

НОМЕР ПРО ДОМ



L'Duchen

Swiss Watches*

Коллекция CELESTE**
Лунный календарь с датой
и днем недели,
инкрустация перламутром и
60 фианитами,
сапфировое стекло.
Сделано в Швейцарии

*швейцарские часы
**небесная

РЕКЛАМА ООО "ТАЙМ-ТРЕЙД" 115230, г. Москва Варшавское ш., дом 42 оф. 6262 ОГРН 1107746505041

Iduchen.ru



Содержание

НОМЕР ПРО ДОМ


МОСФИЛЬМ

20

ПРАЗДНИК

6 **Сотворение дома**
Как Рождество сделалось главным домашним праздником
Сергей Ходнев

ГОРОД

16 **Хождение по мухам**
Как испортился квартирный вопрос и что с этим делать
Григорий Ревзин

18 **Человек в поисках дома**
Как бездомность стала главной характеристикой современного горожанина
Иван Давыдов

КИНО

20 **Они в домиках**
10 кинодомов, в которых можно пережить почти все
Зинаида Пронченко

24 **«Современные фильмы страшно захламлены без всякого смысла»**
Елена Жукова о том, где и как живут герои в российском кино
Интервью: Константин Шавловский

28 **Полное собрание в одном доме**
Как Андрей Тарковский выяснял отношения с домом — и выяснил
Игорь Гулин

30 **Дом, который построил страх**
Как устроен хоррор от крыши до фундамента
Станислав Ф. Ростоцкий

34 **Дом — это другие**
Как Михаэль Ханеке разрушил буржуазный миф о «доме-милом-доме»
Ксения Рождественская

ИСТОРИЯ

37 **Дорога из дома**
История одной курортной идиллии
Ольга Федянина

КИНО

40 **Дом-2**
Как российское кино и сериалы прописались на даче
Василий Степанов

КНИГИ

42 **Жилое и мертвое**
Дом в русской литературе: между обыденным адом и потерянным раем
Юрий Сапрыкин

FASHION

44 **Русское не бедное**
Как может возникнуть национальная мода — и как не сможет никогда
Елена Стафьева

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
УЛЬЯНА ВОЛОХОВА
РЕСЕЧЕР

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

МАРИЯ ЛОБАНОВА
БИЛЬД-РЕДАКТОР
ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО
ФОТОРЕДАКТОР
СЕРГЕЙ 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:
АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ», 1986.
ФОТО: ARGOS FILMS, FILM FOUR INTERNATIONAL

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: ООО «ПЕРВЫЙ ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ КОМБИНАТ», РОССИЯ, 143405, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, Г. КРАСНОГОРСК, П/О «КРАСНОГОРСК-5», ИЛЬИНСКОЕ ШОССЕ 4-ЫЙ КМ · БЕСПЛАТНО · ТИРАЖ 64 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ

16+

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

ПЕРВАЯ ЛИНИЯ

HEALTH CARE RESORT

Курорт превентивной
медицины на берегу
Финского залива

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОГРАММЫ ОЗДОРОВЛЕНИЯ

Де-стресс

•

Активация Метаболизма

•

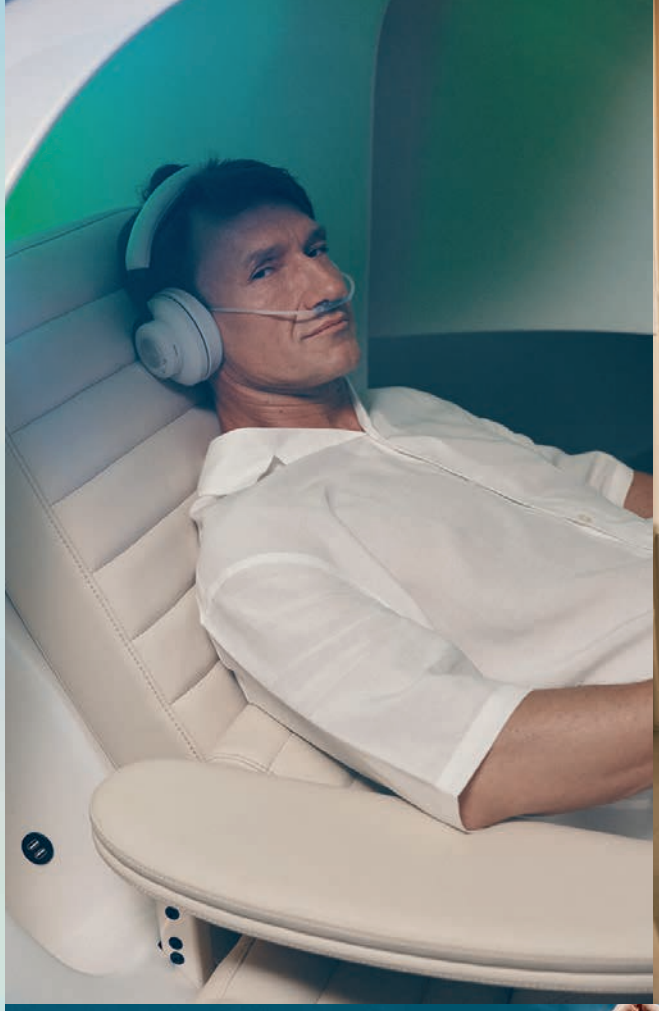
Европейский Детокс

•

Управление Возрастом

Выберите Вашу
программу оздоровления
↓

Санкт-Петербург, Комарово
+7 (812) 317 74 68 | hcresort.ru











Реклама. *ХЕЛС КЕР РЕЗЕРТ, ПРЕВЕНТ ЭЙДЖ

ИМЕЮТСЯ ПРОТИВОПОКАЗАНИЯ, НЕОБХОДИМА КОНСУЛЬТАЦИЯ СПЕЦИАЛИСТА

ООО «Лайф Энерджи Санкт-Петербург» ОГРН 1167847061920, 197720, г.Санкт- Петербург, г.Зеленогорск, Приморское шоссе, д.502а, литер В пом. 5Н

Сотворение дома

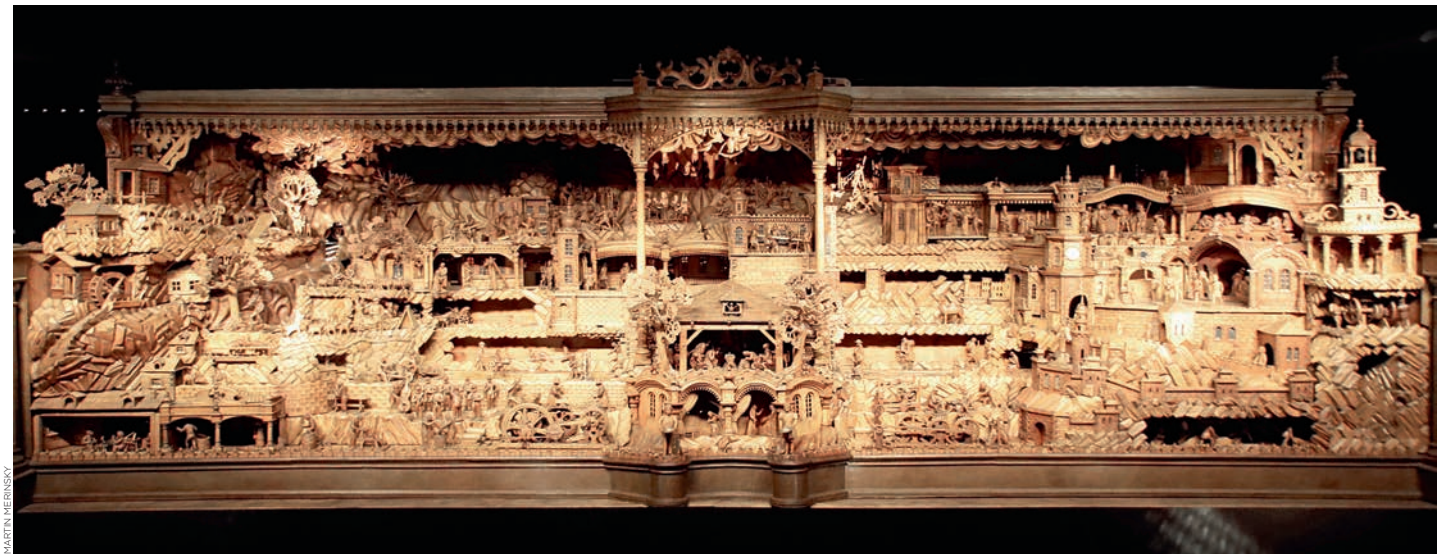
Как Рождество сделалось главным домашним праздником



FINE ART IMAGES / HERITAGE IMAGES / GETTY IMAGES

Джотто ди Бондоне. «Рождество Иисуса», 1303–1305. Капелла Скровеньи, Падуя

Ровно 800 лет назад Франциск Ассизский решился представить богомольцам в умбрийском селении Греччо подобие «живой картины» на тему Рождества — с настоящими яслями, сеном, живыми ослом и волом. С этого момента часто отсчитывают историю рождественских вертепов, придающих далекой евангельской истории наглядное, милое, домашнее измерение. Это не совсем верно, и вообще стоит помнить, что время это было совсем не идиллическим и мирным. Но инициатива святого Франциска действительно была показательной. И радикальной — в духе немыслимой радикальности событий, случившихся некогда в «Доме хлеба», Вифлееме. Сергей Ходнев рассказывает, как появился вертеп, как евангельские события обретали домашнее измерение и как Рождество сделало мир домом для Бога и человека.



MARTIN MERINSKY

Требеховицкий механический рождественский вертеп, 1906

Обычно это представляют вот как: св. Франциск вернулся из путешествия по Востоку, включавшего и святые места Палестины, и решил новаторским образом сделать так, чтобы «Греччо стал как бы новым Вифлеемом» («quasi nova Bethleem de Graecio facta est»), по выражению Фомы Челанского. На самом-то деле сама по себе идея «как бы нового Вифлеема» была к 1223 году, если разбираться, довольно старой. «Вифлеемом Запада» слыла римская базилика Санта-Мария-Маджоре, где с VII века хранятся ветхие дощечки, считающиеся остатками тех самых яслей. Как минимум с X столетия существовали литургические драмы на сюжет Рождества — сначала просто как небольшое украшение богослужебного ритуала, а потом как все более сложные, пышные и многолюдные представления. Центром которых, естественно, становились изображения Марии и Младенца, лежащего в яслях.

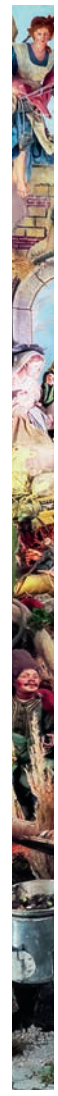
Через каких-то 60 лет после Рождества 1223 года Джотто, расписывая выстроенную в честь нового святого базилику в Ассизи, изобразил сцену в Греччо именно как храмовое действо. Мы видим алтарную часть богатой церкви, где столпились миряне и монахи; прямо возле престола, украшенного нарядным готическим киворием, помещаются ясли с прилегшими рядом двумя животными.

Но в суровом Греччо просто не могло тогда быть такого роскошного храма, какой изображен на фреске Джотто; первые биографы Франциска дают понять, что рождественская «репрезентация» разыгрывалась под открытым небом, возле самой настоящей, а не условной кормушки для скота, подле которой отслужили тем не менее полуночную мессу ко всеобщему восторгу.

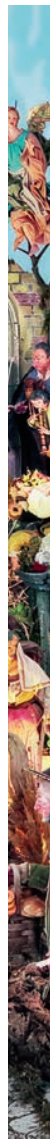
И так «почтена была Простота, превознесена Бедность». Ничего отвлеченно-символического, слащавого или декоративного, ровным счетом ничего. Только потом начались красивые житийные чудеса — сено, положенное в яслях, исцеляло больных животных и дарило женщинам благополучные роды, над местом импровизированного вертепа воздвигли сначала часовню, а затем и храм.

Вот и с европейской рождественской изобразительностью тоже стали происходить чудеса. На смену довольно сдержанным иконографическим схемам раннего Средневековья являются все новые сюжеты и новые подробности. Скупые литургические драмы постепенно превращаются в роскошные возрожденческие «священные представления», а из тех возникает со временем простонародный рождественский театр, включая восточноевропейские кукольные театрики-вертепы. Трехмерные скульптурные изображения рождественских событий, раз появившись, недолго остаются торжественным храмовым специалитетом. Они становятся то домашней радостью, то праздничным аттракционом, и какой только облик им не случается при этом принимать: иногда, как при германских дворах конца XVI века, это хитроумные механические миниатюры; иногда, как в простонародной традиции Центральной Европы, наивные игрушечные городки; иногда, как на итальянском юге, оглушительно пестрые, богатые и многодельные «диорамы».

И все-таки в своих вершинах все эти многообразные образы Рождества — и утонченные, и простодушные — на разные лады говорят о том же, о чем пытался сказать св. Франциск. Об унижении, несчастье, горечи, сопровождавших объявленную ангелами «великую радость». О надежде, которую не могут одолеть никакие ужасы земной истории. О том, что самоощущение человека в мире должно категорически измениться, если в этот мир пришел ставший человеком Бог.



ВЕРТЕП: КАК БЕЗДОМНОСТЬ ПОМОГЛА ОБРЕСТИ ДОМ





DIOMEDIA

Неаполитанский вертеп, Искья, 2012

Сами рождественские «панорамки» в мире зовут по-разному — кто-то «яслями», кто-то «вифлеемами». Наше слово «вертеп» на первый взгляд смотрится исключением. Но на самом деле на стороне этого слова общехристианская традиция, большая и важная.

Вертеп — это пещера, грот. Никаких пещер в евангельском повествовании о Рождестве вообще-то нет: Матфей просто сообщает, что Мария «родила Сына Своего первенца», зато волхвы затем, «войдя в дом, увидели Младенца». Лука, описывая вифлеемские события куда более подробно, вводит мотив бесприютности и уточняет, что Младенец был положен «в ясли, потому что не было им места в гостинице».

Предание, зафиксированное уже во II веке, тем не менее утверждало, что Спаситель был рожден не просто в хлеву, а в таком хлеву, который располагался в пещере,— и даже указывало конкретную пещеру, над которой впоследствии была построена вифлеемская базилика Рождества. Строго говоря, противоречия с евангельским текстом тут нету: разве не мог хлев при вифлеемском караван-сарае (где путникам из Назарета не нашлось места) размещаться в пещере? Мог, конечно, в мягких известняковых скалах было предостаточно вертепов всевозможного происхождения.

В западной живописи Нового времени Рождество (точнее, поклонение людей лежащему в яслях Богомладенцу) иногда действительно помещали в сумрачно-пещерные условия — в основном ради картинного эффекта: тьма, которую разгоняет новорожденный Свет. Чаще — под навес для скота, хлипкий, но все-таки надземный. Или в некие смутные, но величественные руины: нужно было подчеркнуть значение Вифлеема как родины царя Давида — изображение ветхих остатков условного царского дворца должно было выглядеть красноречивым задником для явления нового Царя.

В восточной традиции рождественская гимнография настойчиво повторяет: вертеп, вертеп, вертеп. «Готовься, Вифлеем, благоукрашайся, вертеп»; «Ты таинственно родился в вертепе»; «земля приносит вертеп Неприступному». Последнее — часть по-своему красивой образной системы: мол, все живое чествует новорожденного Спасителя, ну вот и земля тоже приносит ему от себя пещеру.

Все это славно, но ближе всего к сути подобрался другой мотив — неумолимый черный провал пещеры, на фоне которого лежат Мать и Дитя в зрелой византийской и поствизантийской иконописи. Да, таким образом — как глухо чернеющий зев — изображалась любая пещера, даже, скажем, мирный приют отшельника. Но в данном случае это становится напоминанием о конкретных и парадоксальных истинах — вот они действительно были сокрушением привычных основ.

Бог сходит туда, где невыносимо темно. Туда, где царит беспросветное несчастье, не оставляющее, кажется, никакого места надежде. Он принимает на себя не просто человеческую плоть, но и человеческую уязвимость, конечность, одиночество, бесприютность. Слово, установившее бесстрастные законы мироздания, телесным образом является в этот мир в жалком обличии — и является, чтобы понести людские муки вплоть до позорной смерти. И вплоть до погребения в еще одном тесном вертепе.

Вертеп в церкви Санта-Мария-делле-Грацие в Салерно, 2022



DIOMEDIA

ГУМ-Каток
на Красной площади

ВСТРЕЧАЕМСЯ НА ГУМ-КАТКЕ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ!





COOL COLA · ПЕТЕЛИНКА · TELE2 · EXEED BORN FOR MORE · РОСГОССТРАХ · Национальная Лотерея

ПСБ · BOSCO

ЛОТЕРЕИ, КОТОРЫЕ ПРОВОДЯТСЯ В СООТВЕТСТВИИ С РАСПОРЯЖЕНИЕМ ПРАВИТЕЛЬСТВА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ОТ 29 АВГУСТА 2019 Г. № 1921-Р.
СРОК ПРОВЕДЕНИЯ ЛОТЕРЕЙ — ДО 29.08.2034 Г. ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОРГАНИЗАТОРЕ ЛОТЕРЕЙ,ПРАВИЛАХ ИХ ПРОВЕДЕНИЯ, ПРИЗОВОМ ФОНДЕ ЛОТЕРЕЙ, КОЛИЧЕСТВЕ ПРИЗОВ ИЛИ ВЫИГРЫШЕЙ, СРОКАХ, МЕСТЕ И ПОРЯДКЕ ИХ ПОЛУЧЕНИЯ — НА САЙТЕ WWW.NLOTO.RU И ПО ТЕЛЕФОНУ 8 800 333-7-333. ОПЕРАТОР ЛОТЕРЕЙ ООО «СПОРТИВНЫЕ ЛОТЕРЕИ».
ПУБЛИЧНОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО СТРАХОВАЯ КОМПАНИЯ «РОСГОССТРАХ». ПУБЛИЧНОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО «ПРОМСВЯЗЬБАНК». АО «ТД ГУМ», ИНН 7710035963, РЕКЛАМА

0+

ПЕРЕПИСЬ: КАК РЕГИСТРАЦИЯ ПО МЕСТУ ЖИТЕЛЬСТВА НЕНАДОЛГО ОБРЕЛА СМЫСЛ



BEAGOSTINI / GETTY IMAGES

Джотто ди Бондоне.
«Бегство в Египет», 1303–1305.
Капелла Скровеньи, Падуя

Среди католических богослужебных текстов для рождественской ночи до сих пор есть старинная «прокламация»: «В восьмой день до январских календ… в 752 год от основания Города [Рима], в лето владычества Цезаря Октавиана Августа сорок второе, когда весь круг земной пребывал в мире, Иисус Христос, вечный Бог и Сын вечного Отца, рождается от Марии Девы, став человеком…» Знаменитая византийская стихира тоже вписывает Августа в историю Рождества: «Когда Август стал единым властителем на земле, прекратилось многоначалие человеков; когда Ты воплотился от чистой Девы, упразднилось многобожие идолов».

Средневековая мысль была так зачарована имперской идеей как принципом устройства земного социума, что не видела в таких оборотах никакого диссонанса. Ну сказано же, что «в те дни вышло повеление от кесаря Августа сделать перепись по всей земле. <…> И пошли все записываться каждый в свой город». Удивительно скорее то, что инициированная императором-язычником «перепись по всей земле» не стала по-настоящему распространенным сюжетом христианского искусства — тут вспоминаются разве что два случая: во-первых, мозаика в константинопольской церкви Хора, изображающая Марию и Иосифа перед державным чиновником и его секретарем, во-вторых — брейгелевская, собственно, «Перепись в Вифлееме».

В последней картине двуглавый орел габсбургского образца, висящий на стене вифлеемского переписного участка, придает происходящему унылый оттенок дурной бесконечности. Умрешь — начнешь опять сначала, родился Сын Божий — и он с рождения оказывается подданным той же земной власти, которой все нет и нет конца.

И все-таки стоит взглянуть на это иначе. Поскольку «пошли все записываться каждый в свой город», Иосиф с Марией отправились в Вифлеем, и там родился Христос, а тем самым сбылись пророчества о том, что именно в городе Давидовом должен появиться на свет Мессия. В этом свете история «кесаря Августа» как частный случай земного величия приобретает звучание совершенно поразительное.

Интригуй, воюй, истребляй врагов, разочаровывайся в самых близких людях, утверждай римское владычество на Ниле, на Рейне, в песках Аравии, придумывай гениальные пиар-кампании, готовь себе бессмертие в бронзе и мраморе, ломай голову над учетом и налогообложением всех этих миллионов. Все это до сих пор важно — но только потому, что все эти потрясения вынудили одного плотника с его беременной женой предпринять путешествие из Галилеи в Иудею.





RENE MATTES / GAMMA-RAPHO / GETTY IMAGES

Джотто ди Бондоне. «Рождество», 1311. Базилика Святого Франциска в Ассизи

ПАСТУХИ: КАК ИСТОРИЯ ВОШЛА В КАЖДЫЙ ДОМ

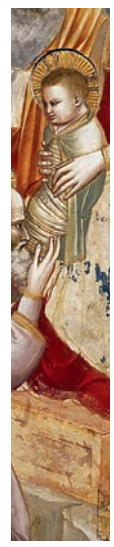
Сюжетная линия с поклонением пастухов настолько примелькалась, что мы часто даже не чувствуем, до какой степени она на самом деле удивительна. В искусстве явление вифлеемских пастырей в вертеп — прежде всего идиллия: посмотрите-ка, как эти славные люди, ведущие простую и поэтичную жизнь на лоне природы, с детским восторгом собрались вокруг яслей с Младенцем.

Для старинной околорождественской эстетики пастушеская тема была ценна еще и как повод придать событиям колорит бытовой, жанровый, иногда и вовсе комически-низменный. В рождественских пьесах и колядках кто-нибудь из пастухов сплошь и рядом выступал в дурашливом амплуа шута, а иногда и резонера (эка! Спаситель мира лежит на сене меж волом и ослом — а меж тем сколько на свете богатых ослов, которые нежатся на шелках!). А, скажем, в барочных южноитальянских вертепах «пейзанский» оттенок этого эпизода превращался в предлог для того, чтобы нагородить десятки сельских сценок из простонародной жизни — кабаки, торговля, домашние хлопоты.

Это в любом случае уютно и радостно — наблюдать, как величайшее, космических масштабов событие мировой истории скромно вплетается в повседневность: ни один из евангельских эпизодов не препарировали с таким веселым умилением. Но штука в том, что пастухи не просто заглянули в вертеп на огонек — им было откровение, и какое откровение. Не просто «предстал им Ангел Господень», но «и слава Господня осияла их» — это их-то, голытьбу.

Более того, «явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!». Оба Завета, вообще говоря, на спецэффекты уж такого размаха довольно скупы. Захарии просто является архангел Гавриил. Иосифу является одинокий ангел, да и то во сне. Благовещение — тоже камерная мизансцена без многочисленного воинства небесного, хотя в этот-то момент и происходит непостижимое событие воплощения Бога. Ничего не говорит евангелист и о сверхъестественной славе, осиявшей саму вифлеемскую пещеру в то мгновение, когда Иисус явился на свет; все просто — родился, спеленут, положен в ясли.

Почему этот небесный концерт с поющим ангельским воинством достался именно пастухам, которые никакой определяющей роли в дальнейшей истории не играли, да и не могли толком сыграть? Разве нельзя было потрясти и вразумить таким явлением, скажем, Ирода? Или даже самого Августа, в конце концов? Можно — но тут вспоминается, как Христос уже в Гефсиманском саду во время ареста спрашивает Петра: неужели ты думаешь, что Я не мог бы сейчас получить от Отца на выручку «более, нежели двенадцать легионов ангелов» (то самое «многочисленное воинство небесное», надо думать)? Творец намеренно умаляется и таится; это не гневное Божество Ветхого Завета, говорящее с человечеством в огне и буре, а тот, кто, по слову пророка, «трости надломленной не переломит». Зато небо открывается уже не главным героям Священной истории, а самым обыкновенным людям. Причем без всякого эпического резона — только ради того, чтобы обещать им: с Сыном Божиим, который стал одним из них, они разделяют теперь отеческое благоволение.



ВОЛХВЫ: КАК ВСЕ ЛЮДИ СТАЛИ ОДНИМ НАРОДОМ



FINE ART IMAGES / HERITAGE IMAGES / GETTY IMAGES

Джотто ди Бондоне.
«Поклонение волхвов»,
1303–1305.
Капелла Скровеньи, Падуя

Вот явление «волхвов с Востока» привносит в переживание рождественского нарратива нечто степенное, экзотичное и роскошное. Они — magi, «маги», хранители невесть каких древних тайн (персидских? халдейских?), не чета простодушным пастухам. Их привела в Вифлеем не менее таинственная звезда, насчет которой так приятно перебирать разнообразные гипотезы: что это было, персональное сверхъестественное явление, предназначенное только для их глаз? Или сверхновая? Или комета? Или, по Кеплеру, троекратное соединение Юпитера и Сатурна? Волхвы являются к Младенцу не с пустыми руками, а с драгоценными дарами, золотом и благовониями — учитывая, что последние добывались в Аравии, позднейшая традиция связала это приношение со словами 71-го псалма: «цари Аравии и Савы принесут дары». А значит, евангельских магов понадобилось произвести еще и в царское достоинство.

Традиция дала им личные имена — Каспар, Мельхиор, Бальтазар. В отличие от пастухов (что, пожалуй, даже обидно), волхвы сподобились почитания во святых, их мощи, вывезенные Фридрихом Барбароссой из Милана, покоятся в Кёльнском соборе. И, самое главное, они не прибежали с поля к вертепу, а предприняли долгое путешествие. Величавые восточные цари-мудрецы, неспешно едущие вслед за звездой через каменистые пустыни (на верблюдах, уж наверное),— настолько заманчивая картинка, что безыскусный рассказ о благовестии пастухам начинает даже несколько меркнуть.

В сущности, и наша заурядная новогодне-рождественская органолептика — свечи, мерцание, шары, запах ели и известных восточных плодов,— она ведь сродни ощущению того момента, когда волхвы «открыли сокровища свои»: неясный блеск золота в сумраке бедного жилища, горько-смолистый аромат мирры, сладость ладана.

Но не в том здесь важность, конечно. Вообще, в апокрифических добавлениях и пояснениях, которыми в христианском мире веками пытались как-то расцветить евангельский рассказ о Рождестве, очень много лишнего, хлопотливых забот о том, чтобы выходило поторжественней и поувлекательней. И все же иногда в этих виньетках интуитивно проступает нечто невероятно ценное. Мы, строго говоря, не знаем, сколько было волхвов на самом деле, но, исходя из перечня даров, толкователи очень рано стали полагать, что их было трое. А вот дальше появились вдохновенные уточнения — волхвы, мол, представляли три разных человеческих возраста (старец, средовек, юноша). И к тому же разные расы — благодаря чему живописцы Возрождения стали изображать одного из царей-мудрецов чернокожим.

Это прекрасное высказывание об универсальности, всеобщности, людском братстве, о том, что в вифлеемских яслях лежит не просто Младенец-Мессия, а воплощенное упование всех концов земли. И о том, что Бог, обращаясь к вселенной, ищет личной встречи с человеком и готов говорить с каждым на его собственном языке. Если звездочетам с Востока внятнее всего астрономические явления — ну что ж, будет им звезда, которая изменит расчисленное течение их жизни.

ИРОД: КАК ЧУДО ПОБЕЖДАЕТ ЗЕМНУЮ ВЛАСТЬ



DEAGOSTINI / GETTY IMAGES

Джотто ди Бондоне. «Избиение невинных», 1303–1305. Капелла Скровеньи, Падуя

Земная власть вмешивается в рождественские события дважды. В первый раз в лице Октавиана, но это, впрочем, даже и не вмешательство как таковое: Август далеко и высоко, инициатива с переписью — большое общеимперское дело, если перепись во владениях его клиента, царя Иудеи по имени Ирод, прошла благополучно, то никакие подробности лично императора заинтересовать не могут. Во второй раз — как раз-таки в лице Ирода Великого.

С фактической стороны тут есть сложность. В источниках, по которым мы знаем Иродову эпоху, нет никакого упоминания ни о визите волхвов в Иерусалим, ко двору царя, ни об избиении вифлеемских младенцев по приказу Ирода. Исходя из этого, рационалистическая библейская критика давным-давно пришла к выводу, что рассказ Матфея обо всех этих событиях — фикция, причем в первую очередь фикция с очевидной тенденцией. Матфей, мол, сознательно отталкивается от истории Исхода. Для этого понадобилось и бегство именно в Египет, и рассказ об умерщвлении детей, который в известной оптике смотрится как параллель к приказу фараона убивать новорожденных еврейских мальчиков: тогда уцелел Моисей, теперь вот уцелел Иисус.

Когда за параллели такого рода берутся авторы апокрифов, механичность этих отсылок в общем понятна. Но у Матфея все иначе. И главным образом, как ни странно, именно потому, что главный злодей у него — не подобие безымянного «фараона, царя Египетского», а живой исторический персонаж. О котором мы, спасибо Иосифу Флавию, знаем достаточно. И знания эти довольно безрадостного свойства: приписываемое царю евангелистом указание на всякий случай перебить вифлеемских детей, вообще говоря, очень в духе Ирода. То, что у Иосифа не упоминается этот



эпизод, выглядит вполне объяснимо: послушайте, этот монарх годами выделывал с соперниками, с оппозицией, настоящей или мнимой, просто с популярными персонами, которым симпатизировал народ, даже с членами своей семьи, включая собственных сыновей, такие художества, что истребление каких-нибудь двух десятков младенцев в иудейском поселке могло для хрониста показаться проходным делом.

Фараон с его всадниками и колесницами — конечно, угроза, но угроза, как бы это сказать, былинная. Ирод, персонаж макиавеллиевский, властолюбивый, хитрый, безжалостный, выглядит, напротив, очень объемно и даже по меркам XX–XXI веков актуально. За ним — его собственное злое сознание и его собственный политический цинизм. А также не условно-мифологический, а очень конкретный и деловитый репрессивный механизм, от которого спастись — дело чуть ли не более пропащее, чем скрыться от египетских колесниц на берегу Чермного моря.

Но Ирод умирает в свой срок, а Святое семейство все-таки спасается — только это чудо, с одной стороны, тихое и невеселое, сколькими бы развлекательными подробностями ренессансные и барочные художники ни украшали свои «Отдыхи на пути в Египет». С другой стороны, Исход — это племенной эпос о спасении избранного народа, а бегство в Египет — уже другой Египет, космополитичную эллинизированную страну, контролируемую римлянами, которая породит много умов, определивших классическую историю христианства,— событие с совсем иным звучанием. Выживание веры в «радость, которая будет всем людям», несмотря на человеческую жестокость и ужасы земной истории,— вопрос решительно наднациональный.



СКОТИНА: КАК ЖИВОТНЫЕ СТАЛИ ЧАСТЬЮ НОВОГО ДОМА

Осла и вола, согревавших своим дыханием лежащего в яслях Младенца, положим, придумали. Ну то есть как придумали? Тут возникла контаминация двух ветхозаветных стихов: «Вол знает владетеля своего, и осел — ясли господина своего» (Ис. 1, 3) и еще восклицания пророка Аввакума: «Господи! соверши дело Твое среди лет, среди лет яви его» (Ав. 3, 2) — в греческом переводе получалось не «соверши дело Твое среди лет», а «между двух животных Ты будешь познан».

При этом осла, вполне возможно, Иосиф с Марией с собой привели и при яслях его поставили, а вол — ну если уж это ясли, то должна же там была находиться домашняя скотина.

В позднейшей фольклорной и околофольклорной традиции «животные и Рождество» — тема раздольная, аграрное общество мимо нее никак пройти не могло. Свинка все хрюкала и хрюкала (оставим за скобками вопрос о том, каким бы образом в Вифлееме Иудейском могла водиться воспрещенная законом Моисеевым свинья), а еще и колола Младенца щетиной, и вот потому-то в Восточной Европе Рождество не обходится без свинины. Мыши пищали и мешали Дитяти спать, но кошка навела порядок, и потому Мария в знак признательности написала у нее на лбу первую букву своего имени (у полосатых котов над переносицей действительно встречается отчетливое подобие буквы М). И так далее.

В первоначальном же изводе присутствие в вертепе осла с волом становилось, во-первых, рекапитуляцией всего самого красноречивого в истории Рождества. Бесприютность: Господу славы достается только место в хлеву со скотиной. Бедность и убожество: первую свиту Царю мира составляют бессловесные животные. Добровольное умаление: тот, чья длань создала всех живых существ, теперь младенческими ручками не может дотянуться до склонившихся над ним скотьих морд. И очевидная соотнесенность с поклонением пастухов, само собой.

Теперь вертепы с живыми зверушками — популярный аттракцион, в постиндустриальном мире вписанность этих осликов-теляток-овечек в визуальную стихию Рождества выглядит как нечто умилительное вдвойне, как уютно-экзотичный бонус к домашнему и мирному переживанию праздника.

Но есть в этом идиллическом уюте и отзвук чего-то колоссального, куда более трудно постижимого в сравнении со всей остальной рождественской тематикой. Бог, являющийся в начале Нового Завета беспомощным Младенцем, в последней его книге говорит: «се, творю все новое». Рождество — еще и новый первый день творения, необходимого потому, что больно не одно человечество, болен и весь мир, увы, совершенно непохожий на Эдем. «Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится доныне,— констатирует Послание к римлянам,— и не только она, но и мы… в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего».

Дальше там Павел говорит о том, что нужно надеяться,— ничего больше, собственно, не остается. «Надежда же, когда видит, не есть надежда; ибо если кто видит, то чего ему и надеяться?» Но это теория — а на практике все-таки бывает жизненно важно разглядеть хотя бы какое-то основание для надежды. Наверное, ради этого и существует праздник Рождества. Наверное, именно это 800 лет назад Франциск Ассизский и предлагал умбрийским поселянам: увидеть надежду.



RENE MATTES / GAMMA-RAPHO / GETTY IMAGES





GAYAZOV$ BROTHER$



АНАСТАСИЯ ВОЛОЧКОВА, ВЕДУЩИЕ УТРЕННЕГО ШОУ «1+1» КАЛИНИН И РАЙТРАУН



ДИМА БИЛАН

ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ «НОВОГО РАДИО» ОТМЕТИЛИ РАЗРЫВНЫМ «СуперХитШоу»



МОТ

Если праздновать день рождения, то только с размахом! Как никто другой с этим согласно «Новое Радио». 30 ноября радиостанция устроила закрытую вечеринку, билеты на которую разлетелись настолько быстро, что на «СуперХитШоу» смогли попасть только самые преданные поклонники суперхитов и суперновинок. Более 20 топовых артистов зажгли вместе со слушателями «Нового Радио».

Самые тёплые пожелания и горячие хиты прозвучали со сцены в исполнении топовых артистов. Среди них были Мот, Клава Кока, Дима Билан, Мари Краймбрери, Бьянка, NЮ, Niletto, Лёша Свик, Лолита, GAYAZOV$ BROTHER$, Звонкий, Galibri&Mavik, RASA, Filatov&Karas, Bahh Tee & Turken, Mary Gu, Seville (Artik&Asti), Lx24 и другие звёзды. А балерина Анастасия Волочкова поздравила радиостанцию фирменным шпагатом!



КЛАВА КОКА

«Новое Радио» не только принимало поздравления, но и само дарило подарки! Ведущие Утреннего шоу «1+1» Калинин и Райтраун подготовили для гостей море сюрпризов: худи, футболки, носки, попсокеты и другой крутой мерч улетал в зал пачками и моментально находил новых владельцев. Кирилл и Артём сменили множество ярких образов от ангела и демона до героев комиксов — Бэтмена и Супермена.

Здесь было всё для идеального персонального нового года: горы мандаринов, десятки огромных воздушных шаров, настоящие рождественские эльфы! А ещё украшенная светящимся тортом сцена, мощный звук, сверхсовременные спецэффекты, бластер с конфетти и тысячи счастливых гостей, отрывающихся под лучшие хиты трендсеттеров российского шоубиза.



МАРИ КРАЙМБРЕРИ



FILATOV&KARAS



ОЛЕГ МАЙАМИ, ЛЁША СВИК, NILETTO



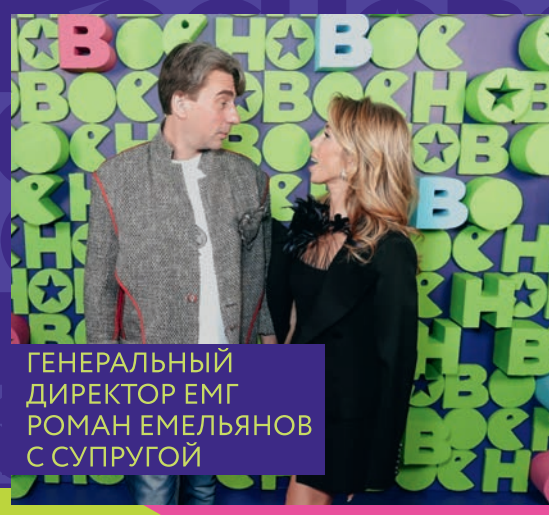
ЛЮСЯ ЧЕБОТИНА



SEVILLE (ARTIK&ASTI)



ЛОЛИТА



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ЕМГ РОМАН ЕМЕЛЬЯНОВ С СУПРУГОЙ

Реклама, 12+, ООО «Компания Новое радио»

Хождение по мухам

Как испортился квартирный вопрос и что с этим делать

Как защитить дом свой? Сегодня в нашей стране в соответствии с решениями лиц, уполномоченных принимать такие решения самой историей, ответ на этот вопрос ясен. Надо обратиться к своему святому покровителю. А Григорий Ревзин рекомендует всем обратиться к его и объясняет почему.

Я родился в день поминовения святого Григория Декаполита. Он был монахом, жил в конце VIII — начале IX века на территории нынешней Турции. Ему приписывается один малоинтересный текст об обращении в христианство сарацина, чудо о возвращении в нравственное состояние одной вдовы из Сиракуз, но главным образом он прославился тем, что умел изгонять демонов из мух.

«Преуспевая в глубоком смирении и желая соделаться совершенным иноком, он испросил у настоятеля позволение поселиться в уединенной келье, дабы, не имея никакого житейского попечения, проводить время в безмолвии. Настоятель, провидя благое произволение его, отвел ему для подвигов одну пещеру в глубокой отвесной расселине. И начал святой еще с большею ревностью подвизаться в той пещере. Но, не смущаемый молвой людской, он потерпел здесь великое беспокойство от демонов, которые всячески озлобляли и искушали его, стараясь прогнать его из их жилища. То угрожали они ему, крича „Уходи из нашего жилища — иначе много пострадаешь от нас“; то устремлялись на него, принимая вид страшных мух. Но он оставался неуязвимым и неустрашимым. Когда стоял он на молитве, бесы уязвляли его руки и ноги; но он пренебрегал наносимыми ему язвами, считая их ни во что. И бесы со срамом удалились».

Потом он много путешествовал, оказался в Константинополе, потом в Италии, в Сиракузах, упал с корабля в порту, но доплыл до берега (это тоже считается чудом, хотя там, в принципе, сейчас купаются), потом отправился в Грецию и всюду являл чудеса изгнания мух. В соответствии с его пожеланием по смерти его похоронили на горе Олимп.

Среди христианских святых есть несколько Григориев — Григорий Неокесарийский, Григорий Богослов, папа Григорий Великий — которых хотелось бы иметь своим покровителем и с которыми я по честолюбию и неразумию когда-то находил у себя общие черты. Кто знает, то с христианскими святыми это необязательно, чтобы ты родился прямо тогда, когда их поминают, можно где-то рядом, неделя туда-сюда роли не играет. Однако, как мне объяснили знающие христиане, если уж кто родился день в день, для тех послаблений нет. Мне — только к Григорию Декаполиту. Не философ, не богослов, не эффективный церковный менеджер, а святой — практик по мухам. Но что поделаешь.

Большинство практических специализаций святых предполагают задачи, для решения которых мы обращаемся к профессионалам. Святой Николай — покровитель моряков, святые Косьма и Дамиан — покровители металлургов, святой Пантелеймон — врачей, святой Омобонус — покровитель ткачей, а святая Тавифа — портных и т. д. Святой Григорий Декаполит заслуженно мог бы считаться покровителем дезинсектизации, весьма важной области домоводства,— жития сообщают нам, что бесы являлись к нему и в образе скорпионов, а это близко к клещам, клопам и т. д.

Но тут возникает вопрос, изгонял ли он бесов из мух или же гнал их как есть, вместе с мухами. Я сторонник второй точки зрения. Потому что должны же быть хоть какие-то основания для глорификации! Кому нужны мухи, пусть и без бесов? Кто бы помнил его аж с IX века, если бы бесов он изгонял, а мух оставлял для возжужжания во славу небес?

Я вообще долгое время считал, что дело в мухах — и именно чудесной способности их изгонять он и обязан своей славе, а уж были в них бесы или нет, люди и не задумывались. Но при этом вовсе не обязательно понимать мух только в буквальном смысле, хотя это, конечно, важно в первую очередь. У Максимилиана Волошина была знаменитая статья о том, что музы (лат. Musa) — это мыши (лат. Mus), которая чаще считается чистой фальсификацией, но иногда не вполне: Владимир Николаевич Топоров в свое время привел аргументы в пользу такого понимания природы творчества из этимологии индоевропейских языков, а также обратил внимание на любовь к музыке у родственных мышам крыс, как в мифе о гамельнском Крысолове (в сущности, Крысолов и крысы — то же, что Аполлон и музы). Но я не понимаю, отчего не мухи (лат. Musca, латыш. Muša). Мухи не менее мышей могли бы быть прообразом муз — они жужжат и не всегда прилетают вовремя. Мне кажется, Григорий Декаполит вполне мог видеть некую связь между мухами и музами. Иначе почему бы он, христианский святой, потребовал, чтобы его похоронили на Олимпе? Правильнее было бы, конечно, на Парнасе, но я и не говорю, что мухи и музы — одно и то же. Это где-то рядом. Конечно, вопрос о том, надо ли гнать из дома всех муз, довольно спорный, но Клио стоит опасаться. Ведь когда муза истории входит в дом, дом рушится.

Потом оказалось, что дело все-таки в бесах. Глаза мне открыл Григорий Дашевский, когда в 2010 году перевел книгу Рене Жирара «Козел отпущения» с подробным толкованием чуда Иисуса об изгнании бесов из одержимого. Бесов Спаситель изгнал в стадо свиней, а те бросились с горы в море. Дело происходило в Гадаре, а Гадара — это город в Иордании, который входил в состав Декаполиса (Десятиградья), откуда родом св. Григорий. Я считаю, что это могли бы быть те же бесы, так сказать, эндемики. Во всяком случае, обращаются они к Иисусу и к Григорию Декаполиту похожим образом. К Иисусу: «И вот, они закричали: что Тебе до нас, Иисус, Сын Божий? пришел Ты сюда прежде времени мучить нас». К святому Григорию: «Уходи из нашего жилища — иначе много пострадаешь от нас». Причем гадарцы ведь не были довольны чудом Иисуса. «Жители,— как сообщает нам Марк (5:17),— начали просить его, чтобы отошел от пределов их». И он выполнил их просьбу, сел в лодку и уплыл из Десятиградья — и больше там никогда не бывал. А бесы между тем протестовали не против переселения в свиней — им было важно, чтобы Иисус не выдворял их «из страны сей», то есть из Декаполиса. Можно даже предположить, что они, пока летели со скалы, пересели из свиней на мух, которые часто сопровождают свиней, и так могли сохраниться.

Идея Жирара касается не этого возможного выживания бесов (он как раз считал, что Иисус решил с ними вопрос окончательно), а того, что, собственно, такое бесы. Он считал, что люди учатся желать у других людей — и желают того же, что есть у других, но это как раз то, чего желать нельзя («не желай жены ближнего, ни раба, ни рабыни, ни вола, ни осла…»), и отсюда насилие и регуляция насилия обществом. Бесы — это желания и желания насилия над желанием, которые перелетают от человека к человеку. То есть являются основой социальности как механизма производства желаний и их подавления (насилия). Отсюда «неизбежно бесовской порядок всякого общества».

Вот это дело! Зачем нам ныне философия, богословие, эффективный менеджмент, не до того. Если святой Григорий Декаполит умел изгонять вот это все, то, конечно, надо обращаться к нему.

Давным-давно, в конце прошлого века, мой друг Михаил Филиппов написал эссе о петербургской квартире. Речь там больше шла о Париже, где люди завтракают, читают, встречаются, празднуют в ресторанах, кафе, барах и клубах. А в дореволюционном Петербурге было не так, там все происходило в квартирах — в них был весь город, все, что вам нужно от него. Весь мир, весь петербургский миф — у тебя дома. Это был его идеал, он его воплощал в жизнь — и не только он. В это время роскошные журналы по интерьеру были заполнены публикациями квартир, которые включали в себя городские площади, термы и зимние сады. Советская жизнь закончилась, и были такие люди, которым впереди незнамо почему пригрезилась утопия благосостояния. Утопия воплощалась в жизнь поквартирно.

Не поручусь, но, по-моему, большая часть людей, воплотивших грезы в квартиры, уже в них не живет. У Михаила Булгакова есть мимолетный персонаж, который в трамвае вздыхал так, что на него все оборачивались. Я часто его вспоминаю — в трамвае, в автобусе, в такси, пешком. У меня теперь странные путешествия по Москве, я все время натыкаюсь на брошенные дома друзей и знакомых. Вон те окна, вон тот подъезд, вот этот балкон. Расстались. Продали. Предали. Уехали. Бежали. Еле вырвались, пять дней сидели в ущелье… А вот здесь, помню… Не знаю, куда делся. Этот умер года три назад. А этот только что. Неудобно перед людьми — все время вздыхаю.

Странно, что дома претендуют быть символом длинного времени. В эпоху перемен они — символы времени утраченного. Впрочем, теперь не Древний Китай, эпоха перемен от эпохи стабильности мало отличается. Гоните из дома музу истории! Гоните мух, гоните бесовский порядок общества! Гоните, не впускайте их, они рушат дом! Святой Григорий вам в помощь.



Человек в поисках дома

Как бездомность стала главной характеристикой современного горожанина

Можно ли преодолеть бездомность, всегда сопутствующую современному городскому человеку, даже если ему кажется, что дом у него есть? Иван Давыдов **размышляет над тем, почему современные дома не такие, как были раньше, и что на самом деле делает их домами.**

Как рассказывал нам еще Борхес, историй всего четыре. И одна — как раз про возвращение домой. Преодолевая сопротивление киклопов и нимф, стремящихся странника завлечь на свои острова. Теряя попутно друзей, которые стали свиньями. Все, кстати, и теперь реалистично: не надо быть Одиссеем, чтобы такое пережить. Не нужно ни корабля с легкими веслами, ни особых взаимоотношений с богами. Достаточно просто ночью выйти на воздух из бара, где остались киклопы, нимфы, ну и свиньи эти.

Все понятно, кроме слова «дом». Хотя в программе для вызова такси так ведь и записано — «дом». В первом приближении может сойти за приемлемое определение: дом — это место, куда отвезет колесничий, даже если сам ты дорогу не покажешь. Но, кажется, этого все-таки мало.

Сам дом — типовая бетонная коробка, разросшийся муравейник, ничем не отличимый от прочих. Про это — наша местная «Одиссея», «Ирония судьбы», беда, которая совсем скоро на отечество обрушится (Новый год ведь, и некуда сыну человеческому спрятаться от Ипполита, Нади и Жени). Древним пластическим грекам, кстати, повезло больше: их Ипполита, сына Тесея, погубил бог Посейдон. Наш бессмертен.

Можно ли полюбить типовую бетонную коробку? Но даже если дом — коттедж в элитном поселке, он все равно похож на все прочие дома во всех остальных элитных поселках. Отдельная, наверное, история — с небожителями, для которых дома строят модные архитекторы. Но, руку на сердце положа, их ведь просто жалко: в таких домах (болтают злопыхатели) и шубохранилища есть, и даже комнаты для грязи. Иногда — и вовсе аквадискотеки. Но так все эти дома выглядят обычно, что жить в них и тем более любить их могут только люди с ампутированным чувством вкуса. А мы-то с вами не такие, мы — возвышенные. И в этом смысле бетонная коробка предпочтительнее — она как раз в силу тотальной безликости никаких чувств оскорбить не может.

Любовь, однако, требует искать особости, и тут с домами можно как с людьми — переключиться с внешности на внутреннее содержание. Когда я был мал, я не понимал, наверное, но чувствовал, почему мой дом — именно мой. Потому что там, внутри, мои вещи. Особенные как раз, такие, каких больше нет ни у кого. Среди обычных — исключительные. Набор пластмассовых стаканчиков с картинками из «Ну, погоди!», например, который любимая тетя привезла из Москвы. «Незнайка на Луне» с аляповатыми иллюстрациями — такой книжки тоже ни у кого из друзей не было. Солдатик из какой-то особенно твердой пластмассы, приехавший чуть ли не из ГДР, то есть вообще из мира иного. Ну и так далее, хотя какое там «далее» — исчерпывающий список сокровищ вышел бы коротким.

В то примерно время, когда философ Бодрийяр задумался об экономике потребления и сочинил «Систему вещей», советские люди поверили, что выживание внутри людоедского государства — уже не главная из их задач, и начали свой робкий путь в сторону потребительства. Бодрийяр клеймил капиталистов — мерзавцы эти, представляете себе, товары выпускают с тем расчетом, чтобы они быстро ломались, вынуждая человека покупать новую вещь как раз тогда, когда старая выйдет из моды. К счастью для философа, книга его в СССР издана не была — иначе он услышал бы в свой адрес много всего обидного.

Любая импортная вещь была объектом вожделения, и если уж получалось ее достать (интересно, кстати, как изменился смысл слова «достать»; достать кроссовки теперь можно из шкафа, но уж никак не по блату), то берегли ее по-настоящему, не задумываясь о том, на что рассчитывали коварные капиталистические производители. Но и здешние вещи тоже ценились: нищета создавала особость. Особость создавала любовь. Типовой дом наполнялся уникальной добычей и делался родным. Стенка — это, между прочим, молодежь, не маленькая стена, а набор уродливых шкафов, в идеале — из Югославии или Румынии. Книги в стенке или хрусталь. Ну и так далее — вплоть до фантиков от съеденных в новогоднюю ночь конфет. Любимое тянет к себе, и в дом хочется возвращаться. Нищий человек знает, где его дом.

Эта схема сломалась, когда нищета ушла. Не в том, конечно, смысле, что все вдруг стали богатыми. Нет, скорее, наоборот — многие стали бедными, но вещи перестали быть редкостью и чудом. Экономика потребления сделалась и нашей реальностью тоже. Типовые дома постепенно начали заполняться типовыми вещами. Особость скрылась. Лично у меня это все совпало и со взрослением еще — переезд в столицу, мир съемных квартир, чужих заведомо. Место для ночлега, хранящее не твою память, не твои вещи, не твои запахи, по-настоящему, всерьез домом не обзовешь.

Хозяева опасливо смотрели на пришлых дикарей, пряча по карманам наличные доллары, от дикарей же и полученные. Помню, одна такая хозяйка, милая старушка, спросила меня, плохо скрывая ужас, не планирую ли я жечь в ее квартире костры из паркета. Откровенно говоря, я не планировал, но тут почему-то захотелось. Впрочем, так и не собрался. Может, зря.

Собственное жилье — предел мечтаний для многих. Ради него идут на все. В ипотечное рабство, допустим, продаются. Но тут мы упираемся в то как раз, с чего начали: типовая квартира

в типовой многоэтажке, забитая типовыми вещами,— дом очень условный. Выходит Одиссей, покачиваясь, из бара, нажимает кнопку «дом» в программе для вызова такси и вспоминает, что нет у него настоящего дома. Когда-то, может, был, тот, где бабушка, салфетки на телевизоре и в шкафу — любимая чашка со щербатым краем. Однако в те края никакие такси не ездят. Бездомность — ключевая характеристика современного городского человека. В некотором смысле он всегда — лицо без определенного места жительства, ввиду как раз полного отсутствия определенности. Определенность ведь тоже, как любовь, создается особостью. А где ж ее взять и куда нам, Одиссей, плыть?

Специфика момента — вынужденная бездомность для многих, познающих теперь на практике то, о чем прежде доводилось только читать у Поплавского. Или у Георгия Иванова. Или у Довлатова — Довлатова-то уж точно все читали. Эмиграция — бездомность в квадрате.

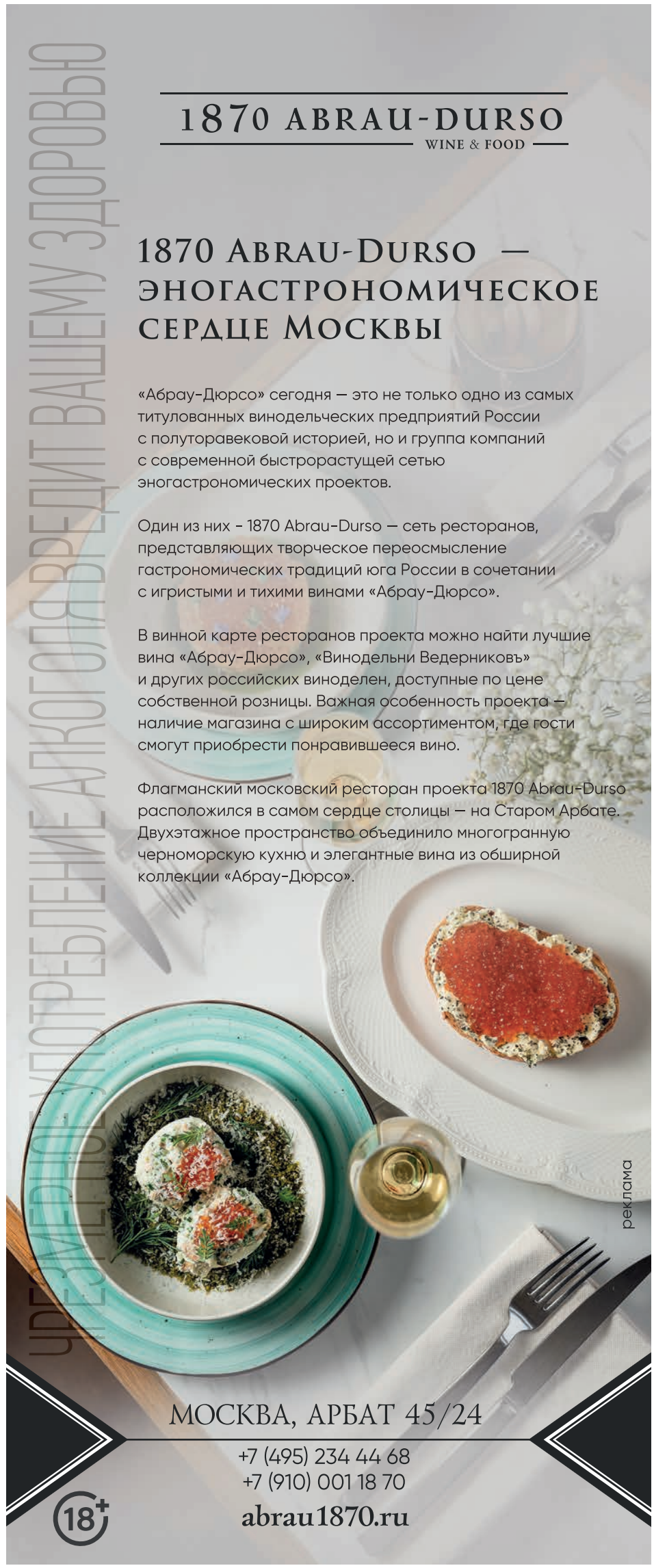
Кстати, думаю, мода на барахолки, коллекционирование хоть чего-нибудь, страсть к старинным чашечкам, блюдцам и рюмочкам растет как раз из желания построить свой, настоящий, особенный дом. То есть собственно дом. Не без привкуса обреченности — это ведь все чужое, чужой прадедушка из твоей красивой стопки принимал порцию водочки перед обедом, и чужая прабабушка эту водочку на неведомых травах настаивала. Суррогаты какие-то получаются. Или, как сказал бы философ Бодрийяр, симулякры.

Бездомный человек, окруженный вещами, лишенными особости, и сам бы, пожалуй, исчез. Но есть все-таки спасение. Есть другие. Еще один француз, философ тоже, врал нам, будто ад — это другие. А я вам скажу: дом — это другие. Другие, которые свои. Свои люди и свои звери. Вот они — точно особенные, и ты ведь их любишь, не задумываясь о том, что такое любовь. Незачем задумываться, она просто есть и все.

Они тебя тоже, кстати, любят. Люди — если повезет, звери — наверняка. В общем, держитесь за своих. Дом там, где они. Есть еще, конечно, шанс, что благодаря успехам импортозамещения самые обыкновенные вещи опять станут уникальными и мы заново обучимся их любить. Но тут все-таки лотерея, можем и не дотянуть до такого счастья. А люди и звери наши — точно рядом.

И короткая история про особость в качестве постскриптума. Немецкий философ Шопенгауэр наблюдал однажды за котом, который весело играл у него под окнами. И написал немецкий философ, озабоченный идеей вечного возвращения (никуда нам от темы возвращения сегодня не деться, историй всего четыре), примерно следующее: вот, написал, лет через двести другой человек будет смотреть на этот двор. А кот — кот перед ним будет играться тот же.

Великий был мыслитель. Классик. Но, кажется, дурак.



Они в домиках

10 кинодомов, в которых можно пережить почти все

В подошедшем к концу 2023-м превалирующим над другими стало ощущение неприкаянности и одиночества. Можно привыкнуть к несчастью, но не к мысли, что покой или воля, возможно, никогда не вернутся. Сильнее, чем когда бы то ни было, нам хочется почувствовать себя в безопасности или попросту дома. Зинаида Пронченко рассказывает о 10 фильмах, в которых дома помогли их владельцам справиться с разными невзгодами.



A-ONE FILMS

дом, в котором можно обрести гармонию

«Идеальные дни». Вим Вендерс, 2023

Вернувшийся в 2023-м сразу с двумя картинами — документальной про Ансельма Кифера и игровой про токийского чистильщика туалетов — патриарх немецкого кино Вим Вендерс умудрился в эпоху катастроф создать идеальный образ гармонии. Оба его героя, столь непохожие между собой, практически левитируют над бурями и натиском тревожной повседневности. И все же Хираяма (за эту роль Кодзи Якусё получил награду на последнем Каннском фестивале) в своем смирении перед жизнью, казалось бы сплошь сотканной из недостатков, наверное, мудрее гения современного искусства, привыкшего эту жизнь сперва обличать, а затем ставить на место. Хираяма обитает в крохотной комнате, в которой каждый сантиметр используется по назначению. Однако прилежно сконструированная им обстановка не триумф утилитарности, а чистая поэзия. Это татами, на нем спят и видят сны наяву. Это полка с книгами, их перечитывают из года в год, чтобы дойти до самой сути. Это банки с зернышками, из них однажды произрастут прекрасные деревья. Это плитка, на ней варят самую вкусную лапшу на свете. Это аудиокассеты, их слушают по дороге на работу — не только труд, но и музыка 1960-х облагораживает человека. А больше Хираяме ничего не нужно, он свободен и от вещей, и от людей, и от их мнений о том, как мир должен быть устроен. Свой мир он устроил в простоте и, главное, никого не обидев.

дом, в котором можно скоротать век

«Остаток дня». Джеймс Айвори, 1993

Один из шедевров творческого тандема Мерчант — Айвори «Остаток дня», экранизация одноименного романа нобелевского лауреата Кадзуо Исигуро,— без преувеличения квинтэссенция британского духа и образа жизни. Главный герой, дворецкий Стивенс (Энтони Хопкинс), жертвует личным счастьем ради соблюдения многовекового этикета — долг всегда должен превалировать над чувствами, о которых никому нельзя дать повод догадаться. Долг Стивенса — забота о вверенном ему хозяином лордом Дарлингтоном доме, мрачном особняке, где в каждом камине догорает не только день, но и надежда на счастливый исход для нашего мира. Стивенс любит экономку Сару Кентон (Эмма Томпсон), но молчит. Стивенс ненавидит фашизм, но с безукоризненной любезностью обслуживает проповедующих человеконенавистническую идеологию гостей лорда Дарлингтона. Хорошие манеры — привилегия не только хороших людей, а за истинной вежливостью как будто скрывается истинное безразличие. Десятилетиями Стивенс обходит по утрам и вечерам огромный дом, больше не представляющий ни для кого, кроме него, никакой ценности, никакого интереса. Дом стал его судьбой, здесь он умудрился скоротать целый XX век не поведя бровью, не повысив голос. Теперь он с веком перешел на ты: кроме наполненного исключительно церемониалами времени — пролетевшего слишком быстро и, кажется зря,— ему ни вспоминать, ни жалеть не о чем.



COLUMBIA PICTURES CORPORATION, MERCHANT IVORY PRODUCTIONS

дом, в котором можно справиться с болью

«Мне не больно». Алексей Балабанов, 2006

Петербург начала нулевых, излюбленная кинематографистами эстетика руины — осыпающиеся фасады дворцов, гулкие дворы-колодцы, ветер гонит по Неве тающие льдины. На Петроградской стороне, на улице, до революции называвшейся Широкой, а при советской власти переименованной, естественно, в улицу Ленина, на которой, как пел Федор Чистяков, всех и каждого подгружает время от времени, проживает Тата (Рената Литвинова). Ее бытие — отражение сознания, злых мыслей не ведающего. Она бесплотна и непорочна, цветет и увядает рядом с уважаемым человеком Сергеем (Никита Михалков), проникнувшимся ее молчаливыми страданиями — Тата тяжело больна — и приютившим ее в своей роскошной многокомнатной квартире, каких в Петербурге много. Высоченные потолки, украшенные прихотливой лепниной, печки с изразцами и камины с путти, убегающий в темноту коридор с произвольно поскрипывающим паркетом. Тата не любит Сергея и тяготится чувством благодарности. Рано или поздно ей придется покинуть его дом, потому что нелюбовь убивает быстрее любого недуга. Но дом у Балабанова не точка на карте, а метафизическое допущение — что есть на земле рай или что-то максимально на него похожее, и, кажется, его очертания проступают в вечной непогоде, повисшей над Троицким мостом. Это поэзия отсутствия — любая материя в Петербурге имеет обыкновение скукоживаться и исчезать, а образовавшиеся пустоты медленно, но верно заполнит серая хмарь и бледная нежность. Она переполняет глаза и мягкую полуулыбку Таты, прощающейся с жизнью без страха, потому что за ее пределами нет боли. Никогда больше ничего не надо будет терпеть.



КИНОКОМПАНИЯ СТВ / СТВ



ELEMENT PICTURES, FILM4, FOX SEARCHLIGHT PICTURES

дом, в котором хорошо взрослеть

«Бедные-несчастные». Йоргос Лантимос, 2023

В победивших в этом году в Венеции «Бедных-несчастных» Йоргоса Лантимоса дом профессора медицины Годвина Бакстера, наследственного экспериментатора, возомнившего себя богом,— чуть ли не главный персонаж. По крайней мере, оригинальности этой викторианской кунсткамере не занимать: тут на лужайке резвятся герои сна пушкинской Татьяны — полужуравля дружелюбно обнюхивает полукот, а обидевший подопечную Годвина чересчур патриархальный джентльмен превращен в гибрид свиньи и гуся, хотя, как известно, они друг другу совсем не товарищи. Татьяну у Лантимоса, экранизировавшего постмодернистский шедевр Аласдера Грея, именуют Беллой — она и вправду чистой прелести редкий образец, ведь Годвин вернул самоубийцу к жизни, пересадив ей мозг ее же нерожденного ребенка. Белла учится ходить и говорить, будучи внешне половозрелой, сексуально привлекательной женщиной. Курьезная среда, созданная безумным профессором,— идеальное место для взросления. Женщиной Белла уже является, но готова ли она носить почетное звание человека? Тем более что на дворе времена, когда между первым и вторым необязательно стоит знак равенства, не говоря уже о том, что равенства не существует в целом мире. Дом Годвина станет для Беллы и комнатой страха, и комнатой смеха, а в какой-то момент даже тюрьмой, чтобы в финале вернуться к функции отчего дома, увы, опустевшего,— настоящее взросление происходит тогда, когда ты оказываешься самым взрослым в семье.

дом, в котором хорошо жалеть о прошлом

«Назови меня своим именем». Лука Гуаданьино, 2017

Основанный на одноименном конфетно-букетном романе Андре Асимана «Назови меня своим именем» — крайне сентиментальная история первой любви, а также путешествие по направлению к потерянному раю. Элио встречает Оливера в итальянской глуши в начале восьмидесятых. За окном ломбардские озера и жаркая пыль проселочных дорог. Внутри приятный полумрак и кабинетная тишина: семья Элио состоит из отца, профессора археологии, матери — профессиональной музы, кузенов-полиглотов и прислуги, качавшей на руках поколение за поколением таких же трепетных отроков, глаза с поволокой. Дом тут — пристанище вкуса, музей древностей, оплот неподдельных традиций. По вечерам Элио музицирует на рояле, играет Баха для погруженных в чтение родителей, для прикорнувшей в кухне няньки, для античных бюстов и ворона на ветке. Наконец, для Оливера, великана-янки, чья харизма мешает поленьям спокойно догорать в камине XVI века. Мимолетности, болезненной хрупкости чувств Гуаданьино противопоставляет вечность, что глаголет из каждого угла семейной резиденции, которая тоже когда-нибудь обязательно рассыпется в прах, как и надежды Элио на взаимность. Первая любовь потому и первая, что после нее обязательно будут другие. Только и ты станешь другим, несмотря на все попытки вернуться туда, где счастлив был однажды.

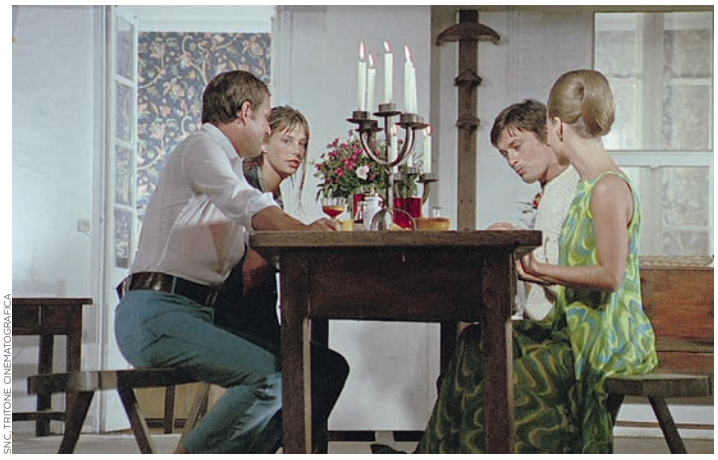


DIREZIONE GENERALE PER IL CINEMA, FRENESY FILM COMPANY

дом, в котором можно вытерпеть советскую власть

«Покровские ворота». Михаил Козаков, 1982

Повесть оттепельных лет, снятая Михаилом Козаковым по пьесе Леонида Зорина в начале 1980-х, прежде всего попытка Орфея оглянуться на канувшую в небытие эпоху, явно вызывающую у авторов слезы умиления. Все в этом фильме идеализировано — и убогий коммунальный быт с набившими оскомину деталями в виде палимпсеста из карандашных надписей у телефона или экспозиции стульчаков для унитаза в уборной, и пошлые раздоры супругов Хоботовых, и оппортунизм куплетиста Велюрова, и даже идиотизм нового избранника Маргариты Саввы Игнатьевича Ефимова. Да и сама Москва, конечно, не была во второй половине 1950-х весенней и беззаботной, о чем и Козаков, и Зорин прекрасно знали: в процессе работы над фильмом их терзала цензура, а чтобы проект состоялся, Козакову даже пришлось согласиться трижды исполнить роль Дзержинского. Пьеса Зорина автобиографична, Костик — это он сам, приехавший из Баку поступать в университет юноша, разве что жил он не у Покровских ворот, а на Петровском бульваре, в квартире, хозяев которой расстреляли. «Покровские ворота» почти сразу получили статус народной драмеди, через коммунальное бытие прошли все граждане СССР, и хоть никто не стремился вернуться во вселенную тоталитарного промискуитета, поэтический взгляд на «дворовую культуру», на «старую Москву», на времена и нравы, когда человек человеку был сосед, предсказуемо вызвал отклик в душах зрителей. В финале «Покровских ворот» Костик вопрошает небо над Садовым кольцом — куда, куда вы удалились друзья и подружки моей юности, в кадре тем временем сносят дом, о котором, если быть честным, у большинства его жителей сохранилась злая память или снятся злые сны. Но это уже совсем другое кино, появившееся сильно позже, когда вслед за домом рухнула и страна. Жаль, что многие захотели в эту страну вернуться.



SNC-TRITONE-CINEMATOGRAFICA

дом, в котором можно почувствовать себя Аленом Делоном

«Бассейн». Жак Дере, 1969

Еще один дом, где разбиваются сердца,— шикарная вилла неподалеку от курортного городка Раматюэль, ставшая декорацией для «Бассейна», легендарной картины с Аленом Делоном и Роми Шнайдер, достигшими в этом фильме зенита красоты и славы. Стиль, именуемый теперь в элитных мебельных салонах «Прованс», на самом деле выглядел куда лаконичнее. Белые стены, терракотовый пол и солнце, повсюду палящее солнце, лишающее героев разыгрывающейся драмы собственной тени. Делон вожделеет Роми без стеснения, без оглядки — на нравы эпохи или всевидящее око камеры. Хищник — как венец мироздания, а вокруг его естественная среда обитания — французская Ривьера в лучшие годы Пятой республики. За кадром «Бассейна» тоже кипят страсти. Все, словно не в силах выйти из роли, ревнуют всех. Роми бесконечно звонит из Берлина депрессивный муж-драматург, не доверяющий Делону. Серж Генсбур следит за Джейн Биркин, слишком охотно оголяющейся между дублями. Натали Делон не одобряет воссоединение бывших любовников. Наконец, Морис Роне с горечью констатирует, что и в этой картине, как и 10 лет назад у Рене Клемана в «На ярком солнце», ему доверили роль жертвы. К тому же в момент сьемок под Парижем найдут труп телохранителя Делона Стефана Марковича, оставившего предсмертную записку, гласящую: в моей гибели прошу винить А. Д. И тем не менее именно «Бассейн» станет визитной карточкой Лазурного берега в кино, dolce vita и far niente шестидесятых, а фотографии Делона полувековой давности по-прежнему украшают собой рекламные кампании Dior. Никого лучше они так и не нашли, скажет актер в одном из последних интервью. «Бассейн» переснимут еще пару раз — увы, ни дух времени, ни гений места, что так дорог и синефилам и любителям гламура, эпигонам уловить не удастся.

дом, в котором можно переждать конец света

«Оставить мир позади». Сэм Эсмейл, 2023

Выпущенный в декабре «Оставить мир позади» можно воспринять как своеобразное новогоднее пожелание или прогноз на ближайшее будущее от Netflix — ничего хорошего вас не ждет, привыкайте, как говорится, друзья, к земле. Спродюсированный в том числе Бараком и Мишель Обама фильм предлагает еще одну версию конца света — не столь остроумную, как двухлетней давности «Не смотрите наверх», не сильно оригинальную в отличие от недавнего упражнения на апокалиптическую тему Джордана Пила. Две семьи: мамы, папы, загипнотизированное гаджетами потомство. В головах помесь конспирологии с социопатией и неизменная уверенность, присущая лишь американцам,— посреди любой катастрофы твердить, что там, наверху, разберутся. Пока мир погружается в хаос — сперва блэкаут, потом заражение, затем бомбежки,— им придется делить друг с другом загородный дом на Лонг-Айленде, где в дорогущем буфете заперты редкие джазовые записи и драгоценные красные вина. Не в силах сдержать страх, герои Махершалы Али и Джулии Робертс примутся спорить, какой музыкальный стиль больше подходит для прощания с жизнью. А в это время младшее поколение с легкостью откажется от всего, к чему привыкли родители,— оставит и мир, и его конец позади, захлопнет за собой тяжелую дверь подземного убежища, чтобы бесповоротно погрузиться в телевизионные грезы. Апокалипсис переживут лишь сериал «Друзья» и его единственный несовершеннолетний зритель.



NETFLIX



МОСФИЛЬМ



FICTION, FOX SEARCHLIGHT PICTURES

дом, в котором можно встретить революцию

«Мечтатели». Бернардо Бертолуччи, 2003

Конечно, на левом берегу Сены, где же еще, встречают нас события этой только-только проснувшейся весны. Американец Мэттью спешит от Эйфелевой башни к Синематеке, находившейся тогда в Пале-де-Шайо, в непосредственной близости от самых буржуазных кварталов Парижа, где, как скоро выяснится, квартируют вместе с родителями его новые друзья — брат и сестра Тео и Изабель. В Синематеке между тем скандал, хотят сместить ее руководителя Анри Ланглуа, собственно с этого опрометчивого решения министра Андре Мальро начнется молодежный бунт, вошедший в историю как «май 1968-го». Но для Тео, Изабель и Мэттью этот май и вправду баловник, они запрутся в огромной, заставленной книгами квартире и будут играть любовь втроем: принимать холодные ванны, словно Марат у Жака Луи Давида, ночами напролет цитировать Мао, словно Жан-Пьер Лео у Годара, наконец, просто пить, курить и целоваться. Не это ли истинная анархия? Квартира в «Мечтателях» Бертолуччи, как и в его «Последнем танго в Париже», снова выступает своего рода коконом, внутри которого мораль, да и любые поведенческие нормы герои самонадеянно отменили. Как и Марлон Брандо с Марией Шнайдер, Луи Гаррель с Майклом Питтом и Евой Грин кажутся себе страшными бунтарями. В реальности они трусы, мечтатели, неспособные свои мечты претворить в жизнь. Но кто не мечтал бездумно и безответственно в восемнадцать, да еще в Париже, если родители в отъезде, а пять комнат на авеню Мессин достались только тебе?

дом, в который всегда можно вернуться

«Форрест Гамп». Роберт Земекис, 1994

Мама внушила ему в детстве, что жизнь подобна коробке конфет: никогда не знаешь, какая именно попадется. Странно пытаться рационализировать судьбу, выбирая в качестве метафоры ее прихотей или ударов набор сладостей. Но именно этот замысловатый образ позволил Форресту преодолеть и врожденный недуг, и Вьетнам, и одиночество, и депрессию, и вообще все на свете. История Форреста Гампа, этакого деревенского дурачка из алабамской глуши, которого Роберт Земекис превратил в действующее лицо главных трагедий XX века — не соучастника, а сочувствующего свидетеля,— подталкивает зрителя к естественному, но очень сложному выбору: в любой ситуации, даже катастрофической, следует оставаться собой, а лучше — тем ребенком, который завороженно следил за первыми выступлениями Элвиса на малом экране, карабкался на дерево, мечтал поцеловать Дженни, единственного в округе человека, отнесшегося к нему без презрения. Долгие годы Форрест по завету матери, завидев беду, пускался наутек, бежал так быстро, что мог выбиться в лидеры национального марафона. Однако каждый раз он возвращался в родительский дом, словно построенный по эскизам Эндрю Уайета к «Миру Кристины». Только там он оказывался на своем месте, внутри своей вселенной, обретал силы посмотреть в глаза беде, какой бы страшной и необратимой она ни была. Не каждая конфета вам по вкусу, не каждая беда вам по плечу, но если и есть место, где можно встретить беду не пасуя, оно называется дом. Увы, слишком многие его в последние годы лишились.



PARAMOUNT PICTURES, THE STEVE TISCH COMPANY, WENDY FINERMAN PRODUCTIONS

«Современные фильмы страшно захламлены без всякого смысла»

Елена Жукова о том, где и как живут герои в российском кино



CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE (CNC), ЛЕНФИЛЬМ, НИКОЛАЙ ФИЛЬМ

«Солнце». Александр Сокуров, 2005

Художник-постановщик в кино отвечает за то, каким будет пространство и предметный мир фильма. Елена Жукова — одна из самых известных художниц-постановщиц в российском кино, которая работала с Александром Сокуровым на «Фаусте» и «Солнце», с Алексеем Германом-старшим на «Трудно быть богом», придумывала вселенную сериала «Гоголь» и расселяла героев «Елок» по современным домам. О том, что общего у готики с Гоголем, как найти одесский дворик на Арканаре и кого испортил «Квартирный вопрос», Елена Жукова рассказала Константину Шавловскому.



ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА ЕЛЕНЫ ЖУКОВОЙ

Художник в кино отвечает за визуальное решение фильма. Как и когда возникает вопрос, где живут герои?

Все начинается со сценария, где подробно описано пространство фильма. Некоторые описания бывают, конечно, особенно интересными. Например, Сокуров с Арабовым вроде бы подробно расписывают все, а на самом деле это бесконечные задачки-неберучки для художников. «Лестница, которая ведет как бы вверх, но герой по ней как будто бы спускается». Или: «Он заходит в просторное помещение, в котором ему жутко тесно». Вот такие фокусы, с которыми приходится работать. И конечно, очень важно понимать, от лица кого режиссер хочет рассказать свою историю. Например, огромная разница, видим мы дом глазами хозяина или гостя. Вот зашел человек с улицы в чужой дом, что он выхватывает глазами? То, что он увидел, дает характеристику и ему, и тому, кто живет в этом доме. Но если мы от лица хозяина рассказываем историю, взгляд и то, что в него попадает, будет совершенно другим. И от этого в том числе зависят и художественное решение, и визуальные акценты.

Можете привести пример, когда жилище меняется в зависимости от взгляда?

Я помню, когда на «Ленфильме» Сергей Сельянов снимал свой дебютный фильм «День ангела», я зашла в декораторский цех, и там строились гигантские стулья, табуретки и какой-то шкаф. Как будто для великанов. Я спросила, что это вообще такое. И мне ответили: «А это все глазами ребенка». Там маленький мальчик ходит по дому и видит мир огромным. И вот недавно, когда я работала над фильмом «Ксения Блаженная» Натальи Кудряшовой, мы тоже придумывали мир глазами маленькой Ксении. Очень сложная была художественная концепция, где мир был несоразмерен героине в сценах ее воспоминаний о своем детстве. Но, к сожалению, картину закрыли.

Если посмотреть на дома в современном кино, то иногда создается впечатление, что герои разных фильмов живут как будто бы в одной квартире. Во всяком случае если герой — представитель московского среднего класса, то он будет жить в съемной или ипотечной квартире с безликими интерьерами. Люди действительно сейчас стали меньше привязываться к вещам?

Люди, конечно, живут по-разному. Например, я иногда попадаю в квартиры, которые детям достались от родителей, как правило, в центре Петербурга, и вижу, что они пытаются наполнить их своим содержанием. Разрисовывают стены креативно, вешают плакаты любимых групп. У меня есть знакомые ребята, музыканты, так вот у них в квартирах всегда интересно, забавно и грязно. А квартиры людей, скажем так, некреативных профессий, но состоятельных, чаще всего создаются с помощью дизайнеров. Ну не у всех же есть воображение, поэтому пользуются передачами типа «Квартирный



MASS MEDIA DEVELOPMENT AND SUPPORT FOUNDATION, PROLINE FILM



ПРОДЮСЕРСКАЯ КОМПАНИЯ «СЕВЕР», ЛЕНФИЛЬМ



ЛЕНФИЛЬМ, ПРОДЮСЕРСКАЯ КОМПАНИЯ «СРЕДА», ТНТ

1

2

3

1 «Фауст». Александр Сокуров, 2011

2 «Трудно быть богом». Алексей Герман, 2013

3 «Гоголь». Егор Баранов, 2018

вопрос» — я ее, кстати, тоже время от времени посматриваю. Сейчас интерьер — это в том числе показатель класса. И для кого-то Villeroy & Boch — великолепная посуда, а для некоторых жителей, допустим, Рублевки — это «общепит». Там едят ложками и вилками, которыми ела семья Романовых.

А если взять интерьеры, которые создает для своих обеспеченных героев Андрей Звягинцев?

У Звягинцева это всегда концептуально и, можно сказать, несколько утрированно. Я вот фанат фильма «Елена» и того, как там сделана квартира главного героя! Блестящая работа художника, но и режиссер, как говорят, очень активно участвовал в отборе мебели, подсветок, ткани и всего-всего. Там отсеяно все лишнее. И мы сразу понимаем, чем закончится и жизнь этого героя, и этот дом. Другого в этом доме просто не могло произойти с человеком, который выбрал для себя вот эту среду обитания. Это же он все себе выбирал сам, вот эту кухню с такой зеленоватой подсветкой и этот холодильник.

А что там такого чудовищного?

А там все мертвое. Понимаете, это магия, я даже, наверное, не смогу объяснить. Можно ходить долго по магазинам, купить все ровно то же самое, но одновременно захватить в прикассовой зоне какую-то фитюлечку, что-то такое умилительное, и куда-то ее в доме поставить. И уже будет совершенно другой дом. И уже не будет этого предчувствия морга в кадре, которое, очевидно, нужно было режиссеру. Чтобы квартира была жилой, но ощущалась как прозекторская.

В этой связи очень интересно, какие детали и подробности быта остаются как символы времени — на что претендует кинематограф Звягинцева,— а какие исчезают?

Я хочу сказать, что то, что мы видим на экране в последнее время, к сожалению, вообще все меньше и меньше имеет отношение к тому, как на самом деле живут люди. И дело не в плохих художниках и не в поверхностных режиссерах. Создание интерьеров сейчас превращается в настоящий кошмар. Например, в годы моей молодости у всех на стенках висели наклеенные на обои коробочки от импортных сигарет: «Мальборо», «Кэмел», «Винстон». Они наклеивались прямо на стенку, ну и еще рядом какой-нибудь постер из журнала, например с Джоном Ленноном. Вот достаточно мне было все это скомпилировать в различных цветовых соотношениях — и у меня получалась комната молодого человека, допустим, конца 1980-х годов. А сейчас я не имею права ни одного плаката, ни одной пачки сигарет, даже календарик на кухню повесить — не могу, все это отслеживается, вплоть до того, что мы заклеиваем яблоко на ноутбуках. Очень остро встал вопрос авторских прав, буквально на все. И комната даже незначительного персонажа, к которому мы заглянули на минуту, превращается в головную боль. Мы так мучились с Григорием Константинопольским на «Клипмейкерах», где все такие вот символы времени в интерьерах — это довольно дорогая дизайнерская обработка.

А что вообще осталось от дома 1990-х на экране сегодня? И почему 1990-е, которые были довольно серыми, вдруг превратились в такую бесконечную дискотеку с блестками, как в «Клипмейкерах»?

В «Клипмейкерах» режиссер хотел глянца от того времени, и это его воспоминания, его восприятие и его аберрация дальности происходящих событий. Я, конечно, в это время жила совершенно иначе. Мы могли с ним даже в соседних павильонах снимать, но жили все-таки очень по-разному. Для меня это время было борьбой за выживание, хотя случались и очень интересные творческие работы, как, например, на фильме Отара Иоселиани «Разбойники. Глава VII» или на картине «Принципиальный и жалостливый взгляд» Александра Сухачева по сценарию Ренаты Литвиновой.

Допустим, у Константинопольского своя оптика, но сейчас мы смотрим «Слово пацана», и там тоже все такое яркое, насыщенное и цветное, хотя Казань уж точно отличалась от глянцевой Москвы. Почему это время сейчас раскрашивается в нашей памяти?

Сейчас все раскрашивается, особенно если речь идет о сериалах. Потому что люди сегодня хотят смотреть цветное кино, а большинство зрителей того же «Слова пацана» в то время вообще не жили. Меняются восприятие и привычки зрителя. И поэтому сегодня ни у кого не возникнет желания, как у Германа, взять и показать эпоху в ч/б. Помню, у Германа не было дня, чтобы он не вошел с вопросом: «Ну что, цветное снимаем или черно-белое?» — и так примерно два года. А это очень многое определяет в художественном решении фильма. Помню, нам надо было сжигать книги на костре у дома Книгочея, и я на пробу одну-две книжечки сожгла, а они были очень дорого и качественно сделаны. Говорю: «Алексей Юрьевич, посмотрите». Они же были цветными, и в цвете все это смотрелось восхитительно. А он говорит: «Я это снимать не буду. Это слишком красиво».

Алексею Герману, как никому, наверное, была важна в кино подробность бытового существования героев. Но в «Трудно быть богом» действие происходит на вымышленной планете. Как вы работали с бытовой подробностью в фантастическом кино?

Как сказал однажды художник-постановщик Владимир Светозаров: «Что бы ни снимал Герман, он будет снимать 1937 год». И когда мы были еще на выборе натуры к «Трудно быть богом», я слышала, как Герман с Кармалитой разговаривали, и она говорила: «Во, это же то, что надо, смотри, это же одесский дворик!» Герману нужно было, чтобы Средние века были узнаваемы, чтобы на экране считывалось, что такое может быть и сейчас, и здесь. Или мы видели это когда-то в детстве. Допустим, окраина Арканара — мне надо было построить самые низы, где живут люди, которые примостились, приклеились к стенкам этого города. Это такая нищета, люди достаточно бедные, рабочий люд, но это очень разнообразная среда — и разные варианты нищеты. У меня, например, кто-то жил под лодкой: лодка старая, почти сгнила, а под ней был оборудован домик, там печечка-мазаночка, труба, выходящая тут же, сети развешаны, ясно, что человек когда-то рыболовством занимался, рыбку сушит. И абсолютно в каждом домике была ясна профессиональная принадлежность хозяина. Вот это для Германа было очень важно. Чтобы вошел в любую лачугу — и сразу понял, кто ее обитатель и чего можно ждать от этого человека. Было обязательно, чтобы дом говорил и о профессии, и, кстати, о бытовых особенностях человека. Может же быть человек очень умный и начитанный, но никогда не моется?

Работа с фантастическим материалом в авторском кино и в коммерческом отличаются? Например, в вашей фильмографии есть не только «Трудно быть богом», но и сериал «Гоголь», по сути, первый российский мэшап — и довольно хулиганский. Правильно ли я понимаю, что там за основу брались не исторические документы, а буквально иллюстрации из школьного учебника?


BAZELEVS


BAZELEVS

1

2

1 «Клипмейкеры». Григорий Константинопольский, 2022

2 «Елки-5». Тимур Бекмамбетов, Вадим Перельман и др., 2016



«Елена». Андрей Звягинцев, 2011

Вот как раз с «Гоголем» все ровно наоборот. Режиссер Егор Баранов — удивительный молодой человек, ему 26 лет было, когда мы с ним столкнулись. Я ему присылаю выбор натуры для съемок, а он не принимает. Думаю, да чего ж ты хочешь? Вот же русская усадьба, она вот так выглядела. А он мне показывает какой-то фэнтезийно-диснейлендовский замок на горе вместо русской усадьбы. Я думаю, ну какой же тут Гоголь? А у него как раз знания-то оказались более обширными и совсем не из школьных учебников. Ведь Украина была частью Речи Посполитой, и даже в районе Белгорода можно найти замки западноевропейского вида, которые совсем не похожи на Тулу, Рязань и Москву.

То есть режиссер соединил Гоголя и западноевропейскую готику, с которой — как раз из-за школьной программы — он в нашем сознании никак не вяжется?

Да, во всяком случае у меня это не соединялось никогда. И по его настоянию, собственно, в декорации на основе деревни, которую я строила для «Василисы Кожиной», к деревянным избам были добавлены элементы архитектуры фахверка. И этот западноевропейский элемент и дал фэнтезийное ощущение, которое при этом основано на исторической правде. И он же дал возможность гоголевскую чертовщину породнить с румынской, венгерской и так далее.

Вы сняли несколько фильмов с Александром Сокуровым, у которого всегда дом — это не просто дом. Какие задачи он ставит художнику?

Когда я садилась за макеты, то никогда даже не думала, что Александра Николаевича устроит плоская комната с четырьмя стенами, из которой два окна на улицу и одна дверь в кухню или прихожую. Все декорации Александра Николаевича должны просматриваться насквозь. Например, на «Фаусте» у нас гостиная Маргариты мало того, что была полукруглая — так, чтобы ее можно было обходить со всех сторон,— но мы могли из коридора увидеть ее спальню, в которой произошло ее грехопадение. Или дом Мефистофеля, который я строила в пещере, и я его поселила буквально в нору, потому что про него было в сценарии написано: «Живет в городе, а в норе».

А на «Солнце»?

В «Солнце» Сокурову был важен образ императора, спрятавшегося от своего народа, который только иногда выходил на свет и был очень напуган всем происходящим. Его апартаменты, внизу в бункере, целиком были придуманы, потому что кроме одного фото — изображения в Зале Советов — никакой информации об этом бункере не было, она вся засекречена. Мы с Александром Николаевичем ездили по частным музеефицированным домам бывших японских сановников, и на основе того, что мы там увидели, мы сделали спальню Хирохито, место, где он принимает пищу, и место, где принимает гостей. Все остальное я придумывала на основе буквально нескольких фотографий из журнала «Япония» и подборки военных японских фильмов.

Какие, на ваш взгляд, главные ошибки сегодня допускают режиссеры и художники в историческом кино?

Меня очень удручает бессмысленное наваливание вещей в кадр. Почему-то зачастую режиссерам и художникам кажется, что чем больше они навалили предметов, тем более достоверной будет картинка. Входим в дом — там и старинные фолианты, и книги, и какие-то письма, и тут же какая-то курительница, и какой-то микроскоп. Что это, чей это дом? Ребята, вы про кого? Современные фильмы, сказать по правде, страшно захламлены без всякого смысла.

Может быть, это как раз компенсация того, что в современном кино вещей у героев слишком мало? У героев «Елок», например, дома довольно-таки безжизненные — как у героев рекламных роликов.

А я же работала на нескольких «Елках», и там вот как раз специально ставилась задача сделать квартиры узнаваемыми на сто процентов. Что в Архангельске, что на Дальнем Востоке интерьеры должны были быть такими, которые могут быть у всех — если не у тебя, так у твоего соседа. То есть задача была найти что-то такое общее-общее, среднее-среднее.

И как вы его искали, из чего выводилось это среднее?

Ну конечно, это IKEA. Договорились с режиссером и оператором о цветовой гамме, какой у нас фон, какой контраст, какой предмет в кадре будет наиболее ярким, и в связи с этим покупались предметы обстановки. Добавлялось, конечно, что-то индивидуальное, потому что надо, чтобы это был дом именно Васи. И сейчас в основном, чтобы обозначить, что это квартира вот этого Васи, вешается фотография в рамочке, где этот Вася где-то отдыхает. Не более того. Мы себя уже очень полюбили, полюбили свои фотографии вешать на стенках. Такого раньше повсеместно все-таки не было. На стенку вешали в основном бабушек, дедушек и родственников. Если было кем гордиться. После войны вешали очень много портретов погибших, и это портретное дело дожило до середины 1960-х, а люди, которые рисовали портреты по фотографиям, были, кстати, очень зажиточными — у меня дедушка этим занимался, так что я хорошо знакома с этим рынком. А в 1960-е годы портреты погибших родственников заменили на портреты Хемингуэя и Есенина. Но, кстати, Хемингуэй и Есенин никогда не появятся у героя, который живет в квартире со старой антикварной мебелью. Потому что это все-таки признак нового дома. Ну а вот сегодня вместо Хемингуэя и Есенина в новых домах вешают фотографии с отдыха в Турции или на Мальдивах.

То есть наши современники живут среди стандартной мебели и смотрят на свои же фото в рамочках — и никакой исторической памяти в доме больше нет, ни чашки прабабушки, ни портрета прадедушки?

Да, вряд ли у героев «Елок» будет стоять на видном месте чашка прабабушки. Слишком индивидуальная характеристика, не у всех есть. И потом, эта чашка, скорее всего, если и была, то у большинства уже разбилась в бесконечных переездах. Вообще, если мы сейчас пойдем по магазинам, даже по салонам, то не так уже много, справедливости ради, попадается там красивых вещей, которые очень хотелось бы принести в дом. Потому дома и зарастают сувенирами из поездок, напоминающими о том, как ты хорошо отдыхал летом. И в целом вещи очень обесценились. А еще люди стали гораздо реже ходить друг к другу в гости, меньше проходит тусовок на квартирах, люди встречаются в ресторанах, барах, и это тоже сильно отражается на том, как хозяева относятся к своему дому. Потому что одно дело, когда ты дома только спишь и работаешь, и совсем другое — когда принимаешь гостей.

Вот эта тенденция «стерилизации» интерьеров и мода на скандинавский дизайн — у нее, кажется, есть и обратная сторона в виде популярности, особенно у молодежи, блошиных рынков, где люди покупают вещи, которые как будто заменяют им семейную память.

Почему только у молодежи? У меня, например, квартира просто похожа на какой-то склад, я вообще тащу в дом все, что может пригодиться для кино, что надо и что не надо. И у меня тоже есть вещи, купленные на блошке, и, хотя я и не знаю историй этих вещей, я уже с ними никогда не расстанусь, они уже мои. Как и вот эти несчастные шкафы, которые выносили на помойку, а я их подобрала и отремонтировала. Это уже мой шкаф, и свой скелет я туда точно засуну.

Полное собрание в одном доме

Как Андрей Тарковский выяснял отношения с домом — и выяснил

Андрей Тарковский не боялся повторов. Наоборот, настойчивое, почти навязчивое возвращение к одним и тем же образам — важный элемент его кинематографа. Возможно, главный среди этих образов — дом. Он появляется уже в «Ивановом детстве», где маленький разведчик постоянно видит во сне уничтоженную немцами деревню, но это только пролог. Своеобразную тетралогию утраченного дома составляют «Солярис», «Зеркало», «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Игорь Гулин рассказывает, как Андрей Тарковский из года в год возвращался в один и тот же дом и как расправился с ним в последнем фильме.

Иногда кажется, что из фильма в фильм, из страны в страну, из эпохи в эпоху у Тарковского переносится одно и то же строение, немного меняясь в форме, но сохраняя общие очертания и антураж: вот веранда, вот рощица, вот озерцо рядом, вот стол с чашками, вот альбомы с искусством, вот собака, вот лошадь. Таковы пребывающий где-то в абстрактном будущем отцовский дом ученого Криса Кельвина в «Солярисе», обретающийся в прошлом деревенский дом детства героя «Зеркала» Алексея, дом в далекой России шляющегося по Италии поэта Андрея из «Ностальгии», дом на шведском острове Готланд писателя Александра в «Жертвоприношении».

Несмотря на жанровую разницу — экранизация научно-фантастического романа и исповедальное эссе,— «Солярис» и «Ностальгия» составляют пару особенно яркую. Это почти один сюжет. Герой путешествует по некоему иному миру, запределью. В «Солярисе» это космос, в «Ностальгии» — заграница (для советского человека заграница, впрочем, почти тот же космос). Однако путешествие вовне оборачивается странствием вовнутрь. Оставаясь равнодушным к чудесам Вселенной и прелестям великого искусства, герой, Крис/Андрей, вступает в тяжбу с собственной совестью. У внутреннего мира есть зримое воплощение — дом, к которому герой вновь и вновь возвращается в мыслях и снах. У двух фильмов одинаковый финал: явление родного в чужом. В «Солярисе» отчий дом Криса рождается иллюзией инопланетного океана, в «Ностальгии» деревенский дом Андрея возникает сюрреалистическим миражом посреди итальянского собора.

К началу 1980-х, когда вышла «Ностальгия», Тарковский был уже всеми признанным гением и критиковать за эту китчеватую выходку его было некому. За 10 лет до того ситуация была немного иной. Станислав Лем был в ярости от сентиментальщины, добавленной в его строгий роман. Особенно возмутила Лема выдуманная режиссером тетка Криса — интеллигентная дама с выразительным каре в исполнении Татьяны Огородниковой. Самому же Тарковскому тетка, похоже, нравилась настолько, что он переселил ее в «Зеркало».

«Зеркало» — такая же одиссея, но не требующая реальных перемещений, целиком разворачивающаяся в пространстве души. Ее герою, человеку неясных, но явно артистических занятий, не имеющему лица, но обладающему голосом Иннокентия Смоктуновского, постоянно снится один и тот же сон. Он видит себя ребенком, «счастливым, оттого что все еще впереди», он стоит на пороге дома своего детства, но не может переступить порог. Вернуться в дом прошлого невозможно. Фильм — попытка построить его имитацию, модель из разрозненных фрагментов, осколков памяти.

Все творчество Тарковского, режиссера с чрезвычайно точным чувством пространства, можно описать как искусство сновидческой архитектуры. Этот образ модели буквально реализуется в «Жертвоприношении»: реальный дом обречен, но пораженный немотой сын героя строит из деревяшек его маленькую копию, и она, похоже, останется стоять.

Если искусство Тарковского — дом, то это дом, принадлежащий вполне конкретной литературной и кинематографической традиции. Это дом с привидениями. Там действует неясная сила, дует ветер, колышутся занавески, что-то будто само по себе падает. Под воздействием этой силы дом постепенно разваливается, но ею же он и держится. Насельники этой руины то ли живы, то ли мертвы, они являются и исчезают, иногда меняясь лицами,— так герой «Зеркала» все никак не может различить жену и мать.

Кино и призраки вообще состоят в близком родстве. Кинематограф создает иллюзию физического присутствия людей, которых здесь нет, а часто и нет в живых. Он играет материальными отпечатками света ушедших. Глубже всех эту жутковатую природу медиума чувствовал Бергман. Тарковский был здесь его верным учеником, но то, что у Бергмана оставалось в намеках, он доводил до предела. Взгляд камеры в его фильмах — тревожно блуждающий, следующий за героями, как в хоррорах, обшаривающий пространство,— это взгляд призрака, сущности, обладающей субъективностью, не обладая телом. Таковы же по большей части его герои: как призраки они — родные кинематографу существа. Зная его природу, они нарушают конвенции — например, пристально смотрят в камеру, дают нам понять, что это их, а не наш мир.

Тарковский живо интересовался разного рода паранормальными явлениями, но вообще-то нет разницы — воспринимать призраков мистически или как метафоры психических явлений. Смысл один: неупокоенные души являются, когда человек знает за собой вину. Вина — главное переживание героев Тарковского: вина перед родителями, женщиной, детьми, самим собой и всем человечеством — чувство настолько всеобъемлющее, что объекты его будто бы почти случайны. В чем она состоит, часто и невозможно понять. Мы знаем, что Крис виноват перед отцом, Алексей — перед матерью, но так и не узнаем — в чем. Здесь есть пугающая уловка: вместо того, чтобы обрести конкретный мотив, а значит, и материал для прощения, примирения, в конце концов — понимания, вина оказывается онтологическим состоянием человека. Из нее, таким образом, нет выхода. Человек навсегда остается заперт в доме своей семьи — вечно терзаемый близкими и терзающий их.

Что остается? Только совершить акт самоубийственного экзорцизма — спалить дом. Это и делает Тарковский в конце своей жизни и своей карьеры. Жертвоприношение героя одноименного фильма бессмысленно и жестоко (как, впрочем, многие поступки героев Тарковского): Александр оставляет свою, состоящую из живых еще людей семью без крова. Мотивировка поступка — клятва отказаться от всего, если привидевшаяся в дурном сне ядерная война не случится,— эгоистичный бред. Смысл сожжения дома — чистое самоотрицание. Это конец странствий души, предсмертное решение: я больше не буду сюда возвращаться.



МОСФИЛЬМ



МОСФИЛЬМ; RAI 2; СОВИНФИЛЬМ



ARGOS FILMS; FILM FOUR INTERNATIONAL



МОСФИЛЬМ



МОСФИЛЬМ; RAI 2; СОВИНФИЛЬМ

1	2
3	
4	5

1 «Солярис», 1972
2, 5 «Ностальгия», 1983
3 «Жертвоприношение», 1986
4 «Зеркало», 1975

Дом, который построил страх

Как устроен хоррор от крыши до фундамента

Дом, пожалуй, самое небезопасное место на земле. Во всяком случае если вы оказались в фильме ужасов, то можно быть уверенным, что с вашим точно не все в порядке. Стены тут не только говорят, но и кусаются, на чердаке прячутся призраки, в подвале поджидает маньяк, а засыпать в собственной кровати так и вовсе не стоит даже в крайнем случае. Станислав Ф. Ростоцкий собрал образцовый дом ужасов, вспомнив самые жуткие локации в истории кино.



FRIES ENTERTAINMENT/NEW WORLD PICTURES



ARKOFF INTERNATIONAL/ARCO PRODUCTIONS INC

чердак

«Цветы на чердаке»

Джеффри Блум, 1987

На самом деле attic в случае с фамильным особняком Фоксфортов не столько чердак, сколько мансарда. Достаточно просторная для того, чтобы повесить там, скажем, качели. Другой вопрос, зачем они там нужны. Лишившись мужа и дома, женщина с четырьмя разновозрастными детьми возвращается в родные пенаты к деспотичной матери и отцу, пребывающему в перманентном состоянии «пациента №1». Чтобы получить наследство, нужно немного потерпеть, а до того ни в коем случае не говорить патриарху о внуках. Им же тем временем лучше посидеть взаперти на чердаке (или мансарде). Поклонницы бестселлера Вирджинии Эндрюс, душераздирающей смеси из Ширли Джексон, Жаклин Сюзанн и денискиного рассказа «Двадцать лет под кроватью», были крайне недовольны экранизацией, упрекая фильм в упрощении (!) и вульгарности (!!), но если в версии Блума (позднее книгу и ее продолжения экранизировали еще не раз) и упущены какие-то нюансы, то уж своему рекламному слогану она соответствует на все сто: «Жадность. Лишения. Инцест. Жестокость».

крыша

«Кью»

Ларри Коэн, 1982

В поэтажных планах мирового кинохоррора крыши чаще всего отмечены как самое безопасное место (например, во время зомби-апокалипсиса). Но есть и исключения вроде фильма Ларри Коэна, скрестившего полицейский триллер с жанром creature feature: нью-йоркский детектив выясняет, что серия ритуальных убийств и кровавые происшествия на крышах (тут остался без головы мойщик окон, там выпотрошили любительницу позагорать) взаимосвязаны. А над Манхэттеном простер крыла самый настоящий «пернатый змей», неведомая летающая рептилия, которую иные потомки ацтеков почитают как бога Кетцалькоатля. Дешевый и сердитый трэш, который тем не менее понравился важному критику Леонарду Малтину (оценившему его вровень, например, со «Сталкером» Тарковского) и оказал ощутимое влияние на такую классику жанра, как второй «Хищник» и «Вторжение динозавров» Пон Чун Хо. Впрочем, живописные панорамы нью-йоркских крыш (не исключая и Крайслер-билдинг, на верхотуре которого Кетцалькоатль не по-божески отложил огромное яйцо) в любом случае впечатляют гораздо сильнее смехотворных, хотя и кровавых спецэффектов.


LORIMAR PRODUCTIONS

стены

«Не бойся темноты»

Джон Ньюланд, 1973


FIRST FLOOR FEATURES, SIGMA FILM PRODUCTIONS

Старые стены годятся не только для того, чтобы замуровать в них мертвое тело или живого кота (лучше всего черного). В стенах викторианского особняка с дурной репутацией, куда переезжают супруги Фарнхэмы (Джим Хаттон и Ким Дарби), обитают зловещие существа, маленькие, острозубые и красноглазые, которые вовсе не намерены тихо сидеть по углам вечно. Снятый для телевидения всего за две недели, этот оригинальный и действенный психофолк-хоррор был довольно быстро признан сначала культовой, а потом просто классикой и в 2010 году удостоился высокобюджетного ремейка. К сожалению, Гильермо дель Торо, ставший инициатором, сопродюсером и одним из сценаристов новой версии, многое переписал явно «под себя» (притом что режиссером значился некий дебютант Трой Никси, с тех пор так ничем себя и не проявивший). Среди прочего осчастливив главных героев (Гай Пирс и Кэти Холмс) маленькой дочкой. И в результате густо замешанные на фрейдизме сцены из супружеской жизни (в оригинале существ до поры до времени видит только одна жена, так что мужу впору усомниться в ее нормальности) уступили место совершенно нестрашной беготне всей семьей от каких-то не в меру расшалившихся гоблинов.

кухня

«Серийная мама»

Джон Уотерс, 1994

Собственно, на идеальной кухне идеальной балтиморской домохозяйки (а по совместительству серийной убийцы) Беверли Сатфин совершается одно-единственное убийство: в самом начале, заметив в процессе идеального семейного завтрака кружащую вокруг идеально поджаренных тостов муху, Беверли вооружается мухобойкой и превращает зазевавшееся насекомое в отвратительное пятно на идеальных обоях — и тут как раз дело доходит до титра: «режиссер — Джон Уотерс». С этого момента уже вряд ли приходится сомневаться, что впереди почтеннейшую публику ждет еще немало убийств тех, кто, подобно мухе, не соответствует представлениям «серийной мамы» о безупречности, в том числе с применением самой разнообразной кухонной утвари и даже продуктов питания. Так и будет. Но самым впечатляющим и символичным все равно останется то, первое. Случившееся при свете дня, в идиллическом интерьере, как будто бы сошедшем со страниц Town & Country, Cooking Light, Good Housekeeping или любого другого домохозяйского глянца, который Уотерс преданно выписывает многие годы.


POLAR ENTERTAINMENT CORPORATION; SAVOY PICTURES

лифт

«Лифт»

Дик Маас, 1983

Сегодня «нехорошие лифты» можно обнаружить в фильмах ужасов по всему свету, от Японии («Адский лифт», 2004) до Финляндии («Темные этажи», 2008), а в Голливуде по данному вопросу высказался не кто иной, как М. Найт Шьямалан («Дьявол», 2010). Но лучшим и, судя по всему, первым высказыванием на эту тему стоит считать фильм голландца Мааса, получивший Гран-при на фестивале фантастики и ужасов в Авориазе. Обошлось без дьявольщины: опасные странности в работе лифтового оборудования объясняются в духе раннего Майкла Крайтона сбоями микрочипов и туманными намеками на искусственный интеллект, но от этого «Лифт» не стал менее жутким. Отдельного упоминания заслуживает состоящий из мрачноватой электронной elevator music саундтрек в духе Джона Карпентера — и, как и в случае с Карпентером, написанный самим режиссером. В 2001 году Маас переснял свой главный хит за океаном с Наоми Уоттс в одной из главных ролей. Вышло неплохо, да и Уоттс, боящаяся лифтов в реальной жизни, выглядела органично, но после 11 сентября фильм про людей, погибающих в лифте небоскреба, сочли неуместным и в широкий прокат не выпустили.



CASTELAO PRODUCCIONES S.A. - ESTUDIOS PICCASO

ванная

«Психо»

Альфред Хичкок, 1960

Что касается ванны как таковой, то вспоминается сразу несколько достойных кандидатов, в диапазоне от кубриковского «Сияния» до того же «Кошмара на улице Вязов». Но вот душ в истории мирового кинематографа был, есть и будет только один. Сцену убийства Мэрион Крейн продолжительностью 45 секунд снимали в течение недели с использованием 78 планов и 52 дублей, и нельзя не согласиться с Франсуа Трюффо, который считал ее ювелирной. Он же, впрочем, полагал, что следующий эпизод, в котором Норман Бейтс пытается скрыть следы преступления, снят «еще лучше и гармоничнее». Может и так, но в массовом сознании именно сцена убийства не просто стала знаковой, но выросла до уровня самостоятельного культурного феномена. В 2017 году Александр О. Филипп снял документальный фильм «78/52» с подзаголовком: «78 планов и 52 дубля, которые навсегда изменили кинематограф». Продолжительность этого невероятно тщательно, но оттого ничуть не менее увлекательного исследования — 1 час 31 минута, тот есть в 120 раз длиннее эпизода, которому оно, собственно, посвящено.



SHAMLEY PRODUCTIONS

спальня

«Кошмар на улице Вязов»

Уэс Крейвен, 1984

В прямом смысле слова постельные сцены гибели двух первых жертв Фредди Крюгера — Тины, которую Фредди порезал на куски, швыряя тело по стенам, и Глена, из чьей растерзанной груди бил в потолок кровавый фонтан,— снимали с помощью придуманной мастером спецэффектов Джимом Дойлом (он же разработал и перчатку Фредди) конструкции под названием «вращающаяся комната», позволяющей актерам ходить (или кататься) по стенам, а жидкости течь снизу вверх. Впоследствии эту технологию использовали в фильмах вроде «Мухи» и «Интервью с вампиром», а четверть века спустя ее же — и вновь в связи со сновидениями — использовал Кристофер Нолан. Его «Начало» получило среди прочих и «Оскар» за визуальные эффекты. Дойлу и его вращающейся комнате никакие «Оскары», понятно, не снились. Что, конечно, обидно, но по большому счету неудивительно. Ибо в отличие от нолановского коллоса первый «Кошмар» был произведением радикально малобюджетным, так что эту революционную конструкцию при съемке поистине незабываемых эпизодов приходилось вращать вручную. На манер карусели из «Незнайки на Луне».



CINEMA 84 / MEDIA HOME ENTERTAINMENT

детская

«Детская комната»

Алекс де ла Иглесиа, 2006

Сколько в фильмах ужасов детей — столько и детских, но чаще всего они различаются разве что фасоном колыбельки, над которой склонился очередной вылезший из шкафа бугимен. Но иногда здесь случается нечто гораздо более интересное. Как, например, в этом не самом известном, но стоящем самого пристального внимания испанском телефильме, снятом самим Алексом де ла Иглесиа. Переехав с женой и новорожденным сыном в новый (на самом деле старый) дом, спортивный журналист Хуан начинает ощущать в районе детской комнаты некое постороннее и очень тревожное присутствие. Вооружившись радио-, а потом и видеоняней, Хуан получает неопровержимые доказательства и поначалу грешит на призраков, но вскоре вынужден признать, что в его детской имеют место не потусторонние козни, а «конфликт двух вероятностей». И все то ужасное, что он первоначально полагал отзвуками прошлого, на самом деле еще только случится. Или все-таки нет? В общем, как предупреждает Хуана сведущий в этих вопросах человек, «не стоит пытаться спасти кота Шрёдингера. Попробуете — можете сами навсегда застрять в коробке».

подвал

«Дом на краю кладбища»

Лучо Фульчи, 1981

Образцовое семейство Бойлов, похожее на Лутцев из «Ужаса Амитивилля», покидает Нью-Йорк и селится на окраине Бостона в доме, который по всем документам значится как Дубовый особняк, но в округе известен как недоброй памяти «дом Фрейдштейна». В доме обнаруживается наглухо заколоченный подвал, в котором, как вскоре узнают Бойлы, обитают не только агрессивные летучие мыши (сцена умерщвления одной из них не имеет, пожалуй, аналогов ни по отвратительности, ни по нелепости, ни по совершенно невыносимой продолжительности), но и сам бывший хозяин дома, доктор Фрейдштейн, превратившийся в некрореалистического кадавра. Несмотря ни на что, «Дом на краю кладбища» остается одним из самых тонких (как странно бы ни прозвучало это определение в адрес некогда официально запрещенного фильма, где в первые же пять минут девичью голову на крупном плане протыкают ножом), даже элегичных шедевров Фульчи (не в последнюю очередь благодаря волшебной музыке Уолтера Рицатти). И даже цитата из Генри Джеймса в конце выглядит как-то обескураживающе уместно.



FULVIA FILM

фундамент

«Полтергейст»

Тоб Хупер, 1982

В один далеко не прекрасный день Фрилинги в полном составе, включая любимого пса, обнаруживают, что в их загородном доме творится какое-то буйство духов: мебель летает из стороны в сторону, дочь едва не засасывает внутрь телевизора, а сына чуть было не похищает ожившее на заднем дворе дерево. И в ожидании, пока отчаявшееся семейство узнает, что все беды связаны с тем, что дом их, вопреки всем божьим и человеческим законам, построен на месте уничтоженного индейского кладбища, потусторонняя ярость дойдет до того, что поруганные мертвые восстанут из-под земли, как во время Страшного суда. Фильм по сценарию Стивена Спилберга (ходили слухи, что и к режиссуре он приложил руку в гораздо большей степени, чем принято считать) вышел одновременно со спилберговским же «Инопланетянином». И ясно дал понять, что прежде чем пытаться наладить контакты с инопланетным разумом, неплохо бы оторвать взгляд от космоса и посмотреть под ноги. Хотя бы для того, чтобы убедиться, что котлован для твоего бассейна не раскинулся на чьих-то старых, чужих, но вовсе не безответных костях.



METRO-GOLDWYN-MAYER (MGM) FILM PRODUCTION GROUP

Дом — это другие

Как Михаэль Ханеке разрушил буржуазный миф о «доме-милом-доме»

Наверное, ни у кого из мировых режиссеров нет такого ясного представления о доме, как у австрийца Михаэля Ханеке. Дом для него — это единственное место, где могут оказаться чужие. Текст: Ксения Рождественская

строительный материал

Почти во всех его фильмах есть какой-нибудь Жорж или какая-нибудь Анна, какая-нибудь Ева или какой-нибудь Бен. Благополучные буржуазные семейства в его фильмах вежливо отыгрывают свою апатию, отправляются в воображаемую Австралию, убивают себя или друг друга, оказываются в полиции или под пулями террориста, бредут по дорогам или смотрят в глаза незваных гостей. «Конечно, это одна и та же семья,— объясняет Ханеке.— Это всегда одна и та же семья, это единственные люди, кого я знаю».

Почти в каждом его фильме есть сюжет с домом — дом можно потерять, продать, начать его крушить, увидеть его на пленке, впустить в него незнакомцев. Собственно, Ханеке во всех своих фильмах разбирает буквально по кирпичику «дом-милый-дом», который с такой тщательностью возводит европейская буржуазная культура. Нет, говорит Ханеке. Дом — не крепость. Дом — не милый. Дом — это страшно.

Ханеке признает, что снимает своеобразные триллеры, но говорит, что вообще-то жанровые фильмы его утомляют: в них, по его словам, «реальность теряет свою реалистичность». Обычные триллеры построены по определенной жанровой модели, он же утверждает, что строит свои фильмы «по модели мира». Не его вина, что в этом мире тесно, неуютно и все самое главное происходит где-то в другом месте: за кадром, на лестничной клетке, в воображении героев. Или вообще не происходит, а только произойдет — лет через тридцать.

Он не любит насилие и утверждает, что оно его по-настоящему злит, но единственное, что можно сделать с людьми, чтобы они проснулись,— это «немного их потормошить». Во всех его фильмах без исключения, в его стройных, продуманных, холодных фильмах,— сплошные гладкие поверхности, белый кафель, блестящие железяки, строгие гаммы, нравственные законы, белые винтажные чайники, утренний шорох хлеба под ножом, треск ночного костра — во всех его фильмах рассказывается о том, что хаос стоит на пороге и вот-вот войдет.

Нет, не так. Во всех его фильмах говорится о том, что порядок невозможен, что мир движется только хаосом. Чем идеальнее порядок, тем больший хаос ждет впереди, чем ровнее выстроены зубные щетки в стаканах, тем больше придется уничтожить, чтобы достичь равновесия. Хаос не стоит на пороге: из него сделан порог. Это строительный материал. У здания, которое описывает Ханеке, фундамент из насилия, стены из жестокости, ковры из мягкого принуждения, и посреди этого всего медленно разлагается труп гордости, любви, человеческого достоинства.



LES FILMS DU LOSANGE, STUDIO CANAL, WEGA FILM

тело

Тело — это твой единственный честный дом, и оно предаст тебя при первой же возможности. Как в «Любви», предпоследнем на сегодняшний день фильме Ханеке, где старуха сначала не может удержать чайник, а потом постепенно — это длится невыносимо долго, это происходит невыносимо быстро — перестает удерживать себя в мире. Перестает говорить, двигаться, понимать.

Тело — это дом, который ты можешь разрушать, как это делает героиня Юппер в «Пианистке» или Маджид из «Скрытого». В «Скрытом» Ханеке, по своему обыкновению, жестко экспериментирует со зрительским восприятием: фильм начинается с долгого статичного кадра, где видно улицу, по ней иногда кто-то проходит. Потом внезапно по экрану — то есть по дому, который находится в центре кадра,— проходят полосы, изображение бежит вспять. Оказывается, мы смотрим изображение с видеокассеты, которую неизвестный прислал главному герою, и вот герой перематывает ее на начало. Позже, через много десятков минут, после неловких обсуждений и попыток отвернуться от собственного прошлого, герой, Жорж, встретится с Маджидом — человеком, которого он хотел бы забыть. Маджид полоснет себя бритвой, хлынет кровь. Полоса, прошедшая по горлу, срифмуется с полосой, разрезавшей изображение дома на перемотке. Но речь в этом фильме идет не только о детской травме героя, а еще и о травме всей страны: о Парижском погроме 1961 года, во время которого полиция жестоко подавила митинги протеста алжирцев. Страна хотела бы об этом забыть, вычеркнуть насилие из своего прошлого, утопить свою память, перемотать пленку.

Тело для Ханеке — последний аргумент в споре о насилии, жестокости, любви. Полуразложившееся тело героини «Любви», кричащее тело девочки из «Видео Бенни», режущее себя тело в «Пианистке», тело, под которым растет лужа крови в «71 фрагменте хронологии случайностей», тело, привязанное к кровати в «Белой ленте». Жалкие аргументы. Тело — это место, где лишь глупцы чувствуют себя в безопасности.

комната, квартира

Квартира — это место, где лишь богатые глупцы чувствуют себя в безопасности. В квартиру, как в тюрьму, заключен зритель «Любви» — здесь почти все действие происходит в квартире пожилой пары, конечно, Жоржа и Анн. Библиотека во всю стену, пейзажи, портреты, пыльные воспоминания, ковры, вынужденный винтаж. Анн медленно расчеловечивается, она частично парализована. Становится частью кровати, частью квартиры. Ханеке рассматривает это пространство — в том числе и героев — холодным, спокойным взглядом: так мог бы смотреть агент по недвижимости или великий режиссер. Старость, телесные сбои, агония, любовь — все преходяще. Остаются стены. Возможно, в них въедается запах тления. Конечно, в них въедается запах тления.

Все его фильмы клаустрофобичны, но в «Любви» и «Седьмом континенте» клаустрофобия убийственна. Здесь дом душит, лишает воздуха, лишает жизни. В «Седьмом континенте» квартира — идеальное пространство, которое вроде бы должно стать фоном для идеальной жизни. Что-то беспокоит героев, но что — Ханеке, как всегда, не считает нужным рассказать. Вместо этого он показывает белый, ясный, упорядоченный мир, настолько ослепительный, что в нем хочется именно что ослепнуть. Или все бросить и уехать в Австралию. В финале герои начинают методично крушить квартиру: рвут журналы, разбивают аквариум с рыбками, спускают в унитаз деньги, размешивают таблетки в стакане с водой. Ханеке рассказывал, что даже самоубийство героев не вызывало у аудитории такой резкой реакции, как эпизод с деньгами в унитазе. Рыбки и люди — туда им и дорога, но деньги-то за что?

За то, что деньги — это фикция. Буржуазные ценности — это фикция. Дом — это фикция. Что еще может сказать о доме человек, родившийся в 1942 году в Германии, изучавший философию в Венском университете, а после университета пошедший работать кинокритиком?


WEGA FILM


WEGA FILM

1 2 3

1 «Скрытое», 2005

2 «Забавные игры», 1997

3 «Забавные игры», 2007

страна, мир

В ранних фильмах Ханеке разглядывал австрийскую буржуазию, склонную к немотивированному насилию, немотивированной покорности, немотивированной растерянности. Когда его камера взяла чуть более общий план, выяснилось, что Европа вся устроена примерно так же. В одном из лучших его фильмов, «Код неизвестен», Анна (ее играет Жюльетт Бинош) мечется по Парижу, отворачиваясь от мелких чужих трагедий,— какие-то беженцы, какое-то Косово, какая-то соседская девочка, какой-то чернокожий парень с обостренным чувством справедливости. Начинается все с того, что Анна не хочет говорить брату своего парня код от входной двери — и это решение обрастает последствиями, катится дальше и дальше, вовлекая в фильм новых персонажей. «Код неизвестен» — это история о буржуазной Европе, которая не хочет впускать неизвестно кого в свой дом и не хочет думать о последствиях своего страха. Ханеке, австриец, чужак в Париже, снял фильм о ксенофобии, настолько сильной боязни чужого, что здесь, как отмечал киноманьяк-киновед Марк Казинс, «даже кадры не общаются между собой»: каждый долгий кадр этого фильма уходит в затемнение, и лишь потом появляется следующий.

Европа обречена; стоит поставить камеру еще чуть дальше — и с миром тоже будет все понятно. С миром Ханеке расправляется во «Времени волков», постапокалиптическом антитриллере, где Изабель Юппер, потеряв дом и мужа, бродит по темному открытому пространству, где больше нет пристанища, нет воды, нет правил. Дом здесь — фикция, чужое место, которое больше не обещает безопасности. В него может войти кто угодно, теперь приглашения не требуется.

«Время волков» считается самым слабым фильмом Ханеке — в нем слишком много метафоричности, начиная с названия, взятого из «Старшей Эдды». Сила остальных его фильмов именно в том, что он бесстрастно крушит какой-нибудь небольшой дом, небольшую семью, небольшую деревню — а зритель уже сам додумывает картину глобальных разрушений, выпускает хаос в большой мир. Здесь Ханеке меняет масштаб — и оказывается, что зрителю нет никакого дела до апокалипсиса, который уже произошел. Какой смысл беспокоиться, если он, зритель, не может стать соавтором этого апокалипсиса?

камера, пленка

Ханеке всегда говорит о «конструировании» фильма, но для него создание фильма — это строительство не дома, а лыжного трамплина: прыжок, говорит он, должна совершить аудитория. В лучших его фильмах зритель понимает, что прыгнул, в тот момент, когда земля начинает приближаться слишком быстро. Как Ханеке этого добивается?

Его главная сага о доме — доме как крепости, доме как прибежище, доме как лживой конструкции из вежливости, этики, взаимных уступок — два варианта «Забавных игр». Первый Ханеке снял в 1997 году в Австрии, второй — в 2007 году в США. Оба рассказывают об одном и том же, второй — покадровое повторение первого: к обычной буржуазной семье приходят два очень милых парня, вроде бы соседи, просят взаймы четыре яйца, а потом, слово за слово, жестоко убивают всю семью. Безо всякого повода, просто так.

Как ни странно, это два абсолютно разных фильма — не только потому, что один рассказывает о европейской семье, а второй об американской, и не только потому, что в одном действуют мало кому известные актеры, а во втором почти все — звезды, так что в первом случае убийцы работают с никому не известными людьми, во втором — с людьми, которых зрители видели десятки раз и готовы им сопереживать. Главное — между первым и вторым фильмом мир непоправимо изменился, катастрофа 9/11 прошла по всем экранам мира в прямом эфире, шок от того, что может запечатлеть кино- или видеокамера, сильно притупился. «Забавные игры» нулевых совсем не так забавны, не так опасны и не так немотивированны, как игры девяностых.

Кто-то из критиков писал о том, что Ханеке заставляет зрителя «излишне страдать», намеренно обращаясь с аудиторией «с непомерной жестокостью». Режиссер, по его собственному признанию, пытается показать зрителю, что жестокость бессмысленна. Точнее, пытается вернуть жестокости ее бессмысленность и тем самым растормошить зрителя. Его злодеи — чистое зло, точнее, чистое развлечение. Они вторгаются в дом героев точно так же, как фильмы Ханеке вторгаются в мир честных триллеров и предсказуемых хорроров, они делают со зрителями что хотят, более того — они предупреждают зрителя, что его дом больше никогда не будет его крепостью.

Фильмы Ханеке — повод для бесконечных разговоров о Деррида, Паскале и Ги Деборе, о мире, где домашнего и частного больше не существует, о психологии гостеприимства и психологии насилия, о зрителе и насилии над ним. И о зрительском удовольствии от насилия. В самом, наверное, знаменитом эпизоде, снятом Ханеке, где-то в середине «Забавных игр», злодеи при помощи пульта дистанционного управления перематывают самих себя, то есть отматывают назад тот фильм, который смотрят зрители,— чтобы не дать своим жертвам и зрителям ни малейшего шанса. Это нельзя назвать разрушением «четвертой стены», это возведение новой стены между зрителем и героями, стены вроде той, что устанавливают в комнате для допросов. С одной стороны стена зеркальная, с другой — прозрачная. В зеркальную поверхность смотрит аудитория.

В своих фильмах Михаэль Ханеке снова и снова говорит: вы ничего не видите, пока оно перед вами. Дом проявляется лишь тогда, когда в него входят гости, незваные или ожидаемые. Любовь, сочувствие, покой — вы видите все это лишь тогда, когда этому приходит конец.

1 «Код неизвестен», 2000

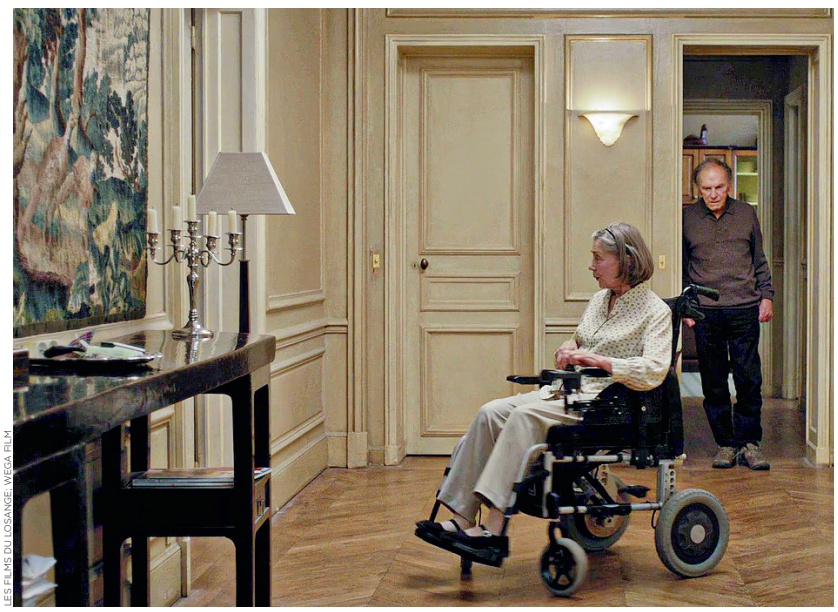
2 «Любовь», 2012

1



ARTE FRANCE CINÉMA, CANAL+, MK2 PRODUCTIONS

2



LES FILMS DU LOSANGE, WEGA FILM

Дорога из дома

История одной курортной идиллии



© CAP / ROGER-VIOLLET / ROGER-VIOLLET, AFP

Эмиграция немецких писателей и деятелей искусства после прихода Гитлера к власти в исторической перспективе выглядит как последовательный исход в новую жизнь. На самом деле ни направление, ни цель этого движения большинству из них не были очевидны. Может быть, потому что начинать жизнь заново — вообще не слишком естественное для человека занятие. В самом начале этого пути несколько десятков нашли место, которое со стороны казалось обретенным раем и которое, как любой рай, людям пришлось покинуть. Текст: Ольга Федянина.

Главная немецкая мечта — мечта о солнечном береге теплого моря. Она не зависит от количества денег, возраста и профессии. Она настолько же пролетарская, насколько и имперская, националистическая, буржуазная. Она никак не связана с потребностью в отдыхе, отпуске, каникулах — это мечта континентального протестантского человека о мире, который будет к нему ласков. О мире, в котором воздух тебя обнимает, небо улыбается, земля расцветает под ногами, пространство распахивается. Как любая мечта, она не вполне достижима — географию не изменишь,— вернее, достижима либо на короткое время, либо ценой отказа от всего, что тебя держит на твоей собственной, неласковой земле. Разумеется, к другим промерзшим континентальным народам это тоже относится — но у немцев мечта находится буквально в нескольких часах езды.

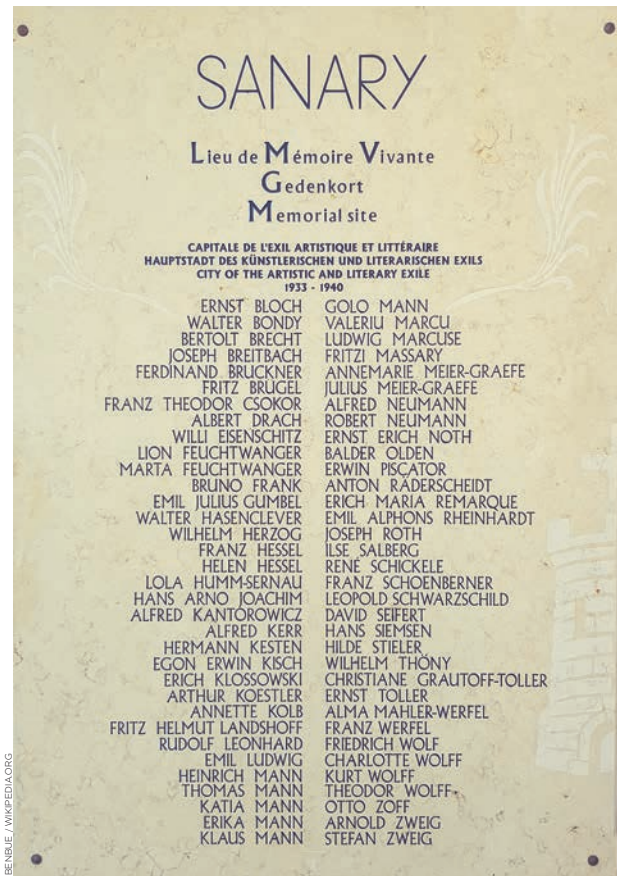
Идеальный немецкий дом стоит на итальянском или французском побережье.

В деревне Санари-сюр-Мер, расположенной на берегу Средиземного моря, где-то на полпути между Марселем и Тулоном, туристов сегодня встречает памятная табличка, а на ней — несколько десятков немецких имен, примерно половина из них знакома всему миру. Лион и Марта Фейхтвангер, Бертольт Брехт, Йозеф Рот, Арнольд и Штефан Цвейги, Альма Малер-Верфель, Франц Верфель, Эрнст Толлер, Эрвин Пискатор, Эрих Мария Ремарк — ну и длинная шеренга Маннов: Томас, Генрих, Катя, Эрика, Клаус, Голо. Другие имена — писатель и переводчик Рене Шикеле, историк искусства Юлиус Мейер-Грефе — менее на слуху, но и они тоже знаменитости, просто известность их не такая всемирная.

Алфавитный ряд имен вводит в заблуждение своим уравнивающим минимализмом. Как будто бы какой-то воображаемый туристический автобус выгрузил здесь, на берегу, иноземную толпу. На самом деле все они приезжали сюда в разное время и разными путями, кто-то на годы, кто-то на один сезон, кто-то — на несколько дней.

Как и полагается курорту, он проявлялся постепенно — и постепенно набирал репутацию «секретного места». Генрих Манн здесь бывал еще до Первой мировой войны. Потом Санари открыли для себя англичане и швейцарцы. Потом появились юные художницы, которым нравился вид на рыбацкую бухту. Потом Дэвид Лоуренс прятался здесь от скандала вокруг публикации «Любовника леди Чаттерлей» и здесь же простудился до смерти. Потом здесь снял живописную виллу Олдос Хаксли и начал писать «Дивный новый мир». Потом отремонтировали променад и причал. Потом появился литературовед и театральный критик Людвиг Маркузе (к выдающемуся философу Герберту Маркузе Людвиг отношения не имеет), который остался на годы и лучше всех описал, как здесь цветет ранняя мимоза и благоухают гвоздика и тимьян.

Тот же Маркузе в своих мемуарах называет Санари столицей немецкой литературы. Некоторая избыточная выспренность этой формулировки рождена не столько идиллией места, сколько антиидиллическим ходом времени.



BENBUE / WIKIPEDIA.ORG

1
2

1 Пляж Санари-сюр-Мер, 1935

2 Мемориальная доска с именами добровольных изгнанников, прибывших в Санари-сюр-Мер с 1933 по 1940 год



HISTORY AND ART COLLECTION / ALAMY / DIOMEDIA

1 2 3

1 Томас Манн в Санари-сюр-Мер, 1933

2 Олдос Хаксли с женой, 1930-е

3 Лион Фейхтвангер с женой в библиотеке Санари-сюр-Мер, 1935

Столицей немецкой литературы Санари стал в конце зимы 1933 года.

Днем 27 февраля Людвиг Маркузе сидел с друзьями в берлинском кафе и со всем апломбом историка литературы объяснял им, что «все это ненадолго»; ночью горел Рейхстаг — утром Маркузе отправился собирать чемодан. Его вчерашние собеседники были заняты тем же. Как и некоторые другие жители Берлина. Например, писатели Бертольт Брехт и Анна Зегерс или будущий кинорежиссер Билли Уайлдер.

Задним числом все выглядит логично — начало исхода перед надвигающейся катастрофой. На самом деле это был импульс, непроизвольное движение руки, наткнувшейся на раскаленное железо. Рука, как потом оказалось, была умнее головы. Голова повторяла вслед за Маркузе: это все ненадолго. Или даже: наверное, это все вообще лишнее.

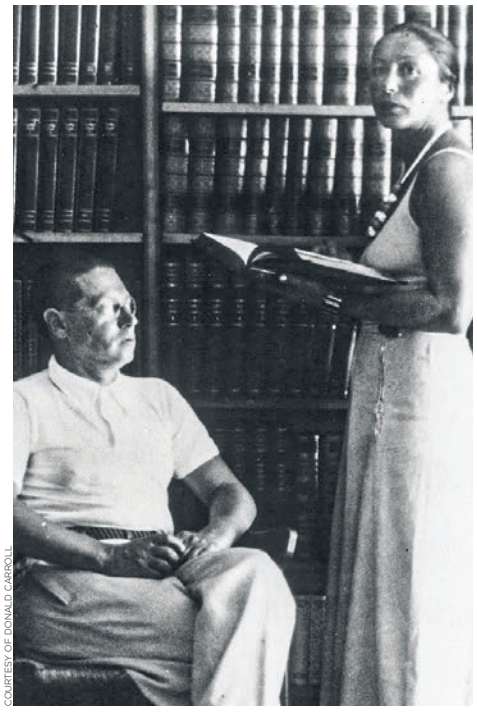
Никто не хотел быть беженцем и эмигрантом — и, главное, вести себя как беженец и эмигрант. И то, что десятки завсегдатаев берлинских и мюнхенских литературных салонов к весне 1933-го как-то само собой оказались на набережной Санари,— один, ранний этап этого внутреннего сопротивления, рационального самообмана. Мы не эмигрировали, мы просто поехали отдохнуть.

А Томас Манн и Лион Фейхтвангер, к примеру, даже никуда и не уезжали, просто пока что решили не возвращаться. Оба весной 1933-го были в заграничных поездках — лекции, доклады, встречи. Томасу Манну Санари порекомендовали дети, Эрика и Голо, они уже заезжали сюда раньше. Патриарх провел несколько ночей в отеле, пожаловался на неудобства и плохое самочувствие, потом, однако, приободрился и снял дом до конца сезона. Фейхтвангер с ходу влюбился в Санари по уши — и стал искать постоянный дом, в котором действительно проживет восемь лет. (Точности ради: Санари был главным, но не единственным прибежищем, в зависимости от вкуса и средств новоприбывшие выбирали между тремя-четырьмя соседними поселками и бухтами.)

В целом жизнь сохраняет курортный характер — не только летом 1933-го, но и летом 1934-го, 1935-го, 1936-го. Все знакомы со всеми, все ценят злословие, всем есть дело до странностей окружающих. Общие чаепития, обеды и ужины — источник новостей и сплетен. Фейхтвангер снял дом, в котором 28 комнат, но знакомых, приезжающих в гости, приглашает только на чай, а ночевать им приходится в гостинице. Кроме того, он, кажется, завел роман с молодой художницей Евой Херрман. Хаксли купил красный «бугатти». Местный парикмахер испортил завивку подруге Эрики. Томас и Катя Манн смотрят свысока на новую пассию Генриха — Нелли Крёгер «из простых» и ужасно переживает из-за ганзейского высокомерия всего семейства. Во время общего обеда искусствовед Мейер-Грефе (он не до конца в курсе сложных отношений в семействе Манн) вспоминает смешную историю про мюнхенского приятеля, которого выгнали из студенческого клуба из-за романа с продавщицей,— рассказчика неловко перебивают, закрикивают. Нелли совсем не по себе, вечер испорчен. Зато днем Томас плодотворно работает над «Иосифом». Генрих работает над «Генрихом Четвертым». Клаус работает над «Мефисто».



PIETROSCARNERA.SUBSTACK.COM



COURTESY OF DONALD CARROLL

Но и остальные — почти все писатели, с этой специальной внимательностью к мелочам, с рефлекторной способностью подглядывать, подмечать остроумные нюансы, ставить друг другу диагнозы. Кто не пишет романы, пишет письма и дневники. Олдос Хаксли принимает участие в совместных вечеринках, а потом жалуется в переписке с друзьями: «Стаи литературных немцев налетели в страну как саранча <…> Эти эмигранты — неприятная толпа, на них уже видно разрушительное воздействие изгнания». А они даже еще не начали чувствовать себя изгнанными.

Задним числом легко назвать эту жизнь ложной идиллией, безрассудным «пиром во время чумы». Можно узнать в этих застольях и в этом месте, будто отгороженном от внешнего мира, санаторий из «Волшебной горы». Или каст для Ларса фон Триера.

Но обратная перспектива обманчива. Люди, которые собрались в Санари, не ждут планету Меланхолия, они живут в тревоге, но — пока — без ощущения собственного бессилия. Они все время пытаются что-то решить, спланировать, изменить. Томас Манн озабочен немецким книжным рынком и своей ролью на нем: берлинский издатель умоляет не лишать издательство заработка, а читателей — великих книг. Ради британского паспорта Эрика выходит замуж за поэта Уистена Хью Одена — «колонисты» начинают азартно искать такого же жениха для еще одной обитательницы Санари, журналистки Сибиллы фон Шёнбек (и находят британского офицера-гомосексуала, ничего не имеющего против фиктивного брака). Вообще все постоянно озабочены паспортами, визами, разрешениями на проживание. В ближайшем французском консульстве, в Кельне, сидит консул, который сочувствует нацистам и не выдает визы, но, к счастью, французский консул в Цюрихе гораздо более лоялен —приглашенных друзей просят ехать в объезд, через Цюрих.

Конечно, все «колонисты» с самого начала знают, что их французское пристанище — временное, но когда у них появляется чувство, что время это истекло? Когда все застольные разговоры станут тайными и явными разговорами о том, что нужно «дальше»,— и о том, каким это «дальше» может быть?

Формально только в 1940-м: провозглашение пронацистского правительства Виши означает, что беженцы из Германии скоро окажутся вне закона — в лучшем случае в лагерях для интернированных. Но к этому времени история «вынужденного рая», как назвал его все тот же Людвиг Маркузе, подходит к концу, Санари пустеет.

На протяжении всего этого времени, наполненного курортными развлечениями, обитатели Санари регулярно находят свои имена в списках авторов уничтоженных книг и в списках лишенных немецкого гражданства. Из газет узнают, что в их домах идут обыски, а потом и о том, что и сами дома конфискованы, разорены, разрушены. По молчанию друзей узнают об их арестах — или просто о том, что они боятся нежелательного контакта. Все это отныне происходит «там».

Дом-2

Как российское кино и сериалы прописались на даче


LEOS FILM


КИНОКОМПАНИЯ КОКТЕБЕЛЬ


КИНОКОМПАНИЯ КОКТЕБЕЛЬ

Английские словари утверждают, что datcha — это «сельский домик или коттедж, который используется в России как дополнительное место для жилья или дом на выходные». Однако едва ли этим скупым определением заимствованного слова можно исчерпать ту гамму чувств и мыслей, которые возникают при слове «дача» у нашего соотечественника. Время идет, и этот русский дореволюционный, а затем сугубо советский — в шесть соток — феномен обрастает свежей мифологией. Находит она свое отражение и в современном российском кинематографе. Текст: Василий Степанов

Дача — это место, где творятся странные дела, как в «Тряпичном союзе» Михаила Местецкого. Метафизическое пространство, куда попадают лесной тропой с сельской дискотеки, как в «Мысленном волке» Валерии Гай Германики. Куда неизбежно уносит электричка, когда хочешь удалиться от городских хлопот или просто больше негде жить, как в недавнем «1993» Александра Велединского. Дача — это место побега от старших, как в дебютном «Крае надломленной луны» Светланы Самошиной, куда младшая дочь эвакуируется от ненавистной опеки и вранья матери и старшей сестры. Или, наоборот, поиска старших. «Сидят там всякие, кому больше некуда», как говорили герои давней «Жести» Дениса Нейманда, искавшие в дачном массиве интеллигентного, порожденного советским детством маньяка в исполнении Михаила Ефремова. Маньяки любят дачный быт — темный лес и вечера, когда так приветливо светятся окошки веранд, а к чаю и шоколадным конфетам марширует бесстрашно-веселая пионерия (как в недавнем «Фишере» Тарамаева и Львовой). «Ночь темна, ночь горяча, но мне не найти в ней ни тепла, ни привета»,— пел «Аквариум» о смутной тревоге, поселившейся в загородном доме академика Башкирцева, где прервалась связь поколений и из всех углов лезут черти. СССР прибыл на конечную станцию, пассажиров просят покинуть вагоны.

Нынешний, обобщенно постсоветский кинематографический образ дачи, конечно, имеет мало отношения к чеховским дачникам или, скажем, к михалковским. Он все дальше от розданных в конце 1950-х шести соток («Москва слезам не верит»). Он едва ли наследует и академическим и писательским дачам Комарово и Переделкино, хотя, бывает, новые жильцы поселяются и в этих пенатах. И тогда дача неизбежно преобразует их жизнь и быт в нечто особенное, ведь это волшебный локус памяти. Неспроста в сериале «Краткий курс счастливой жизни» Германики Переделкино оборачивается зазеркальем благоустроенной и современной столичной жизни. Похожим образом бабушкина дача деформируется в арт-объект благодаря подвижническому труду арт-группы мускулистых парней в «Тряпичном союзе».

Собственно, конфликт отторжения и присвоения чужого наследия был осмыслен нашим кино уже на излете советского мира — вспомните, как в начале «Зеркала для героя» главного героя с семьей заносит в Подмосковье, где он хочет снять для отца загородный дом. Осенний двор дачи, принадлежавшей когда-то известному скульптору («Умер вовремя, похоронили с почестями»,— объясняет брат покойного владельца), усыпан бетонными изваяниями вождей. Для арендатора это курьезное место, но для его папы — реликтового советского человека — подходящее. Дача — это история. А прошлое безопасно, пожалуй, только для тех, кто не желает о нем ничего знать. «Участок у нас давно, с 1937 года, а до этого тут жили какие-то преступники»,— бесхитростно сообщает своим друзьям герой «Тряпичного союза».


СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ


МЕСТО СИЛЫ. ПЛЮС СТУДИЯ


МЕСТО СИЛЫ. ПЛЮС СТУДИЯ



АРТ ПИКЧЕРС ВИКН / ART PICTURES VISION, MORE.TV



АРТ ПИКЧЕРС ВИКН / ART PICTURES VISION, MORE.TV



ИНВАДА ФИЛЬМ



ИНВАДА ФИЛЬМ

1
2 5
3 6
4

1 «Мысленный волк». Валерия Гай Германика, 2019

2 «Тряпичный союз». Михаил Местецкий, 2014

3 «Зеркало для героя». Владимир Хотиненко, 1987

4 «Кибердеревня». Сергей Васильев, 2023

5 «Фишер». Сергей Тарамаев, Любовь Львова, 2023

6 «Край надломленной луны». Светлана Самошина, 2022

Руины советской дачи на российском киноэкране действительно лишены спокойствия. Это не умиротворенный пейзаж, неупокоенная память. Нет в них ни статичной пасторальной куртуазности Франсуа Буше, ни торжественности Юбера Робера, ни романтической меланхолии, как у Каспара Давида Фридриха. На нашей даче всегда кипит если не работа, то истерическая жизнь. Приехавшие в мир Тарковского, на затопленные веранды Карельского перешейка героини «Края надломленной луны» тут же принимаются откачивать воду и сушить семейный дом, будто это может как-то наладить их отношения. Бесконечно что-то — то ли беседку, то ли сортир — строит на своем участке герой Евгения Цыганова в «1993», тоже тот еще семьянин. В примерно те же годы в сериале «Мир, дружба, жвачка» приспосабливает к нуждам жизни дедушкин пятистенок Юра Борисов. Туда должна въехать с детишками героиня Варвары Шмыковой.

Возникает даже мысль, что дача — никогда не локация, не точка в пространстве или времени, а скорее процесс. Это движение или вперед — все чаще в последнее время, особенно в сериалах, можно увидеть устремленные в светлое будущее комфортабельные загородные дома, которые и дачей не назовешь,— или назад, в прошлое. Столкновение двух таких «дач», мчащихся на встречных курсах по хронологической оси, довольно остроумно показано в прошлогоднем триллере «По-мужски», где успешный бизнесмен (Антон Лапенко) противостоит менее успешному соседу. Это не схватка людей или мировоззрений (оба героя равно отвратительны), это схватка домов, интенций.

А может, дача — это всего лишь проекция человека и его желаний? Как загородная семейная изба, в которую привозит своего беспутного наркозависимого сына герой Алексея Серебрякова в «Бешенстве» Дмитрия Дьяченко. Для отца это последняя попытка наладить отношения с ребенком, и, конечно, дача — единственное место, где такой диалог возможен. Есть проекции и в прямом смысле этого слова, как дом отца, порожденный мыслящим океаном в «Солярисе» Тарковского. Космос, несмотря на кажущуюся фантастическую оторванность от земных хлопот,— для постсоветского человека место хорошо знакомое. Освоенное и покинутое. Космос обладает с дачей определенным сходством и рядом общих свойств. Он тоже далеко, он неразрывно связан с тяготящим, но одновременно вызывающим гордость и ностальгию наследием, он постоянно требует сверхусилий.

«Корпус станции коррозирован»,— любовно и с трепетом осматривают «Салют-7» космонавты в одноименном фильме Клима Шипенко, прежде чем приняться за дело. За неделю они должны протопить свой орбитальный домик, справиться с потопом (буквально протереть все; «тряпья у вас там в избытке»,— напутствует ЦУП), потушить пожар и повернуть солнечные батареи, которые придется выправлять с помощью кувалды под Пугачеву из магнитолы. Будут и соседи — американцы, подъехавшие на своем шаттле, как на новой машине. Похожим, родным до духоты местом, которое завалено скопившимся за годы и, конечно же, нужным скарбом, представляется и нынешняя МКС в недавнем «Вызове». Наверх человек забирает все свои мечты, иллюзии и привычки. Забирает и дачный миф — утопию передачи опыта и уважения к наследию через бабушкину посуду и засахарившееся варенье. Остроумно семейный дом из «Соляриса» превращается в семейную ферму и перемещается на Марс в недавней «Кибердеревне». До родных киберберезок как рукой подать: пара парсеков на электричке по космической железной дороге, а потом на уазике с функцией антигравитации час-полтора. Да, умывальник во дворе и интернет не очень, но зато воздух свежий. И какие по вечерам звезды!

Жилое и мертвое

Дом в русской литературе: между обыденным адом и потерянным раем

Как обустроить Россию — вопрос дискуссионный, но каким должен быть дом, кажется, понятно каждому. Дом уходит за отпущенный человеку предел, вмещает в себя отдельную жизнь, размыкая ее скобки в «до» и «после», идеал дома будто впечатан в человеческую душу, про него хочется думать как про что-то немножко вечное. Но где он хоть в какой-то степени воплощен? Не в быту — он по отношению к идеалу как тень на стене платоновской пещеры,— но хотя бы в том сегменте универсума, что преображен культурой? Юрий Сапрыкин ищет его в русской литературной классике, хранительнице наших вечных ценностей,— и находит не сразу.

«Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок». В классике-хранительнице, по крайней мере, в ее столично-урбанистической части, той, что получила название «петербургского текста», человеческий дом — это комнаты, больше похожие на шкаф, коридоры, совершенно темные и нечистые, черные лестницы, «умащенные помоями и проникнутые насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза». Там, собственно, не дома, а углы — то есть усеченные, деформированные части идеального дома, которые и человека сплющивают, искажают его пропорции. Дом как тесная затхлая щель, прижизненный гроб, где жизни нет и не будет, откуда при первой возможности нужно вырваться — хоть в трактир, хоть в революцию.

Эта разновидность антидома лишь распространится в условиях послереволюционного «нового быта» — зощенковские коммунальные кухни, булгаковские жилтоварищи, что норовят устроить самозахват зажиточного профессорского жилья: скученность и сдавленность, превращающая человека в униженное, озлобленное и завистливое существо. К такому дому, к такому способу проводить жизнь применимо определение безусловного петербургского классика — мертвый.

Но в литературной традиции были не одни разночинцы, выселенцы, лишенцы, переживающие свое кривое горе в затхлых углах. Была же дворянская культура — вишневые сады, темные аллеи, тургеневские женщины в просвеченных насквозь беседках. Вот дом, который светел, покоен и благ — но эта благость, если присмотреться, всегда подточена или уже утрачена. У Тургенева усадебное счастье всегда мимолетно — и тем более хрупко, что едва выросшие дети будут рваться прочь из этого уюта, куда-нибудь, где страсти, прогресс и баррикады, или захотят препарировать его, как лягушку, чтобы увидеть внутри лишь механическое мельтешение. У Чехова в каждом чаепитии звучит томительная нота несбывшейся, напрасно растраченной жизни — а то и вовсе предчувствие будущей катастрофы и распада. Бунин пишет свои лучшие рассказы лет через двадцать после того, как дорогие ему усадьбы были сожжены, а темные аллеи порублены на дрова,— и в пряной томности этих текстов слышится и тоска по миру и счастью, которое не ценили, и шепот надвигающейся смерти. «Плохо мы живем в Грассе, очень плохо,— говорит Бунин литератору Андрею Седых в начале 1940-х, когда пишутся „Темные аллеи“,— картошку мерзлую едим». Такая идиллия.

Особняком стоит Толстой, у которого в текстах, как и в жизни, дом имеет смысл, только если он проект будущего счастья, результат сознательных усилий по достижению желаемого «как должно»; такой образ дома возникает в финалах двух его главных романов — у Пьера с Наташей и у Кити с Лёвиным. Кажется, впрочем, что автор сам сомневается, что этот идеал достижим — за последней страницей романа или в перспективе его собственной жизни.

Наверное, лучшие тексты о доме — где видится этот идеал дома, дом как архетип, место почти сакральное,— написаны в России людьми, этот дом потерявшими. Дом из булгаковской «Белой гвардии» с изразцовой печкой и лампой под бронзовым абажуром, где стоят «лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом»,— это и воспоминание о родном для него профессорском доме, откуда автор был выброшен войной, и образ остановившегося счастливого времени, которое неизбежно будет разрушено холодным ветром истории.

Юный Набоков из мемуаров «Память, говори» — который сочиняет первое стихотворение, глядя на ромбовидные проекции цветных стекол в беседке, или следит за рукой матери, которая показывает ему взлетевшего в небо жаворонка и «клинопись птичьей прогулки на свежем снегу»,— как бы предчувствует уже, что «вещественная часть его мира должна скоро погибнуть», и это предвестие скорой гибели наделяет его зрение особенной остротой. Все это воспоминания об утраченном доме, мире, России как таковой, откуда авторы и их герои были выброшены во внешнюю тьму. О потерянном рае, где каждая мелочь будто просвечена счастьем, которого больше не будет.

На печке в квартире из «Белой гвардии» виднеется надпись: «Леночка, я взял билет на Аиду», к концу романа она сотрется до «Лен… я взял билет на Аид…»

Потерянный рай — это еще и детство: пожалуй, самая поразительная в русской традиции картина дома как рая — сон Обломова. Замерший в своем вечном блаженстве край, где все залито медовым нежным сиянием, где время не движется (как и должно быть в раю), где единственно возможное занятие — любить друг друга и особенно маленького Илюшу. «Счастливые люди жили, думая, что иначе и не должно и не может быть, уверенные, что и все другие живут точно так же и что жить иначе — грех». Этот мир так чист и светел, что не требует ни особой ухоженности — это дом «с покосившимися набок воротами, с севшей на середине деревянной кровлей и запущенным садом»,— ни разумной осмысленности: «Жизнь, как покойная река, текла мимо их; им оставалось только сидеть на берегу и наблюдать неизбежные явления, которые по очереди, без зову, представали пред каждого из них». Печать рая бывает губительна: возможно, оттого Обломов и лежит на диване, воображая планы будущего имения, что ни один из возможных домов, реальный или придуманный, не может приблизиться к этому отпечатавшемуся в памяти идеалу.

Таков и родительский дом в «Детстве» Толстого — для автора скорее утопия, чем воспоминание; Толстой совсем не помнил матери, чей нежный голос то и дело звучит в этой повести. Таковы и родовые поместья в «Семейной хронике» Сергея Аксакова — пережитая в детстве идиллия, где даже дикие старопомещичьи нравы растворены в предустановленной патриархальной гармонии. Это мир без греха, существующий до всякого рацио и рефлексии, полный тепла, внутренней радости, приязни и покоя,— одним словом, детский мир.

А бывает и такое, как в «Пушкинском доме» у Битова: квартирка вернувшегося из лагеря дяди Диккенса («не то чтобы он „отмылся“, он всегда был чист»), где перепутаны кухня, коридор и сортир, где топится печка-буржуйка, пространство тесное и скудное — но просвеченное «уважающим себя вкусом», какой-то подлинностью, которую сообщает всему окружающему хозяин, и при всей тесноте это дом, в котором хорошо быть. Или как у Чудакова в романе «Ложится мгла на старые ступени» — где невыносимый по всем меркам быт послевоенного поселка для ссыльных переустроен волей и разумом героев — сильных людей, способных даже в распадающуюся ткань жизни внести порядок и ясность.

Это вселяет надежду. Если автор может в своем тексте построить идеальный дом, превратить мертвое в живое, обернуть ад в рай — возможно, при известном напряжении на это способен и квартиросъемщик, прописанный по такому-то адресу.



Русское не бедное

Как может возникнуть русская мода — и как не сможет никогда

Главное, что дает нам одежда,— это защита. И в прямом смысле, и во множестве разных переносных одежда защищает нас от мира, становится нашим прибежищем и укрытием, и этим она, конечно, метафорически связана с понятием дома. Дом этот (как и дом архитектурный) может иметь национальную характеристику, а может и нет; отчетливая национальная идентификация — совершенно необязательный для моды параметр. Но в нынешней российской ситуации изоляционистского импортозамещения разговоры о национальном в моде — и поиски этого национального — возникают практически неизбежно. И если уж смотреть под этим углом, считает Елена Стафьева, то главный, а скорее всего, единственный на сегодня пример настоящей (а не сувенирно-открыточной), сильной и современной русской моды — это одежда Nina Donis.





FW 2021/22



FW 2021/22



FW 2023/24

ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: NINA DONIS

Сейчас мы постоянно слышим о расцвете русского дизайна — и действительно на фоне ухода западных брендов российские стали очень заметными. Большая их часть, однако, делает — лучше или хуже — одежду, которая могла бы возникнуть в любой точке мира, потому что она абсолютно вторична; это некоторый условный и усредненный западный дизайн. Но есть и такие, что настаивают на своей именно русскости и обозначают ее буквально: либо исторические кокошники-сарафаны, либо советские ватники-фуфайки и символика футбольных команд. Все это, в принципе, узнаваемо, но из прямой эксплуатации образов, из цитирования никакой моды не построишь.

Вообще, за любыми выдающимися именами и явлениями в моде всегда есть несколько слоев образов, главные из которых, конечно, визуальные, связанные как с искусством, так и с повседневностью. Эта сложность и полнота контекста вообще отличает моду большую, определяющую движение, от моды сугубо коммерческой, по определению вторичной и уплощенной. Внутри этого сложного комплекса ссылок, аллюзий и даже цитат всегда есть место национальному, но никогда не в прямой этнографической форме. Ёдзи Ямамото — отчетливо японский дизайнер, мы говорим о его плоском крое, мы даже видим связь его черных вещей с кимоно или хаори, но никогда не видим непосредственно кимоно. Альбер Эльбаз делал в Lanvin абсолютно парижскую моду — но не потому, что использовал полосатые тельняшки и беретки, а потому, что разбирал на части, а потом заново складывал силуэты великого кутюра середины прошлого века. Миучча Прада воспринимается как несомненно итальянская, но не потому, что ее сиротские платьица и кардиганчики пришли из кино неореалистов, а потому, что она неустанно перерабатывает их всю жизнь и никогда не воспроизводит буквально. И у всех у них выражение национального плотно сплетено с образами других культур.

Нина Неретина и Донис Пупис, чей бренд Nina Donis существует с 2000 года, никогда сознательно не занимались поиском национального в моде: они делали современную моду как они ее понимали, и внутри этого их видения и понимания

русское было неотделимо от европейского в том смысле, в каком вся русская культура была неотделима от европейской три последних века. Как это у них работает?

Вот, например, их последняя коллекция, «зима 2023–2024»,— очень суровая, выстроенная всего на двух цветах, темно-синем и белом, с контрастными контурами матроски. В мудборд коллекции Нина и Донис помещают кадр из фильма «Фанни и Александр» — и это не нуждается в объяснениях. Но в нашей голове сразу возникает и «наследник, императрица, четыре великих княжны», потому что мальчик в синих шортах и матроске в русской культурной памяти — это прежде всего цесаревич Алексей с последнего фото императорской семьи. В белой части, где широкие штаны и кофта с длинными рукавами и темно-синим крестом на груди, мы вспоминаем «Пьеро» Ватто — а за ним еще и «Пьеро и Арлекина» Сезанна, которые никак не заявлены впрямую, но есть в том широком контексте, где Бергман такой же «наш», как и Георгий Иванов.

Эстетика Nina Donis необычайно четко выстроена и держится на повторяющихся мотивах. Это тот алфавит культуры, который необходим для описания чего бы то ни было русского, но составлен он не исключительно из русских образов и имен. Вот, например, цветовые блоки с красным и желтым, в которых глаз сразу узнает фигуры крестьян Малевича 1920-х,— но никакого прямого цитирования Малевича нет, как нет и буквального воспроизведения красных и желтых геометрических фигур Барта ван дер Лека, к которым эта одежда также апеллирует. Или цветные полосы, один из лейтмотивов Nina Donis, по которому моментально узнаются их платья,— это и русский костюм, и текстильный дизайн Поповой и Степановой, и театральные эскизы Экстер, а вместе с тем и Джорджия О'Кифф с Луиз Буржуа, а также Матисс с Хокни и Гунтой Штёльцль. То есть один из главных мотивов, с ходу опознаваемый как «русское» любым взглядом, складывается из русского авангарда, немецкого Баухауса, американского и французского модернизма и американского поп-арта, а также разноцветных зонтиков на пляже в Довиле, которые тоже включены в мудборд Нины и Дониса.



FW 2019/20

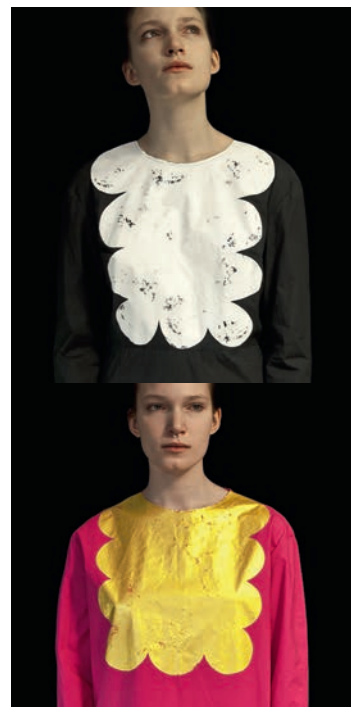
Крупные цифры, еще один важный их знак, сразу актуализируют графические работы Родченко и обложки книг Маяковского, а еще спортивную ретроформу и трафаретную рекламу с номерами телефонов на асфальте московских тротуаров. Горошек разных цветов, нанесенный неровно вручную на однотонную ткань,— это и падающий снег из советского мультика «Варежка», но еще и Яйои Кусама и Джон Балдессари. Стеганые вещи, которые Nina Donis делают регулярно,— это и русская фуфайка, но и человечек из рекламы Michelin. И так практически с каждым элементом их эстетики: у всего есть референсы самого разного происхождения и внутри их собственного творческого процесса, и вне его — в глазах и памяти тех, кто видит и носит эту одежду. Каждая их коллекция дает чувство возвращения к себе, к своему, в свою комнату, в свой дом (может быть, воображаемый), где на стенах и на полках все тебе знакомое и родное.

При этом взгляд западного человека воспринимает вещи Nina Donis прежде всего как квинтэссенцию русской культуры — так же, как когда-то костюмы Бакста и Бенуа для «Русских балетов» Дягилева, которые не копировали русский исторический костюм, но придумывали его, складывали из самых разных частей. Так же и мирискусники в целом собирали свою нафантазированную прекрасную Россию из европейской живописи и французского рококо, соединяя маркиз и царевен, Людовика XIV и Петра Великого,— а потом она стала Россией для всех остальных. Примерно так же устроена и Россия Нины Неретиной и Дениса Пуписа — так устроена и моя Россия, Россия моих друзей.

Никакой фэшн-дизайн — и вообще никакой настоящий дизайн — не может быть создан повторением, механическим перенесением чего-то из прошлого, но только новым изобретением, новым производством какой-то сущности, в том числе и национальной идентичности. В этом смысле Nina Donis — это единственный действительно русский бренд, принадлежащий миру большой моды.



SS 2017



SS 2014

Где взять Weekend

название	адрес
РЕСТОРАНЫ	
«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
Гусятникoff	Александра Солженицына ул., 2А, стр. 2
«Дарбази»	Николоямская ул., 16/2, стр. 7
«Доктор Живаго»	Моховая ул., 15/1 (г-ца «Националь»)
«Долма»	Сретенка ул., 12
«Инсам»	Пресненская наб., 2, 5-й этаж
«Китайская грамота»	Сретенка ул., 1
Клуб «Петрович»	Мясницкая ул., 24/7, стр. 3
[Ku:] Рамен Изакая Бар	Пресненская наб., 10, стр. 2
«Лапоть»	Б. Дмитровка ул., 11
«Мадам Галифе»	Мира просп., 26, стр. 1.
«Мари Vanna»	Спиридоньевский пер., 10А, стр. 1
«Месопотамия»	Арбат ул., 4, стр. 1
«МираГриль»	Мира просп., 124, корп. 4
«МЯСО»	Куусинена ул., 4/1
«Мясо&Рыба»	Ярцевская ул., 19
	Тверская ул., 23, стр. 1
«Натюрлих!»	Юровская ул., 105
«ОКСУС»	Трифоновская ул., 24, стр. 1
«Палаццо Дукале»	Тверской б-р, 3
«Пикканте»	Ленинский просп., 158
«Пифагор»	Трубная пл., 2
«Подмоскoвные Вечера»	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 205
«Пушкинъ»	Тверской б-р, 26А
Ресторан&караоке KINZA	МО, г. Щелково, Талсинская ул., 9/2, стр. 1
Ресторан/сигарный клуб VARVARKA III	Варварка ул., 3
Рестораны	Б. Полянка ул., 1
Тимура Ланского	Н. Арбат ул., 21
«Чайхона №1»	Лодочная ул., 4
	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, Ильинское ш., вл. 1
	Старокачаловская ул., 5А
Ресторан «ЦДЛ»	Поварская ул., 50/53, стр. 1
«Русское подворье»	Симферопольский б-р, 16, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
«Такеши»	Новодмитровская ул., 1, стр. 6
«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
«Тещин Борщ»	Бочкова ул., 3
«Хмель и эль»	Трехпрудный пер., 4, стр. 1
«Черное Море»	Кутузовский просп., 32
«Черчилль паб»	Ленинградский просп., 66
«Шатер»	Чистопрудный б-р, 12А
«Эларджи»	Гагаринский пер., 15А
«Эль Гаучо»	Зацепский Вал ул., 6/13, стр. 1
Asia Hall	Кутузовский просп., 48
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
Cevicheria	Пречистенская наб., 15, стр. 1
China Club	Красина ул., 21
Drinks&Dinners	Пятницкая ул., 46, стр. 1
Hands neo-bistro	Погодинская ул., 2
Easy Brix Grill&Wine	Пятницкая ул., 71/5
El Idilio	Благовещенский пер., 3, стр. 1
Folk	Цветной б-р, 2
Geraldine	Остоженка ул., 27, корп.2
Grill&Garden	Маршала Жукова просп., 43, корп. 5
La Colline	МО, Одинцовский р-н, д. Б. Сареево, Речная ул., стр. 1
La Maree	Петровка ул., 28/2, стр. 1
LARIONOV	Ленинградский просп., 36, стр. 31
LureMe	М. Бронная ул., 19
Mady Restaurant&Terrace	Ленинградский просп., 31А, стр. 1
Meat&Fish	Пресненская наб., 2, ТРЦ «Афимолл Сити»
	Автозаводская ул., 18, ТЦ «Ривьера», этаж 2
Mr. Ливанец	Глинищевский пер., 3
Nella Foresta	МО, пос. Вешки
Osteria di Campagna	МО, д. Жуковка, Рублево-Успенское ш., 74, стр. 1
Piazza italiana	Пречистенская наб., 13, стр. 1
Regent by Rico	Плотников пер., 12
Seasons Bar& Restaurant	Ленинский просп., 109
Seemorrow	Боровское ш., 2, корп. 5
Steak It Easy	Лесная ул., 9
«The Бык»	Наметкина ул., 12А
	Страстной б-р, 8А
Uhvat	Рочдельская ул., 15, стр. 41
Wine and Crab	Никольская ул., 19-21, стр. 1
	д. Барвиха, Рублево-Успенское ш., 114, стр. 2
Whisky Rooms	Леонтьевский пер., 8, стр. 1
«288 Сити»	1-й Красногвардейский пр-д, 22
КЛУБЫ И БАРЫ	
Бар-буфет «Николай»	Пятницкая ул., 53
	Ст. Басманная ул., 5, стр. 1
	Тверская ул., 30/2, стр. 5–6
Billiards Pavlovo	МО, г. Истра, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье»
Comedy Hall	Кожевническая ул., 14, стр. 5
ГОСТИНИЦЫ	
«Балчуг Кемпински Москва»	Балчуг ул., 1
Бизнес-отель «Россо Рива»	Шлюзовая наб., 6, стр. 2
«Будапешт»	Петровские Линии ул., 2/18
«Времена года»	Б. Кисловский пер., 1, стр. 2
	В. Радищевская ул., 14/21, стр. 3
Гостинично-ресторанный комплекс «Урожай»	МО, Люберецкий район, д. Часовня, стр. 1А
Гостиница «Арбат»	Плотников пер., 12
Гостиница «Парк Тауэр»	Дмитровское ш., 27, корп. 1
Исторический Отель «Советский»	Ленинградский просп., 32/2
«Золотое кольцо»	Смоленская ул., 5
Конгресс-отель «Ареал»	МО, Ногинский р-н, д. Новая Купавна, мест. Родинки, Сиреневая ул., 21, стр. 1
Конгресс-парк «Волынское»	Староволынская ул., 9
«Митино»	Пятницкое ш., 18
Отель «Аквамарин»	Озерковская наб., 26
Отель «Брайтон»	Петровско-Разумовский пр-д, 29, стр. 4
Отель «Броско»	Новый Арбат ул., 21, стр. 2
Отель «Интурист Коломенское»	Каширское ш., 39, стр. 2
«Отель Москва Красносельская»	В. Красносельская ул, 11А, стр. 4
Отель «Новый Берег»	МО, Мытищинский р-н, д. Болтино, В. Прибрежная ул., 10
Отель Novotel Москва Киевская	Киевская ул., 2
«Петр I»	Неглинная ул., 17, стр. 1
«Президент-отель»	Б. Якиманка ул., 24
«РАЙКИН Плаза»	Шереметьевская ул., 6, корп. 1
«Салют»	Ленинский просп., 158
Санаторий «Валуево»	поселение Филимонковское, пос. Валуево
«Севастополь Классик»	Б. Юшуньская ул., 1А
«СтандАрт»	Страстной б-р, 2
Отель «Виноградово»	Дмитровское ш., 171

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью

название	адрес
Отель «Селигерская»	Коровинское ш., 10
«Юность»	Хамовнический Вал ул., 34
«Ярославская»	Ярославская ул., 8, корп. 1
Azimut Moscow Olympic Hotel	Олимпийский просп., 18/1
Barvikha Hotel&Spa	МО, Одинцовский р-н, д. Барвиха, 114
DoubleTree by Hilton Moscow – Marina Hotel	Ленинградское ш., 39, стр. 1
Chez Michel Hotel	Красная Пресня ул., 13, 5-й этаж
Combo Ibis Budget Moscow Panfilovskaya and Ibis Moscow Oktyabrskoye Pole	Маршала Рыбалко ул., 2/5
Four Seasons Hotel Moscow	Охотный Ряд ул., 2
Hampton by Hilton Moscow Pogozhsky Val	Рогожский Вал ул., 10
Hotel Gentalion	1-я Брестская ул., 38, стр. 1
InterContinental Moscow Tverskaya	Тверская ул., 22
Mamaison All-Suites Spa Hotel Pokrovka	Покровка ул., 40, стр. 2
Metropol Hotel Moscow	Театральная пл., 2
Movenpick Москва Таганская	Земляной Вал ул., 70
Novotel Moscow City	Пресненская наб., 2
Lesnoy Country House	МО, Одинцовский р-н, Лесной Городок, Школьная ул., 6А
Lotte Hotel Moscow	Новинский б-р, 8, стр. 2
Palmira Garden Hotel&SPA	МО, Ленинский р-н, г. Видное, Школьная ул., 92
Radisson Collection Hotel, Moscow	Кутузовский просп., 2/1, стр. 1
Satelinn Moscow – Khovrino	Левобережная ул., 12
Soluxe Hotel Moscow	Вильгельма Пика ул., 16
St. Regis Moscow Nikolskaya	Никольская ул., 12
SUNFLOWER ПАРК ОТЕЛЬ	Кировоградская ул., 11
Vertical Boutique BW Signature Collection	М. Каменщики ул., 16
КАФЕ, КОФЕЙНИ, ПИЦЦЕРИИ	
«Академия»	Аргуновская ул., 3, корп. 1,
	БЦ «На Аргуновской»
	Бутиковский пер., 7
	Камергерский пер., 2, стр. 1
«Булка»	Покровка ул., 19
	Б. Грузинская ул., 69
«Дом конопли»	Никитский б-р, 17
«Илларион»	Косыгина ул., 5
Кафе «Булошная»	Лялин пер., 7/2, стр. 1
«Квартира 44» пиано-бар и домашний ресторан	М. Ордынка ул., 24
«Котофейня»	Земляной Вал ул., 32
«Лампа»	Рублевское ш., 91, корп. 4
«Пикассо»	Миклухо-Маклая ул., 15
«Пицца. Паста. Гриль»	МО, г. Королев, Космонавтов просп., 1Г
«Сакварело»	Столетова ул., 7
«Тапки»	Вавилова ул., 81, корп. 1
«Чайковский»	Триумфальная пл., 4/31

название	адрес
Aroma	Красина ул., 3, стр. 1
Café by Interoptika	Нахимовский просп., 63
Degustator	Пресненская наб., 12
Local Kids	Андрея Тарковского б-р, 9
Pizza Si	Мира просп., 77, корп. 1
THE RAKI	МО, Одинцовский р-н, с. Дубки, Можайское ш., 38/1, 2-й этаж
Tempo	Хавская ул., 9
Valley cafe Kurkino	Ландышевая ул, 12
ФИТНЕС-КЛУБЫ	
Wellness&SPA First&Only	Иваньковское ш., 5
Pride Wellness Club	МО, Ильинское ш., пос. Жуковка-21, 52
«TERRASPORT Коперник»	Б. Якиманка ул., 22, корп. 3
УСЛУГИ	
«Автомойка Ф1-11»	Феодосийская ул, 1, корп. 11
Банк «Ренессанс»	Пресненская наб., 10
Банный комплекс «Жар-Птица»	Н. Масловка ул., 15, стр. 3
Бизнес-парк «Орджоникидзе 11»	Орджоникидзе ул., 11, стр. 44
БЦ «Деловой Дом»	Воздвиженка ул., 4/7, стр. 2
Велнес-клуб «Чистые пруды»	Чистопрудный б-р, 12, стр. 1
Галерея «Артефакт»	Пречистенка ул., 30/2
«Даев Плаза»	Даев пер., 20
«Европейская Клиника»	Духовской пер., 22Б
Институт Базальной Имплантации	1-й Спасоналивковский пер., 17, корп. 1
Жилой комплекс Art Residence	3-я Ямского Поля ул., 9
Клиника «Медицина»	2-й Тверской-Ямской пер., 10
Медицинский центр GMT Clinic	Новинский б-р, 20А, стр. 9
«Московский городской Гольф Клуб»	Довженко ул., 1, стр. 1
Мужская цирюльня «Долгоруковъ»	МО, Истринский р-н, д. Новинки, 115, стр. 5, ТРК «Павлово Подворье» Х.О.
Салон красоты «Альто Сенсо»	Остоженка ул., 5
	Тверской б-р, 3
«Сандуновские бани»	Неглинная ул., 14, стр. 3–7
Спортивный клуб «Мультиспорт»	Лужники ул., 24, стр. 10
Стоматологическая клиника «Лимко Дент»	Дубнинская ул., 3
KELIA. BUSINESS CLUB	Воздвиженка ул., 7/6, стр. 1
Manhattan	Н. Красносельская ул., 35, стр. 48
АВТОСАЛОНЫ И АВТОСЕРВИС	
«Автомир» на Дмитровском шоссе	Дмитровское ш., 98, стр. 1
«Автомойка №1»	Севастопольский просп., 54Г
«АвтоСпаСтудия»	Нежинская ул., 5Б
Голд Стар Моторс	Мясищева ул., 2, стр. 1

название	адрес
Дилерский центр Lexus-Измайлово	Горьковское ш., 1-й км МКАД
Дилерский центр «Мерседес»	Волгоградский просп., 41, корп. 1
Дилерский центр	Горьковское ш., 1-й км МКАД
«Мерседес-Бенц» –	«ПАНАВТО» – 50-й км МКАД
официальный дилер	1-й Магистральный пр-д, 9
«Мерседес-Бенц»	МО, Одинцовский р-н, д. Жуковка, 71А
ПАНАВТО-AURUS – официальный дилер «Мерседес-Бенц»	Пресненская наб., 10, стр. 2
Специализированный автосервис Honda и Acura	Космонавта Волкова ул., 26А
Favorit Motors	Автосалон SEAT, Коптевская ул., 69А
	Автоцентр SsangYong, Коптевская ул., 69А, стр. 3
	Автоцентр KIA, Коптевская ул., 69А, стр. 2
	Автоцентры Skoda, Peugeot, SsangYong, 1-й Дорожный пр-д, 4, стр. 1
	Автоцентры Chevrolet, SsangYong, KIA, Peugeot, Коптевская ул., 69А
	Автоцентры Skoda, Коптевская ул., 71
	Автоцентр KIA, Рязанское ш., 46 (г. Люберцы)
	Автоцентры Citroen, Peugeot, KIA, SsangYong, 2-й км МКАД (внешний радиус), г. Реутов
	Автоцентр Skoda, Каширское ш., 61А, стр. 3, АТЦ «Москва», 2-й этаж
	Автоцентр KIA, Ленинский просп., 146
	Автоцентр KIA, Б. Семеновская ул., 42/2
	Автоцентр Ford, Клары Цеткин ул., 24
	Автоцентр Volvo, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Chevrolet, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Citroen, Коптевская ул., 71
	Дилерский центр Opel, Коптевская ул., 69А, стр. 1
	Дилерский центр Opel, Chevrolet, Б. Семеновская ул., 42/2, стр. 4
Porsche	61-й км МКАД, стр. 1

Чрезмерное употребление алкоголя вредит вашему здоровью



HENDERSON

30 ЛЕТ
МУЖСКОГО СТИЛЯ