева. Обвинение строится на показаниях последней: она утверждает, что «преступная группа» выводила бюджетные средства в фирмы-однодневки; другие обвиняемые уверены, что Масляева дает признательные показания в обмен на обещание следствия освободить ее от наказания (допущенные ей лично финансовые нарушения выглядят вполне доказанными).

По версии защиты, все деньги были потрачены на театр, но реквизит для спектаклей иногда покупался за наличные (позже одна из обвиняемых, продюсер Екатерина Воронова, признается, что перед закрытием «Платформы» уничтожила все чеки, которые могли бы подтвердить невиновность Серебренникова и остальных). Вторая экспертиза по делу признает, что на «Платформу» было потрачено даже больше денег, чем выделил Минкульт, после чего суд возвращает дело в прокуратуру — но следствие заказывает третью экспертизу, и все начинается заново. Суд выясняет, зачем «Платформе» нужно было покупать рояль, пытается установить, действительно ли был поставлен спектакль «Сон в летнюю ночь» — толстая подшивка рецензий не убеждает, «мало ли что в газетах пишут», заключает судья. Когда суд отсматривает видео, в котором музыканты исполняют музыку Кейджа верхом на велосипедах или играют сутки без перерыва, пока зрители спят в спальных мешках, кажется, что все фигуранты процесса сами становятся участниками абсурдистского театрального эксперимента — непонятно только, кто его режиссер и зачем он нужен.

«Театральное дело» — уже не первое, в котором государство требует отчета за бюджетные траты на культуру, причем не только формального. В 2014-м, после выхода «Левиафана» Андрея Звягинцева (часть денег на съемки выделил Минкульт), Владимир Мединский заявляет, что государство больше не будет финансировать фильмы, которые «оплевывают выбранную власть». В 2015-м на Тимофея Кулябина, поставившего «Тангейзер» в Новосибирской опере, заводят дело за оскорбление религиозных символов: Кулябин будет оправдан судом, но директора театра Бориса Мездрича после этого уволят, а «Тангейзер» снимут с репертуара. Театр в постсоветской России — самое свободное и неподцензурное искусство, но в 2010-х за эту свободу приходится платить — увольнениями, выселениями, сорванными спектаклями. Дело Серебренникова в этом контексте прочитывается однозначно: причина преследований не столько в том, что государственные деньги тратились безотчетно, но в том, что тратились они не на то.

«Ну и правильно»,— говорят недоброжелатели Серебренникова,— «хватит самовыражаться за государственные деньги, пусть экспериментирует за свой счет». Парадокс в том, что именно Серебренников превратил убыточный и безлюдный Театр имени Гоголя во вполне коммерческое предприятие: на момент ареста своего худрука «Гоголь-центр» дотируется из бюджета менее чем наполовину и на каждый вложенный рубль зарабатывает два. Еще один парадокс: субсидию «Седьмой студии» выдавали именно что на эксперименты — проект «Платформа» в марте 2011-го Серебренников представляет на встрече деятелей культуры с тогдашним президентом Дмитрием Медведевым, в ходе которой тот говорит: «Способность воспринимать актуальное искусство — важное качество людей, которым предстоит модернизировать Россию». Самовыражайтесь, меняйте среду, делайте смелые вещи, создавайте яркие впечатления — так формулируется госзаказ по состоянию на 2011-й; те, кто будет честно исполнять этот заказ, в следующей политической эпохе рискуют оказаться под подозрением, в изгнании или на скамье подсудимых.

Какое у нас отношение к современному искусству, сформулированное чуть ли не на самом верху? Это непонятно что, ничто. И вторая распространенная реакция: я бы и сам так мог сделать, намалевать и так далее… Они там делают «ничто», а средства затрачены, вот за это «ничто» они и поплатились.

Андрей Архангельский

В 2009 году Серебренников совместно с социологом Даниилом Дондуреем публикует в «Российской газете» статью «В поисках сложного человека»: авторы фактически предлагают программу государственной культурной политики, исходящую из того, что культура — это не развлечение и не сохранение традиций, а инструмент формирования «сложного человека», без которого невозможно движение в будущее. «Поисковое, экспериментальное, сложносочиненное искусство новейшего времени, которое прорастает на наших глазах, в качестве потребителя подразумевает не толпу, не массу, даже не публику, а персонального, отдельного СЛОЖНОГО человека… Мы постоянно слышим разговоры об инновациях, но они — эти инновации — с неба не прилетят. Инновации — это когда один человек взял и придумал идею. Человек, придумывающий, мыслящий, творящий априори — СЛОЖНЫЙ». В 2009-м еще кажется, что государство должно думать о том, откуда возьмутся агенты инноваций, и все культурные проекты «медведевской» эры — от фестиваля «Территория» до пермской «культурной революции» — они об этом: как расшевелить креативность или по меньшей мере сделать так, чтобы молодым и ярким было интересно жить там, где они живут.

Некоторая часть той самой «тусовочки», на которую кивают публицисты-лоялисты, припоминает теперь Серебренникову и встречу с Медведевым, и спектакль по книге «Натана Дубовицкого», и отмененный показ фильма про Pussy Riot в «Гоголь-центре» — хотел, мол, дружить с «кремлевскими», вот и дружи теперь. Сочувствующая Серебренникову общественность приходит к выводу: государственные деньги опасны, театр, полученный из рук государства, это мина замедленного действия, лучше держаться от этого подальше, не участвовать, не состоять. Но как применить такой моральный ригоризм к театру — предприятию затратному и некоммерческому, где в руках у государства и дотации, и помещения, и назначения? Может ли театр — не отдельный театр, которому повезло, а театр как система — оплачиваться меценатами и спонсорами, особенно в России, где большие частные деньги системно тратятся не на культуру и науку, а на футбол и хоккей? Возможно ли вообще прожить в России с умом, амбициями и талантом — и при этом отдельно от государства, если государственным стало более или менее все вокруг?

В деле Серебренникова ничего не понятно — а это всегда открывает простор для конспирологии: может быть, это одна элитная группировка наносит таким образом удар по другой? Или кому-то нужно забрать себе помещение «Гоголь-центра»? Может быть, Серебренникова наказывают за вольнодумные интервью? Или за спектакль «Похороны Сталина»? Или пришел какой-нибудь полковник на спектакль «Кому на Руси жить хорошо» и ему отдавили ногу? Или просто — папочка копилась, копилась, да и накопилась. По Москве ходят самые фантастические слухи, но ни одна из версий не может быть подтверждена или опровергнута и ничто не объясняет жесткости, с которой проводится процесс: обвинение на глазах разваливается, но его до последнего пытаются склеить, в итоге обвинение просит для Серебренникова (даже не имевшего права финансовой подписи) шесть лет лишения свободы.

«Театральное дело» — модель для всех будущих подобных процессов: судят за экономику, но кажется, что имеют в виду политику, а где-то за политическими мотивами прячется чей-то корыстный или мстительный интерес. Ни точных причин и мотивов, ни имен организаторов процесса ни узнать, ни угадать невозможно. Где-то на заднем плане в деле Серебренникова как будто звучит песня Александра Маноцкова из спектакля по «Мертвым душам» — «Русь, чего ты хочешь от меня?». Не дает ответа.

«Театральное дело» — еще и впечатляющий пример цеховой солидарности: толпы коллег и сочувствующих перед судом, слова поддержки с самых разных сцен, самые весомые подписи под петициями — от Изабель Юппер и Кейт Бланшетт до Киркорова и Малахова, публичные акции везде, где только можно,— вплоть до красной дорожки Канна. Но эта волна солидарности ставит вопрос и о границах солидарности. На что готов каждый из сочувствующих? Что скорее поможет неправедно обвиняемым — громкие публичные акции или непубличный торг за закрытыми дверями? А если второе, то не сделают ли публичные акции только хуже? Или думать так — значит оправдывать собственную трусость? А «что скорее поможет» и «как надо по совести» — это одно и то же? И что из этого выбрать? Еще находясь под домашним арестом, Серебренников выпускает в «Гоголь-центре» спектакль «Барокко», центральный образ которого — самосожжение студента Яна Палаха на Вацлавской площади в 1969-м. Трудно отделаться от ощущения, что этим спектаклем автор задает жестокий вопрос — а чем ты готов пожертвовать ради того, что тебе дорого, во что ты веришь? До какой степени ты готов мириться со злом и как ты можешь ему противостоять? Наверное, любой ответ будет правильным, даже хэштег в инстаграме, и все же, если принимать поступок Палаха за абсолютную отметку,— как близко ты готов к ней подойти и что с тобой для этого нужно сделать?

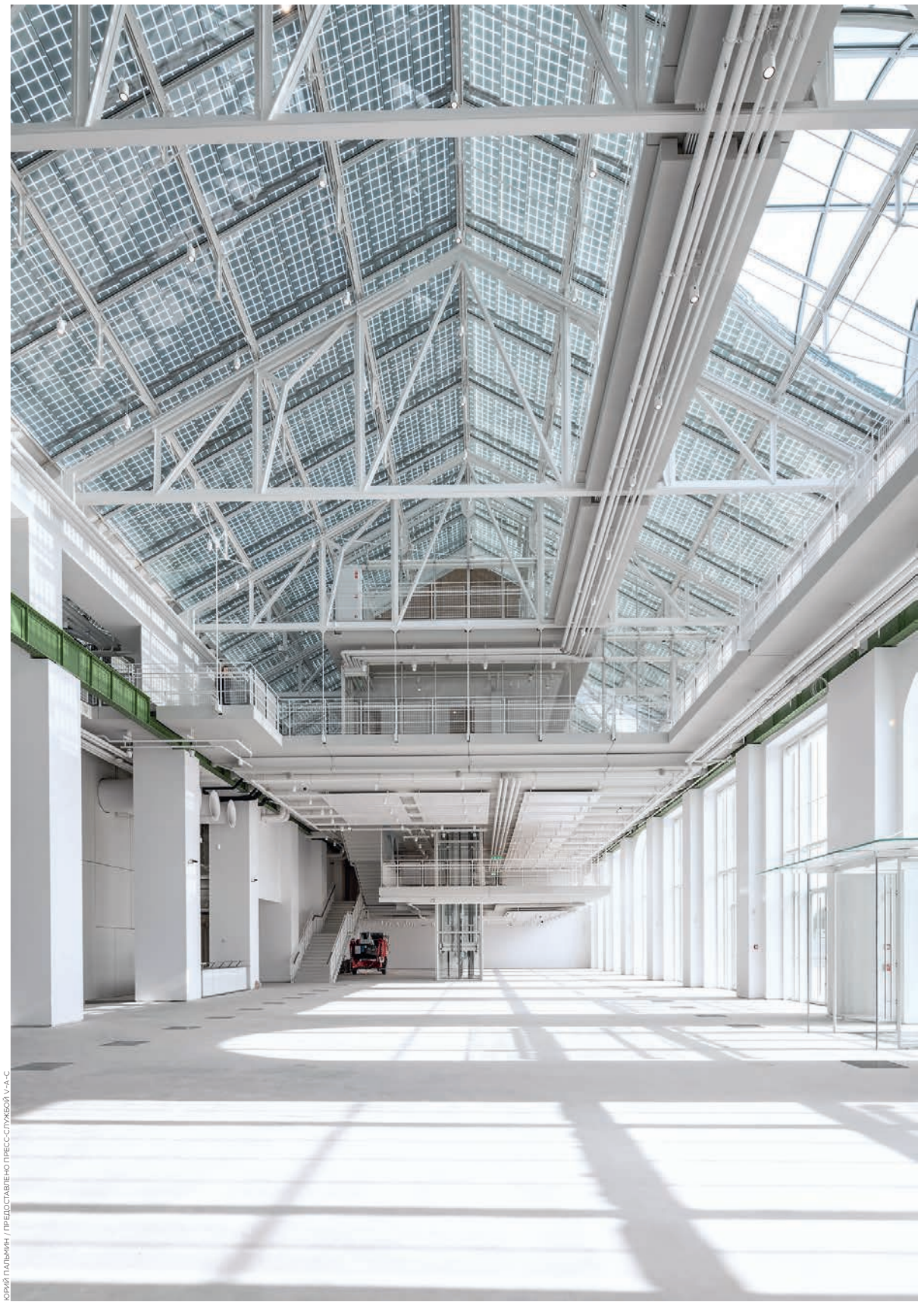
Дело Серебренникова, как и другие подобные процессы, устроены так, что от них легко отмахнуться, особенно если ты не принадлежишь к сообществу,— на то существует набор готовых отговорок: суд разберется, нет дыма без огня, разборки внутри тусовочки, почему вы молчали, когда (тут можно вставить любое громкое политическое событие последних 30 лет). И потом, если ты режиссер, это что, индульгенция?

Суд откровенно не может взять в толк, как можно потратить такие (да и любые) деньги на эти вот, прости господи, перформансы, исполнение Кейджа на велосипедах,— но в этом непонимании с ним солидарна и более свободомыслящая публика, которая уже привыкла видеть в любом культурном акте либо распил, либо трусость: вы пытались отсидеться в уютном домике со своим Кейджем и велосипедами, вместо того чтобы (опять же — ненужное вставить)? Так получайте теперь. Культура как ценность сама по себе, оправданная уже тем, что создает ту самую сложность и современность, без которой, по выражению Дондурея, и ракеты не будут летать, оказывается не нужна ни тем, ни этим.

В спектакле «Барокко» есть еще один, довольно лобовой образ: музыкант, который играет «Чакону» Баха, в то время как одна его рука прикована наручниками к запястью стоящего рядом полицейского. Все участники процесса получили в итоге условные сроки и разного размера штрафы, но этот образ полицейского, стоящего рядом с художником,— его уже не получается сделать небывшим. Можно, конечно, играть и одной рукой, почему нет, но это уже совсем другая музыка.

Дом тепличной культуры

Анна Толстова об открытии «ГЭС-2»



ЮРИЙ ПАЛЬМИН / ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ V-A-C

В самом центре Москвы, на Болотной набережной, открылся Дом культуры «ГЭС-2» — площадка фонда V-A-C, созданного российским миллиардером Леонидом Михельсоном вместе с итальянским арт-менеджером Терезой Иароччи Мавикой. Вход в «ГЭС-2» свободный, бесплатный, только на ряд мероприятий требуется регистрация — Москва получила в подарок памятник «звездной архитектуры» и теплицу современной культуры

Кто бы мог подумать, что эта банальная, в сущности, постройка может быть так хороша собой: очищенное от вековых напластований и восстановленное в первоначальных объемах мрачноватое громоздкое здание на Болотной набережной вдруг стало походить на изящную резную шкатулку слоновой кости, этакий реликварий, вышедший из мастерской Эмбриаки. Выстроенная в середине 1900-х Центральная электрическая станция городского трамвая была, положа руку на сердце, вполне заурядным произведением промышленной архитектуры, если, конечно, не верить старой московской легенде, будто бы при проектировании гигантской крыши трамвайной электростанции инженеров консультировал сам великий Шухов. Тем не менее это объект культурного наследия регионального значения, и при реконструкции сберегли и все, что входит в предмет охраны, и кое-что из конструктивных элементов помимо охранного списка. Вряд ли, глядя на «ГЭС-2» снаружи, вы догадаетесь, что над ним работал не какой-то тихий гений архитектурной реставрации, а одно из самых ярких светил starchitecture, «звездной архитектуры»,— лишь четыре высокие, тонкие, хрупкие, небесно-голубые трубы, вырастающие из крыши этого костяного реликвария, выдают руку мастера Ренцо Пьяно, отсылая к его первому знаменитому проекту, сделанному вместе с Ричардом Роджерсом,— Центру Жоржа Помпиду.

Трубы, впрочем, не просто красивая автоцитата — они служат для очистки воздуха, здание оборудовано системой сбора и фильтрации дождевой воды — для технических нужд, крыша устлана солнечными батареями, а просторные подземные парковки оборудованы зарядными устройствами для электромобилей, словом, «ГЭС-2» — это образец не только реставраторского, но и экологического подхода к архитектуре. Но если Центр Жоржа Помпиду сразу, с фасадов, всеми своими вывернутыми наружу внутренностями оглушал зрителя демонстративной хайтек-современностью, то «ГЭС-2» ошеломляет изнутри — головокружительной воздушной паутиной фермовых конструкций, лестничных маршей, парящих над землей переходов и галерей; все это одновременно выглядит и оммажем Владимиру Шухову, и собранием автореминисценций — и из Помпиду, и из Музея Аструпа—Фернли в Осло, до недавних пор казавшегося апогеем фирменной ренцопьяновской функциональной ажурности. Общая площадь территории «ГЭС-2» — два гектара, куда входит









ФОТО НА СТЕНАХ: ВАДИМ РАБИНОВИЧ, КОЛЛЕКЦИЯ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА МАРОС; ЮРИЙ ПАЛЕЦКИЙ/ПРЕСС-СЛУЖБА V-A-C

и набережная со спуском к Водоотводному каналу, напоминающая эспланаду Бобура, и березовая роща позади здания, напоминающая озеленение возле другой знаменитой электростанции, ставшей музеем современного искусства,— Тейт-Модерн.

Колоссальные окна «ГЭС-2» как будто бы раскрывают ее навстречу этому окультуренному пространству, но пространство, принадлежащее городу, оказывается не вполне дружелюбным — достаточно вспомнить, какой грандиозный скандал этим летом вызвала установка на набережной скульптуры Урса Фишера «Большая глина», превратившей все русскоязычные соцсети в коллективного эксперта по вопросам паблик-арта. Многие тогда заподозрили, что скандал был сознательной провокацией фонда V-A-C — чем-то вроде рекламной кампании. Но похоже, что это была разведка боем, показавшая, насколько далеко может заходить «ГЭС-2» в своих городских вылазках. В 2019-м V-A-C сделал целую программу культурных интервенций в спальных районах Москвы, внедряясь в окраинные библиотеки, кинотеатры, торговые центры и на рынки,— проблемы были, но обошлось без больших скандалов. Судя по всему, территория творческой свободы за эти два года катастрофически сократилась. Пространство самого здания «ГЭС-2», включающего четыре надземных и два подземных этажа, это целых 36 тыс. кв. м, и на первом уровне есть большие свободные зоны, которые называются площадью и проспектом,— история с Урсом Фишером как бы подсказывает: вот там, внутри, и гуляйте.

Всякий памятник индустриальной архитектуры, превращенный в полифонический культурный центр, непременно требует фразы про «фабрику смыслов», и «ГЭС-2», с самого начала отказавшаяся от концепции музея современного искусства и провозгласившая себя домом культуры — со всеми реверансами советскому просветительскому проекту, идеально вписывается в этот институциональный тренд. Библиотека, кинозал, кружки, художественная самодеятельность — все это на новом технологическом, концептуальном (и языковом) уровне, в виде воркшопов, ридинг- и вотчинг-групп, перформативных лекций, лабораторий, медиации и инклюзии, заработает в этом постсоветском доме культуры, чтобы производить новые смыслы и новые сообщества. Разочарованных отсутствием музея современного искусства художников утешат резиденциями и мастерскими — в том числе уникальными по оснащенности студиями 3D-печати, звуко- и видеозаписи. Активизм, феминизм, деколониальная оптика — судя по тому, что самым первым зрителем «ГЭС-2», посетившим новую площадку V-A-C до всех торжественных открытий, стал президент России Владимир Путин, эта программа получила некий карт-бланш. Но, очевидно, исключительно в стенах «ГЭС-2», которая при всей индустриальности своей



THE FACTORY OF FOUND CLOTHES (FFC) / ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ V-A-C



ОЛЬГА ЧЕРНЫШЕВА / ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ V-A-C

1
2
3 5
4 6

архитектуры напоминает не столько фабрику, сколько теплицу.

Однако тепличное производство тоже процессуально, и о том, что современное искусство научилось преодолевать пространство с помощью времени, напоминает художник, открывающий выставочную программу «ГЭС-2»: это исландец Рагнар Кьяртанссон, идеальный герой для дома культуры, превративший в профессию хобби и любительство. Кьяртанссон знаком отечественным поклонникам современного искусства по грандиозному перформансу «Печаль победит счастье», исполненному дважды, в 2014 году в Петербурге на Витебском вокзале в рамках Manifesta 10 и в 2019 году в Москве в Театре имени Маяковского в рамках пиар-кампании «ГЭС-2». Видео, сделанное по мотивам последнего перформанса, можно увидеть в «ГЭС-2»: облаченный в старомодный концертный костюм, художник в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра в течение многих часов до полного изнеможения исполняет по-русски сочиненную им песенку, представляющую собой меланхолический мостих «Печаль победит счастье». Сам Кьяртанссон уверяет, что лишь незнание русского языка вынудило его отказаться от безумной идеи поступать в Академию художеств в Петербурге, где он побывал в середине 1990-х. И еще уверяет, что в отрочестве его кумиром был Илья Репин — во всяком случае, хулиганское видео «Грозный-прегрозный», снятое в этом году специально к московской выставке, посвящено многострадальному репинскому шедевру, пробуждающему в особо чувствительных зрителях вандально-перформативную энергию. Впрочем, все три кьяртанссоновских проекта для открытия «ГЭС-2» так или иначе связаны с Россией.

Первый — нечто вроде ретроспективы Кьяртанссона, совмещенной с выставкой его любимых художников, как звезд мирового искусства вроде Кароли Шнееман, Элизабет Пейтон, Рони Хорн, Эмили Уордилл или Тистера Гейтса, так и мало кому известных исландцев,— назван по-чеховски: «В Москву! В Москву!» Это неслучайно. Кьяртанссон все же выучился на живописца аж в двух академиях художеств, в Рейкьявике и Стокгольме, и его диплом подтверждает целая стена картин, которые он ежедневно писал в Венеции в 2009 году, когда представлял Исландию на Венецианской биеннале и превратил национальный павильон в мастерскую живописца. Но живопись его сугубо перформативна, как и все, что он, выросший в театральной семье режиссера-драматурга и актрисы, где Чехов был в каком-то смысле одним из членов, и со школьных лет игравший в рок-группах, делает. В чеховском контексте начинают восприниматься буквально все работы Кьяртанссона — и особенно его главный шедевр, многоканальная видеоинсталляция «Посетители», музыкальная трагикомедия, снятая в 2012 году в полуразрушенной нью-йоркской усадьбе, где каждый из девяти исполнителей очередной печальной композиции играет свою партию в отдельной комнате и все вместе сводится только в видео, какой-то магической силой вовлекающем зрителя в этот бесконечный перформанс.

Второй проект «Я моторы гондолы разбираю на части», названный строчкой из группы «Мумий Тролль», которую, как выяснилось, очень любит Кьяртанссон, расширяет круг друзей и единомышленников меланхоличного исландца за счет тех отечественных художников, музыкантов и театральных авангардистов разных поколений, кто объединен такой же любовью к карнавалу («Моторы» собирала вся армия кураторов V-A-C). В партии Кьяртанссона оказывается и «Новая академия изящных искусств» Тимура Новикова, и «Фабрика найденных одежд», и Александр Петлюра, и Ульяна Подкорытова, и Наталья Пшеничникова, и Павел Пряжко, и Владимир Горлинский. Третий же проект, давший имя всему выставочному сезону «ГЭС-2», выглядит совершеннейшей авантюрой: Кьяртанссон взялся за ремейк сериала «Санта-Барбара» — вплоть до середины марта ежедневно прямо на глазах посетителей «ГЭС-2» будет пересниматься по серии легендарной американской мыльной оперы, так что все сериальное производство окажется выставлено на широкое обозрение. «Санта-Барбара», шедшая более или менее синхронно практически во всем мире, вышла на российский телеэкран через неделю после распада СССР — это был первый телевизионный фастфуд, который россияне начали употреблять вместе со всем остальным человечеством. Все постсоветские девяностые прошли под знаком «Санта-Барбары», тоже сыгравшей роль своеобразной культурной теплицы: страсти, кипевшие в богатых калифорнийских семействах, отвлекали от страстей, кипевших вокруг, словно ангелы на небе в алмазах.

1, 2 Рагнар Кьяртанссон. «Посетители», 2012

3 Рагнар Кьяртанссон. «Грозный-прегрозный», 2020

4 Рагнар Кьяртанссон. «Три сестры (интерпретация потерянной фотографии Джея Ранелли, сделанной около 1990 года)», 2021

5 Глюкля и «Фабрика найденных одежд». «Мы несем наши корни», из проекта «Карнавал вытесненных желаний», 2017

6 Ольга Чернышева. «Отображения тонкого вида», 2021

«Это меня вымотало, съело, сожрало, выплюнуло, пережевало и заморозило»

Иван Янковский о роли Анатолия Карпова в фильме «Чемпион мира»

30 декабря на экраны выйдет новогодний российский блокбастер «Чемпион мира» Алексея Сидорова («Бригада», «Т-34») о знаменитом шахматном поединке между Анатолием Карповым (Иван Янковский) и Виктором Корчным (Константин Хабенский), состоявшемся в 1978 году. Фильм Сидорова укладывается в уже устоявшуюся традицию постсоветского спортивного фильма, начатую картинами «Легенда №17» (2012) и «Движение вверх» (2017), снятыми на той же студии «Тритэ» Никиты Михалкова. Это масштабная ретропостановка, в центре которой идеологически окрашенное противостояние двух спортсменов: все поражения Карпова и победы Корчного оказываются результатом спланированной атаки западных спецслужб, личность и трагедия Корчного уходит в идеологическую тень, а его эмиграция оценивается как измена Родине не только советской пропагандой, но и авторами фильма. За Родину в «Чемпионе мира» отвечают, как ни странно, две мужские фигуры — отец Анатолия Карпова (Федор Добронравов) и министр советского спорта Градов (Владимир Вдовиченков). Чиновники выглядят здесь неизбежным злом, с которым можно и нужно смириться, а фигура отца приобретает поистине исполинский масштаб в последнем кадре-воспоминании, где маленький Карпов с папой поднимаются по ступеням возвышающегося над героями и зрителями сталинского здания. То есть — прямиком в небесный Советский Союз, где всегда Новый год и идет мягкий, ласковый снег. О роли Анатолия Карпова, отношении к Холодной войне, пионерской клятве и духе времени Иван Янковский рассказал Константину Шавловскому



ЦЕНТРАЛ ПАРТНЕРШИП/ТРИ КИТ. СТУДИЯ ТРИТЭ

Анатолий Карпов младше вашего деда Олега Янковского на шесть лет. И в 1978 году, когда весь мир следит за матчем Карпов—Корчной, на советские экраны выходят «Мой ласковый и нежный зверь» и «Обыкновенное чудо» и идут съемки «Того самого Мюнхгаузена». Вы думали об этом, когда готовились к роли?

Я думал о деде, когда надевал синий спортивный костюм и все говорили, что я похож на него из фильма «Влюблен по собственному желанию». И мне это очень льстило, если честно. А касательно того, что в 1978-м он снимался в этих фильмах…

Конец 1970-х — это же вообще его время.

Да, но я об этом не думал. Мне, мягко говоря, было о чем подумать на этих съемках, и, слава богу, еще и этим я голову себе не забивал.

А как вы с семидесятыми находили общий язык?

Хотели бы вы там оказаться?

Ну, наверное, да, было бы интересно. Во время подготовки какие-то вещи мне Леша (режиссер Алексей Сидоров.— **Weekend**) давал. Попросил, например, выучить наизусть пионерскую присягу.

Ого!

Но на самом деле я же в этот проект попал очень поздно, влетел буквально за месяц до съемок. Времени на подготовку было немного, но погружение, конечно, было — связанное с речью, например: я слушал, как люди говорили в то время, все-таки у них были какие-то другие интонации.

Смотрели что-то?

Я смотрел фильм «Шахматисты», смотрел «Гроссмейстера» с Мягковым.

В «Гроссмейстере» снимался Корчной, и после его эмиграции фильм положили на полку.

Да, он был запрещен. Но больше всего я готовился к шахматам. До этого я знал только названия фигур и как они ходят по доске, все. А нужно было — причем очень быстро — войти в кожу человека, который живет шахматами и который кроме шахмат вообще ни о чем не думает. И я много читал — мемуары и дневники Анатолия Евгеньевича «В далеком Багио», книжку «100 великих шахматистов». Я тогда еще снимался у Мирзоева в «Топях» и, когда у меня было свободное время, разыгрывал партии Андерсена, партии Пола Морфи, партии Бобби Фишера, в которого я вообще тогда влюбился. Я все это проигрывал, набивал руку. Мне было важно поймать механику игры — как человек берет фигуру, как ставит, как он не смотрит на часы, как он записывает, забирает, ест — вот вся эта моторика, чтобы зритель мог поверить, что ты в шахматы играешь не день-два, а всю жизнь.

У Фишера, кстати, действительно потрясающая биография, как и у Корчного, оставившего свои «Записки злодея».

А если бы не было никакого фильма, то вам кто показался бы интересней — Карпов или Корчной?

А я же сначала вообще думал, что в байопике снимаюсь. И на пробы пришел Карповым — старался говорить, как он, вести себя, как он. Думал, что мне нужно будет перевоплотиться натурально в Анатолия Евгеньевича, поэтому старался делать то, что, например, делал Ди Каприо в фильме «Авиатор», когда играл Говарда Хьюза. То есть взять какую-то фишку и пронести ее на три часа фильма.

Какая фишка у Карпова?

У Карпова такой очень холодный зеркальный глаз. Рыбий. Страшный. И манера речи очень интересная, голос очень высокий. Но на пробах мне сказали, что этого делать не надо. И мы стали искать, пробовать по-другому. В итоге я взял что-то от настоящего Карпова, глаза — от Дани Дубова, чемпиона мира по быстрым шахматам, а от баскетболиста Коби Брайанта — его философию mamba mentality.









ЦЕНТРАЛЬ ПАРТНЕРШИП, ГПМ КИТ, СТУДИЯ ТРИТЭ

А что это?
Проведи следующий день лучше, чем ты провел предыдущий, стань лучше, чем ты был вчера, и так каждый день — улучшайся, улучшайся, улучшайся в навыках игры, в жизни.

Так все-таки: Карпов или Корчной?
Карпов, я думаю. Корчной — другая весовая категория. Вот если бы мне этот вопрос задали в мои 50, может быть, я бы выбрал Корчного. А на данный момент Карпов все-таки ближе мне по судьбе. Если взять мою судьбу и судьбу Карпова в 1978 году — когда он был признан чемпионом формально, просто потому, что Фишер отказался с ним играть и ему нужно было всему миру доказывать, что он настоящий чемпион, а не бумажный,— то мне, Ивану Янковскому в 2021 году, конечно, ближе судьба его, чем Корчного.

То есть вы срезонировали на этом «бумажном» чемпионстве?
Я просто очень хорошо знаю, что значит быть кем-то на бумаге и все время что-то доказывать, бороться, бороться, стоять на гречке, вставать, отряхивать ее, опять стоять, бороться. И мне эта борьба Карпова оказалась близка.

А с самим Карповым вы встречались?
Да, у нас была одна встреча, мы с ним просидели часа полтора. Он очень закрытый человек. Стена. Какие-то личные вещи не расскажет. Где и когда он сломался, например. Какие-то бытовые истории — как они собирались ехать в Багио, что с собой брали — да, он рассказывал. Но о тех эмоциях, которые он испытывал при поражениях,— тут он не открылся. Он очень доброжелательный, естественно. Рассказал, например, как играл матч претендентов и что они с Корчным дружили, оказывается, с детства.

В фильме их отношения почти не показаны. Там вообще Корчного, если честно, немного.
А я не знаю, что вошло в окончательный монтаж картины — первая сборка была около пяти часов, материала много было. И не знаю, посмотрю ли я в итоге этот фильм, потому что я редко смотрю свои фильмы. Не могу себя на экране нормально воспринимать.

Почему?
Я сыграл, сделал, прожил что-то, понял про себя что-то как про человека — и мне достаточно. Я все равно всегда знаю на съемках, вру я или нет, и убеждаться в этом снова мне необязательно. Тут же невозможна работа над ошибками, это не бокс и вообще никакой не спорт.

А что вы про себя поняли, играя Карпова?
Что все самое хорошее происходит с артистом, когда он не суетится. Особенно в кино. Мои предыдущие роли — они намного более живые, что ли, и очень отличаются от того, что я делал в этом фильме. Здесь задача была для меня гиперсложная: действовать в рамках персонажа, будучи статичным. Проигрывая, не показывать, что ты проиграл. Вообще никогда не показывать то, о чем ты реально думаешь.

Покерфейс?
Да, но не так, что тебе как будто все безразлично, нет. Надо было сыграть так, что вот у тебя покерфейс, а внутри у тебя ***** (шквал эмоций.— **Weekend**). И ты все время, постоянно на грани. Абсолютная уверенность при внутренней неуверенности в том, что ты сделал правильный выбор: поехал играть, например, а не остался дома с отцом и с женой.

Матч Карпов—Корчной не просто один из самых знаменитых матчей в истории шахмат XX века, но еще и один из самых показательных эпизодов Холодной войны. Вы как-то это обсуждали с режиссером?
Да, мы обсуждали, что это и есть война, только война через шахматные фигуры. Мы играли фигурами, но представляли, что сзади танки, пушки, генералы и армия. И все же играть нужно было



ЦЕНТРАЛ ПАРТНЕРШИП ГПМ КУЛ.СТУДИЯ ТРИТЭ

в шахматы, а не в войну. Карпов и сам говорил много раз, что он просто хотел играть в игру. Насколько я знаю, он вообще любит играть в игры. В любые: он любит и шарики в самолете лопать, и на бильярде сыграть, и пасьянс «Косынка» разложить. Ему важен сам процесс игры и победы в этой игре.

Но именно эта конкретная игра очень нагружена: это не просто борьба двух выдающихся шахматистов за титул чемпиона — это борьба между двумя идеологическими системами. И Корчной показан в фильме именно что предателем, так что зрителю предлагается сплотиться перед лицом вот такого «врага».

Знаете, как Петр Фоменко говорил: «Это потом нам скажут, о чем мы сделали спектакль». Я просто люблю играть роли. Чем роль интереснее и сложнее для меня, чем она более незнакома в человеческом плане — тем мне интересней. А насчет тех смыслов, которые вы видите… В первую очередь это был потрясающий сценарий. Два героя, есть точки подключения, точки боли, точки сопереживания — и одному, и другому.

Но когда я смотрел фильм, то не мог отделаться от мысли, что пока я погружаюсь в этот эпизод из истории Холодной войны, в реальности информагентства пишут о дислокации российских войск на границе с Украиной. И это такое, не совсем новогоднее и праздничное впечатление от фильма.

То есть вас не покидала мысль о том, что события фильма созвучны времени?

Скорее я думал о том, сколько лет было людям, которые сейчас руководят нашей страной, в 1978 году, и о том, что им, наверное, будет приятно вспомнить свою молодость. И что такие фильмы, как «Чемпион мира», рассказывая о спортивных победах прошлого, возвращают ценностное противостояние времен Холодной войны, рифмуя его с тем, что происходит в стране сейчас.

В этом смысле меня не волнует, что в стране происходит. Есть очень много компетентных людей и специальных организаций, которые об этом говорят, но даже это ни к чему не приводит. Мои слова по этому поводу уж точно не важны, я никому не открою ничего нового своими рассуждениями. Потому предпочитаю говорить только про кино, про любовь к профессии. Про книжки, спорт, театр. Про семью.

Как строилась ваша работа с режиссером?

Я каждый день получал от режиссера ***** (нагоняй.— **Weekend**). Видимо, это метод работы у Леши такой, потому что, когда мы общались после монтажа, это был совсем другой человек. Но на площадке он ввел меня в состояние постоянного стресса — поскольку и мой герой весь фильм тоже находится в состоянии стресса. У меня очень много было нервных срывов, расстройств, разочарований от себя и всего остального. Это была такая школа, за которую я Леше на самом деле очень благодарен. Да и вообще — это самый сложный фильм, который я в жизни делал. Это меня вымотало, съело, сожрало, выплюнуло, пережевало и заморозило. Плюс ко всему я заболел ковидом прямо перед тем, как мы должны были снимать шахматы, то есть под конец съемок. Я вышел после ковидного домашнего ареста и должен был играть по памяти все — мы с Костей оба выучили партии, естественно. А я вот просто нулевый, поднялся по лестнице — устал, спустился — устал, при этом на память все это играл, играл, играл. И я рассчитывал, что на экране будет какое-то настоящее перевоплощение, потому что я чувствовал себя не собой. Даже то, что я озвучивал,— я видел, что на экране не я, и мне от этого было хорошо. Потому что я часто вижу в кино: вот это я тут проскочил, вот тут я, тут, тут. А в «Чемпионе» — это не я. Это не Ваня, не Иван.

А в какой роли больше всего Ивана?

Везде понемногу. Хотя в «Тексте» — тоже не Иван. Там был дерзкий, сумасшедший кокаиновый торчок — это не я. Да и в «Заводе» не я.

А в «Топях»?

В «Топях» меня больше. Мне знакомо ощущение того, что человек умирает, потому что я встречался со смертью близких несколько раз в жизни. И мне было интересно попробовать передать, как это, когда человек умирает и не может с этим ничего не сделать. Герой «Топей», конечно, жертва собственного цинизма, но при этом жизнь не прожил, за нее не зацепился, и, как всегда в России, когда петушок клюнул — надо успеть прочувствовать, прожить, сделать что-то. И вот — да, там больше меня.

Роль Карпова — очень сложная еще и потому, что в ней нет действия: на экране весь экшен решен с помощью графики. Видимо, потому что самой биографии Карпова на экшен, в общем-то, не хватило, в отличие от героини «Хода королевы».

Да, там действие двигает все, что вместо шахмат,— ее алкоголизм, наркотики. Кстати, «Ход королевы» вышел уже тогда, когда мы работали над картиной. То же самое было и с «Текстом» — когда фильм совпал с делом Голунова. Это такие совершенно удивительные совпадения, когда что-то, видимо, носится в воздухе.

Вот вы говорите, что сценарий был очень хороший — но, например, женская линия прописана, по-моему, очень слабо…

Вообще-то я на этой картине встретил свою жену, и у нас родился сын, которого зовут, кстати, Олег. По сравнению с этим — Карпов, Корчной, пятое-десятое, вот неважно, правда. Это же кино, оно приходит и уходит. Мы вообще в такое время живем, когда кино перестало удивлять. Вы наверняка больше меня насмотрены в силу своей профессии. Но я не думаю, что и вас прямо по-настоящему что-нибудь удивило за последние, например, пять лет. А жизнь — она удивляет. И для меня встреча с Дианой — большое, настоящее событие.

Вам вообще нравится то, что с российским кино сейчас происходит?

Да. Посмотрите, у нас большие успехи за границей, связанные с авторским кино и со свободой платформ, которая, впрочем, похоже, сейчас урежется. Все, ради чего платформы задумывались,— сейчас это хотят запретить и пресечь.

С одной стороны — да, вот эти вот новые «ростки свободы», а с другой — черные списки артистов. В актерской среде как-то это обсуждается? Что вы по этому поводу думаете?

Да я думаю, что это ужасно! Вообще ощущение такое, что Советский Союз сидит крепко еще и в нашем обществе, и в наших головах. Очень много вот этого вот: не надо, это не говори, это лучше не снимай, этого не делай, тссс, чшшш. Будешь говорить громче — мы к тебе придем. И это противоречит духу свободы, духу времени. А бороться со временем на самом деле ни у кого не получалось, никто у него не выигрывал.

В «Чемпионе мира» вы играете победителя. А вам кто больше интересен — победители или проигравшие?

Хм. Победитель — он ведь на самом деле когда-то проигравший человек. И поражение чаще ведет к большему результату, чем победа. Классно быть чемпионом, но если ты хочешь почувствовать момент прихода к этому состоянию, то, конечно, намного круче быть побежденным.

Почему же в кино мы смотрим только на победы прошлого?

Я не знаю. Я же не принимаю решения, про что снимать кино! А те, кто это делает,— им, видимо, действительно хорошо от того, что они могут вспомнить молодость, увидеть со стороны себя, когда они побеждали. И это такой разговор… Вот если б мы сидели с вами в Америке, то обсуждали бы перестрелки в школе, или BLM, или что там еще сейчас обсуждают. Токсичную маскулинность? А в России мы обсуждаем то, что обсуждаем. И мы, наверное, будем об этом говорить, пока не придет время закончить уже это обсуждение. И я как-то давно с этим смирился, что ли. И меня это не мучает. Пока есть книжки, пока есть театр, пока есть фильмы и роли — мне есть чем заняться. А эти разговоры и эти мысли — они меня не развивают, к сожалению.

Глазами клона

«Лебединая песня»: Махершала Али и мир будущего

Ксения Рождественская

На Apple TV+ вышла «Лебединая песня», дебютный минималистичный сай-фай Бенджамина Клири («Оскар» за короткометражный фильм «Заика») с Махершалой Али в двух главных ролях — смертельно больного дизайнера и его здорового клона

Не очень отдаленное и весьма удобное будущее: беспилотные автомобили, роботы-стюарды в поездах, виртуальные компьютерные экраны, линзы с микрокамерами, возможность клонирования людей, сохраняя все их воспоминания. У дизайнера и иллюстратора Кэмерона кризис: он не может работать, он неизлечимо болен, его состояние ухудшается. Но каким-то образом ему пока еще удается скрывать приступы от беременной жены и маленького сына. Он собирается подписать договор с медицинской корпорацией на создание своего абсолютно здорового клона, и тогда клон займет место Кэмерона, а Кэм навсегда останется жить в пансионате корпорации. Лечение экспериментальное, единственное требование корпорации — полная секретность, никто из близких Кэма не должен ничего об этом знать. Отказаться можно в любой момент, даже когда клон уже обретет сознание и будет думать и действовать точно так же, как Кэм,— но в тот момент, когда клон войдет в дом Кэма, обратного пути уже не будет.



APPLE TV+

На первый взгляд это минималистичная сай-фай-слезовыжималка о последних днях умирающего. Но сюжет о клонировании всегда дает возможность поговорить о глобальных вопросах бытия, например о классовом разделении, как в хорроре «Мы» Джордана Пила, или о космическом одиночестве, как в «Луне 2112» Данкана Джонса, и одновременно позволяет исследовать сопротивление жанра — как в давно забытой комедии Гарольда Рамиса «Множество» или боевике Роджера Споттисвуда «Шестой день» с двумя Шварценеггерами. Ирландец Бенджамин Клири в своем дебютном полном метре рассуждает о лжи во спасение и проверяет на прочность границы драмы.

Еще по оскароносному короткому метру Клири «Заика» было ясно, что сценарист он предельно сентиментальный и простодушный, но компенсирует сюжетную прямолинейность режиссерской изобретательностью и вниманием к звуковому ландшафту. В том коротком метре герой-заика страдал, не готовый к развиртуализации с онлайн-подругой, а внутри него шел непрекращающийся, эхом расходящийся во все стороны монолог. В «Лебединой песне» у героя проблемы серьезнее — но внутреннее эхо никуда не делось. Собственно, в этом сила Клири — он погружает зрителя в точную звуковую среду, медитирует на мелких подробностях, он чувствует силу пространства. Это пространство безмятежности: гаджеты в фильме возмутительно удобны, пейзажи хоть и сероваты, но величественны, психологи молчаливы. У Кэмерона очаровательная жена, она учительница музыки, а в свободное время поет. Их маленький сын унаследовал родительское чувство юмора. Врачи так убедительны, что хочется немедленно подписать все бумаги, не читая, что там написано мелким шрифтом. Все слишком хорошо, и единственный минус — в том, что люди смертны.

«Лебединая песня», как и «Заика», устроена довольно просто: Кэмерон, по требованию врачей и по зову сердца то и дело вспоминает, как счастлив он был, давая возможность Наоми Харрис («Лунный свет») блистать во флешбэках в роли жены героя, а потом мрачнеет и куксится, общаясь с врачом (царственная Гленн Клоуз) и другой пациенткой (Аквафина), уже выбравшей свою судьбу. В двух главных ролях — Махершала Али, уже дважды получивший «Оскар» за лучшую роль второго плана («Лунный свет» и «Зеленая книга»). Его героям нужны принципиально разные вещи: умирающий Кэм хочет, чтобы его семья была счастлива, и готов ради этого от нее отказаться, а его только родившийся клон хочет просто продолжать жить.

Клири слишком тщательно разграничивает героев-двойников, слишком внимательно разглядывает гаджеты, слишком последовательно заменяет иронию пафосом. Здесь много плачут и много шутят — но шутят только пациенты, врачи и ученые бесстрастны, как боги. А в результате оказывается, что сам Клири пошутил лучше всех. Он снял не совсем сай-фай и совсем не любовную драму. Это история о том, что понять тебя и помочь тебе может лишь твой клон, как в «Луне 2112» Данкана Джонса. Или о том, что ты и сам не знаешь, снятся ли тебе электроовцы,— не зря в «Лебединой песне» есть прямая цитата из «Бегущего по лезвию» Ридли Скотта.

Смотреть: Apple TV+

Дело рук утопающей

«Незнакомая дочь»: режиссерский дебют Мэгги Джилленхол

Зинаида Пронченко







NETFLIX

В последний день года Netflix выпускает «Незнакомую дочь» — режиссерский дебют актрисы и номинантки на премию «Оскар» Мэгги Джилленхол. За адаптацию романа Елены Ферранте Джилленхол получила приз за лучший сценарий в Венеции, но фильм оказался значительно беднее литературного первоисточника

Долгожданный режиссерский дебют Мэгги Джилленхол, давно считающейся чуть ли не главной интеллектуалкой среди голливудских актеров, профессиональной среды, прямо скажем не располагающей к глубокой рефлексии, на первый взгляд поражает своей виртуозностью. Джилленхол щедра с коллегами и одаривает каждого — будь то новоявленная звезда Пол Мескал или ветеран экрана Эд Харрис — и травмой, и драмой. Характеры многочисленных персонажей, ближе к финалу группирующихся в настоящий древнегреческий хор, прописаны и сыграны с учетом малейших психологических нюансов. Все эти люди, которых фатум отправил жарким летом 2020-го на крохотный остров в Средиземноморье вроде Гидры, знаменитого пристанища Леонарда Коэна, кажутся larger than life — настолько они архетипичны и эгоистичны.

Однако «Незнакомая дочь», экранизация романа Елены Ферранте (2006), при ближайшем рассмотрении оказывается все же досадным упрощением беспощадной интимистской прозы до сеанса успешной гештальт-терапии. Джилленхол идет на поводу у моднейших сегодня течений принятия, добавляя к поп-мантрам типа «ешь, молись, люби и никогда не извиняйся» ложку феминистской повестки и бочку классического американского прагматизма. Все, что ни делается,— все к лучшему, любые испытания приносят дивиденды.

История Леды Карузо (Оливия Колман), пятидесятилетней разведенной исследовательницы модернистской литературы, специализирующейся на Джойсе и Паунде, стартует в райском местечке — уютной бухте с видом на безбрежную лазурь. Леда заявляет новым знакомым — консьержу арендованной виллы, пляжному работнику, отдыхающим с соседнего лежака,— что она приехала в рабочий отпуск за вдохновением для новой книги. Но очень быстро становится понятно, что не трудности перевода с английского на итальянский занимают ее мысли. Что рай похож на чистилище и, дай бог, не обернется адом. Что она сама, как Улисс, путешествует во времени от одной обиды к другой и что ее напускная мудрость и всечество суть аляповатая ширма застарелых комплексов.

Буквально на второй странице удивительно лаконичного и очень правдивого — а значит, жестокого — романа Ферранте пишет: «Труднее всего говорить о тех вещах, которые мы сами до конца не осознаем». В книге Леда, разумеется, неаполитанка, сбежавшая на холмы Тосканы, в чопорную и буржуазную Флоренцию от шума, грязи, коррупции юга, внезапно сталкивается со своим прошлым на адриатическом курорте. Загорающее рядом семейство явно принадлежит к каморре. Красавица Нина (Дакота Джонсон), потерявшая на пляже дочь, а затем, вернув дочь, потерявшая уже ее любимую куклу,— не только портрет Леды в юности, но и тень архаичной среды, покинув которую физически, ментально отринуть Леда так и не смогла.

Ферранте, конечно, рассуждает о женском, о скудости ролевых моделей, которые женщинам по-прежнему предлагает общество: мать, дочь, жена, конец предложения. Ферранте определенно входит в положение Леды: как трудно в 20 лет решить, что для тебя важнее — семья или карьера, долг или чувство. Но Ферранте также намекает, что пресловутый патриархат, будучи явным злом, нынче проигрывающим борьбу по всем фронтам в цивилизованном мире, кажется, ни одну из проблем этого мира с собой в могилу не унесет. Индивидуализм слишком лелеет человека, превращая несчастье в отложенный платеж. Полное фиаско Леды на личном фронте — развод, ужасные отношения с взрослыми дочерьми, которых она ради интрижки с коллегой-фатом бросила в детстве,— закономерность. И вряд ли стоит тут винить социум. Поэтому последние главы романа дышат такой безнадежностью. Поэтому и у Средиземного моря никакой другой погоды, кроме пасмурной, Леда не дождется. Никогда не извиняйся или извиняйся поздно, ведь поздно — лучше, чем никогда. Но очень часто извинениями делу не поможешь. Ферранте справедливо лишает свою героиню катарсиса. Страдания могут очистить тебя, но во что они превратили тех, кто страдал по твоей воле: в черновик, который всегда можно переписать?

Подобные выводы неприемлемы для американки Джилленхол, прилежно стремящейся разложить проблемы белого человека по полочкам. «Незнакомую дочь» она трактует буквально. Леда посмотрела на море и увидела в его волнах отражение собственных страхов. Леда вошла в эти темные воды, чуть не утонула, но сумела вынырнуть и вдохнуть полной грудью.

Все, против чего протестует Ферранте, у Джилленхол подано как лекарство от экзистенции. Очень часто вынырнуть — не означает начать заново. Иногда море — это просто соленая вода, и, выплыв на берег, ты не узнаешь себя лучше.

Смотреть: Netflix, с 31 декабря

Вирусный Шекспир

«Станция 11»: весь мир — театр, особенно после чумы

Татьяна Алешичева

На HBO Max (в России — на more.tv) выходит «Станция 11», удивительная постпандемийная притча, придуманная задолго до ковида

Во время представления «Короля Лира» в чикагском театре витийствующий на сцене Артур Леандр (Гаэль Гарсиа Берналь) начинает заборматываться и валится набок. Лишь один зритель, Дживан (Химеш Патель), понимает, что это не корчи безумного короля, а сердечный приступ, и бросается на сцену — но актера уже не спасти. Дживану приходится взять на себя заботу об игравшей в том же спектакле девочке Кирстен (удивительная Матильда Лоулер), которую опекал Леандр. В тот же вечер Дживану звонит сестра — она работает в больнице — и рассказывает о стремительно распространяющемся по стране смертельном вирусе. Дживан запасается продуктами и с девочкой и братом-инвалидом запирается дома в надежде пересидеть заразу.

Спустя 20 лет подросшая Кирстен (Маккензи Дэвис) странствует с труппой актеров и музыкантов «Бродячая симфония». Пандемия выкосила большую часть населения, а те, кто остался, окопались на фермах, разбойничают в лесах или создают коммуны — труппа всегда находит зрителей, чтобы играть им Шекспира. В постпандемийном мире нет электричества, но жить можно — надо лишь остерегаться незнакомцев. Один такой прибивается к труппе, но Кирстен прогоняет его — ведь на местности орудует некий Пророк (Даниэль Зоватто), похититель чужих детей. Кирстен не зря заподозрила в незнакомце злодея, загадка лишь в том, почему этот парень цитирует наизусть реплики из уникального самодельного комикса «Станция 11», который когда-то дал ей Леандр. Его нарисовала Миранда (Даниэль Дедвайлер), бывшая жена Леандра,— скоро мы узнаем, откуда в ее комиксе появились фразы вроде «Я не хочу прожить неправильную жизнь и потом умереть» или «В глазах монстров настоящие монстры — это мы», которые вперемешку с Шекспиром Кирстен постоянно твердит про себя.

Можно подумать, что новая постапокалиптика эксплуатирует в развлекательных целях нынешнюю пандемию, но ничуть не бывало: роман Эмили Сент-Джон Мандел вышел в 2014 году, а съемки сериала стартовали в начале 2020-го. «Мы принимаем технологии как должное,— писала Мандел,— не замечая, какое чудо, что можно поговорить с кем-то с другого конца света или зажечь свет в комнате одним щелчком. Я пишу о мире, где этих благ нет,— это мое любовное письмо нашей цивилизации в форме реквиема».

При этом мир, который Мандел создала в романе, сложен не только технологиями или их отсутствием — в нем все так ловко закрючковано, что нет ни одной проходной детали. Жизнь Миранды и придуманный ею комикс спустя десятилетия будет определять поступки Кирстен, хотя они даже не были знакомы. Когда-то начальник Миранды объяснял ей, как работает логистика: ее задача найти не кратчайший путь между двумя точками, а правильный. Логистика — она же судьба — и приведет Кирстен к людям, которые были дороги Леандру, и позволит повлиять на их жизнь довольно удивительным способом: она возьмет их в постановку «Гамлета». Мир сжимается до театральной сцены, сокращается до единственной пьесы и раскрывается в классическом монологе. Мы присваиваем себе смысл слов, уже не раз сказанных кем-то до нас,— и неважно, из «Гамлета» они или из комикса. Пандемия и постапокалиптика в этой истории становятся лишь фоном, позволяющим обнажить связи, на которых все держалось: «Прервалась дней связующая нить. Как мне обрывки их соединить?»

Создатель сериала Патрик Соммервиль кое-что переиначил в сюжете романа, но снова накрепко увязал все сюжетные линии. Его сериал изобилует флешбэками — в последнее время у телесценаристов это стало модным поветрием, будто они разучились рассказывать истории последовательно, но у Соммервиля этот прием вдруг становится смыслообразующим. Допандемийный мир постоянно возникает перед глазами героев, мы видим, как они буквально мыслят воспоминаниями. Кирстен произносит со сцены шекспировский текст о смерти, а перед глазами у нее встает текст давней эсэмэски с известием, что тело ее матери находится в морге. Мысли героев комиксов обычно написаны в облачках над их головами, а Соммервиль и режиссер установочных серий Хиро Мураи визуализируют их в коротких флешбэках, иногда равных лишь одному промелькнувшему образу. И это дробное повествование, все время подверстывающее прошлое к настоящему, на удивление легко читается — будто перед глазами ровная ткань из когда-то порванных, но заново связанных нитей. Бывалый клипмейкер Мураи не стесняется в самые патетичные моменты шоу обрушить на зрителя потоки музыки — этот прием временами кажется слишком прямолинейным, но работает. Все это вместе, вкупе со странными сюрреальными образами из романа, заставляет сериал выделяться на фоне потоковой сериальной продукции. В нем, конечно, есть проходные сцены, но есть и завораживающие эпизоды, и какая-то сумасшедшинка, делающая это шоу безумным алмазом, который вдруг засиял на ТВ под самый конец года.

Смотреть: more.tv



PARAMOUNT TELEVISION

«История, которую мы рассказываем,— Netflix в чистом виде»

Василий Бархатов о «Фаусте» в Пермской опере, работе на Западе и искусстве недоговаривать


НИКИТА ЧУНТОМОВ


НИКИТА ЧУНТОМОВ

Василий Бархатов — оперный вундеркинд, дебютировавший в Мариинском театре в 22 года и ставший в начале 2010-х одним из важных героев российской оперной сцены, выпустил последний оригинальный спектакль в России в 2013-м. За спектаклями в оперных театрах Мангейма и Висбадена последовали дебюты в Базеле и Стокгольме, приглашение Немецкой оперы Берлина поставить мировую премьеру оперы национального классика Ариберта Раймана — и, как следствие, номинация на «оперный Оскар», престижную International Opera Awards. В этом году Бархатов возвращается на родину сразу с двумя премьерами: в конце сезона — с первой в России постановкой «Мертвого города» Корнгольда в столичной «Новой опере», на этих выходных — с «Фаустом» Гуно в Пермской опере. Как работа в Европе меняет творческий почерк и чего ждать от его возвращения, Василий Бархатов рассказал Дмитрию Ренанскому

За семь лет, с 2006-го по 2013-й, вы поставили в одном только Мариинском театре девять спектаклей. После 2014 года вы не выпустили в России ни одной новой постановки, почти не давали интервью — так что многими это воспринималось как личный жест. Что это было на самом деле?

Я, конечно, не строил никаких планов побега. Просто, наверное, как человеку, воспитывавшемуся еще со студенчества на спектаклях Петера Конвичного или Йосси Вилера и Серджо Морабито, мне хотелось испытать тот язык, на котором я говорю, работой на большой европейской сцене, там, где я впервые испытал по-настоящему сильные эмоции от музыкального театра, где я, по сути, родился как режиссер. Но нужно понимать, что это получилось как-то само собой — не было никакого демарша, хлопанья дверями. Все началось с того, что спектакль «Коварство и любовь», который я поставил в петербургском «Приюте комедианта», пригласили на Шиллеровский фестиваль в Мангейм, где его увидел интендант местного театра Клаус-Петер Кер. В июле 2013-го он приехал на премьеру «Летучего голландца» в Михайловский театр — и вот уже два года спустя я выпускаю в Мангейме «Осуждение Фауста», с которого, собственно, и началась моя работа в Европе. В том же 2013-м композитор Сергей Невский познакомил меня в Берлине со своей подругой Лаурой Берман, только-только возглавившей тогда оперный театр в Базеле,— и она неожиданно предложила мне открыть сезон 2015/16 «Хованщиной» Мусоргского. С тех пор и пошло-поехало.

Вы стали первым после Дмитрия Чернякова режиссером из России, которому удалось сделать карьеру в Европе. Мне всегда казалось, что это произошло в первую очередь потому, что вы вышли на западный театральный рынок с уникальным торговым предложением: вы владеете секретами того, что принято называть русским психологическим театром, но одновременно ориентируетесь в эстетическом контексте западной сцены.

Скажу честно: несколько лет назад я понял, что к большинству спектаклей, поставленных до тридцати лет, я могу относиться в лучшем случае снисходительно — а четвертый десяток я разменял летом 2013-го, вскоре после мариинской премьеры «Русалки» Даргомыжского. До тридцати я очень многое себе прощал, многое делалось на черновик, без художественного самоконтроля. Не знаю, в том ли дело, что сразу после я начал много работать в Европе, или я просто повзрослел — но я воспринимаю эти годы как какой-то водораздел в своей биографии. При этом, как ни странно, для меня по-прежнему очень важен мой самый первый большой спектакль в Мариинке — в «Енуфе» Яначека (2007) есть зачатки того театра, которым я пытаюсь заниматься и по сей день. Что-то важное было в «Отелло», но только в том варианте, в каком спектакль был показан один раз — на генеральном прогоне, который кроме меня, по сути, никто не видел. Из своего «русского периода» я бы выделил еще «Русалку», «Сказки Гофмана» и «Летучего голландца» — но к остальным спектаклям, поставленным в России, у меня достаточно сложное отношение.

Для российской сцены близкая вам психологическая система координат — это естественная среда обитания. А вот для Базеля или Берлина «театр жизненных соответствий» — лишь один из многих языков, на которых говорит современная опера. Сталкивались ли вы с какими-то «трудностями перевода»?

Понятно, что система кастингов позволяет собрать в спектакле артистов, с которыми у тебя еще перед началом репетиций будет существовать некий «сговор» — и вам не нужно будет тратить время на то, чтобы найти общий язык. При этом я не вижу такой уж страшной пропасти между русским психологическим и европейским театром: западные артисты в большинстве своем полиглоты, они могут в пятницу работать в условной эстетике



НИКИТА ЧУНТОМОВ



НИКИТА ЧУНТОМОВ



НИКИТА ЧУНТОМОВ

Роберта Уилсона, а назавтра существовать в гиперреалистическом мире Дмитрия Чернякова — и делать это одинаково убедительно.

Но некоторая разница менталитетов, безусловно, присутствует. Я, к примеру, столкнулся с тем, что детальным выстраиванием партитуры роли — когда актеру ставится буквально каждое движение — занимаются только режиссеры из России. В Европе скорее принято максимально подробно погружать артистов в замысел спектакля, предоставляя им свободу интерпретировать режиссерские идеи своим телом. Никогда не забуду, как на одном из первых моих больших проектов на Западе, во время репетиций «Хованщины» в Базеле, хор театра написал на меня жалобу — после чего у меня состоялся примерно следующий диалог со старостами коллектива: «Вы знаете, что мы несколько раз признавались лучшим оперным хором Европы? — Да, конечно.— Вы знаете, что нашу работу высоко ценили такие мастера, как Петер Конвичный и Каликсто Бийето? — Да, разумеется.— Так почему же вы показываете то, как нужно делать каждое движение каждому из артистов хора? Вы что, не верите в нашу stage intelligence?». То есть подробную режиссуру они восприняли как оскорбление своего таланта, как будто я отношусь к ним как к малым детям, не веря в их сценическое чутье.

Работа на Западе сильно изменила ваш театральный язык?

Сегодня меня в гораздо большей степени, чем раньше, интересует история, которую рассказывает спектакль. Моя ключевая задача — придумать историю, которая не выглядела бы нарочитой, не входила бы в противоречие с музыкальной драматургией и с логикой либретто. Например, в «Фаусте» мы не изменяем в тексте оперы ни одного слова — но сюжетная линия у нас будет совсем другая. Или вот сейчас на Брегенцском фестивале я буду ставить «Сибирь» Джордано — и в это до приторности красивое произведение будет введен новый персонаж, которого в нем никогда не существовало, но который неожиданно станет его протагонистом и будет объединять вокруг себя всех героев оперы.

Визуальная составляющая для меня при этом с годами играет все меньшую роль — хотя вне зависимости от того, работаю ли я со своим постоянным соавтором Зиновием Марголиным или с художником Кристианом Шмидтом, для меня всегда важно очень четко задавать точные параметры пространства, в котором разворачивается действие. Поэтому сценография наших спектаклей всегда тяготеет к архитектуре — помню, как на выпуске одного из спектаклей в Мариинском театре проходивший мимо рабочий в сердцах бросил в пустоту: «Совсем охренели, уже целые города на сцене строят!» Но все это нужно только для того, чтобы Мефистофели и Фаусты превращались в людей с понятной каждому биографией.

Чему новому вы научились за эти годы?

Недоговаривать. Как бы я ни любил ту же «Енуфу», она была поставлена с прямолинейностью, граничащей с простодушием советского бытового театра. В «Фаусте» мне бы хотелось при максимальной подробности сценического действия оставлять какие-то элементы повествования за кадром — чтобы в спектакле появлялся воздух.

«Фауст» Гуно — партитура, что называется, со сложной судьбой. С одной стороны — что ни номер, то оперный хит, от куплетов Мефистофеля до арии Маргариты с жемчугом. При этом для новейшей истории музыкального театра, для режиссерской оперы этого названия как будто никогда и не существовало. Почему так произошло?

Ответ на этот вопрос я неожиданно получил несколько месяцев назад, разговаривая по зуму с выдающейся американской певицей Шерил Стьюдер. Слово за слово, я сказал, что буду ставить «Фауста», на что Шерил воскликнула: «Удивительно, что ты это ставишь именно сейчас, это же такая старомодная музыка!» Стьюдер права: чем дальше ты слушаешь Гуно, тем больше убеждаешься в том, что это действительно удивительно несовременная опера — она совершенно не вписывается в сегодняшний день. При этом история, которую мы рассказываем,— это Netflix в чистом виде, пускай и выращенный из музыкального ископаемого эпохи романтизма.

Почему вы вообще взялись за «Фауста»?

Драма Гёте — страшное, многослойное, сложносочиненное повествование, которое Гуно излишне романтизирует: они соотносятся друг с другом примерно так же, как Священное Писание — с Евангелием, пересказанным для детей Львом Толстым. «Фауст» у Гуно получается чересчур светским — но этой светскостью, как мне кажется, можно воспользоваться в благих целях, чтобы Мефистофель не выскакивал на сцену чертиком из табакерки.

«Фауст». Пермский театр оперы и балета, 18–22 декабря

АЛЬБОМЫ ДЕКАБРЯ ВЫБОР БОРИСА БАРАБАНОВА



альбом
TURNING TO CRIME
исполнитель
DEEP PURPLE
издатель
earMUSIC

22-й студийный альбом британской группы Deep Purple целиком состоит из чужих песен. Как и многие другие музыканты, оказавшись взаперти во время локдауна, классики хард-рока принялись перерабатывать свое и чужое старое. «Turning To Crime» не просто состоит из кавер-версий — Deep Purple и звучат здесь как кавер-группа из паба. Центральная вещь альбома, «Oh Well» Fleetwood Mac, с куплетом, исполняемым на тишине, и восходящей и нисходящей нотной последовательностью в инструментальной части, была прародительницей и «Black Dog» Led Zeppelin, и «Highway Star» самих Deep Purple, и в ней британцы отдают дань классическому хард-року. Прочая исследовательская работа Deep Purple проведена как в поле 1960-х (Боб Дилан, The Yardbirds, Боб Сигер, Cream), так и в архивах 1940–1950-х (Джимми Дрифтвуд, Луис Джордан). В отличие от Роберта Планта, который для своего свежего дуэтного альбома с Элисон Краусс «Raise The Roof» все же записал одну песню «из сегодняшнего дня» («Quattro (World Drifts In)» Calexico), Deep Purple ограничились, как сказал бы Александр Градский, «золотым старьем». Вопрос в том, смогут ли они теперь вернуться к оригинальной новой музыке. И захотят ли.



альбом
ВЫХОД В ГОРОД
исполнитель
NOIZE MC
издатель
Universa

Единственная проблема альбома Нойза MC «Выход в город» состоит в том, что ему суждено остаться в тени «Красоты и уродства» Оксимирона. Несмотря на то что «Выход в город» публиковался двумя частями по десять треков и у слушателя было время оценить и поэзию, и сопровождающие видео, массовый интерес устроен так, что в России может быть только один «главный рэп-альбом» — так же, как может быть только один главный киноактер или главная певица. Noize MC не жжет мозг неймдроппингом, его больше интересуют истории героев песен, и именно через них он рассказывает о стране, будь то птицы в метро («Выход в город»), раздавленная жизнью москвичка («Сельма Лагерлёф»), Сергей Есенин («Двадцатые годы»), служащая конной полиции («Все как у людей») или наркоман («Инстинкт»). Он техничен в стихосложении, но технично не так навязчиво, как Оксимирон: ему неинтересно строить стих на одних аббревиатурах или жонглировать шипящими. Наконец, в музыкальных решениях он по отношению к Оксимирону просто в другой лиге. Поклонники Ивана Алексеева скажут: «Кто надо — послушал». Они правы, но хочется, чтобы слушали больше.



альбом
OPEN ARMS
TO OPEN US
исполнитель
БЕН ЛАМАР ГЕЙ
издатель
International Anthem

В своем втором альбоме чикагский мультиинструменталист Бен Ламар Гей решает непосильную для многих задачу — приспосабливает экспериментальный джаз для массового уха. Первая же песня альбома, «Sometimes I Forget How Summer Looks On You», соткана из плывущего научно-фантастического звука клавишных, суетливой перкуссии, вкрадчивого основного голоса и обворожительных вокальных гармоний на втором плане, заканчивающихся африканским распевом. В любой из песен «Open Arms To Open Us» обязательно есть элемент из арсенала джазменов-экспериментаторов. В «Hood Rich Happy» это голос, прорывающийся сквозь помехи, в «I Be Loving Me Some Of You» — встреча нескольких атональных партий клавишных, а в «Nyuzura» — фольклорная мелодия, спетая поперек основного аккомпанемента. И в каждой песне при этом есть нечто, что цепляет и завораживает даже слушателя, не подготовленного к lo-fi и фри-джазовому нарративу. Используя арсенал корневой музыки, постбопа и мат-рока, Бен Ламар Гей со всем этим многолетним багажом на борту добивается полного ощущения движения музыки вперед.



альбом
ВАТРА RED
исполнитель
THMK
издатель
TNMK

История украинской группы «Танок на майдані Конго» насчитывает более 30 лет. Без нее не было бы не только Green Grey и «Бумбокса». Справедливо будет сказать, что и русскоязычный хип-хоп многому научился у соседей, а было это еще в прошлом веке. Чему завидовать сейчас, когда ритмизированный речитатив стал едва ли не главной культурной константой в нашей стране? В новом альбоме «Танок на майдані Конго» демонстрирует, как можно сочинять национальный рэп высокого качества, не делая при этом слишком серьезное лицо. THMK прекрасно ориентируется в передовом звуке. В альбоме, например, отчетливо слышно увлечение реггетоном (ему на Украине вообще уделяют много внимания, достаточно вспомнить хит Антона Вельбоя «Гусі»). Но сила THMK не в следовании моде, а в способности легко перебирать стили, остроумно использовать семплы из старых советских мультиков, украинских комических шоу и радиохитов 1990-х, но главное — точно чередовать взрывные танцевальные вещи с лирикой. Альбом, в котором есть одновременно уморительный трек о сексе в космосе «Контакт» и дворовой медляк «За гитарою» с соло на контрабасе, уже только за это заслуживает внимания.



альбом
CHURCHES
исполнитель
LP
издатель
Effective Records

Прежде чем издать новый полноформатный альбом, американская певица Лаура Перголицци разогрела слушателей несколькими хит-синглами. Среди них отдельного внимания заслуживает произведение «Fighter», вдохновленное найденным в YouTube роликом с исполнением песни «Чечня в огне». Ее автор — уроженец Нижнего Тагила, кавалер медали «За отвагу» Михаил Назаров, а сама песня стала фактически народной еще во время первой чеченской войны. Название альбома «Churches» («Церкви») связано еще с одной болезненной для России темой: LP запал в душу эпизод, когда во время российских гастролей ее не пустили в церковь. Выглядит певица и вправду экстравагантно, и один из мотивов альбома — диалог между ее мужской и женской сущностями. Но разве перед богом не все равны? Одним словом, разговор идет серьезный, а музыка при этом — самая дружественная по отношению к слушателю. LP — прирожденный хитмейкер, и главный хит ее карьеры «Lost On You» мгновенно стал классикой. А ее фирменные трюки — художественный свист и партии укулеле — появляются в песнях в самые правильные моменты.



альбом
ONLY NOW
исполнитель
ИГОРЬ БУТМАН, ЕВГЕНИЙ ПОБОЖИЙ, АНТОНИО САНЧЕС
издатель
Butman Music

Свое 60-летие ведущий джазовый музыкант страны встретил в самом бодром расположении духа — с молодой женой, на собственном концерте в Кремле. Очень вскоре вышел альбом «Only Now», который вместе с саксофонистом записывали победитель международного конкурса Института джаза Херби Хэнкока гитарист Евгений Побожий и мексиканский барабанщик Антонио Санчес, известный как многолетний партнер Пэта Метини и автор гипнотического саундтрека к фильму «Бердмен». В медийном поле Игоря Бутмана чаще всего можно застать за исполнением отечественных и зарубежных стандартов, но «Only Now» — это преимущественно авторский материал Бутмана и Побожего: альбом получил название в честь самой первой мелодии, сочиненной саксофонистом. Есть на «Only Now» и диалог с Уинтоном Марсалисом — его пьеса «Baby, I Love You» и посвящение Игоря Бутмана «Blues For Wynton». Это комфортный джаз без вывертов — такой, который поймет и ребенок, и президент. И только в одном месте впору задаться вопросом, не сон ли все это: это когда барабаны автора музыки к «Бердмену» звучат в мелодии Геннадия Гладкова «Луч солнца золотого».



альбом
МОИ (ТВОИ) ТЕМНЫЕ ЖЕЛАНИЯ
исполнитель
OOES
издатель
rabstvo

Дзержинск на музыкальную карту России нанес когда-то Сергей «Чиж» Чиграков, и больше никаких откровений город стране не дарил, пока не появилась Елизавета Майер. Свои записи она выпускает под именем ooes (читается как «о-йес»). Как и многие отечественные артисты «около 20», Елизавета Майер не стесняется признаваться в своих юношеских музыкальных увлечениях вроде «Ранеток», Димы Билана или МакSим. И как многие представители новой инди-сцены, ooes совсем не хочет делать вещи для массмаркета. Благодаря песням из альбома «мои (твои) темные желания», Елизавета Майер уже успела выступить в «Вечернем Урганте», попасть в программу Spotify по поддержке молодых талантов RADAR, появиться в ее рекламе на нью-йоркской Таймс-сквер и получить положительный отзыв в Rolling Stone. В журнале отметили звук ooes — такой, словно молодая девушка поет посреди пустой церкви. Елизавета действительно пела в церковном хоре. А ее холодная поп-электроника оказалась близка как поклонникам нового девичьего R'n'B, так и ветеранам меломании, которые еще помнят Cocteau Twins.



альбом
BLUE WEEKEND
исполнитель
WOLF ALICE
издатель
Dirty Hit

В лондонской группе Wolf Alice поет Элли Роуселл, одна из самых ярких и громких девушек в рок-музыке. Ее сценические выступления — доказательство живучести рок-н-ролла как дерзкой и безапелляционной музыки для больших толп. На новом альбоме Wolf Alice Элли практикует обволакивающие интонации Кейт Буш и Флоренс Уэлч, экспериментирует с речитативом и бедрум-попом, а группе в целом сейчас явно интересны большие консервативные формы вроде выступления в сопровождении оркестра или в церкви. Панковская дерзость, за которую фанаты любят Элли Роуселл, в полном объеме выплескивается на слушателя только в седьмом треке — «Play The Greatest Hits». Совершенно очевидно, что Wolf Alice рассматривали «Blue Weekend» как собственный «альбом-собор», как своего «Сержанта Пеппера» или свою «Обратную сторону Луны». Но когда пытаешься планировать подобное заранее, результат редко соответствует задумке. Вот и у Wolf Alice получилось дорого-богато, но непонятно о чем.



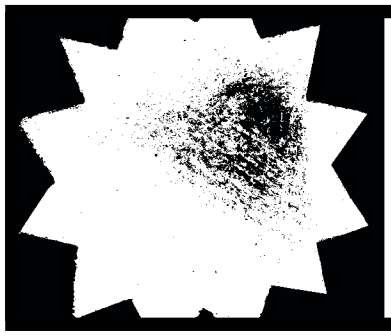
альбом
FLYING DREAM 1
исполнитель
ELBOW
издатель
Universal

Широкий британский рок-звук — то, чему не нужно дополнительно учить группу Elbow. После трагичного по содержанию, наполненного приметами нервной британской действительности альбома «Giants Of All Sizes» группа записала почти пасторальный альбом, ориентированный на голос и фортепиано. Песни для «Flying Dream 1» участники сочиняли каждый в своей домашней студии, а финальные сессии проходили в пустовавшем во время локдауна брайтонском Королевском театре. Среди источников вдохновения группы лидер Elbow Гай Гарви называл Чета Бейкера, Кейт Буш, Пи Джей Харви и Talk Talk, то есть в принципе не сочетающихся музыкантов. В итоге получилась запись с уникальным звуком, балансирующим на грани холодной сдержанности и приторного, почти рождественского умиротворения. Мелодический дар и вкус Elbow не дают им скатиться в беспочвенную благость и колдплеевский елей. Они все еще умеют писать песни, от которых захватывает дух. И еще — впервые за долгое время Гай Гарви здесь практически вовсе обошелся без влияния Питера Гейбриела, которое на прежних альбомах Elbow бывало довольно раздражающим.



альбом
KICK IIIII
исполнитель
ARCA
издатель
XL Recordings

Небинарная персона венесуэльского происхождения по имени Arca (имя при рождении — Алехандро Герси) закончила публикацию альбомов серии «KiCK». Внимание Arca обеспечено с тех пор, как это имя появилось в титрах альбомов Канье Уэста «Yeezus» (2013) и «Vulnicura» Бьорк (2015). После того как в 2018 году Arca совершила каминг-аут как транс-женщина и попросила определять ее в среднем или женском роде, в текстах ее песен усилилась тема самоидентификации и гендерных мутаций. На протяжении года в альбомах, объединенных названием «KiCK», Arca исследовала тему радикальных изменений как в музыке, так и в самом человеке, который не обязан оставаться в одном и том же теле всю жизнь. Последнее отлично просматривается на обложках дисков. Сочиняя альбомы серии «KiCK», Arca двигалась от клубного электронного саунда через хип-хоповые биты и венесуэльский реггетон к полной абстракции и деструкции. Последняя запись, название которой пишется как «kiCK iiiii», являет собой буквально космический хаос, в котором мелодические и разговорные элементы существуют вопреки центробежной силе, толкающей их сразу во все стороны.



РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА
С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ



РАМИЛЬ СИТДИКОВ / РИА НОВОСТИ

DEUS EX MICHELIN

КАК 2021 ГОД ИЗМЕНИЛ РЕСТОРАННЫЙ МИР И ЧЕГО ЖДАТЬ ОТ 2022-ГО

2021 год стал переломным в новейшей гастрономической истории — в Москву пришел французский гид Michelin. Теперь именно он будет определять ход развития рынка, потому что никакой иной мотивационной задачи, чем получение заветных звезд (а вместе с ними и гарантированную заполняемость залов), ресторанный мир до сих пор еще не придумал

Результаты первой московской инспекции вызвали самые противоречивые отклики и реакции — слишком уж много там оказалось неожиданностей и даже неловкостей. Но это, возможно, и к лучшему. Раздавая «не тем сестрам» или «не по тем серьгам», Michelin сразу обозначил себя как некое «чудище обло, озорно, огромно», великое, могучее и ужасное, чьей силе невозможно противостоять, а с решениями бессмысленно спорить. В самом московском гиде (вышедшем только в формате онлайн), его обтекаемых формулировках и тайных сюжетных поворотах чувствуется эпический размах, достойный древнего мифа. Теперь московские рестораны живут в ожидании рока, внимая знамениям свыше и изо всех сил пытаясь их просчитать. Этот вселенский ужас, смешанный с благоговением, конечно же, стократно усиливает активная роль государства во всех вышеозначенных процессах. То, что городские власти в лице мэрии были инициатором приглашения Michelin в Москву и финансировали его таинственное пребывание в ресторанах столицы в разгар пандемии, тянет на отдельный сюжет. Вкупе эта мерцающая картина мира, перемежающая торжества и запреты, пугливый шепот лучших московских шефов о том, что за одно плохое слово о «Мишлене» можно попасть в черный список и тогда уж звезд точно не видать, и активный поиск горе-рестораторами обходных путей и скрытых возможностей «заноса» кому следует («если бы знать, если бы знать») ради гарантированного попадания в рейтинг в следующем году, а также неистовые вложения рестораторов-профи в многосложные дегустационные сеты и навороченные концепции, дабы будущие инспекторы ощутили в Москве искомый «русский дух» на должном уровне, создали причудливый ландшафт. И, кто знает, вполне возможно, что кто-то из индустрии в этот самый момент принял непростое решение о смене пола, дабы сорвать джек-пот в облике женщины-шефа,— в современном метамодерновом мире, обремененном наследием прошлого века (среди которого, без сомнений, и самый почитаемый в мире ресторанный гид — дитя непрозрачного, бумажного, «офлайнового» XX века), чего только не случается.

Вывод из всей этой картины можно сделать лишь один — в ресторанном бизнесе, наряду с возросшими в разы инвестбюджетами, нарастающим кадровым голодом и внезапно появляющимися и исчезающими QR-кодами и локдаунами, появилось еще одно обстоятельство непреодолимой силы — это недремлющее (или приоткрывающееся время от времени, как у Вия) око гида Michelin, которое отныне будет наблюдать за всем происходящим и регулярно подавать сигналы потребителю, определяя направление человекопотока по столичным заведениям. Потому что, как и положено архаичному божеству, рейтинг «Мишлен» и впрямь управляет рынком, иначе шефы не стрелялись бы из-за снятых звезд и не молились бы на них как на святыню.

Судя по всему, московские ряды рестораторов готовы к обновленным правилам игры — в наступающем 2022 году планы по открытиям настолько масштабны, что не остается никаких сомнений: на кон поставлены все амбиции и состояния (как правило, это деньги инвесторов, но сейчас не об этом). Сегодня уже никого не удивишь запуском 10–12 заведений в течение года. Lucky Group, Александр Оганезов, Bulldozer Group, Антон Пинский, GT Group работают, как гигантские машины по производству ресторанного контента, используя беспроигрышный прием «веером от живота»,— в следующем году как минимум Muse, Nord 22, T1, Ava, Lila Restaurant с меню Режиса Тригеля (это лишь те, что только что открылись) будут претендовать на внимание «стозевных» французских инспекторов. Аркадий Новиков, Борис Зарьков, Александр Раппопорт движутся на более умеренных оборотах, но при этом бьют точно в цель (результаты 2021-го это демонстрируют максимально наглядно), так что тут остро встает вопрос скорее об удержании звезд, чем об их умножении (речь не про White Rabbit, разумеется). Далее дружными рядами следуют «неохваченные» крепкие претенденты, чьи шансы в будущем, судя опять-таки по уходящему году, совершенно непредсказуемы. И не потому, что их проекты не соответствуют международным «референсам» гида, на которые мы привыкли опираться в своих оценочных суждениях, а потому, что выбор гида — это всегда рок, всегда судьба, для кого-то добрая, а для кого-то злая. Предначертано ли этим роком удостоиться в следующем году внимания Вирхилио Мартинесу (Olluco), Араму Мнацаканову (Probka, Mama Tuta, Mina), Владимиру Басову (Big Wine Freaks, Max's Beef for Money), дуэту Перельмана и Блинова (с их совместным московским проектом Sage), окажутся ли замеченными «молодые и рассерженные» Георгий Троян («Жирок»), Александр Райлян (Ray), Никита Кузьменко (Touch), Кирилл Русецкий («Цирк»), Дмитрий Кишов (Tacobar), Михаил Холодов (Garum), Григорий Чунихин (Lino), скорее всего, неизвестно и самому «Мишлену», ибо рок всесилен, и власть его распространяется не только на простых смертных, но и на Deus ex machina. Конечно, это не исключает возможности подвига Прометея, вступившего на путь богоборчества. Наверняка среди московских рестораторов рано или поздно объявятся такие отчаянные «мишлен-диссиденты», добровольно выбывшие из гонки и готовящиеся принести в жертву собственной независимости собственную печень. Но тут каждый волен за себя решать сам — неважно, ресторатор вы, шеф или завсегдатай ресторанов,— поддаваться ли всеобщему ажиотажу или оставаться от него в стороне. Ведь Michelin учит нас главному — даже в самые смутные и сложные времена у каждого есть выбор, важно лишь верно им воспользоваться.



ЕДА
С ЕЛЕНОЙ
ЧЕКАЛОВОЙ

СМЕРРЕБРОД С ФОРШМАКОМ

1. **Филе малосольной селедки** (*600 г*)
2. **Кислые яблоки** (*2 штуки*)
3. **Луковица** (*красная крымская или белая салатная*) *(1 штука)*
4. **Белый хлеб без корки** (*2 нетонких ломтика*)
5. **Размягченное сливочное масло** (*70 г*)
6. **Жирные сливки** (*250 мл*)
7. **Тонкие ломтики черного хлеба, дополнительные топинги по вкусу**

Зимой я часто готовлю форшмак. У меня есть отличный, годами выверенный рецепт, но я почти уверена: он непременно вызовет кучу возражений. Помню, как лет десять назад, когда я приготовила свой форшмак в студии «Первого канала» по чуть другому, но тоже вполне хорошему рецепту, на меня обрушился шквал ругани. Писали примерно так: «Когда я увидела, что она делает, просто застонала, а мама, сидевшая рядом, почти потеряла сознание. Наша бабушка готовила иначе! Откуда она взяла такие ингредиенты? В общем, оскорбила она нас в самых сакральных чувствах».

Традиционно форшмак считается еврейской, вернее, даже еврейско-одесской закуской. Ее в Одессе любят все, и многие обожают рассказывать, как лучший на свете форшмак готовила мама, тетя или бабушка. На просторах российского интернета споры о единственно правильном рецепте форшмака в начале 2010-х вылились в настоящие «гастросрачи» с огнем на поражение. Вымачивать или нет селедку? А потом ее рубить ножом или все же можно в мясорубке через насадку с крупными дырками? Сходились лишь на том, что в блендере — это вообще оскорбление. А лук — его класть или нет? Он грубит — кричали одни, без него пресно — возражали другие. А хлеб нужен? Ни в коем случае — он только для объема! Ну как же — он дает пластичность и сглаживает вкус, особенно если вымочен в жирном молоке или в сливках. О чем вы говорите? Молочное с рыбой? Это вообще некошерно. Так ведь сливочное масло вы все равно кладете! Я? Только постное. А яблоко — его тереть или резать? Какое яблоко? Моя бабушка для кислинки добавляла только лимон. Но ведь яйца точно нужны? Я не кладу. Почему? Бабушка их терпеть не могла, и вообще в форшмаке не нужно ничего лишнего — достаньте хорошую селедку и тогда поймете. О филе малосольной дунайки можно было прочитать поэмы. В качестве образца пользователи ЖЖ публиковали фотографии форшмака, выложенного на блюде в форме рыбы, для пущей «красоты» приставлялась голова и хвост селедки, каперсами обозначались глаза, а мягким сливочным маслом с помощью кондитерского мешка рисовалась чешуя. Но другие считали, что «рыбу» нужно посыпать тертым желтком и обкладывать маринованной свеклой. Над этими бабушкинскими красотами смеялись приверженицы ЗОЖа, которые выкладывали форшмак в виде аккуратных кнелей на кружочках зеленого яблока или свежего огурца.

В середине 2010-х мода на одесскую кухню привела форшмак в меню многих модных московских и питерских ресторанов. Под этим названием в них и до сих пор можно найти очень разные блюда — даже по текстуре. У одних форшмак больше похож на богато приправленный тартар, у других — на однородный гладкий паштет, который легко намазывать на гренки из черного хлеба. Кто-то гордится аутентичностью и одесскими корнями, кто-то — чистой креативностью. Много писали о форшмаке Владимира Мухина — из селедки с зайчатиной. Сам автор утверждал, что это и есть правильный вариант, и основания у него точно были.

Дело в том, что по происхождению форшмак — блюдо не столько еврейское, сколько немецкое, точнее, прусское. Само слово «vorschmack» в переводе с немецкого (и близкого к нему идиша) значит «перед вкусом», то есть — это возбуждающая аппетит закуска. В старых прусских кулинарных книгах этим словом назывались прежде всего измельченные паштетообразные намазки для хлеба. Они готовились чаще не из рыбы, а из птицы, мяса или дичи. Но иногда для большей яркости добавлялась и селедка (как сегодня в мясные соусы втирают немного анчоусов). Известны форшмаки и в старинной скандинавской кухне — там они по большей части напоминают русское тельное, то есть горячий, запеченный в печи фарш из рыбы или из мяса. У датчан и финнов в мясной фарш для пикантности добавлялась рубленая селедка. Как известно, еврейская кухня всегда усваивает местные традиции, но адаптирует их под себя. В Восточной Европе еврейское население по большей части было бедным. Селедка считалась одной из самых дешевых рыб (как в старой еврейской песне: кто богат, тот может есть по субботам щуку, а для нас селедка есть — полгроша за штуку). Форшмак трансформировался в удобную для шабата (когда нельзя было разводить огонь) холодную закуску из рубленой сельди, и многие, особенно любящие поесть одесские евреи, так научились ее готовить, что она постепенно превратилась в настоящий деликатес.

Что же из этого следует? Следует жить. Дальше жить и готовить отличные закуски согласно своему, а не маминому, тетиному или бабушкиному вкусу. Вовсе не претендуя на эталон и прикрываясь немецко-скандинавскими корнями этого блюда, я хочу предложить мой смерребред с намазкой в стиле форшмака. О датских смерребродах я уже как-то рассказывала. Слово это переводится всего-навсего как «хлеб с маслом», но топинги могут быть самыми разными, в том числе и довольно сложными композициями, которые возвышаются горкой на хлебной подушке: такой бутерброд не возьмешь с собой, его съешь только за столом, с помощью вилки и ножа. У моего особенного рецепта форшмака два секретных ингредиента — взбитые сливки вместо части сливочного масла и запеченные яблоки вместо сырых. Благодаря им намазка получается очень воздушной и нежной — больше подходит не под традиционно сопровождающую форшмак водку, а под сухое вино или даже шампанское. Готовить совсем несложно.

Надо запечь два больших зеленых яблока, снять кожу и выбросить середину — остальное размять вилкой. Попробовать филе селедки — и если рыба, на ваш вкус, слишком соленая, на полчаса замочить ее в молоке. Сладкий красный лук крупно порубить, ошпарить кипятком, откинуть стечь и промокнуть бумажными полотенцами. Хлеб на 15 минут замочить в половине сливок — остальные ненадолго поставить в морозилку, а потом взбить до мягких пик (почти как для безе) погружным миксером. Вот и вся подготовительная работа. Потом остается пропустить через мясорубку (насадка с крупными дырками) селедку, лук и хлеб, не отжимая его от сливок. Смешать с размятыми и уже остывшими печеными яблоками, добавить мягкое (не теплое) сливочное масло, хорошо перемешать, а после аккуратно силиконовой лопаткой (движениями снизу вверх) вмешать взбитые сливки. Для смерреброда я подсушиваю тонкий кусочек черного хлеба (лучше с семечками) в тостере, щедро намазываю форшмаком, а сверху выкладываю дополнительный топинг — он может быть самым разным: тонкие хрустящие кружочки редиски, щучья икра с зеленым луком, маленькие пашоты из перепелиных яиц, салат из тонко порубленных сырых яблок с беби-зеленью и заправкой из соуса винегрет с карри. Ведь в чем главное правило смерреброда? Создать игру цветов, текстур и вкусов — поверьте, это гораздо интереснее, чем ломать копья из-за правильности ингредиентов, аутентичности рецепта или даже верности семейным гастрономическим заветам.

CHEKALOVA.RU

Новые образы великого Сундука

Как празднуется юбилей Луи Виттона

Марина Прохорова



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF LOUIS VUITTON

В этом году исполнилось 200 лет со дня рождения основателя Louis Vuitton. Размах празднований впечатляет. В честь юбилея бренд запланировал и осуществил целую серию событий и мероприятий. Были выпущены компьютерная игра, документальный фильм, роман, описывающий вымышленные приключения юбиляра, несколько его воображаемых портретов. И самое главное — во всех магазинах бренда, включая российские, ежедневно меняется праздничное оформление витрин

Луи Виттон (родился 4 августа 1821, умер 27 февраля 1892) сделал себя сам впечатляюще эталонным образом. Он родился в деревне Анче в провинции Юра на гористом востоке Франции. Среди родственников — фермеры, столяры и плотники. В 14 лет он покинул дом без каких-либо средств — и в результате добирался до Парижа целых два года. Это идеальное начало и для авантюрного романа, и для биографии знаменитости. И оно описано в придуманной, но все же основанной на скудном количестве известных фактов биографии Луи Виттона, которую написала Каролин Бонгран. Бумажная книга «Louis Vuitton, l'audacieux» («Смельчак») опубликована издательством Gallimard, но роман доступен и в интернете на английском и французском языках. Кроме того, к юбилею приурочен документальный фильм, только вышедший на платформе Apple TV Explore. Путешествию Виттона из Юра в Париж посвящена компьютерная игра «Louis The Game. Шесть сказочных миров», созданная при участии известного американского цифрового художника Майка Beeple Винклемана. Виттоновская символическая куколка-талисман Вивьен, знакомая нам по сувенирам бренда, в этой игре путешествует в разных условиях и в пути собирает юбилейные свечи. Путь идет через сказочные, но явно напоминающие главные мегаполисы мира леса Луи, Светящийся Город, Королевство Приключений, Остров Монограмм, Солнечный





1 Адриен Данту
2 Глория Стейнем
3 Ибрагим Камара
4 BTS
5 Пьер Йованович

Мегаполис и Феерию Дня рождения. Ссылки на бесплатные игру и электронную книгу можно найти на сайте louisvuitton.com, подарочное издание романа уже продается в московских магазинах Louis Vuitton.

Вообще при безусловной масштабности празднования юбилея основателя бренда мы видим, что все придуманные Louis Vuitton мероприятия легкие, немного авантюрные и немного игровые. Еще одна игра была придумана с воображаемым портретом юного Луи Виттона. Разумеется, настоящего портрета юного и очень бедного Луи, нанявшегося в 1937 году учеником в мастерскую сундучника и упаковщика Ромена Марешаля, не существует и не могло существовать. Вообще первая известная фотография Луи Виттона была сделана, когда ему было около 40 лет. Поэтому пиксельное изображение юного упаковщика на обложке книги — это цифровая обработка поздней фотографии, своеобразная реконструкция. Подобные реконструкции вполне используются и в науке, но все равно в значительной степени являются фантазией. Этот пиксельный портрет, синий на оранжевом фоне, можно увидеть на обложке биографического романа Каролин Бонгран.

Давно сотрудничающий с брендом нью-йоркский художник и иллюстратор Рубен Толедо к юбилею нарисовал картинку, остроумно стилизованную под европейские журнальные карикатуры первой половины XIX века. На этом рисунке юный упаковщик Луи утрамбовывает в дорожный сундук даму в кринолине. Основание для такой иронической картинки вполне весомое. Упаковка сложнейших по конструкции и требующих бережного обращения громоздких платьев с кринолинами была серьезным

Дорогие удовольствия

делом. Луи Виттон справлялся с ним виртуозно, так что смог стать любимым упаковщиком императрицы Евгении. И именно с этого профессионального успеха можно начинать отсчет и его карьеры, и долгой всемирной славы Louis Vuitton.

Это не все. К юбилею посвященный Луи Виттону триптих с его портретом создал знаменитый Алекс Кац — работающий в стилистике фигуративного поп-арта нью-йоркский художник. Если учесть, что Алекс Кац родился в 1927 году, эта работа много говорит о влиятельности бренда Louis Vuitton и его культурного фонда. Знаменитости в возрасте за 90 лет в принципе уже сами выбирают, с кем сотрудничать и что им интересно.

В общем, все части этого проекта достаточно амбициозны. Но самая масштабная — юбилейные витрины. Они сделаны во всех магазинах бренда по всему миру. Разумеется, и в Москве тоже. Витрины стали наряжать с 4 августа и продолжат до конца календарного года. Этот выбор неслучаен — в свое время Луи Виттон одним из первых обратил внимание на оформление магазинных окон. Для юбилейных витрин предусмотрены три разных формата. Объемное изображение фирменной луивиттоновской клетки «дамье» — состоящая из кубов своеобразная клетка для изображений. Причем дважды в день бумажный слой снимается с каждого куба и дальше служит для упаковки покупок. Второй вариант — гигантская фигура сложенного из сундуков робота — современная интерпретация придуманного Луи Виттоном способа оформления витрин магазинов композициями из сложенных сундуков и чемоданов. И наконец, в витринах флагманских магазинов Louis Vuitton, обрамленное якобы театральными занавесями, в воздухе парит изображение открытого сундука, внутри которого ежедневно меняется картинка. 200 картинок.

И этот вариант самый интересный. Знаковый для Louis Vuitton сундук становится материалом для творчества и коллективного, и индивидуального. Вообще вся история с празднованием юбилея отлично демонстрирует, как можно совместить торжественность и легкую игривость, определенную элитарность продукта и массовость его распространения, прагматизм и искусство.

1



2



3

4



5



6



7



8



Во-первых, не просто клиентам марки, но и просто прохожим было представлено растянутое на несколько месяцев представление. И увидеть его могли во всех городах, где имеются магазины Louis Vuitton, а это действительно очень много самых разных мест. Во-вторых, для осуществления этого проекта было приглашено 200 визионеров, среди которых есть и отдельные фигуры, и творческие коллективы. Конечно, в большинстве своем это клиенты бренда, друзья бренда и люди, сотрудничающие с Louis Vuitton Foundation. Но этим 200 визионерам была предоставлена практически полная свобода самовыражения.

Единственное ограничение — результат этого самовыражения должен быть упакован по заветам Луи Виттона. То есть укладываться в размер 50x50x100 см. Это примерные габариты первого сундука, обтянутого холстом с непромокаемой пропиткой, с плоской крышкой для удобства складирования — то есть первого предмета багажа, разработанного Луи Виттоном в 1850-х. А вот внешний вид этого виртуального сундука, его конструкция, материалы, из которых он сделан,— как и содержимое чемоданов любого путешественника — это уже личный выбор автора.

Среди тех, кому предложили придумать наполнение витрин,— самые разные люди и коллективы, дизайн-студии и галереи. Есть знаменитые на весь мир,

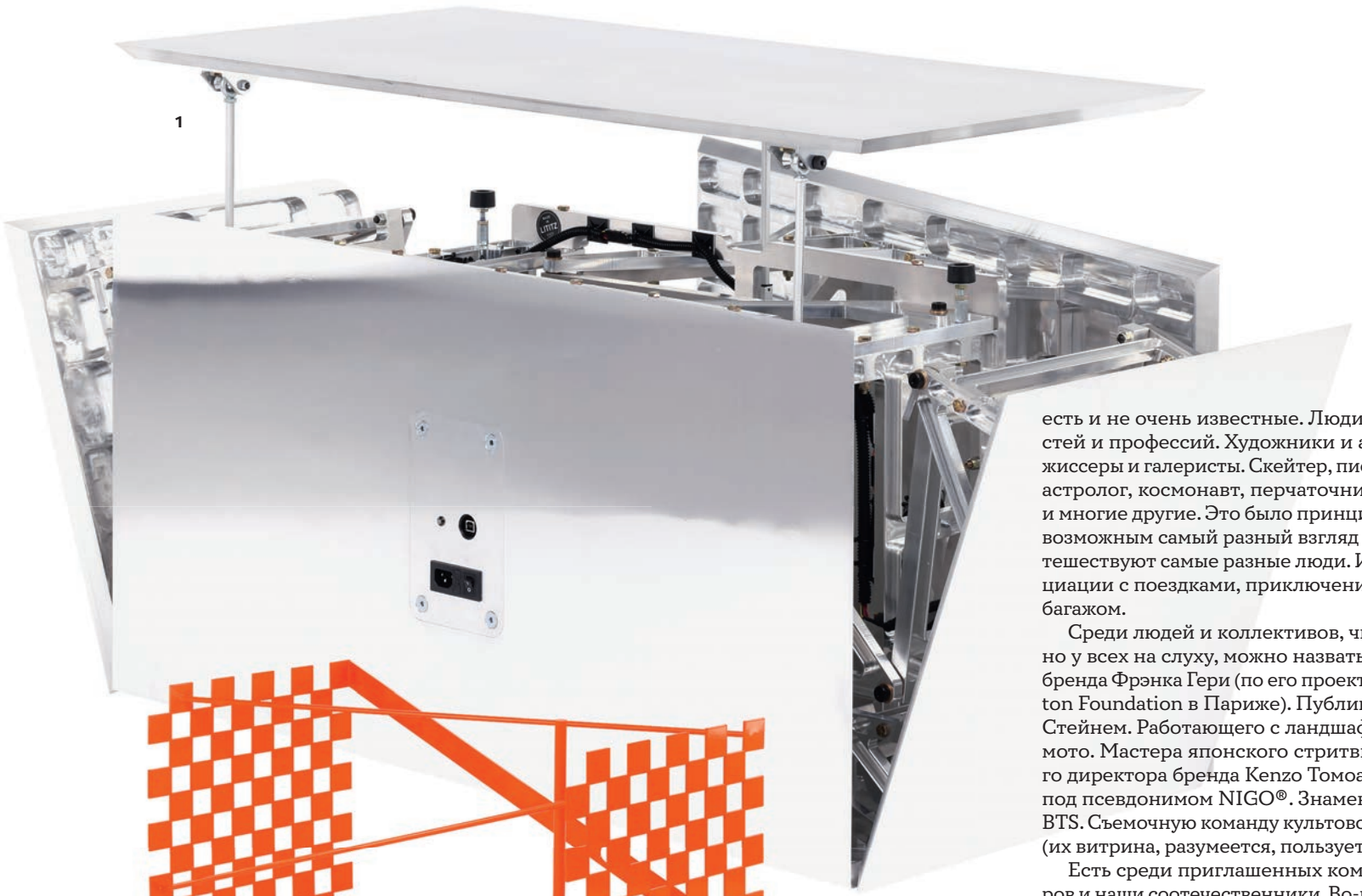
9

10



11

1 Александр Экман
2 Рамдан Туами
3 Скотт Барри Кауфман
4 BURP
5 Питер Марино
6 Гёкчен Юксек
7 Крис Найт
8 Ник Росс
9 Сюзан Миллер
10 Studio Proba
11 Алисса Карсон



1

2



3



4

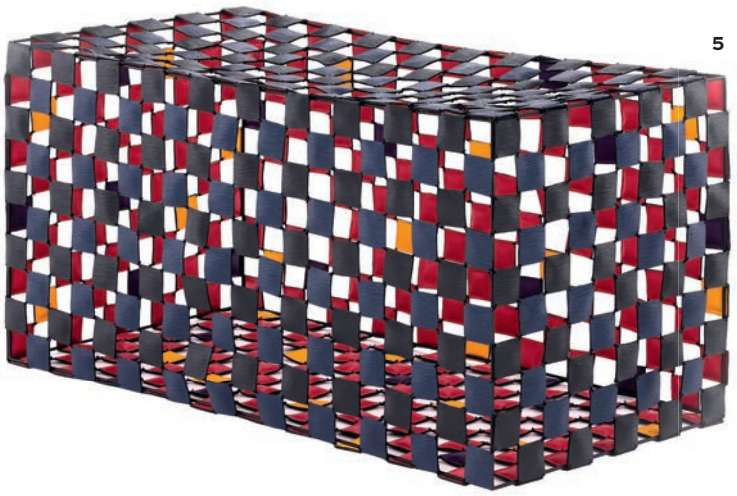
есть и не очень известные. Люди самых разных национальностей и профессий. Художники и архитекторы, поп-звезды, режиссеры и галеристы. Скейтер, писатель, ботаник, авиаинженер, астролог, космонавт, перчаточник, паралимпиец, контртенор и многие другие. Это было принципиальное решение — сделать возможным самый разный взгляд на бренд. В конце концов, путешествуют самые разные люди. И значит, у них есть свои ассоциации с поездками, приключениями и необходимым в дороге багажом.

Среди людей и коллективов, чьи имена и названия буквально у всех на слуху, можно назвать архитектора и старого друга бренда Фрэнка Гери (по его проекту возведено здание Louis Vuitton Foundation в Париже). Публицистку и феминистку Глорию Стейнем. Работающего с ландшафтами архитектора Су Фудзимото. Мастера японского стритвира и нынешнего креативного директора бренда Kenzo Томоаки Нагао, больше известного под псевдонимом NIGO®. Знаменитую корейскую поп-группу BTS. Съемочную команду культового мультсериала «Симпсоны» (их витрина, разумеется, пользуется диким успехом).

Есть среди приглашенных командой Louis Vuitton визионеров и наши соотечественники. Во-первых, это давно завоевавшая международную известность Recycle Group, состоящая из художников Андрея Блохина и Георгия Кузнецова. А во-вторых, становящийся знаменитым блогер и художник-иллюстратор Константин Прозоров. В его видео прозрачный чемодан Louis Vuitton пролетает мимо моделей из коллекций Вёрджила Абло разных сезонов. И таким образом у художника получился неожиданный и очень грустный оммаж умершему в начале декабря креативному директору мужских коллекций бренда.

Работы, предоставленные двумя сотнями визионеров, очень разные. Композиции и картины, фотографии и скульптуры, видео и цифровые изображения. Конечно, среди этих витрин оказалось очень много романтизированных изображений идеального сундука Louis Vuitton. Но только ими дело не ограничилось. Зеленые

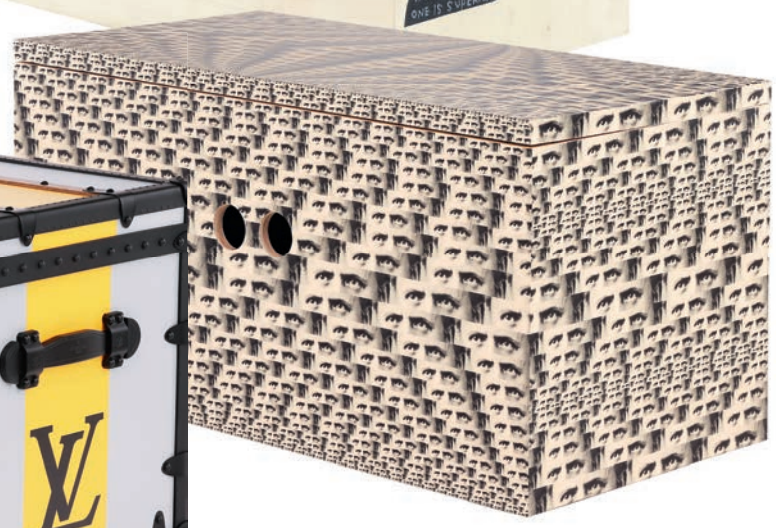
1 Вилло Перрон
2 Сэмюэл Росс
3 Scenic Sets
4 PlayLab, Inc.
5 Thomasine Gloves
6 Беатрис Домонд
7 Зад Моултака
8 Франки Запата
9 Энтони Микаллеф



5



6



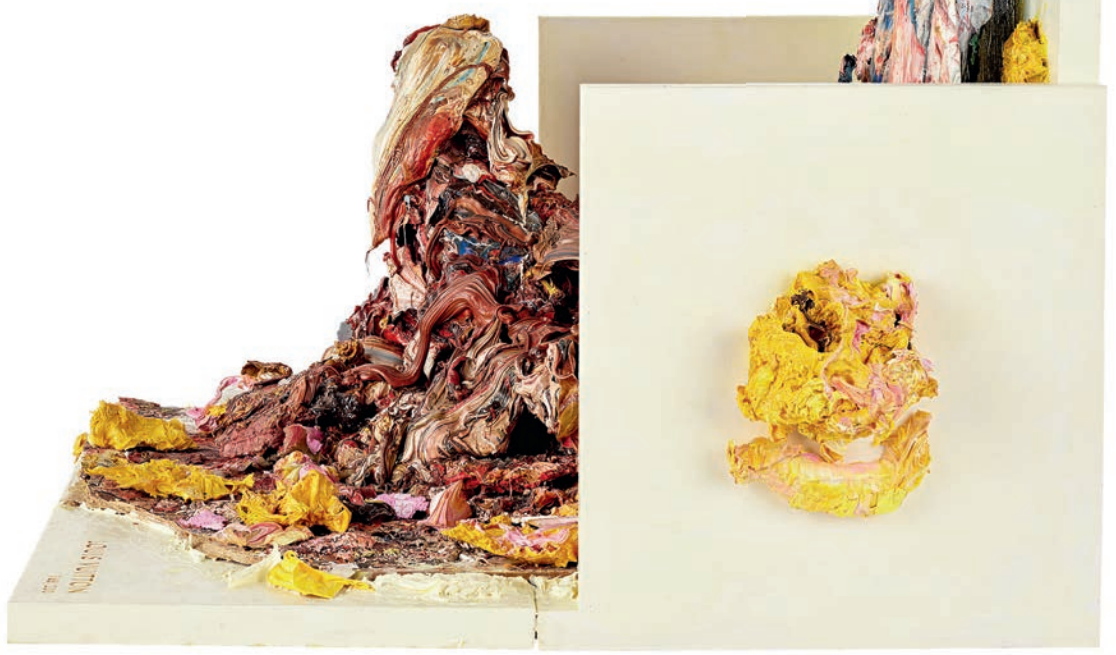
7



8



9



заросли и упаковочная бечева, мультяшные рыбки и изящные комоды, воспоминания о путешествиях и мечты. Все как-то уместилось в историю, рассказываемую на витринах магазинов. И в результате становится очевидным то главное, что сделало Louis Vuitton действительно знаменитым и успешным брендом. Все знают, что успешнее всего продается мечта. В случае с чемоданами и сумками, придуманными когда-то упаковщиком Луи Виттоном, это мечта о дорогах и новых местах, о путешествиях и приключениях, открытиях и поиске. То есть о вещах важных и вполне возможных не только для лояльных клиентов бренда. И в этом тоже заключается обаяние концепции, заложенной в создание 200 авторских витрин Louis Vuitton.

Ну и наконец. Подарок на юбилей Луи Виттона делает сама компания Louis Vuitton. В размере двух миллионов евро. От имени каждого визионера, создавшего свой вариант витрины, будет пожертвовано 10 000 евро одной из пятнадцати некоммерческих организаций, занимающихся центрами творчества и искусства среди молодежи и представителей неблагополучных общин, всего в 13 странах на пяти континентах. Кроме того, директор по визуальному имиджу Louis Vuitton Фей Маклеод и ее команда собираются продолжить празднование еще двумя способами. Во-первых, организацией передвижной выставки витрин, и с материальными, и с оцифрованными объектами. И во-вторых, организацией аукциона, на котором будут продаваться экспонаты этой передвижной выставки. А доходы от аукциона будут использованы для стипендий студентам, изучающим инновации в области искусства и творчества. Потому что мечты должны сбываться.

Уравнение цвета

Елена Стафьева о новых Peekaboo



Fendi сделала капсульную сезонную коллекцию сумок Peekaboo, и в ней продолжает делать то, что мы уже видели в мужских коллекциях Fendi, а именно — играть с гендерными стереотипами

Гендер, ставший в какой-то момент центральным пунктом фэшн-повестки, таким пока и остается, и дело, как мы уже неоднократно писали, не ограничивается мужчинами, одетыми в женские предметы одежды и с женским аксессуарами. Сильвия Вентурини-Фенди и ее дизайн-студия, создавая мужскую коллекцию следующей весны, придумали один выразительный ход: они обрезали пиджаки и шорты, показывая плоские мужские животы и стройные мужские ноги. То есть перенесли на мужчин женские гендерные стереотипы — в результате клише перестали быть клише, а стали свежей находкой. И вот теперь в капсульной коллекции сумок Сильвия Вентурини-Фенди испробовала тот же ход.

Как мы привыкли воспринимать мужские сумки вообще и сумки Fendi в частности? Сдержанные, преимущественно темные цвета и оттенки, функциональность, строгие формы. Как мы представляем себе женские сумки Fendi? Прежде всего яркие цвета и разнообразные спецэффекты. Это, собственно, и есть те самые клише. Что делает Сильвия Вентурини-Фенди? Меняет местами эти клише.

В новой коллекции мужские Peekaboo представлены в трех цветах, а женские — в четырех. Женские оттенки — желтая мимоза, красный тюльпан, грозовое небо и серый трюфель. Мужские — желтый Fendi, сияющий красный и синий электрик. Женские — сложных оттенков, коричневато-серый и зеленовато-синий, да и желтый с красным тоже не оглушают. Мужские — открытые, яркие, как в поп-арте.

Есть уже вполне устойчивый образ модных парней, особенно азиатских модных парней, с женскими сумками — и опять же, лет шесть назад это было свежо. Но Fendi оставляет сумки мужскими, только красит их в яркие женские цвета, а женским, напротив, отдает традиционно мужские оттенки.

Женских сумок, как уже было сказано, четыре. Каждая из них сделана в трех размерах — средние Peekaboo ISeeU Medium, маленькие Peekaboo ISeeU Small и совсем маленькие Peekaboo Iconic Mini. Все они выполнены из зернистой кожи и вручную отделаны крупными стежками selleria — такую строчку традиционно использовали римские шорники. Ко всем четырем оттенкам подобрана серебристая фурнитура с палладиевым покрытием, и это опять же снижает уровень их яркости.

К сумкам в этот раз придумали еще и специальные подвески Nano Peekaboo и специальные широкие ремни Strap You. Nano Peekaboo сделаны из холста, и на них рельефно вышиты логотипы FF в тон цвету основной сумки, а на широком текстильном ремне есть еще холщовый же карман с таким же вышитым логотипом. Можно собрать все — сумку, подвеску и ремень — в одном тоне, а можно попробовать смешать оттенки, это довольно весело.



Мужская коллекция состоит из тех самых трех цветов, которые мы уже назвали, а размера тут два, Peekaboo ISeeU Medium и Peekaboo ISeeU Mini. Medium — это 38 на 34 см, а Mini — это 26 на 25 см. Сделаны все сумки из фирменной фендиевской кожи Cuoio Romano и тоже вручную прошиты швом selleria.

В заключение надо сказать, что нас практически покинуло разделение на мужские и женские цвета — любой нежный оттенок сегодня можно найти в мужских коллекциях, и все та же коллекция Fendi грядущей весны, где есть персиковый, салатный, сложные вариации розового и сиреневого, тому подтверждение. Но в том, что касается аксессуаров, особенно сумок, цвет по-прежнему сохраняет определенный гендерный профиль, и разделение на мужские и женские цвета тут куда очевидней, чем разделение на мужские и женские формы, отличающиеся часто только размером. И поэтому тот фокус, который Сильвия Вентурини-Фенди провернула сейчас с цветами в капсульной коллекции этого осенне-зимнего сезона, вполне удался — наш глаз опознает эти предельно эмоциональные, открытые, яркие цвета мужских сумок как нестандартные, нетипичные, нестереотипные. Но главное, чего добилась Fendi, так это отчетливого ощущения модности — и это, думаю, и есть главный приз. И их, и наш.

Среди цветных камней

Елена Стафьева о коллекции Color





Коллекция, где собраны все самые замечательные цветные драгоценные камни Mercury, посвящена тому, чтобы сделать их главными героями

Линия с коротким, простым и выразительным названием Color была придумана специально, чтобы собрать в ней разные украшения по одному-единственному признаку — качеству цветных камней, то есть их размеру, яркости, чистоте. Собственно, новые предметы в Color так и оказываются — когда в руки ювелирам Mercury попадает исключительный цветной камень. Здесь нет никаких объединяющих дизайнерских решений, нет никаких моментально узнаваемых деталей, нет вообще ничего общего и обязательного, если не считать общим саму редкость этих камней и то, какое впечатление они производят. В таком подходе есть стремление дать свободу исключительным камням, подчинить им дизайн и позволить доминировать.

Например, пара сережек с изумрудами — по два в каждой, общим весом 13,38 карата. Но суть здесь не просто в размере камней, но и в том, как они подобраны по цвету друг к другу, что само по себе большой труд, учитывая разницу оттенков и влияние качества камней на их цвет, а сверх того, еще и учитывая сам этот цвет — лучший, какой только бывает у изумрудов, Vivid Green, который принято называть «музо». Это топоним: так называется месторождение в Колумбии, откуда они происходят, деревня Музо в Кордильерах, в провинции Бояка. Именно там, в Музо и в двух соседних деревнях, Чивор и Пеньяс-Бланкас, и добывается примерно 60% мировых изумрудов, это самое крупное и самое старое месторождения в Колумбии, ему больше 400 лет. Эти сережки сделаны так, чтобы ничего не отвлекало от выдающихся камней — оправа и сочленяющий элемент практически не видны, и кажется, что камни просто каким-то волшебным образом соединяются с ушами их обладательницы и парят в воздухе, а выглядит это, скажем прямо, невероятно.

Не в пару к ним, но в некую прекрасную рифму в коллекции Color есть еще и кольцо с изумрудом — на 9,63 карата и тоже, конечно, колумбийским. Изумруд здесь, как и в сережках, собственно изумрудной огранки, и к нему на итальянской мануфактуре Mercury подобрали шесть бриллиантов огранки «маркиза» весом 1,62 карата, два бриллианта грушевидной огранки на 0,61 карата, а кроме того, выложили две бриллиантовые дорожки из 16 камней круглой огранки общим весом 0,28 карата. Все это — в белом золоте, которое делает изумруд строже и чище.

Один из самых необычных камней во всей коллекции Color — это, конечно, сапфир на 39,27 карата, вставленный в кольцо из белого золота. Этот сапфир из Шри-Ланки, и его изумительный синий, его замечательная прозрачность — природные характеристики, камень не облагораживался искусственно. Он сертифицирован швейцарской геммологической лабораторией Gubelin, к нему также прилагается сертификат подлинности Mercury с уникальным идентификационным номером. Чтобы получить овальный сапфир такого качества весом практически 40 каратов, нужно было найти в природе камень, который в необработанном виде весит от 80 до 100 каратов, и такое случается не просто не часто, но очень редко. Надо отдать должное ювелирам Mercury — они отнеслись к этому исключительному камню со всем возможным почтением, не пытаясь своими дизайнерскими экзерсисами отвлекать от него внимание или, не дай бог, конкурировать с ним, исполнив кольцо в самом классическом стиле, напоминающем о знаменитом кольце принцессы Дианы, которое принц Уильям подарил в честь помолвки Кейт Миддлтон. Сапфир помещен в раму из 12 овальных бриллиантов весом 6,16 карата — камни тщательно подобраны по характеристикам и размеру для того, чтобы создать идеальную симметричную конструкцию, которая ловит свет и передает его сапфиру в центре.

Среди украшений Color есть еще очень похожего стиля кольцо, но с камнем поскромнее. Хотя сказать «поскромнее» о мадагаскарском овальном рубине весом 10 каратов и цветом Vivid Red как-то язык не поворачивается,— это выдающийся камень, которым может гордиться любой ювелирный дом. Он тоже помещен в белое золото и тоже окружен бриллиантами, стилистически эти два кольца — братья. И было бы забавно и поразительно, если бы они оказались на двух пальцах и двух руках одной и той же хозяйки.

Ну и, наверное, самый редкий камень коллекции Color — это зеленый бриллиант. Не самый большой, не самый дорогой, но именно очень редко встречающийся среди цветных драгоценных камней вообще и цветных бриллиантов в частности. Зеленый бриллиант весом 1 карат, ограненный в форме сердца, окружен 12 бесцветными бриллиантами такой же огранки общим весом 6,09 карата. Все вместе выглядит идеальным подарком на День святого Валентина, полным тонкости, элегантности и радости. Впрочем, все это — и радость, и тонкость, и элегантность — можно и не откладывать до февраля: Новый год и Рождество тоже всего этого достойны. Но не только зеленый бриллиант, а каждый из этих камней — изумруд, сапфир или рубин — концентрированная радость, и все они есть здесь и сейчас, то есть в Москве и в Mercury.

ЗВЕРИ
С ОЛЬГОЙ ВОЛКОВОЙ

ОБЫКНОВЕННАЯ ГЕНЕТТА



Чего это она вдруг «обыкновенная»? Тоже мне, нашли «обыкновенную»… Генетта — это редкость, экзотика, чудо и сплошные восторги. А они — «обыкновенная»…

Хотя, скорее всего, эти загадочные «они» — на самом деле всеми уважаемый великий естествоиспытатель Карл Линней, который однажды в 1758 году взял на себя труд описать генетту. Нет, он ее не открыл, про этих зверей и до него знали все кому не лень — он просто ее описал. Мол, вот, есть у нас такой зверь, немного нелепый, конечно, но вполне обыкновенный, бывают звери еще более нелепые. С тех пор и повелось — все прочие генетты, которые у нас почему-то часто пишутся с одной «т», что противоречит латинскому названию *(Genetta)*, род хищных млекопитающих семейства виверровых, имеют описательную добавку типа «лесная» или «водяная», или «серваловая», или «гребенчатая». А наша — просто «обыкновенная», *Genetta genetta*. Я бы на ее месте обиделась.

В наших краях домашняя генетта — это все еще диво дивное, редкость, даже не имеющая определенной цены. То есть кто-то продает малышей тысяч по сто с хвостиком, в то время как другие готовы расстаться с ними буквально за копейки, и в чем тут дело, я понять не могу. Видимо, налицо проблема спроса: наши люди про генетт просто ничего не знают и им в голову не приходит даже захотеть завести такое вот обыкновенное чудо. Впрочем, не знают у нас про них уже гораздо меньше, чем лет двадцать назад,— некоторое количество генетт есть и в России, так что мы в этом смысле становимся ничуть не хуже людей. Хотя и сильно от них отстаем: в свое время, а именно в раннем Средневековье, генетт в Европе было почти как грязи. Их держали как мыше- и крысоловов, да и просто как домашних питомцев. Ну а потом их вытеснили кошки… Между прочим, есть мнение, что генетт одомашнили раньше, чем кошек, но кто ж теперь в этом может быть уверен?

Даже перестав быть популярным домашним животным, генетты сумели вписаться в европейскую жизнь. Хотя вообще-то они звери исконно африканские, и вот там-то их держали (и держат до сих пор), видимо, еще с тех времен, когда у людей только появились первые в истории припасы, которые надо было охранять от доисторических грызунов. Ну а в Европу их начали понемногу привозить, судя по всему, еще во времена Геродота. Веками сбегая от своих хозяев, эти хищники прелестно обосновались в приятном климате Франции и Испании, стран зажиточных, изобилующих богатыми помойками, а также мышами и крысами, и постепенно стали тут еще одним представителем местной фауны. Конечно, здесь попрохладнее, чем в родной Африке, но генетты неприхотливы, они даже в горах както устраиваются. Не то чтоб они гнездились прямо на вершине Монблана, но на высоте под 2 тысячи метров они себя чувствуют вполне непринужденно.

А это значит, что и в наших квартирах они устроятся без каких-либо проблем. И от хозяев этого зверя не потребуется никаких особых хороводов и реверансов — если с генеттой обращаться примерно так же, как с кошкой, она будет полностью вами довольна.

Она и внешне немного напоминает кошку, если ту сильно разбавить, например, куницей. А если не разбавлять, то кошка из генетты получится очень странная, сильно вытянутая в длину. От кончика носа до кончика хвоста генетта обыкновенная длится около метра, однако генетта как таковая — это всего сантиметров пятьдесят, не больше. Остальное — это ее хвост, причем это не какой-то жалкий хвостишко, а великолепная, длинная и пушистая конструкция, украшенная черными поперечными полосками. Такое впечатление, что на генеттин хвост надели несколько колечек. В общем, хвост у нее красивый.

Да она и вся целиком — красавица! Шерстка у нее коричневато-серая, вся в пятнышках, мордочка острая, уши большие, глаза — огромные, вид хитрый и предприимчивый. Правда, лапки коротковаты, особенно передние, задние куда длиннее, оттого и ростом она не вышла — обыкновенная генетта в холке редко превышает сантиметров двадцать. То есть она низенькая и длинная, что нимало не мешает ей быть ловкой, грациозной, нереально гибкой, быстрой и прыгучей. И весьма опасной — если вы, например, курица или ее яйцо, то вас этот маленький, примерно двухкилограммовый, хищник не пощадит.

Любить генетту нетрудно, она милая, хотя кое-какие крошечные недостатки есть и у этого восхитительного существа. Например, в минуты душевных потрясений генетта может испускать весьма ощутимый мускусный запах, однако этому аромату далеко до скунсовой вони. Да и вообще: всерьез впечатлить это амбре может только тех, кто никогда не имел дела с некастрированными котами. К тому же генетта испускает мускусные волны отнюдь не постоянно, а так-то она чистюля и следит за собой не хуже самовлюбленной кошки.

Если генетта вами почему-то недовольна, подчеркнуть негодование ей помогут сорок отличных зубок и комплект частично втягивающихся крепких когтей. То есть она может кусаться и царапаться, причем довольно сильно. Насколько сильно? Да примерно так же, как пребывающая в ярости кошка, то есть больно и обидно, но не катастрофично, потому что много не откусит.

Еще генетты имеют склонность к ночному образу жизни. Впрочем, большинство из них, став домашними зверушками, непринужденно переключаются на более удобный хозяевам ритм, поэтому время для встреч у вас будет. Причем обычно генетта принимается бодрствовать днем вполне добровольно — просто потому, что ей хочется пообщаться со своими людьми. А если у вас в доме живут ненадежно закрытые в клетках мышки, хомячки, птички или рыбки в аквариуме с легко сдвигающейся крышкой, очень скоро их у вас не будет: такое вкусное соседство хищная генетта игнорировать, скорее всего, не сможет.

Как завоевать сердце генетты? Что ж, мы явно обречены то и дело поминать кошек, вспомним о них и сейчас. К генетте, как к капризнейшей из кошек, надо подходить уважительно. То есть вовремя кормить и регулярно чистить сортир (обычный кошачий лоток генетту более чем устроит, эти грациозные африканцы быстро понимают, для чего он нужен и потом с энтузиазмом им пользуются). Однако в туалетном смысле генетта еще требовательней кошки: если лоток не пребывает в идеальной чистоте, эта красотка им вторично пользоваться, скорее всего, не станет. А станет она пользоваться тем, чем ей в данный момент в голову взбредет.

Также при общении с генеттой надо вот что: не хватать, не приставать, не допускать грубости, не быть назойливым, не мучить, не обижать, не унижать, ну и так далее. Надо просто создать ей комфортные условия и ждать, когда она соизволит обратить на вас внимание.

Несмотря на достаточно дикий вид, генетта в клетке не нуждается. Может ли она, разгуливая по квартире без присмотра, как-то нахулиганить? Безусловно, может, но ничуть не больше, чем все та же кошка или соразмерная ей собака. То есть сбросить с полочки всех фарфоровых балерин и стащить со стола кусок колбасы генетта, разумеется, сумеет. Но сделает ли она это? А тут все зависит от ее личных устремлений — точно так же, как не всякая кошка обрывает занавески, некоторые ведут себя более чем прилично.

Правда, если вы решили вывезти свою генетту за город, то пускать ее вольно гулять по участку вряд ли разумно — тут стоит соорудить для вольной африканки хороший просторный вольер, чтоб она и кусок природы получила, и не смылась куда подальше.

Имя свое генетта знает, на зов приходит, если сочтет это уместным. Любит ласку — но только чтоб не цапали, а когда сама того пожелает. Позволяет себя расчесывать — если у нее соответствующее настроение. Если настроение не соответствующее, запросто пристукнет расчесывающего пятипалой когтистой лапкой: не лезь, когда не просят! Детские приставания терпеть она вряд ли будет, вывернется, убежит и спрячется. Когда ей страшно — шипит, хочет сама всех напугать — поднимает шерсть дыбом, волнуется — урчит, чтобы привлечь к себе внимание — мякает, когда довольна — приятно мурлычет… В припадке нежности генетта не только на ручках посидит, но, возможно, и вам на голову залезет — ну а когда ей все надоедят, пойдет поспать на любимом диване. А если все совсем надоедят, скроется в личном домике, который тоже может быть вполне кошачьим. Только большим, ведь генетта у нас длинная.

Что касается еды, то кошачий корм генетте подходит идеально. Однако ограничиваться только им нельзя: эту вольную хищницу непременно надо подкармливать еще и нежирным мясом, рыбой и, если у вас хватит на это жестокости, живыми мышками, но это не обязательно. А вот фрукты генетте нужны непременно, она их прямо обожает, причем согласна принимать даже в сушеном виде.

Генетта неприхотлива, нетребовательна, вполне здорова, и при благоприятных обстоятельствах она останется с вами надолго. На воле эти звери живут около десяти лет, ну а в наших домах, защищенные от всех неприятностей и опасностей, они вполне могут протянуть и все пятнадцать. Впрочем, ходят упорные слухи о генеттах, сумевших прожить больше тридцати лет. А вдруг это правда? Очень хочется верить…

РЕСТОРАНЫ

название	адрес
«Абрамовъ»	Б. Полянка ул., 27
«Анджело»	60-летия Октября просп., 5, корп. 3
«Белуга»	Моховая ул., 15/1, стр. 1
«Буйабес»	Ленинский просп., 37
«Веранда у Дачи»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 70А
«Ветерок»	МО, Рублево-Успенское ш., пос. Горки-2, 24
«Воронеж»	Пречистенка ул., 4
«Вояж»	Ленинский просп., 158
«Гамбринус»	1-я Тверская-Ямская ул., 16/23, стр. 1
	Сергия Радонежского ул., 8
	Зубовский б-р, 13, стр. 2
	Марксистская ул., 20, стр. 1
	Профсоюзная ул., 142, корп. 1
	Б. Дорогомиловская ул., 4
	1-я Владимирская ул., 9
ГРК «Мэриан-Холл»	МО, г. Балашиха, квартал Щитниково, 36
«Дарбази»	Николоямская ул., 16/2, стр. 7
«Добрыня»	Звенигородское ш., 4, на территории ТЦ «Электроника на Пресне»
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«Долма»	Сретенка ул., 12
«Инсам»	Пресненская наб., 2, 5-й этаж
«КИНОПЛОВ»	Орликов пер., 3, стр. 1
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Къянти»	Ленинградский просп., 48
«Мадам Галифе»	Мира просп., 26, стр. 1.
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«Моремясо»	1-й Красногвардейский пр-д, 15
«МЯСО»	Куусинена ул., 4/1
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«ОКСУС»	Трифоновская ул., 24, стр. 1
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
Пивной ресторан «Сварня»	Дмитровское ш., 13А
«Пикканте»	Ленинский просп., 158
«Пифагор»	Трубная пл., 2
«Пушкинъ»	Тверской б-р, 26А
Ресторан-бар Zames	Пресненская наб., 2
Ресторан&караоке KINZA	МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1
Рестораны Тимура Ланского	Б. Полянка ул., 1
	Н. Арбат ул., 21
«Чайхона №1»	Лодочная ул., 4
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	Бутлерова ул., 22
	Старокачаловская ул., 5А
	Новослободская ул., 16
	Люблинская ул., 96
	Алтуфьевское ш., 16
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1
Ресторан японской кухни SEIJI	Комсомольский просп., 5/2
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
«Сахли»	Б. Каретный пер., 6, стр. 1
Стейк&Паб Темпл Бар	Ладожская ул., 2/37, стр. 1
	Б. Грузинская ул., 76
«Стейк&Устрица»	Ленинградский просп., 24
«Тамерлан»	Петровские Линии ул., 2/18
«ТЕНИЛИ»	Благовещенский пер., 1а
Теплоход-ресторан «Ласточка»	Лужнецкая наб., терр. комплекса «Лужники», Южный причал
Теплоход-ресторан «Чайка»	Краснопресненская наб., 12
«Тесто»	МО, Мытищинский р-н, пос. Вешки, Заводская ул., 10
«ТРИ УТКИ»	Маросейка ул., 4/2, стр. 1, «Центральный рынок на Маросейке»
	Лесная ул., 20, стр. 3, фудмолл «Депо Москва»
	Мытная ул., 74, «Даниловский рынок»
«Хлеб и Вино»	Вятская ул., 27, стр. 4
	Вернадского просп., 94, корп. 8
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
Шале/ Chalet Simple Pleasures	МО, г. Химки, Панфилова ул., вл. 19
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
«Ян Примус»	Осенний б-р, 7, корп. 1
Asia Hall	Кутузовский просп., 48;
Bamboo.bar	Пресненская наб., 8, стр. 1;
Bistrot	Б. Саввинский пер., 12, стр. 2
Black Market	Усачева ул., 2, стр. 1
Cafe de Arts	Маршала Соколовского ул., 5
Cantinetta Antinori	Денежный пер., 20
China Club	Красина ул., 21
Chips	Кузнецкий Мост ул., 7
DailyFood Корпоративное питание	Станиславского ул., 21, стр. 1
Drinks&Dinners	Пятницкая ул., 46, стр. 1
Easy Brix Grill&Wine	Валовая ул., 32/75, стр. 1;
ECLE/Экле	Октябрьская ул., 5
El Idilio	Благовещенский пер., 3, стр. 1
FOODBazar	Каретный Ряд ул., 3
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
Grill&Garden	Маршала Жукова просп., 43, корп. 5
Hedonist	Покровский б-р, 8, стр. 1
Izumi	Мясницкая ул., 38, стр. 1
La Colline	МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 201
La Provincia	Калужская пл., 1, стр. 2
LARIONOV	Ленинградский просп., 36, стр. 31
La Taverna	Шмитовский пр-д, 3, стр. 1
Les Menus	Новинский б-р, 8, стр. 2
Madison	Ленинградский просп., 31А, стр. 1
Meat&Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2
MEAT&MORE	Покровка ул., 40, стр. 2
Mr. Ливанец	Глинищевский пер., 3
Osteria Bianca	Бутырский Вал ул., 10
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
Piazza italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
Piccola Italia	Пресненский Вал ул., 14, корп. 4
Punta prima	МО, г. Химки, 9 мая ул., 21/3
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Rossini	Поварская ул., 11, стр. 1
Sabor de la Vida de Patrick	1905 года ул., 10, стр. 1
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
Steak It Easy	Лесная ул., 9
The САД	Якиманская наб., 4, стр. 1
The Slim	Шмитовский пр-д, 10/7
Tutti I Giorni	Воротынская ул., 15
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
Village Kitchen	Довженко ул., 1, стр. 1
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
4tuna Cafe&Grill	Новинский б-р, 31
4/1 Restaurant	Калашный пер., 4/1, стр. 1
18.12	1812 года ул., 2, корп. 2

чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью



Hotel Baltschug Kempinski

MOSCOW

НОВЫЙ ГОД С ВИДОМ НА КУРАНТЫ

Встречайте новый 2022 год по-королевски в самом сердце Москвы! Живописные виды на заснеженный Кремль, бой курантов на Спасской башне, праздничный новогодний салют над Красной площадью, изысканный новогодний ужин и роскошный завтрак 1 января станут частью программы "Королевская ночь" в отеле "Балчуг Кемпински Москва".

Продлите себе праздник с нашими специальными предложениями на новогодние каникулы.

+7 495 287 2000
RESERVATION.BALTSCHUG@KEMPINSKI.COM
KEMPINSKI.COM/MOSCOW
РЕКЛАМА 0+

Kempinski
HOTELIERS SINCE 1897