WEEKEND
Коммерсантъ 11 ОКТЯБРЯ 2019 НОМЕР 34



Анри Луаретт
о фантасмагоричном мире
Парижской оперы,
придуманном
Эдгаром Дега

Реклама




# Вы можете получить все и сразу.

Энергичный силуэт. Характер спорткара. Комфорт люксового лимузина.
Инженерам Porsche удалось объединить эти кажущиеся противоречия в одном автомобиле.
До конца декабря 2019 Вы можете воспользоваться специальными условиями покупки и раскрыть все возможности Porsche Panamera.

Узнайте больше у Вашего дилера или по телефону *718

**porsche.ru**




PORSCHE

## Содержание


АФИША
— 6 **Расписание на неделю**

ПРОЕКТ
— 10 **Обвинения защиты**
Как и почему писатели вмешивались в уголовные процессы



AESOP ENTERTAINMENT

ВЫСТАВКИ
— 18 **Скрытая кунсткамера**
*Анна Толстова* о том, как Уэс Андерсон вернул музей в детство

— 20 **«Опера Дега — это вымышленный мир, фантасмагория»**
*Анри Луаретт* о Дега и Парижской опере

ТЕАТР, КОТОРОГО НЕ БЫЛО
— 23 **Сны о побеге**
*Ольга Федянина и Сергей Конаев* о «Беге» во МХАТе

КНИГИ
— 30 **Новые книги**
Выбор *Игоря Гулина*

СЕРИАЛЫ
— 31 **Война в Крыму, все в крему**
*Татьяна Алешичева* о «Екатерине Великой»

РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА
— 32 **Дарья Цивина о «Кабинете 3.14» и Supernova**

ЕДА
— 33 **Елена Чекалова о яблоках, запеченных в карамели**

КОЛЛЕКЦИИ FW 19
— 34
The Row
— 36
Haider Ackermann

ЗВЕРИ
— 38 **Ольга Волкова об анолисе-рыцаре**

КИНО
— 26 **Правда о потерянном времени**
*Алексей Васильев* о Рене Зеллвегер в байопике Джуди Гарленд

— 28 **Хоррор трудной судьбы**
*Василий Степанов* о «Мысленном волке» Валерии Гай Германики

— 29 **Смерть, ложь и видео**
*Ксения Рождественская* о фильме «Прощание»



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

**ЕЛЕНА НУСИНОВА** ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР **ДАРЬЯ СМОЛЯНИНОВА, ТАТЬЯНА ШИШКОВА** ЗАМЕСТИТЕЛИ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА **ОЛЬГА ФЕДЯНИНА** РЕДАКТОР

**ДАРЬЯ ТИМЧЕНКО** ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР **МАРИЯ БЕССМЕРТНАЯ, УЛЬЯНА ВОЛОХОВА, НИКИТА СОЛДАТОВ** РЕСЕЧЕРЫ

**МАРИНА ПРОХОРОВА, ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО** SHOPPING, BEAUTY **ТАТЬЯНА НАЗИНА** МЕНЕДЖЕР ПРОЕКТА **НАТАЛЬЯ КОВТУН** АССИСТЕНТ

**ЕЛЕНА ВОЙНАЛОВИЧ** КОРРЕКТОР **СЕРГЕЙ ШАПОВАЛОВ** КОРРЕКТОР

**МАРИЯ ЛОБАНОВА** БИЛЬД-РЕДАКТОР **ВИКТОРИЯ МИХАЙЛЕНКО** ФОТОРЕДАКТОР **СЕРГЕЙ КИРШИН** ВЕРСТКА

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

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

**НА ОБЛОЖКЕ:** ЭДГАР ДЕГА. «БАЛЕТ», ОКОЛО 1880. ФОТО: RMN-GRAND PALAIS (MUSEE D'ORSAY) / GERARD BLOT

ЖУРНАЛ «КОММЕРСАНТЪ WEEKEND» ЗАРЕГИСТРИРОВАН В РОСКОМНАДЗОРЕ ПИ №ФС77-64418 31.12.2015. УЧРЕДИТЕЛЬ – АО «КОММЕРСАНТЪ».
АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ: 121609, Г. МОСКВА, РУБЛЕВСКОЕ ШОССЕ, Д. 28 · ТИПОГРАФИЯ: PUNAMUSTA, KOSTI AALTOSEN TIE 9, 80141 JOENSUU, FINLAND · ЦЕНА СВОБОДНАЯ. ТИРАЖ 85 000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ


16+

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

РУССКОЕ РАДИО

17 ОКТЯБРЯ 21:30

ПРЕМЬЕРА НА ПЕРВОМ КАНАЛЕ

ИГОРЬ ПЕТРЕНКО

ЕЛЕНА СЕВЕР

АЛЕКСЕЙ СЕРЕБРЯКОВ

16+

**ЛАУРЕАТ**
«SOCHI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL & AWARDS»*
(СОЧИ, РОССИЯ)
В НОМИНАЦИЯХ
**«ЛУЧШАЯ ОПЕРАТОРСКАЯ РАБОТА»**
**И «ЛУЧШАЯ МУЗЫКА К ФИЛЬМУ»**

# ПИЛИГРИМ

## ПОБЕДИТЕЛЬ В НОМИНАЦИИ «ТРИЛЛЕР ГОДА»

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ КИНО И ТЕАТРА «АМУРСКАЯ ОСЕНЬ», «ONIROS FILM AWARDS» (АОСТА, ИТАЛИЯ), «ROME INDEPENDENT PRISMA AWARDS» (РИМ, ИТАЛИЯ), «THE INDIEFEST FILM AWARDS» (ЛА-ХОЙА, КАЛИФОРНИЯ, США),«ATLANTIC INTERNATIONAL FILM FESTIVAL» (БАРРАНКИЛЬЯ, КОЛУМБИЯ), «EUROPEAN CINEMATOGRAPHY AWARDS» (АМСТЕРДАМ, НИДЕРЛАНДЫ)**

*СОЧИНСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ И КИНОПРЕМИИ «ИРИДА»
**КИНОПРЕМИЯ ОНИРОС, РИМСКАЯ НЕЗАВИСИМАЯ ПРЕМИЯ ПРИЗМА, КИНОПРЕМИЯ ИНДИФЕСТ, АТЛАНТИЧЕСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ, ЕВРОПЕЙСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПРЕМИЯ

РЕКЛАМА



CBS FILMS_ENTERAINMENT ONE

ФИЛЬМ

## Окей, Лекси!

с 17 октября

Комедия, снятая Джоном Лукасом и Скоттом Муром, известными как сценаристы обеих частей «Мальчишника в Вегасе» Тодда Филлипса. Главная героиня их фильма — цифровая помощница Лекси, встроенная в смартфон нового типа,— правнучка ХАЛа из «Космической Одиссеи», только в отличие от него она не прикидывается безгрешной и в открытую начинает управлять жизнью своего человека по собственному усмотрению, превращая ее в настоящий скринлайф-хоррор.



GULP SPLASH PRODUCTIONS, VANISHING ANGLE

ФИЛЬМ

## Зеленее травы

с 17 октября

Сюрреалистическая черная комедия из программы фестиваля «Сандэнс», дебют в режиссуре двух актрис Жослин Дебоэр и Доун Люббе, который заставил американских рецензентов вспоминать то Франца Кафку, то Джона Уотерса. «Зеленее травы» — рассказ об альтернативной одноэтажной Америке, в которой все мужчины носят подтяжки, женщины — брекеты, а в понятие добрососедства входит возможность запросто подарить новорожденную дочку соседке, которая выразила свое восхищение ребенком. Дети здесь превращаются в собак, что вовсе не мешает им продолжать ходить в школу. Не исключено также, что кто-то из героев — серийный маньяк-убийца, что, впрочем, вполне вписывается и в традиционный комплект историй пряничных домиков и степфордских жен.



INSTITUT INTERNATIONAL ANDREI TARKOVSKI

ФИЛЬМ

## Андрей Тарковский. Кино как молитва

с 17 октября

Документальный фильм об Андрее Тарковском, снятый его сыном Андреем Андреевичем (он известен также как публикатор «Мартиролога»), премьера которого состоялась на кинофестивале в Венеции. Рассказчиком здесь выступает герой, авторы включили в картину никогда не публиковавшиеся записи лекций, интервью, встреч со зрителями, хронику со съемочных площадок, а также записи стихотворений Арсения Тарковского, сделанные для «Зеркала», но не включенные в финальную версию фильма. Режиссером монтажа стал Михал Лещиловский, который когда-то монтировал «Жертвоприношение».



HBO/SKY/LEE ELVISON

СЕРИАЛ

## Чернобыль

Кинотеатр «Каро 11 Октябрь»
12 октября, 13.30

Самый обсуждаемый сериал года — на большом экране. «Чернобыль» HBO получил 10 премий «Эмми», в том числе в номинациях «лучший мини-сериал», «лучший сценарий» и «лучшая режиссура», а в России удостоился не только положительных рецензий ведущих кинокритиков, но и привлек внимание политических обозревателей, вызвав дискуссию о том, как и зачем американские и британские кинематографисты обращаются к советской истории. После показа в «Октябре» перед зрителями выступит главред «Искусства кино» Антон Долин, который представит свою версию феноменального успеха «Чернобыля».

СПЕКТАКЛЬ

## Хотим сыграть Мольера

Театр сатиры
16 октября, 19.00

Премьера, которой Театр сатиры отпразднует открытие 95-го сезона: постановка Александра Ширвиндта, музыка Владимира Дашкевича, стихи Юлия Кима, сюжет Мольера, в главной роли — Федор Добронравов. Худрук театра и режиссер-постановщик внес в мольеровского «Мещанина во дворянстве» элементы сурового театрального реализма: «Мы не успеваем все должным образом подготовить: декорации сделаны на 80%, костюмы не все, актриса забеременела. Но все же решили, раз зрители пришли, то пусть идет, как идет, и начинаем якобы играть спектакль, где все время происходят накладки». Ну, в общем-то, так оно все на самом деле обычно и бывает.




BACKWOODZ STUDIOZ

КОНЦЕРТ

## Блокхэд

Клуб «Шестнадцать тонн»
11 октября, 23.00

Хип-хоповый продюсер Блокхэд (Тони Саймон) с авторитетного лейбла Ninja Tunes везет в Москву своих заокеанских коллег — уже знакомую россиянам трип-хоповую группу Arms And Sleepers с материалом нового альбома «Find The Right Place» и техасского коллегу по лейблу Джо Корралеса-младшего, выступающего под сценическим именем Yppah. Москвичам предстоит вечеринка, на которой еще не старые музыканты самыми разными способами будут доказывать, что вся модная музыка выросла из давнего джаза, соула и уличного бита 1990-х.



СПЕКТАКЛЬ

# Сукины дети

Театр им. Вл. Маяковского
15, 16 октября, 19.00

Текст современного литовского автора Саулюса Шалтяниса стал основой для спектакля Эймунтаса Някрошюса, который он поставил за полгода до смерти — поставил не в своем театре «Мено Фортас», а в Клайпедском драматическом театре. Последний высокий образец метафорической режиссуры Някрошюса, превращающего историю Литвы в библейскую притчу. Вместе с «Цинком» (последней постановкой Някрошюса в «Мено Фортас») «Сукины дети» образуют своего рода прощальную дилогию; московские зрители смогут увидеть оба спектакля этой осенью с разницей всего в несколько дней — очень уместное совпадение.



ВЫСТАВКА

# Василий Поленов

Третьяковская галерея
на Крымском Валу
17 октября 2019 — 16 февраля 2020

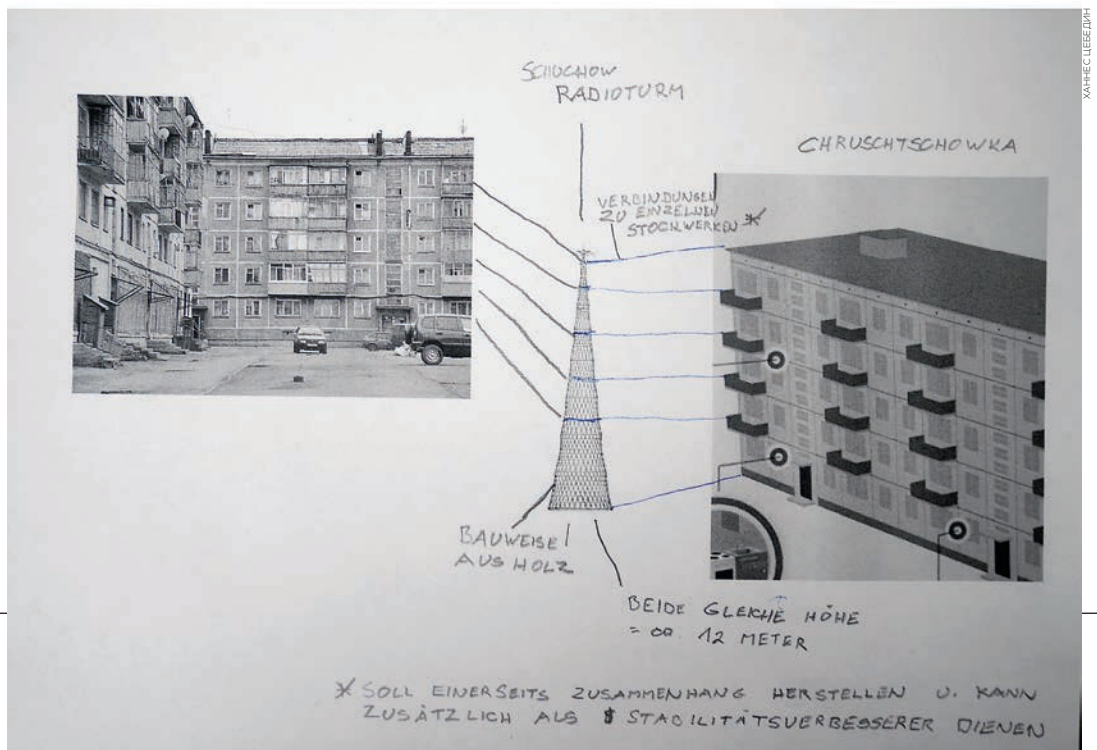
Одногодка и однокашник Репина, в Императорской академии шедший с ним ноздря в ноздрю, Василий Поленов (1844–1927) прожил фактически почти столько же, а в смысле «жизни в искусстве» — куда меньше, несмотря на все свои разнообразные музыкально-театрально-литературные дарования, педагогические таланты, просветительство и «содействие устройству деревенских, фабричных и школьных театров». Диапазон его художнического голоса, в сущности, невелик — от «Московского дворика» до «Христа и грешницы». Однако 175-летие юбиляра отмечают большой выставкой пейзажа, портрета, исторической живописи, евангельских сюжетов, театральных эскизов и архитектурных проектов — свыше 150 вещей из 14 отечественных музеев и частных собраний.

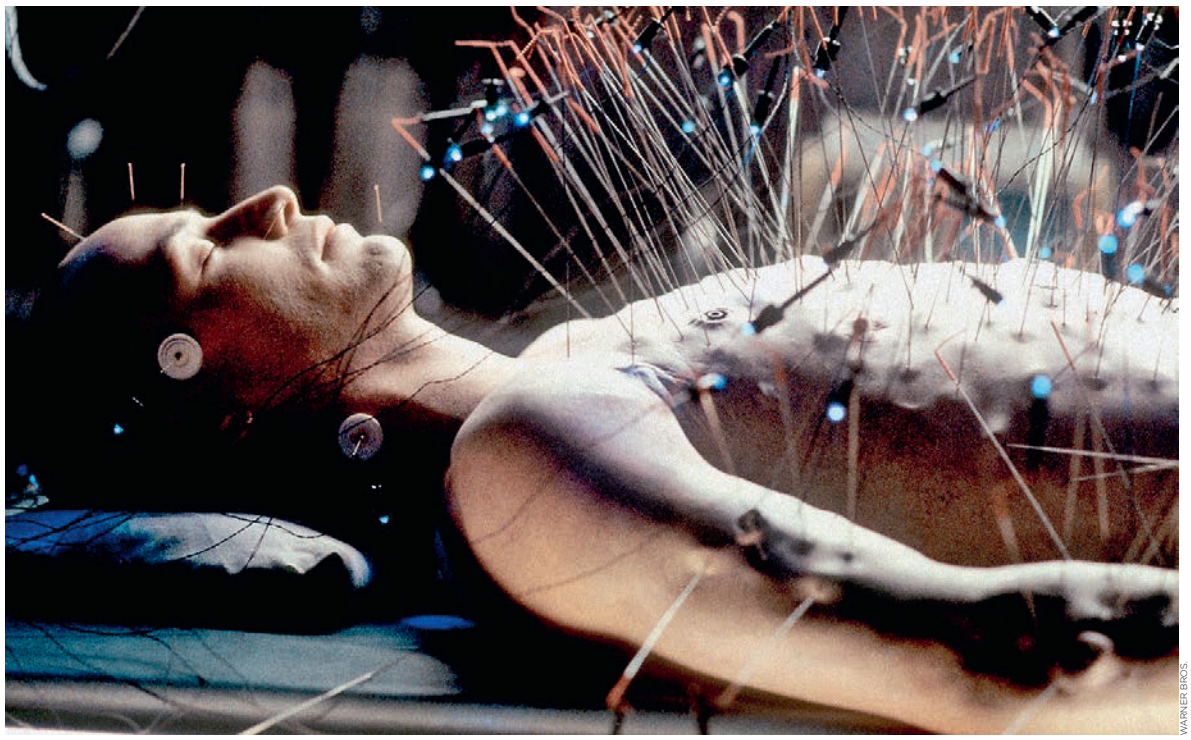
ВЫСТАВКА

# На районе / За пределами центра

15–28 октября

Благодаря неукротимой энергии директора Австрийского культурного форума Симона Мраза Москва станет побратимом Вены, точнее — «Красной Вены», потому что по заветам старых венских социалистов, удачно совпадающим с программой новых московских урбанистов, культуру и просвещение тут несут в окраинные районы города. 15 октября на «Фабрике» откроется выставка «На своем месте», психогеографическое исследование окружающих промышленных окрестностей, проведенное фабричными художниками-резидентами. 17 октября в кинотеатре «Звезда» покажут документальный фильм «Я — Москва», коллажный портрет города, сделанный Ксенией Гапченко и Маргаритой Захаровой из любительских видео по образцу киноэксперимента «am rand: die stadt» Австрийского музея кино. С 18 октября в Музее индустриальной культуры можно будет узнать, «Где живут вещи»: проект венского фотографа Клауса Пихлера посвящен феномену «self storage». 19 октября в Ново-Молоково выставят социальную скульптуру «Однушка» — художница Елена Колесникова и куратор Елена Ищенко размышляют о социальном смысле арт-резиденций и паблик-арта. 26 октября в «Гоголь-центре» с первой в Москве персональной выставкой дебютирует ростовчанин Пасмур Рачуйко, наследник великой русской критико-реалистической традиции, иронично облекающий гопническое содержание современной жизни в китчевую форму. А с 28 октября в Культурном центре ЗИЛ можно будет изучить «Социальное жилье в Вене» — фотовыставка расскажет об опыте «Красной Вены» и его значении для сегодняшней урбанистики.



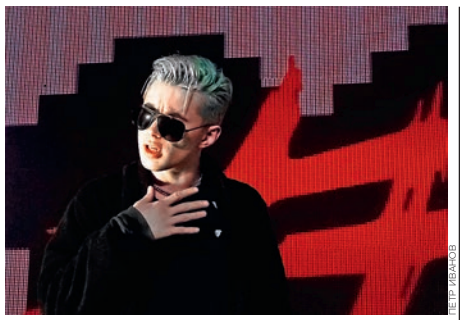

WARNER BROS.

ФИЛЬМ

# Матрица

с 14 октября

Культовый фильм Вачовски отмечает свое 20-летие выходом в прокат новой цифровой копии. Премьеру «Матрицы» весной 1999-го можно рассматривать как один из вариантов границы, отделяющей XX век от XXI, причем не только в техническом отношении (фильм получил четыре «Оскара» за монтаж, звук, монтаж звука и визуальные эффекты). Доведя до совершенства эстетику киберпанка, собрав конструктор из современной поп-философии и научно-фантастической мысли, Вачовски совершили своеобразный квантовый скачок в следующее тысячелетие, приложив руку к созданию мрачного образа будущего у нескольких поколений зрителей.


ПЕТР ИВАНОВ

КОНЦЕРТ

# Френдзона

«Арбат Hall»
13 октября, 19.00

Петербургская группа «Френдзона» описывает в своих песнях самые разные варианты романтических взаимоотношений между совсем молодыми людьми, порой предельно радикализуя тему. В 2018-м, уже имея многомиллионные просмотры клипов и сотни тысяч подписчиков в соцсетях, «Френдзона» — как и многие популярные группы — попала под каток отмен концертов. Несмотря на искусственный характер проекта, созданного под несомненным впечатлением спрятавшихся за псевдонимами продюсеров от «Пошлой Молли», на подростковых кумиров наехали по-взрослому, причем не только в регионах, но и в Москве. Так что визит в «Арбат Hall» все равно что поход на митинг. И круто, и страшно.


ROTH FILMS; WALT DISNEY PICTURES

ФИЛЬМ

# Малефисента: Владычица тьмы

с 17 октября

Продолжение фильма студии Disney 2014 года, переснявшей собственную «Спящую красавицу» в духе нового времени. Собственно, от мультфильма 1959 года остался только образ злодейки Малефисенты: авторы новой версии рассказали классическую историю с ее точки зрения. Действие «Владычицы тьмы» происходит сразу после событий предыдущего фильма, Малефисента снова конфликтует с людьми, только на этот раз яблоком раздора становится любовь принцессы Авроры (Эль Фэннинг), за которую с Малефисентой борется королева Ингрид (Мишель Пфайффер). Костюмы Джоли стали еще более откровенными, спецэффекты — еще более дорогими, а у Малефисенты появилась своя собственная семья — целый выводок демонов с рогами и черными крыльями.


DSCHONT VENTSCHER, NUKLEUS FILM, MA JA DE FILMPRODUKTION

МУЛЬТФИЛЬМ

# Швейцарец Крис

Государственная Третьяковская галерея (Инженерный корпус)
11 октября, 19.00

Документальная анимация швейцарского режиссера Ани Кофмель из программы «Неделя критики» прошлогоднего Каннского фестиваля. В 1992 году швейцарский военный журналист Крис Вуртенберг был найден мертвым в Хорватии. Кофмель, его двоюродная сестра, снимает фильм-расследование его смерти, используя всевозможные документальные материалы — письма, видеохронику, съемки с места событий — и воссоздавая с помощью анимации то, что по-другому показать невозможно. Фильм открывает уикенд швейцарского кино, показы которого пройдут в кинозале Инженерного корпуса Государственной Третьяковской галереи и музее современного искусства «Гараж».



ВЫСТАВКА

JOHN BASELOW TAYLOR © YOKO ONO

# Йоко Оно. Небо всегда ясное

Московский музей современного искусства на Петровке
15 октября — 24 ноября

Персональная выставка Йоко Оно сделана в рамках XIV Международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», что неудивительно: возвращение художницы, на протяжении долгих лет остававшейся для широкой публики «вдовой Джона Леннона», связано не только с реабилитацией творчества выпавших из большой истории искусства, оказавшихся в тени мужчин и вовсе забытых женщин, но и с растущим интересом к самым ранним практикам концептуализма и особенно перформанса. Йоко Оно была среди пионеров того и другого. Серия «Инструкций», реэнэктменты перформансов и видео — за воскрешение духа 1960-х отвечает одна из акул кураторского дела, директор Музея современного искусства Аструпа-Фернли в Осло Гуннар Б. Кваран.

КОНЦЕРТ

# Луна

Adrenaline Stadium
18 октября, 20.00

В отличие от многих украинских артистов, объявивших явный или негласный мораторий на поездки в Россию, Кристина Герасимова, она же Луна, продолжает активно концертировать по обе стороны границы. Ее российский тур начнется сразу после выступления на киевской Киностудии имени Довженко. Карьере певицы не повредил и разрыв с мужем — киевским суперпродюсером Юрием Бардашем (Quest Pistols, «Грибы», Youra, «Коррупция»). В одиночном плавании она выпустила уже два альбома, последний из которых, «Транс», будет представлен в «Стадиуме».



# Обвинения защиты

**Как и почему писатели вмешивались в уголовные процессы**

**Осенью 1894 года был арестован и вскоре осужден за шпионаж в пользу Германии французский еврей Альфред Дрейфус. Поначалу известное только во Франции дело Дрейфуса прогремело на всю Европу после того, как Эмиль Золя опубликовал открытое письмо «Я обвиняю», в котором утверждал, что французские военные сфабриковали дело, а правительство страны закрывает на это глаза. Начавшаяся после этого кампания в защиту Дрейфуса, к которой присоединились писатели от Марка Твена до Антона Чехова, в итоге привела к пересмотру дела и снятию обвинений. К 125-летию дела Дрейфуса Weekend решил вспомнить другие громкие процессы, не обошедшиеся без вмешательства писателей**

текст: Никита Солдатов



ALAMY / ТАСС

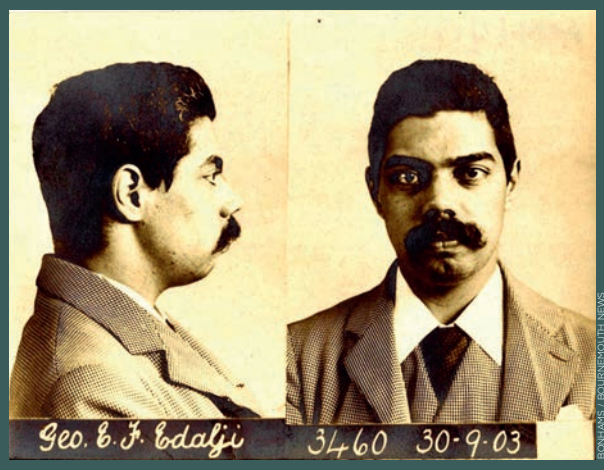
Артур Конан Дойль, 1912

Представить себе, что так плохо видящий человек крадется ночью в поля, режет там скот и умудряется при этом остаться незамеченным, невозможно

**Конан Дойль**

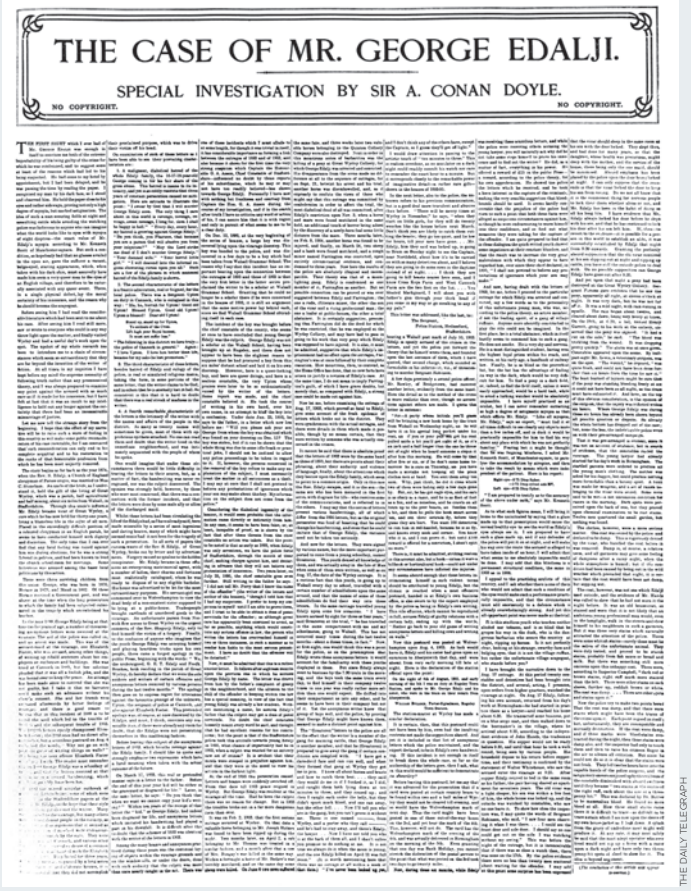
И вот, воспитанный в семье английского викария, потративший так много денег и времени, чтобы получить благородную профессию юриста, я стою здесь, схваченный как преступник, подло обвиненный и отправляемый в застенок

**Джордж Эдалджи**




BONHAMS / BOURNEMOUTH NEWS

Джордж Эдалджи, 1903



THE CASE OF MR. GEORGE EDALJI.

SPECIAL INVESTIGATION BY SIR A. CONAN DOYLE.

NO COPYRIGHT. NO COPYRIGHT.

THE DAILY TELEGRAPH

The Daily Telegraph, 1907, 11 января

## Артур Конан Дойль
## серия очерков для The Daily Telegraph
## дело Джорджа Эдалджи 1903–1907

**18 августа 1903 года британский юрист индийского происхождения Джордж Эдалджи был приговорен к семи годам заключения по делу об уничтожении домашнего скота в деревне Грейт-Вирли. Суд был уверен, что он убивал животных в ритуальных целях. Эдалджи отсидел три года, был освобожден досрочно и начал добиваться пересмотра своего дела**

В 1906 году Артур Конан Дойль впервые примерил на себя роль детектива и не только добился пересмотра дела и снятия обвинения, но еще и способствовал созданию в Великобритании апелляционного суда. Начиная с выхода первых рассказов о Шерлоке Холмсе читатели писали Конан Дойлю письма с просьбами раскрыть преступления, с которыми не справилась полиция, но писатель всегда отказывал. Уговорить его удалось только специалисту по транспортному праву Джорджу Эдалджи. Сын англичанки и парса, перешедшего в англиканство и ставшего викарием, Эдалджи, не признавший своей вины, решил добиться пересмотра дела и попросил помощи у Конан Дойля. Уже на первой встрече Конан Дойль заметил, как близко к лицу Эдалджи держит газету во время чтения, и понял, что с таким плохим зрением невозможно было бы совершить инкриминируемые ему преступления. Медэкспертиза это подтвердила: у Эдалджи была сильная близорукость. Впрочем, этого обстоятельства для пересмотра дела было недостаточно, поэтому Конан Дойль изучил все улики, на которых было основано обвинение,— дома у Эдалджи нашли испачканные красным бритвы, на его плаще была обнаружена лошадиная шерсть, а на его обуви — земля. Результаты своего расследования писатель опубликовал в серии статей для The Daily Telegraph. Плащ Эдалджи, как выяснил Конан Дойль, отправили на экспертизу в одном свертке со шкурой убитой лошади, почва на его ботинках не соответствовала той, где нашли убитый скот, а обнаруженные у него дома бритвы были красными не от крови, а от ржавчины. Статьи Конан Дойля привлекли внимание не только общественности, но и британского правительства, которое создало специальную комиссию для пересмотра дела Эдалджи. Рассмотрев новые доказательства, комиссия сняла обвинения с Эдалджи, а через год на ее основе был учрежден британский апелляционный суд.

# Владимир Короленко «К русскому обществу»

## дело Бейлиса 1911-1913

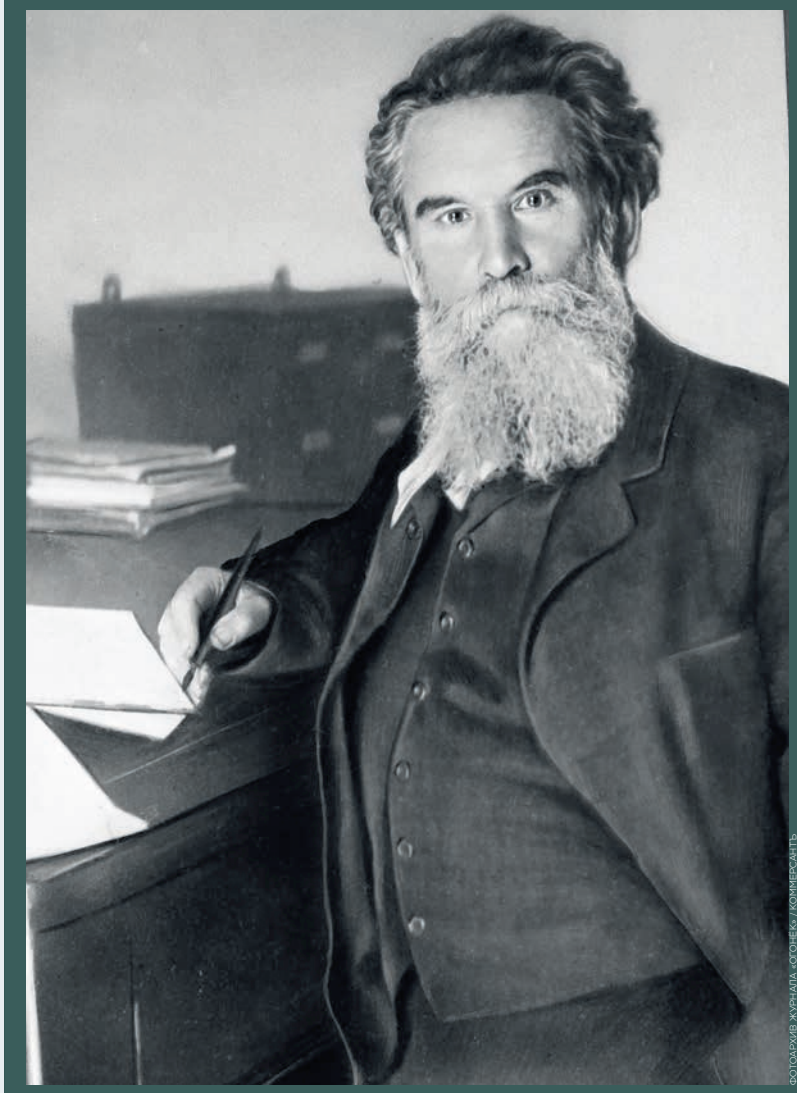



«Двуглавый орел», 1912, 11 марта

**22 июля 1911 года приказчик кирпичного завода Мендель Бейлис был задержан по подозрению в убийстве 12-летнего Андрея Ющинского. Обвинение утверждало, что еврей Бейлис хотел использовать кровь христианского ребенка для приготовления пасхальной мацы. Следствие продлилось два года, все это время Бейлис содержался под стражей**

Владимир Короленко, всегда называвший антисемитизм «позором отечества», первым публично заявил, что дело Бейлиса носит антисемитский характер, и осенью 1911 года опубликовал в газете «Речь» открытое обращение «К русскому обществу (по поводу кровавого навета на евреев)». Короленко хотел даже лично выступить защитником Бейлиса в суде, но не смог по болезни. Обращение подписали Максим Горький, Александр Блок, Владимир Вернадский и другие, и именно с него началась общественная кампания в защиту Менделя Бейлиса.

Дело Бейлиса было показательным для состояния российского общества в тот момент. После очередной волны еврейских погромов в Киеве черносотенные активисты и представители правой фракции Государственной думы оказали давление на следствие, чтобы, воспользовавшись убийством мальчика, организовать антисемитский процесс, итогом которого стали бы новые погромы. Бейлис был обвинен в убийстве при отсутствии каких бы то ни было улик против него. Когда Владимир Короленко, один из самых популярных российских публицистов того времени, уже спасший от тюрьмы удмуртских крестьян, ложно обвиненных в убийстве с целью жертвоприношения, стал писать о процессе, он привлек к нему столько внимания, что о Бейлисе узнали даже в Европе. Архиепископ Кентерберийский, Томас Манн, Герберт Уэллс писали открытые письма в защиту Бейлиса, а Анатоль Франс даже призывал бойкотировать российские товары, пока Бейлиса не выпустят на свободу. Благодаря всему этому суду не удалось, как писал Короленко, «кое-как под шумок черносотенных воплей» убедить присяжных в виновности Бейлиса: 28 октября 1913 года он был признан невиновным и выпущен на свободу.



ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЕК» / КОММЕРСАНТЪ

Владимир Короленко, 1910

Для добросовестной черносотенной массы истина становится все более очевидной

**Владимир Короленко**

Нет. Не виновен. Живу честным трудом. Служу. Содержу жену, пять детей… Вдруг меня взяли, арестовали… Ничего этого не было…

**Мендель Бейлис**



Мендель Бейлис в зале суда, октябрь 1913-го

# Эптон Синклер «Бостон»

## процесс Сакко и Ванцетти 1920–1927

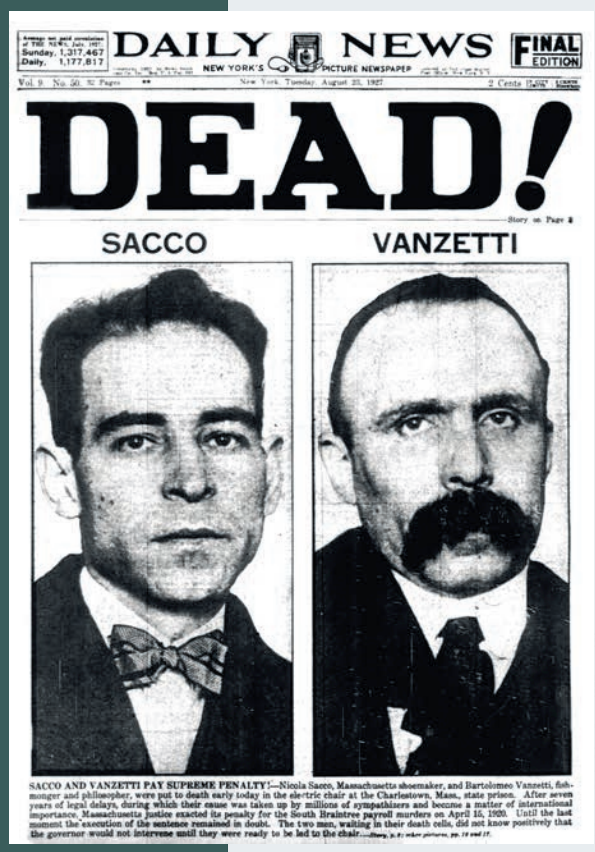
Казнь Сакко и Ванцетти представляет собой самое страшное преступление в истории Америки со времен убийства Авраама Линкольна

**Эптон Синклер**




ALAMY/TASS

Эптон Синклер,
1920


DAILY NEWS
NEW YORK'S PICTURE NEWSPAPER
FINAL EDITION

DEAD!

SACCO VANZETTI

SACCO AND VANZETTI PAY SUPREME PENALTY!—Nicola Sacco, Massachusetts shoemaker, and Bartolomeo Vanzetti, fish-monger and philosopher, were put to death early today in the electric chair at the Charlestown, Mass., state prison. After seven years of legal delays, during which their cause was taken up by millions of sympathizers and become a matter of international importance, Massachusetts justice exacted its penalty for the South Braintree payroll murders on April 15, 1920. Until the last moment the execution of the sentence remained in doubt. The two men, waiting in their death cells, did not know positively that the governor would not intervene until they were ready to be led to the chair.

NY DAILY NEWS ARCHIVE VIA GETTY IMAGES

Daily News, 1927,
23 августа




«Бостон»,
первое издание,
1928

**5 мая 1920 года двое участников движения за права рабочих — продавец рыбы Бартоломео Ванцетти и сапожник Никола Сакко — были арестованы и заключены под стражу по обвинению в убийстве бухгалтера и охранника обувной фабрики и краже $15 776. Доказательства обвинения строились на том, что у Ванцетти и Сакко был обнаружен пистолет того же калибра, что и гильзы на месте преступления**

Документальный роман Эптона Синклера «Бостон», посвященный продолжавшемуся семь лет процессу Сакко и Ванцетти, вышел через девять месяцев после их казни в 1927 году. Во многом благодаря «Бостону» это дело осталось в истории США символом позорного периода «красной угрозы», времени ксенофобии, антикоммунистической истерики и беззакония.

Эмигрировавшие из Италии в США Бартоломео Ванцетти и Никола Сакко познакомились только в Бостоне на собрании анархистов, поддерживавших рабочие забастовки. Конец 10-х — начало 20-х были временем высокой протестной активности американских левых, и в анархистах, борцах за права рабочих, социалистах и практически всех иммигрантах (процент которых в этих группах был действительно высок) власть и значительная часть общества видели угрозу национальной безопасности. Сакко и Ванцетти не играли серьезной роли в анархистском движении, но принадлежности к нему в сочетании с их происхождением оказалось достаточно для того, чтобы сначала обвинить их в убийстве, а потом и признать виновными. Других серьезных свидетельств против них у обвинения не было. Так считал не только Синклер, к 20-м один из главных левых писателей Америки, но и папа римский Пий XI, Альберт Эйнштейн, Бернард Шоу и многие другие.

Написанный по материалам судебных заседаний «Бостон» воспроизводит атмосферу процесса: свидетели обвинения опознают Ванцетти по «эмигрантским манерам», прокурор высмеивает плохой английский свидетелей защиты, судья Тэйер открыто признается в ненависти и к иммигрантам, и к анархистам и обещает во что бы то ни стало «поджарить этих ублюдков».



GLOBE

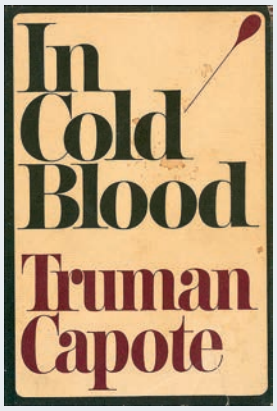
Бартоломео Ванцетти (слева)
и Никола Сакко в зале суда,
12 июля 1927-го

Никогда в нашей жизни не могли мы надеяться сделать так много для толерантности, правосудия, для взаимопонимания между людьми, как мы делаем сейчас, умирая. Наши слова, наши жизни, наша боль — ничто! То, что у нас отнимают жизнь — жизнь хорошего сапожника и бедного торговца рыбой,— все! Этот последний момент принадлежит нам, эта агония — наш триумф

**Бартоломео Ванцетти**

# Трумен Капоте «Хладнокровное убийство»

## процесс Смита и Хикока 1960–1965




«Хладнокровное убийство», первое издание, 1966



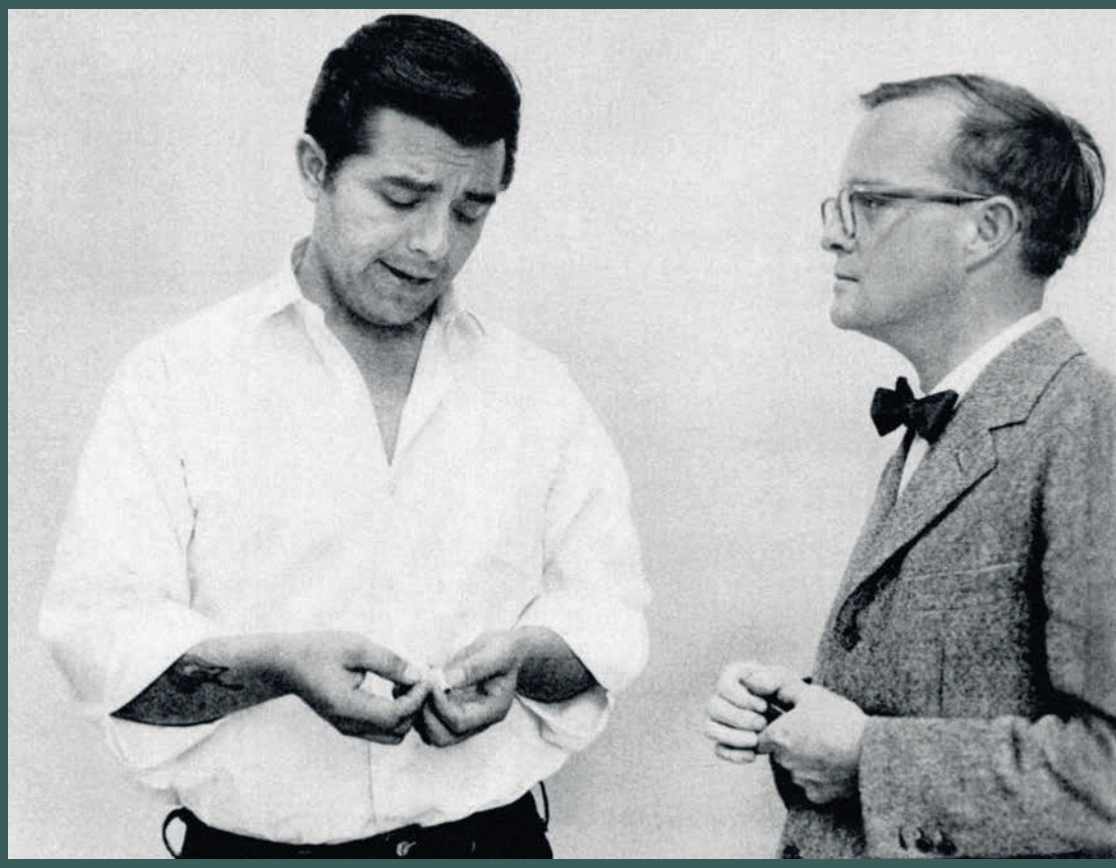

NEWSWEEK

Newsweek, 1966, 24 января

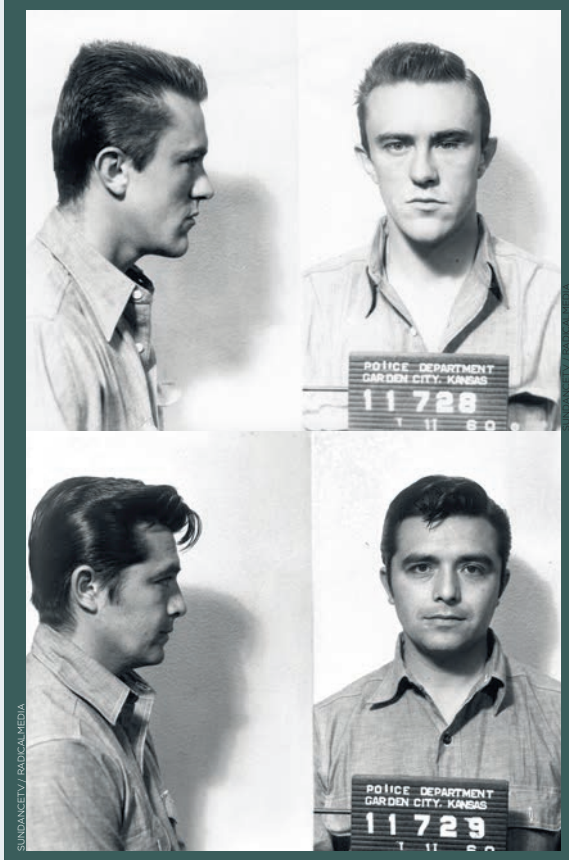
**В декабре 1959 года двое бывших заключенных Перри Смит и Ричард Хикок были задержаны по подозрению в совершенном с особой жестокостью убийстве семьи Клаттеров — двоих взрослых и двоих детей. На первом же допросе Смит и Хикок признали вину**

Благодаря Трумену Капоте судебный процесс над двумя убийцами стал одним из главных сюжетов истории американской литературы.

Капоте узнал о преступлении из маленького сообщения в уголовной хронике — и его сразу потрясла бессмысленная жестокость произошедшего. Он получил доступ к стенограммам судебных заседаний, полицейским отчетам и даже дневникам одной из убитых и понял, что хочет написать «нехудожественный роман» об этом деле — журналистское расследование, написанное языком художественной прозы. Но для этого ему было необходимо увидеть Смита и Хикока лично, поговорить с ними, а суд был недолгим — в марте 1960 года им уже был вынесен смертный приговор. Чтобы выиграть немного времени на интервью, Капоте помог обоим найти вместо общественных защитников хороших адвокатов, которые занялись апелляциями и, таким образом, замедлили исполнение приговора. Тем временем Капоте добился возможности посещать Смита и Хикока в тюрьме, переписываться с ними и заслужил их доверие. Смит и Хикок видели в Капоте друга и защитника, рассчитывали, что в книге он представит их жертвами общества, бедняками, обреченными на совершение преступлений, и тем самым поможет в пересмотре дела и смягчении наказания. Капоте действительно начал испытывать к ним сочувствие, а Смитом даже увлекся. Однако он был далек от того, чтобы искать оправдания их преступлению: «хладнокровные убийцы» предстают в романе людьми, бездумно, бессмысленно и даже беззлобно отнявшими чужие жизни и очень дорожащими своими. На смягчение приговора Капоте не рассчитывал с самого начала, а за годы, прошедшие с его вынесения, очень устал от необходимости принимать участие в судьбе осужденных. В начале 1965 года, когда Верховный суд США отказал Хикоку и Смиту в отсрочке исполнения наказания, а роману «Хладнокровное убийство» не хватало всего 40 страниц, Капоте от дальнейших хлопот по делу отказался. В апреле обоих убийц казнили через повешение. Капоте по просьбе Хикока и Смита присутствовал при казни и оплатил похороны. После выхода «Хладнокровного убийства» он был признан создателем новой литературной формы и всю оставшуюся жизнь выступал против смертной казни.



Перри Смит (слева) и Трумен Капоте, 1960




SUNDANCETV / RADICAL MEDIA

Ричард Хикок (вверху) и Перри Смит, 1960

Сделать уже ничего невозможно, разве что попробовать вымучить еще один год этой абсолютно абсурдной и ненужной пытки

**Трумен Капоте**

Я не хотел причинять ему вреда. Я даже подумал, какой он приятный человек. Сдержанный. Я именно так и думал, когда втыкал нож ему в горло

**Перри Смит**

Этот процесс должен состояться, должен состояться над живой Ульрикой Майнхоф. На глазах у мировой общественности. Иначе пропадет не только она и ее группа, но мы сами не сможем избавиться от вони немецкой публицистики, вони немецкой истории права. Неужели все, кого когда-либо преследовали представители власти, неужели все они забыли, что значит преследование и травля?

**Генрих Бёлль**



Генрих Бёлль, 1969



Арест Ульрики Майнхоф, 16 июня 1972-го

Протест — это когда я говорю: меня не устраивает то-то и то-то, сопротивление — это когда я действую так, чтобы то, что меня не устраивает, больше не происходило

**Ульрика Майнхоф**



«Шпигель», 1972, №3

„Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?“

Schriftsteller Heinrich Böll über die Baader-Meinhof-Gruppe und „Bild“

Wo die Polizeibehörden ermitteln, vermuten, kombinieren, ist „Bild“ schon bedeutend weiter: „Bild“ weiß. Dicke Überschrift auf der Titelseite der (Kölner) Ausgabe vom 23.12.71: „Baader-Meinhof-Gruppe mordet weiter“.

Im wesentlich kleiner gedruckten Bericht über den Kaiserslauterer Bankraub liest man dann von vier maskierten Gangstern, unter denen „vermutlich“ eine Frau war, im Verdacht, so liest man weiter, stehe „unter anderem“ die Gruppe um Ulrike Meinhof. Indirekt: Informationen der Polizei über den Aufenthalt der Gruppe, ein roter Alfa Romeo, beim Überfall benutzt, Tage vorher in Stuttgart gestohlen, schon einmal bei einer Fahndung nach der zu schützen. Ein riskanter, schlechtbezahlter Beruf.

Im Manifest der Gruppe, nach dem Untertauchen erst baktographiert, inzwischen im Wagenbach Rotbuch 26 (Alex Schubert: Stadtguerillas) erschienen, ist über diesen Problem zu lesen: „Am 14. Mai (1970 bei der Befreiung Baaders in Berlin) ebenso wie in Frankfurt, wo zwei von uns abgehauen sind, weil wir uns nicht einfach verhaften lassen wollten — haben die Bullen zuerst geschossen. Die Bullen haben jedesmal gezielte Schüsse abgegeben. Wir haben z. T. überhaupt nicht geschossen, und wenn, dann nicht gezielt: in Berlin, in Nürnberg, in Frankfurt. Das ist nachweisbar, weil es wahr ist.“

man die oben zitierte Passage durch eine andere, die sich mit der lebensgefährlichen Verletzung des Angestellten Georg Linke auseinandersetzt, so entsteht auch nicht gerade der Eindruck einer ungungschränkten Bullerdiskussion: „Die Frage, ob die Gefangenenbefreiung auch dann gemacht worden wäre, wenn wir gewußt hätten, daß ein Linke dabei angeschossen wird — sie ist uns oft genug gestellt worden —, kann nur mit Nein beantwortet werden.“

Die Kriegserklärung, die im Manifest enthalten ist, richtet sich eindeutig gegen das System, nicht gegen seine ausführenden Organe. Es wäre gut, wenn Herr Kuhlmann, der Vorsitzende der Polizeigewerkschaft, dafür sorgte, daß

Heinrich Böll

Baader-Meinhof-Bande mordet weiter

Bild

Bankraub: Polizist erschossen

Eine Witwe und 2 kleine Kinder bleiben zurück

SPIEGEL

# Генрих Бёлль

## эссе «Что нужно Ульрике: милосердие или личная неприкосновенность?», роман «Поруганная честь Катарины Блюм»

## суд над RAF 1972–1977

Полицейская ориентировка на членов RAF, 1972




AFP

**С конца мая до конца июня 1972 года полиция ФРГ провела массивную спецоперацию, в результате которой были арестованы все лидеры леворадикальной террористической группы «Фракция Красной Армии» (RAF), до того совершившей несколько ограблений и вооруженных покушений на высокопоставленных немецких чиновников и американские военные базы. Следствие и отдельные процессы длились до 1977 года, шестеро лидеров RAF скончались в тюрьме при до сих пор лишь частично проясненных обстоятельствах**

Террористическая группа «Фракция Красной Армии» образовалась в ФРГ в конце 1960-х; к 1972 году она полностью перешла на нелегальное положение и была объявлена врагом государства и общества №1. Генрих Бёлль, который во всем своем творчестве последовательно описывал возникновение немецкого радикализма как следствие немецкого консерватизма, еще в начале 1972 года опубликовал в журнале «Шпигель» эссе «Что нужно Ульрике: милосердие или личная неприкосновенность?» (журналистка Ульрика Майнхоф была одним из основателей и лидеров «Фракции Красной Армии»). В этом эссе Бёлль описал террористов как жертв и естественное порождение послевоенного немецкого социума, а не как эксцесс или исключение. В этом же эссе он обвинил прессу и политиков в сознательном нагнетании истерии и призывах к самосуду, в «неприкрытом фашизме» и настаивал на том, что для террористов тоже должно существовать правосудие. Это выступление Бёлля превратило его самого в объект той же самой общественной истерии, которую он описывал. Газета «Бильд» писала, что Бёлль опаснее, чем сама Ульрика Майнхоф и другие члены «Фракции Красной Армии». Его заподозрили в укрывании террористов — в загородном доме Бёлля был проведен обыск, который ничего не дал. Публичные обвинения Бёлля в «пособничестве» не прекратились и после того, как все лидеры «Фракции» были арестованы,— Белль же, в свою очередь, продолжал требовать открытого процесса, а позже расследования всех обстоятельств смерти террористов в тюрьме. Еще во время судебного процесса над RAF Генрих Бёлль написал роман «Поруганная честь Катарины Блюм», историю женщины, которая убивает журналиста, сделавшего ее объектом публичной травли.




LA CAUSE DU PEOPLE

«Дело народа», 1970, 2 июня

# Жан-Поль Сартр
## «Дело народа»
## процесс редакторов анархо-маоистской газеты 1970

**В течение 1970 года два главных редактора и один автор газеты «Дело народа» были признаны виновными в «призывах к свержению государственного строя, убийствам, грабежам, поджогам и мародерству» и осуждены на восемь месяцев, один год и полтора года тюремного заключения**

В мае 1970 года Жан-Поль Сартр стал главным редактором запрещенной к распространению газеты «Дело народа» и этим спас ее от гибели. «Дело народа» было органом французских анархо-маоистов, после студенческих демонстраций 1968 года объединившихся в группу «Пролетарская левая». Союз Сартра и анархо-маоистов был относительно давним и взаимовыгодным: 65-летнему писателю дружба с молодыми революционерами помогала поддерживать образ главного литературного радикала, членам «Пролетарской левой» близость к Сартру обеспечивала известность и некоторую защиту от преследований. Защита, впрочем, работала до 1970 года, когда сначала по распоряжению главы МВД Франции тираж каждого выпуска газеты стали конфисковывать, а потом и посадили по очереди двух главных редакторов и писавшего для газеты руководителя «Пролетарской левой» Алена Жейсмара. Сартр, философ и писатель мирового значения и к этому моменту едва ли не символ Франции, прекрасно знал, что его не посмеют подвергнуть каким бы то ни было репрессиям. И он объявил главным редактором «Дела народа» себя. Вместе с Симоной де Бовуар, Франсуа Трюффо, Жан-Люком Годаром и Мишелем Фуко он раздавал «Дело народа» на улицах. Кульминацией его борьбы стал одиночный митинг на фабрике Renault. Фотографии и видеозаписи Сартра, с железной бочки кричавшего о союзе интеллектуалов и рабочих и обвинявшего французский суд в политической ангажированности, облетели весь мир и обеспечили популярность «Делу народа». К моменту выхода обоих редакторов из тюрьмы «Дело народа» превратилось чуть ли не в главное левое издание Франции.




AFP

Жан-Люк Годар в редакции «Дела народа», 6 ноября 1970-го

Жан-Поль Сартр на заводе Renault, 21 октября 1970-го



AP

Меня должны были посадить раз пять или шесть. Я каждый раз спрашиваю судью, почему не я на скамье подсудимых. Что за двойные стандарты!

**Жан-Поль Сартр**



KEYSTONE PICTURES USA / ZUMAPRESS.COM / DIOMEDIA

Ален Жейсмар после освобождения, 12 декабря 1971-го

Если вы решили судить лидеров маоистского движения, идите на улицу, идите на заводы к рабочим — они ждут вас. Рабочие — наши хозяева, а не вы

**Ален Жейсмар, руководитель «Пролетарской левой»**



GETTYIMAGES.RU

Айн Рэнд на заседании комиссии Конгресса по расследованию антиамериканской деятельности, 20 октября 1947-го

Вы говорите людям, что жить в тоталитарной стране нормально

**Айн Рэнд**



AP

Дальтон Трамбо (слева) и Джон Говард Лоусон после вынесения судебного приговора, 9 июня 1950-го

Вы покушаетесь на право художника мыслить и пытаетесь на публичном дознании выведать его самые заветные идеи и самые задушевные и личные убеждения. Ни у какой комиссии в мире нет такой власти над американскими гражданами

**Дальтон Трамбо**




Протест против приговора голливудской десятке, 20 июня 1950-го

# Айн Рэнд

## Свидетельство на заседании комиссии по расследованию антиамериканской деятельности

### дело голливудской десятки 1947–1950

**9 января 1948 года 10 американских кинематографистов были обвинены в неуважении к Конгрессу после отказа ответить на вопрос комиссии, состоят ли они в коммунистической партии. Приравнять членство в коммунистической партии к антиамериканской деятельности комиссия смогла благодаря показаниям экспертов, в том числе писательницы Айн Рэнд**

Участвовать в слушаниях по делу о влиянии коммунистической партии на американскую киноиндустрию Айн Рэнд вызвалась сама. Она хотела поддержать позицию комиссии, состоявшую в том, что коммунисты — угроза национальной безопасности. Ее свидетельство было для КРАД особо ценным, поскольку защитница неограниченного капитализма была эмигранткой из СССР. Поэтому, например, когда Рэнд объявила американский фильм «Песнь о России» 1944 года советской пропагандой, лживой и намеренно создающей положительный образ коммунистической России, это воспринималось как суждение эксперта.

Вторая волна борьбы с «красной угрозой» в США стала ответом на возросшую во время войны популярность компартии. КРАД разоблачала коммунистов в разных областях, но ее расследование по поводу состоявших в партии или просто ей сочувствовавших кинематографистов стало, по понятным причинам, наиболее громким и постыдным. Против дела «десятки» протестовали многие американские кинематографисты и интеллектуалы. Рэнд, однако, не только поддержала комиссию, но и подвела идеологическую основу под запрет на профессию для коммунистов и создание черных списков: «Мы не должны ограничивать свободу слова для коммунистов, но мы не обязаны предоставлять им работу, финансировать тех, кто на эти деньги будет проповедовать идеи нашего уничтожения». Спустя несколько месяцев после того, как Рэнд дала показания, американские продюсеры подписали декларацию о том, что не будут нанимать коммунистов на работу, а отказавшиеся давать показания комиссии 10 кинематографистов были арестованы.

# Михаил Шолохов
## выступление на XXIII съезде КПСС
## процесс Синявского и Даниэля 1965–1966

**14 февраля 1966 года члены Союза писателей СССР Андрей Синявский и Юлий Даниэль приговорены к семи и пяти годам лагерей соответственно за антисоветскую пропаганду и агитацию. Основанием для обвинения послужили опубликованные за границей произведения Синявского и Даниэля, «порочащие советский государственный и общественный строй»**

От писателя Михаила Шолохова, недавнего нобелевского лауреата, чья лекция на вручении премии была полна призывов к гуманизму, ждали выступления по делу Синявского и Даниэля сразу после их ареста. Этот процесс был прецедентным: впервые в послесталинском СССР люди оказались под судом просто за текст. Советская интеллигенция отозвалась на обвинение небывалыми до тех пор акциями протеста: митинг гласности на Пушкинской площади, коллективные открытые письма, публикация в самиздате протоколов судебных заседаний. Далеко не все вступившиеся за Синявского и Даниэля полностью разделяли их действительно антисоветские взгляды, однако все были едины в том, что сажать за книги нельзя. Такой же реакции ждали и от Шолохова, однако он выступил, только когда писатели уже отбывали свой срок. В речи на XXIII съезде КПСС он не только не присоединился к их защитникам, но возмутился недостаточной суровостью приговора и дал отповедь «зарубежным защитникам пасквилянтов».

Попадись эти молодчики с черной совестью в памятные двадцатые годы, когда судили, не опираясь на строго разграниченные статьи Уголовного кодекса, а «руководствуясь революционным правосознанием», ох, не ту меру наказания получили бы эти оборотни! А тут, видите ли, еще рассуждают о «суровости» приговора

**Михаил Шолохов**



Михаил Шолохов на церемонии вручения Нобелевской премии, 10 декабря 1965-го

ФОТОАРХИВ ЖУРНАЛА «ОГОНЁК»



ЛИЦО КЛЕВЕТНИКОВ

Судебный процесс по уголовному делу Синявского А. Д. и Даниэля Ю. М.

ГАЗЕТА «ПРАВДА»

«Правда», 1966, 11 февраля



Authors Are Convicted

Court Finds Works Published Abroad Harmed Regime

LEGISLATURE COO TO BILL ALLOWIN TRANSIT PAY RIS

Fails to Act on Rockefeller Appeal for an Exemptio From Antistrike Law

Andrei D. Sinyavsky

Yuli M. Daniel

THE NEW YORK TIMES

The New York Times, 1966, 15 февраля

Литература имеет право на изображение любого периода и любого вопроса. Я считаю, что в жизни общества не должно быть закрытых тем

**Юлий Даниэль**



Юлий Даниэль (слева) и Андрей Синявский в зале суда, февраль 1966-го

# Скрытая кунсткамера

## *Анна Толстова* о том, как Уэс Андерсон вернул музей в детство


ANDREA ROSSETTI / COURTESY FONDAZIONE PRADA

**В Фонде Prada открылась выставка «Саркофаг землеройки и другие сокровища», прибывшая в Милан из Вены, из Музея истории искусств, в несколько измененном и даже расширенном составе. Музейный Gesamtkunstwerk, сделанный кинорежиссером Уэсом Андерсоном и художницей Джуман Малуф, стал самым радикальным венско-миланским экспериментом по призванию варягов на роль кураторов**

На поверку огроменный изумруд на позолоченном пьедестале оказывается фальшивой друзой, то есть друзой, сделанной искусственно — из небольших колумбийских изумрудов и других минералов, посаженных на обыкновенный сапожный воск, причем сделанной в Тироле в 1596 году. И от этой даты, даже после того как вам объяснят, что это не самый большой в мире изумруд, а всего лишь обманка, захватывает дух: и от того, как неизвестный тирольский мастер эпохи развитого маньеризма — ювелир? ученый? художник? просто жулик? — усовершенствует природу; и от того, что Америку открыли всего сто лет назад, а вот уже как налажен торгово-промышленный обмен между страной, которую позднее назовут в честь открывателя, и Священной Римской Империей германской нации. Все остальное в этом разделе (изысканные чаши Оттавио Мизерони, работавшего при дворе Рудольфа II и наловчившегося имитировать наутилусы и прочие раковины из нефрита и гелиотропа; фарфоровые вазы династии Цин в разводах малахитовых узоров; самые настоящие агрегаты и агломераты малахита; чучела синешапочных танагр; юбка индейцев амагуака из перьев амазонов; рогатая маска для ритуального синтоистского танца кагура; костюм Гедды Габлер, пошитый для Эрики Плюар, примадонны Бургтеатра, и расписанный в нефрито-офитовой гамме; «Саломея с головой Иоанна Крестителя», с легкой руки леонардовского ученика Бернардино Луини надевшая дивное муравленое платье; позеленевшая от времени бронза, всевозможные фибулы, статуэтки, шлемы и горны в плесени благородной патины — всего около сотни единиц хранения) рифмуется с обманным изумрудом по смыслу и, главное, по цвету. «Нет ли у вас в фондах чего-нибудь этакого и зеленого?» — теперь Джаспер Шарп, британский куратор, отвечающий за модернизм и современное искусство в Kunsthistorisches, со смехом вспоминает, как собиралась «зеленая комната».


COURTESY FONDAZIONE PRADA

Венский Музей истории искусств (Kunsthistorisches Museum, KHM) сегодня — это не только то помпезно-образцовое здание «музея-как-храма-искусства» на площади Марии Терезии, где помещаются прославленная картинная галерея, кунсткамера, антики и монеты. В состав KHM, распоряжающегося обширным имперским наследством, входит множество подразделений, в том числе габсбургская сокровищница, арсенал, коллекция охотничьих трофеев, каретное депо, собрание исторических музыкальных инструментов, Театральный музей, этнологический Weltmuseum и даже Замок Амбрас в Инсбруке. К тому же исторический Музей истории искусств смотрит на своего сиамского близнеца, Музей естественной истории (Naturhistorisches Museum, NHM), ведь Kunsthistorisches и Naturhistorisches, родившиеся в результате долгой операции по разделению кунсткамеры на художественный и естественнонаучный музеи, должны были продемонстрировать новейшие достижения европейского музейного дела, поставленного на строго научные рельсы. Работая над «Саркофагом землеройки и другими сокровищами», Уэс Андерсон и Джуман Малуф, как заправские археологи, два года производили раскопки в фондах 12 музеев в составе Kunsthistorisches и 11 отделов Naturhistorisches. Две трети работ на выставке ранее вообще никогда не покидали запасников и впервые вышли на свет божий, что же касается оставшейся трети, лишь единицы находятся в постоянной экспозиции — в Вене вместо отправившихся в Милан вещей временно выставили их «портреты», нарисованные Джуман Малуф. О трудностях и радостях общения с музейными хранителями Уэс Андерсон и Джуман Малуф поведали в ироничном предисловии к каталогу, вернее не каталогу, а книге художника, книжному объекту, текстовая часть которого состоит из опросника для хранителей KHM и NHM, проясняющего смысл и назначение собраний.

Можно понять хранителей, пребывавших в недоумении, если не приходивших в ярость от нахальства интервентов, возжелавших набрать бронзовых фигурок, древнегреческих, этрусских, римских, флорентинских, нюрнбергских, неважно каких, от эллинизма до барокко, чтобы просто-напросто выстроить их по росту. Или, допустим, сделать целую комнату из футляров — для сабель и револьверов, курительных трубок и флейт, крестов и кубков, погребальных урн и коробок для Библий, короны Рудольфа II и меча Карла Великого (надо ли уточнять, что все футляры, снабженные инвентарными номерами, давно сделались частью коллекции?), чтобы просто-напросто полюбоваться игрой сюрреалистических форм. К этому разделу имеет отношение и крохотный саркофаг таинственной землеройки с чудесным портретом хозяйки на продольных стенках, демонстрирующий большое



художественное оживление в эллинистическом Египте и давший имя выставке. Однако он помещен в самом центре всей экспозиции среди хитро расставленных «стен» и «витрин», как подсказка для тех, кто не разгадал замысел, потому что музей, в сущности, и есть такой спасительный футляр для всего сущего. Решая вместе с хранителями технические задачи безопасного экспонирования, Уэс Андерсон и Джуман Малуф пришли к идее музейного лабиринта, в котором зрителю придется то и дело приседать на корточки или тянуться вверх, к самой последней полке, чувствуя себя ребенком. В одном из тупиков этого лабиринта будет собрана галерея детских портретов, написанных до руссоистского «изобретения детства», когда сиятельных наследников и наследниц изображали маленькими взрослыми. Она напомнит, что выставка — одновременно возвращение в детство музея и детство зрителя, который невольно начинает разглядывать каждую камею и монетку так, как может делать только пятилетний человек.

Это уже третья выставка Джаспера Шарпа в Kunsthistorisches, когда художника приглашают покопаться в габсбургских коллекциях и составить «свой музей», до того роль куратора примеряли ветеран американского поп-арта Эд Рушей, тайный любитель старых мастеров, и британский керамист Эдмунд де Вааль, рассказавший в антикварно-детективном бестселлере «Заяц с янтарными глазами» культурную историю своей семьи, в том числе венскую. Художник в роли куратора — любимая затея Фонда Prada, где прошли изумительные кураторские выставки Томаса Деманда, Франческо Веццоли и Люка Тёйманса. Словом, Фонд Prada и Kunsthistorisches нашли друг в друге союзников в деле пропаганды такой подрывной для музея стратегии. Но никто из партнеров не предполагал, что голливудский режиссер, хоть и независимый, и художница театра и кино, недавно дебютировавшая в детской книге, придумают проект настолько сложный — и в плане технической реализации, и в плане философском.

Слово «кунсткамера», давно — со времен «Магов земли» Жана-Юбера Мартена, а то и раньше — ставшее самым страшным ругательством в устах критики, может употребляться в хвалебном смысле, только если речь идет о каком-то художественном проекте вроде «Музея невинности» Орхана Памука. Если же речь заходит о «настоящем» и «серьезном» музее, то упреков в «кунсткамерности» он будет стыдиться, как подчас стыдятся взрослые каких-то нелепых историй из своего детства, ведь кунсткамера — и есть детство европейского музея. «Саркофаг землеройки и другие сокровища» Уэса Андерсона и Джуман Малуф — безусловно художественный проект, но проект, сделанный в музее, из музея и для музея — конкретного Kunsthistorisches и музея вообще. Родовая травма кунсткамеры заставляет традиционный художественный музей изобретать замысловатые экспозиционные концепции, лишь бы не быть заподозренным во вкусовщине и жонглировании вещами по принципу «а мне так нравится», бесконечно инспектировать свою постоянную экспозицию, раз за разом отсеивая все «избыточное» и «лишнее», и пытаться оживлять «мертвую» классику посредством современного искусства, театра и чуть ли не цирка. Но в процессе этой естественной жизнедеятельности фонды лишь растут, запасники ломятся, хранилищ не хватает, а музей, как ни противится этому, все больше напоминает склад, вызывая на себя огонь критики — дескать, хватит копить, пора отдавать, включаясь в социальную работу и инклюзивные проекты.

Революционеры-освободители Уэс Андерсон и Джуман Малуф приходят на склад бывшей габсбургской кунсткамеры и выводят из музейной темницы сотни (на выставке их более 500) экспонатов-пленников на свежий воздух. Чтобы глаза зрителей, пробегая по стене с парадными портретами знаменитых людей, впервые встретились с загадочно мерцающими


ANDREA ROSSETTI / COURTESY FONDAZIONE PRADA


ANDREA ROSSETTI / COURTESY FONDAZIONE PRADA

глазами безвестной египетской мумии, точнее с глазами, только и оставшимися от какого-то саркофага птолемеевского периода. В этой способности склада «культурного хлама» сберечь древнеегипетские глаза — на всякий случай, вдруг пригодится — и проявляется великое милосердие музея и архива. Впрочем, есть и еще один довод в пользу кунсткамеры.

Лейтмотивом выставки служит кунсткамерное неразличение между естественным и художественным, между продуктами геологических процессов, биологической эволюции и человеческого творчества, недаром при входе нас встречают парадные портреты, завораживающие человекозвериным обликом Педро Гонсалеса и его детей: «лесной человек», служивший при многих европейских дворах этакой живой диковиной, передал потомкам по наследству гирсутизм и якобы послужил прототипом для сказки про красавицу и чудовище. В очередной раз озадаченный и сбитый с толку тем, что подчас невозможно отличить произведение искусства от научного объекта, чучело какого-то экзотического зверя от новогвинейской статуэтки, игрушечную зверюшку от зооморфного сосуда, окаменелость от руинированного антика, зритель вдруг остро ощущает, что, коль скоро наши представления о границах человеческого и нечеловеческого столь ненадежны и шатки, то и сама слишком человеческая конструкция «искусства» начинает разрушаться — а вдруг через сотню лет в музеях творчества на равных будут представлены творения термитов и Ле Корбюзье? В своем задиристом манифесте Уэс Андерсон и Джуман Малуф пишут, что рифмовали объекты, исходя из интереса к молекулярным структурам, эволюции природного гипса или морфологическим совпадениям. Воспринимали музей-кунсткамеру как своего рода банк генов. Маньеристическая меланхолия, стоявшая за каждой старинной кунсткамерой, здесь из ритуального memento mori вдруг превращается в оптимистическое обещание жизни вечной — по крайне мере, на атомарном уровне. В самом конце выставки спрятана «Аллегория Весны» безымянного последователя Мартина Де Воса: прекрасный юноша по имени Amor, окруженный атрибутами наук и искусств, расположился под деревом, дальним отпрыском Древа познания добра и зла, играет на лютне и поет. Разумеется, он поет о любви.

*«Il sarcofago di Spitzmaus e altri tesori», Fondazione Prada, Милан, до 13 января*

# «Опера Дега — это вымышленный мир, фантасмагория»

## *Анри Луаретт* о Дега и Парижской опере

«Репетиция в Foyer de la danse», около 1870–1872



THE PHILLIPS COLLECTION

**В Музее Орсе проходит выставка «Дега в Опере», подготовленная совместно с Национальной галереей искусства Вашингтона и приуроченная к 350-летию Парижской оперы. Впервые Опера — как центральный мотив творчества Дега — вынесена отдельной темой. Мария Сидельникова поговорила с куратором выставки, бывшим директором Музея Орсе, Лувра и одним из самых уважаемых экспертов по творчеству Дега Анри Луареттом о Дега-художнике, Дега-зрителе и Дега-поклоннике Парижской оперы**



СВЕТЛАНА ПРИВАЛОВА

**«Дега в Опере» — это о каком театре? Opera Le Peletier или Opera Garnier?**

Имеется в виду зал на улице Лепелетье, который сгорел в 1873 году. С него началась любовь Дега к Опере, и он остался верен ему до конца. Его приметы можно увидеть даже на поздних пастелях — узнаваемые ложи, кулисы, которые он мешает с выдуманными элементами. Зал Гарнье Дега не любил, хотя никогда этого и не показывал. Но только представьте, каково ему было находиться в стенах, где все претило его художественным вкусам и убеждениям, где его окружало искусство, с которым он всю жизнь боролся. Дега писал Оперу, которой не то что не существует сегодня, а не было уже тогда. Он, например, игнорировал электричество — в его Опере по-прежнему горели свечи. Мы видим оркестр, классы, экзамены, кулисы, но не стоит искать в этом документальную достоверность. Писатель всегда точнее передает чувство эпохи, нежели историк. Так и у Дега. Его Опера — это вымышленный мир, фантасмагория.

**О Дега принято думать как о живописце балерин. Но на выставке мы видим довольно мрачного художника, живущего на зыбкой границе между реальностью и своими странными фантазиями. Идея была показать Дега, который неизвестен широкой публике?**

Вокруг его творчества много бессмыслицы и недоразумений. Мы считаем, что про Дега все понятно — художник-реалист, бытописатель жизни танцовщиц и Оперы. Балерины — действительно его главный мотив, самый долгоиграющий из всех. Но его взгляд на Оперу, этот «храм иллюзии и фальши», не только бытописательский. Здесь и социальная критика — его танцовщицы чаще всего в компании мужчин в черном, и их давление очевидно. И поиск своего языка: Опера была его творческой лабораторией, он экспериментировал с освещением, цветом, ракурсами, жанрами, форматами. Дега работал в разных техниках, был художником, скульптором, графиком, немного фотографом — это уникальный художник того времени. Вместе с Моне, Писсарро, Ренуаром и Сислеем его причисляют к импрессионистам, он же говорит, что не пишет с натуры. Свою Оперу он создавал у себя в мастерской, она — плод его воображения. «Мы видим, как нам хочется видеть,— говорил Дега,— это обманка, неправда, фальшь, фикция, и это и есть искусство».

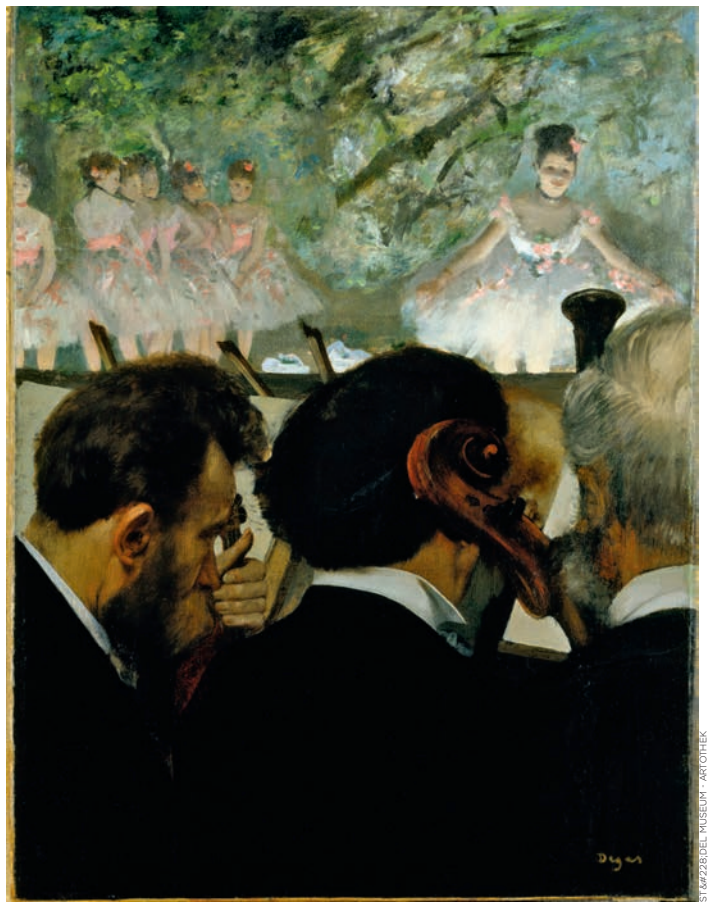


THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

**То есть он себя импрессионистом не считал?**

Никогда, и не любил это слово. Оно навязалось само собой. Дега действительно был частью группы художников, которые с 1874 года боролись против выставочных нормативов, желали получить

«Музыканты в оркестре», 1872–1876



ST äDEL MUSEUM · ARTOTHEK

«Спартанские девушки вызывают на состязание юношей», 1860



THE NATIONAL GALLERY, LONDON

большую самостоятельность и выделиться на фоне доминирующей в то время «академической» живописи. Но если говорить о влияниях, то он был продолжателем традиций старых мастеров. Дега — последователь Энгра. Культура рисунка, точность линии по памяти или с копий — это все от него. А копировал он много — как художников итальянского Ренессанса, так и Веласкеса, и Ван Дейка, поэтому рисунок для него всегда первый этап.

**Откуда у него интерес к музыкальному театру?**

Дега вырос в семье меломана. Отец — наследник семейного банка — устраивал салоны старинной музыки, приглашал важных коллекционеров, страстных ценителей XVIII века. И во время этих салонов у сына была возможность писать портреты музыкантов и известных певцов — так советовал отец, тогда все портретами зарабатывали. Дега никогда не играл на инструментах, в отличие, например, от сильно повлиявшего на него в молодости Гюстава Моро, который мог и партитуры читать, и арии исполнять. Зато у Дега с самого начала был интерес к театру. Еще на этапе ученичества, копирования его влекут жесты, движение, композиция — он сознательно выбирает театральные сцены, религиозные церемонии, скачки. Его картину 1860 года «Спартанские девушки вызывают на состязание юношей» можно считать первой сценой балета.

**Но Опера появится только спустя семь лет. Первой картиной станет портрет Эжени Фиокр в балете «Источник». Как так получилось, что молодой неизвестный художник пишет портрет звезды, которая позирует Карпо и Винтерхальтеру?**

Фиокр действительно была звездой Оперы, очень популярным персонажем, но не этуалью. Она скорее Софи Марсо, чем Орели Дюпон, относительно ее танцевальных талантов все-таки были большие сомнения. Прославилась Фиокр травестийными партиями — знала, как привлечь публику. В ней античная стать уживалась с доступностью гризетки — очень привлекательное сочетание для Дега. Премьера «Источника» на музыку Минкуса и Делиба в постановке Артура Сен-Леона стала событием. Дега ходил на этот балет несколько раз и тоже попал под очарование Фиокр. Кто и как их познакомил, неизвестно, но не исключено, что она действительно позировала ему.

**Какие у него вообще были отношения с танцовщицами?**

Про близкие отношения нам ничего неизвестно. Вообще, Дега был очень скрытным человеком, зажатым, молчаливым. Бывал и неприятным, часто раздражался.

реклама
14–16 НОЯБРЯ’19
VIII САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФОРУМ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
12+ CULTURALFORUM.RU




© RMN-GRAND PALAIS (MUSEE D'ORSAY) / ADRIEN DIDIERJEAN

«Юные Кардиналь беседуют с поклонниками», около 1876–1877

«Эскиз танцовщицы с вытянутой рукой», 1895–1896

«Маленькая танцовщица четырнадцати лет», 1865–1881



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, PARIS © PHOTO BNF



RMN-GRAND PALAIS (MUSEE D'ORSAY) / RENE-GABRIEL OJEDA

Но в Опере преображался — как актер на сцене, становился более открытым. Из писем Дега известно, что за некоторых он просил, писал влиятельным знакомым с просьбой обратить внимание, посодействовать карьере. Имена танцовщиц, которые ему постоянно позировали, он подписывал, и мы их указываем на выставке.

**Пытался ли Дега в своих картинах что-то рассказать о судьбах этих танцовщиц? Он им сочувствовал, жалел их?**

Не пытался. Его позиция — просто показать, как есть, как он это видит. Он очень любил Оперу, и они были частью этой страсти и частью его искусства. Как-то он задержался в Новом Орлеане и писал оттуда, что жить без Оперы — для него настоящая пытка. Но его взгляд на общество, на самого себя в принципе очень мрачный — эта мрачность была на лицах его жокеев и гладильщиц, она же досталась его танцовщицам. Дега обладал каким-то своеобразным пристальным вниманием к несчастью, и оно последовательно проходит сквозь все его творчество.

**В 1885 году Дега получил долгожданный пропуск за кулисы Оперы, в прославленное Танцевальное фойе. К этому времени он был признанным художником, досконально знавшим изнанку оперной жизни, зачем ему так нужен был абонемент?**

В письмах Дега неоднократно пишет о своем желании получить абонемент на три дня (понедельник, среда, пятница), чтобы войти в этот очень закрытый клуб привилегированных состоятельных мужчин, которые имели право бывать в Foyer de la danse. Процедура это сложная, дорогостоящая, нужно было ждать, пока освободится место, иметь поддержку дирекции. В итоге все сложилось в 1885 году — и до 1892 года он был абонентом. Нельзя сказать, что это сильно повлияло на его творчество. Мы точно знаем, что за этот период он 77 раз бывал в Опере, из них 54 — за первый год. Энтузиазм быстро пошел на спад. Возможно, проблема была в смене поколений. Дега любил большую французскую оперу — Обера, Мейербера, Рейера, с которым они дружили. А в 1890-е в Оперу приходит новое поколение композиторов. Возможно, поэтому он постепенно отдаляется. Начинается период затворничества, он меньше выходит, больше времени проводит в мастерской, множит сюжеты из прошлого и начинает терять зрение.



RMN-GRAND PALAIS (MUSEE D'ORSAY) / HERVE LEWANDOWSKI

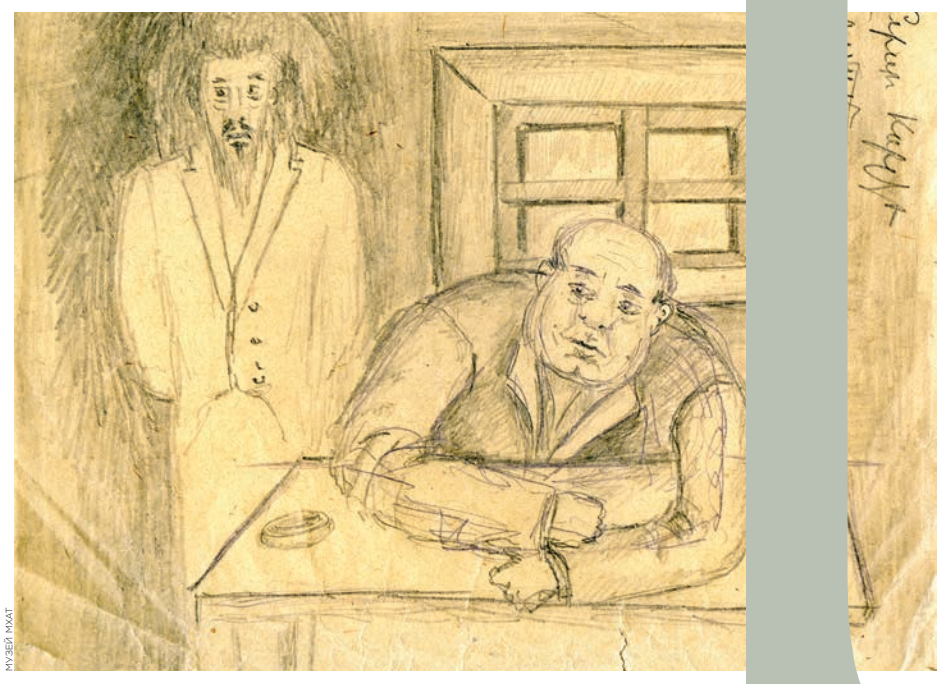
«Балет (Этуаль)», 1876

# История русского театра в непоказанных спектаклях

ПРОЕКТ
ОЛЬГИ ФЕДЯНИНОЙ
И СЕРГЕЯ КОНАЕВА

| | |
|---|---|
| **Название:** | «БЕГ» |
| **Режиссеры:** | ВЛ.И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО (РУКОВОДИТЕЛЬ ПОСТАНОВКИ), Н.Н. ЛИТОВЦЕВА, В.Я. СТАНИЦЫН |
| **Театр:** | МХАТ |
| **Время работы:** | 10 ОКТЯБРЯ 1928 — 25 ЯНВАРЯ 1929 |
| **На какой стадии прекращена работа:** | ЗА 61 РЕПЕТИЦИЮ ПОДГОТОВЛЕНЫ ПЕРВЫЕ ТРИ КАРТИНЫ С МУЗЫКОЙ |
| **Причина прекращения работы:** | ЦЕНЗУРА |

# Сны о побеге



МУЗЕЙ МХАТ

Зарисовка К.С. Станиславского к «Бегу» М.А. Булгакова, 1928

СРЕДИ советских театральных авторов Михаил Булгаков, вероятно, пострадал от цензуры больше всех, а история уничтожения «Бега» — своего рода концентрированная драма взаимоотношений автора, театра и государственной власти. Правда, парадоксальным образом, пьеса эта не только жертва советской цензуры, но и в некотором роде ее порождение.

Еще в 1926 году МХАТ собирался ставить повесть Булгакова «Собачье сердце» — автору заказали инсценировку и выплатили аванс. Однако повесть была запрещена, постановку пришлось отменять, выданный аванс нужно было либо возвращать, либо отрабатывать каким-то другим текстом. В качестве замены Булгаков начал работать над новой пьесой, поначалу она называлась «Рыцарь Серафимы (Изгои)», от работы над этой версией ничего не сохранилось, но 1 января 1928 года Булгаков заключает с МХАТом новый договор, в котором уже фигурирует название «Бег». То есть «Бег» — это своего рода побочный эффект запрета «Собачьего сердца».

Во МХАТе новую пьесу Булгакова очень ждали,— ждали после феноменального успеха «Дней Турбиных» 1926 года. «Турбины», постановка о застрявших в Киеве белых офицерах, стала «новой „Чайкой“» для второго великого поколения МХАТа — поколения Михаила Яншина, Николая Хмелева, Бориса Добронравова, Марка Прудкина, Виктора Станицына. Упрощая, можно сказать, что Булгаков стал для МХАТа связующим звеном с великими чеховскими спектаклями ранней поры, он как бы дописывал за Чехова жизнь и судьбу русских офицеров, интеллигентов, идеалистов в эпоху революции и Гражданской войны.

МХАТ рассчитывал на своего автора и держался за него, несмотря на его тяжелые отношения с цензурой. Интересно, что в случае Булгакова отношения эти выяснялись сразу же на самом высоком уровне.

## СЕЗОН 1928/1929

**«Багровый остров»,**
**режиссер А. Таиров**
**Камерный театр, Москва**

Еще одна пьеса Михаила Булгакова, которая стала жертвой цензуры,— спектакль Таирова в роскошной конструктивистской декорации Вадима Рындина был снят после 60 показов

**«Клоп»,**
**режиссер Вс. Мейерхольд**
**ГосТИМ, Москва**

Сатирический спектакль по пьесе Маяковского с Игорем Ильинским в главной роли пользовался таким успехом у публики, что до закрытия сезона его показывали почти ежедневно

**«Квадратура круга»,**
**режиссер Н. Горчаков**
**МХАТ, Москва**

Выпущенный в параллель с репетициями «Бега» (и тоже не без проблем с цензурой) водевиль Валентина Катаева за первые полгода был сыгран около 100 раз — и стал в следующие годы одной из самых репертуарных пьес СССР

Вопрос о допустимости белогвардейских офицеров на советской сцене в 1925–1926 годах вызвал ожесточенный раскол и в партии, и в правительстве, и у партийной прессы, и у партийных же литераторов. «Турбиных» разрешали на один сезон только для МХАТа, но при всем их успехе цензура привязывалась регулярно, формально и неформально: спектакль то приказывали снять с афиши, то вполголоса позволяли вернуть.

И тут появляется вторая пьеса, где эти же белогвардейцы — и в главных, и во второстепенных ролях. А единственный представитель «народа», вестовой, как выясняется, мертв и является главному герою призраком, грубо попирая все законы материализма.

«Бег», пьеса в «восьми снах»,— история отщепенцев, сначала бегущих через фронт Гражданской войны в Стамбул, а затем в этом самом Стамбуле сходящих с ума по утраченной родине. И военные — Чарнота и Хлудов, и гражданские — Серафима Корзухина, предающий ее муж, влюбленный в нее интеллигент-идеалист Голубков — однозначно «бывшие» люди, если бы не Гражданская война, советская власть от них все равно рано или поздно избавилась бы, не «философским пароходом», так пулей в лоб. Их уход в изгнание — знак трагического разлома, раскола страны, причем раскола и внутреннего тоже.

Эпоха нэпа заставила многих думать, что найден какой-то, пусть кривой, но все же режим сосуществования, что в новом государстве есть место не только абсолютным приверженцам новой власти или абсолютно безмолвному большинству. Что есть какой-то вариант примирения и воссоединения даже с людьми, покинувшими страну. Но к концу 1920-х тема «размежевания», идеологической изоляции вышла на новый уровень. Страна начинала заново искать врагов — новых и старых.

В этом контексте судьба героев «Бега» и судьба самого «Бега» были частью одной и той же проблемы. Равно как и судьба автора пьесы, и судьба Художественного театра. Все они были для СССР — потенциально — чужие, существование их держалось на сложных и зыбких договоренностях.

Поздняя судьба «советизированного» МХАТа затмевает важное обстоятельство: изначально перспективы Художественного театра в советской реальности никоим образом не были ясны. В годы Гражданской войны, с 1919-го по 1922-й, часть труппы, «группа Качалова», провела фактически в странствиях и в полуэмиграции, из которой некоторые актеры не вернулись. В 1922 году значительная часть труппы во главе со Станиславским уехала в двухгодичный гастрольный тур по Европе и Америке — и тоже вернулась с потерями. В 1925-м вместе с Музыкальной студией уехал в долгие заграничные гастроли Немирович-Данченко, а в 1926-м он попросил у правительства СССР разрешения отправиться в продолжительный отпуск, который провел главным образом в Голливуде, безрезультатно пытаясь преуспеть здесь как сценарист. В СССР Немирович вернется лишь в начале 1928-го. Через несколько месяцев он начнет репетировать «Бег».

> «БЕГ» — ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ВЕЩЬ, КОТОРАЯ БУДЕТ ИМЕТЬ АНАФЕМСКИЙ УСПЕХ, УВЕРЯЮ ВАС
>
> **Максим Горький**

Планировалось, что Немирович станет руководителем, куратором этой работы, а ставить будет Илья Судаков, постановщик «Дней Турбиных». В той постановке, правда, окончательный «блеск» наводил Константин Станиславский, но в «Беге» у него, похоже, были другие планы и интересы.

Сохранился рисунок Станиславского, изображающий сцену допроса интеллигента Голубкова в контрразведке. Историк МХАТа Ольга Радищева подметила, что у испуганной стоящей фигуры с всклокоченными волосами — характерные мешки под глазами, которыми К.С. отмечал свои автопортреты. Стало быть, 65-летний Станиславский думал о том, чтобы сыграть Голубкова. Правда, в подписи актера Николая Подгорного, вероятно, ошибка: на обороте листа помечено: «2/I 1928 Нарисовано К.С. Станиславским на чтении пьесы Булгакова „Бег“. Большое фойе». Не исключено, что рисунок отражает впечатления не от читки, а от более раннего замысла, январь — слишком ранняя дата.

Пьесу драматург сдал в театр 16 марта. В план на следующий сезон ее включили 16 апреля.

А 9 мая постановку «Бега» запретил Главрепертком, и в конце июня пресса сообщила, что решение о запрете утверждено коллегией Наркомпроса.

Но 1928 год все же не 1938-й. Официальный запрет, как это ни странно, пока еще не равен запрету реальному.

В июле за «Бег» вступился Максим Горький, один из апологетов идеи примирения с эмиграцией. Стоит напомнить, что и сам Горький, при всем своем влиянии и авторитете, в этот момент тоже был наполовину эмигрантом, его возвращение в СССР еще не состоялось.

Горький самолично прочитал пьесу Алексею Рыкову, председателю Совнаркома, который переправил мнение Горького Луначарскому. Луначарский в принципе был защитником творцов и их заступником перед советской властью — и имел соответствующую заслуженную репутацию. «Турбиных» Луначарский, правда, не принял, но традиционно считалось, что, прочитав «Бег», он изменил свое отношение к автору. Но никогда прежде не публиковавшееся письмо его к Рыкову доказывает совсем обратное: нарком резко выступает против пьесы*. Горький, однако же, своего добился — при его поддержке запрет Главреперткома был фактически дезавуирован: 4 и 5 октября артисты МХАТа расписались в получении тетрадок с ролями, а 9 октября в театре состоялось обсуждение «Бега».

Все участники более или менее в открытую обсуждают, как обезопасить себя от цензуры, как обойти, обхитрить уже сформулированные претензии. Тон задает Горький. Он резко выступает против концепции Ильи Судакова — и Судаков в результате в постановке не участвует.

Судаков видел в конфликте героев с наступающей советской действительностью трагическую непреодолимость, «грехи» их перед народом и революцией непростительны, они находятся в безвыходном тупике.

Версия Горького гораздо более «заземленная»: для него Чарнота — это комическая роль, Хлудов — больной человек, а вся пьеса — «превосходнейшая комедия». Выступление Немировича во многом вторит горьковскому. Он говорит о комедийности коллизий и героев, сравнивает их с гоголевскими, соглашается с тем, что Хлудов «болен», называет фигуру повешенного вестового

> ПОСТАНОВКА «БЕГА» В ТЕАТРЕ, ГДЕ УЖЕ ИДУТ «ДНИ ТУРБИНЫХ» (И ОДНОВРЕМЕННО С ОДНОТИПНЫМ «БАГРОВЫМ ОСТРОВОМ»), ОЗНАЧАЕТ УКРЕПЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ТОЙ ГРУППЫ, КОТОРАЯ БОРЕТСЯ ПРОТИВ РЕВОЛЮЦИОННОГО РЕПЕРТУАРА
>
> **Платон Керженцев,**
>
> **заместитель заведующего отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б)**

## КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ

**«Ганнеле»**

**«Шлюк и Яу»**

**«Каин»**

**«Самоубийца»**

## ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

**«Смерть Тентажиля»**

**«Саломея»**

**«Царь Эдип»**

**«Самоубийца»**

**«Борис Годунов»**

**«Стальной скок»**

## НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ

**«Саломея»**

## СЕРГЕЙ И НИКОЛАЙ ЛЕГАТЫ

**«Сильвия»**

## ИЛЬЯ СУДАКОВ

**«Бег»**

## ФЕДОР ЛОПУХОВ

**«Величие мироздания»**

**«Болт»**

## АЛЕКСАНДР ТАИРОВ

**«Евгений Онегин»**

## КАСЬЯН ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

**«Коппелия»**

## НИКОЛАЙ АКИМОВ

**«Дракон»**

## СОЛОМОН МИХОЭЛС

**«Принц Реубейни»**

## ОЛЕГ ЕФРЕМОВ

**«Матросская тишина»**

## ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОГОВ

**«Римская комедия»**

## ПЕТР ФОМЕНКО

**«Мистерия-буфф»**

## ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ

**«Лебединое озеро»**

**«Мастер и Маргарита»**

## ЮРИЙ ЛЮБИМОВ

**«Живой»**

**«Борис Годунов»**

## АНАТОЛИЙ ЭФРОС

**«Турбаза»**

## ДМИТРИЙ ЧЕРНЯКОВ

**«Синяя птица»**

ЗАПРЕЩЕНИЕ «БЕГА» БЫЛО ГОРЬКИМ УДАРОМ ДЛЯ ВСЕЙ МОЛОДОЙ ТРУППЫ ТЕАТРА, А ДЛЯ БУЛГАКОВА — ПОЧТИ КАТАСТРОФОЙ

**Павел Марков, завлит МХАТа**

«пересолом» и советует режиссуре этот мотив смягчить, исправить — вероятно, чтобы не вызывать упреки в мистицизме. Он же говорит про Голубкова и Серафиму, которые возвращаются в Россию, что они «опасны»,— не как враги советской власти, разумеется, а как персонажи, чьи мотивы требуют обоснования. Вообще центральный пункт споров на этом собрании — стремление героев вернуться в Россию. Оно должно быть объяснено. Немирович резюмирует: надо подчеркнуть интерес эмигрантов к тому, что у нас делается. И он, и Горький, при всех возможных расхождениях, сходятся в том, что эмиграция, разрыв связей, раскол — вещь комическая, нелепая. То есть преодолимая, если не для конкретных людей, то в целом.

Репетиции начались 10 октября 1928 года и продолжались до 25 января 1929-го. Согласно журнальной сводке 1938 года, всего состоялась 61 репетиция. Поражает их регулярность и то, что они как будто никак не соотносятся с внешним развитием событий. Оно было сначала просто неблагоприятным, а потом быстро стало угрожающим.

13 октября Горький уехал из Москвы. 14-го, после юбилейного вечера МХАТа, Станиславский перенес тяжелый инфаркт. Официальная и полуофициальная активность на высочайшем уровне вокруг «Бега» сразу же приобретает новый накал и размах.

22 октября последовало очередное официальное подтверждение запрета Главреперткома. 13 ноября на заседании московского комитета партии по вопросам искусства к атаке на «Бег» подключился Платон Керженцев, заместитель заведующего отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б). И там, и там ставили не на примирение, а на обострение классовой борьбы.

Но театр еще отталкивался в своих ожиданиях от опыта «Турбиных». Как уже говорилось, в 1929 году опубликованный запрет Главреперткома имел де-юре меньшую силу, чем известные очень узкому кругу партийного руководства разрешительные постановления ЦК ВКП(б). Активизация Керженцева и рапповцев у политбюро ЦК ВКП(б) пока что большого восторга не вызывала, немедленного хода их инициативам не давали. Вопрос о «Беге» оказался подвешен и решался весь январь.

За это время в окончательный расклад добавились два обстоятельства.

11 января в Москве был застрелен генерал Яков Слащев — прототип генерала Хлудова, офицер царской армии, прославившийся своей жестокостью во время Гражданской войны, покинувший Россию, но затем покаянно вернувшийся, прощенный и взятый на службу в новую Красную армию. Застрелил его курсант Лазарь Коленберг, который сообщил после ареста, что мстил за своего брата, казненного в свое время по приказу Слащева за сочувствие революции и большевикам. Коленберга признали невменяемым и выпустили.

Это, так сказать, обстоятельство частное, связь его с историей «Бега» вероятна, но едва ли доказуема. Но было и бесспорное. На запрете «Бега» (как и «Дней Турбиных») резко настаивали украинские коммунисты — их совершенно не устраивал образ революционной Украины в обеих пьесах. В январе 1929-го решено было сделать тактическую уступку (в 1933 году, когда украинизация на Украине была свернута, а ее прежнее партийное руководство разгромлено и репрессировано, был снят и запрет с «Дней Турбиных», а у МХАТа и у Булгакова вновь возникла надежда на продолжение работы над «Бегом» — но ей не суждено было сбыться при жизни автора).

В любом случае судьба пьесы решилась на высшем уровне. 30 января 1929 года комиссия политбюро ЦК ВКП(б) в составе Ворошилова, Кагановича, Смирнова и Томского окончательно признала постановку «Бега» нецелесообразной (вычеркнув из резолюции эпитет «политически»).

Сам Булгаков, затравленный рапповской прессой, в это время мечтал только об одном — повторить судьбу своих героев в первой ее части: он разослал умоляющие письма тем, от кого эта судьба, по его мнению, могла зависеть, от Горького до Сталина. Во всех этих письмах, с небольшими вариациями звучит одна просьба-мольба: «Отпустите меня!» Автор «Бега», великой пьесы о тоске по родине, умолял партию и правительство разрешить ему эмиграцию. Но и эта просьба была тщетной.

ПОДРОБНОСТЬ

**В описании Художественного («Независимого») театра в булгаковском «Театральном романе» важное место занимает конфликт молодой части труппы и «стариков», которые по-прежнему хотят играть главные роли и, слушая читку пьесы «Черный снег» литератора Максудова, примеряют все молодые характеры на себя. Комичная параллель этому эпизоду случилась на читке «Бега», о которой вспоминал актер Евгений Калужский. Две гранд-дамы труппы, Книппер-Чехова и Лилина, очень оживились, услышав о женской фигуре, некоей Барабанчиковой, которая, казалось, идеально подходила обеим, по крайней мере по возрасту. «Как только автор прочел, что Барабанчикова, лежавшая в начале пьесы укрытая с головой попоной, на церковной скамейке, „шевельнулась и простонала“, Ольга Леонардовна и Мария Петровна многозначительно переглянулись и обе замерли в ожидании дальнейшего. После первой ее реплики <...> они пришли в восторг и стали перешептываться». Обеих ждало ужасное разочарование — Барабанчикова оказалась вымышленным персонажем, вернее, переодетым в женское платье генералом Чарнотой. Впрочем, реальные актрисы были великодушнее персонажей романа: обеим пьеса очень понравилась, и обе со смехом рассказывали, как уже репетировали в воображении роль «Барабанчиковой».**

*

*Нельзя же позволять этому господину, который потом нагло хвастает этим, продолжать обманывать нас, как будто издеваясь над нашей наивностью. Человек он, конечно, талантливый, но сознательный, откровенный враг большевиков. Ему доставляет какое-то озорное удовольствие эта возможность, живя в Москве, публично в наших театрах ставить пьесы, о которых потом вся белогвардейская печать говорит как о восстановлении попранной справедливости, о голосе мировой правды и т. д.*

**Из письма А. В. Луначарского А. И. Рыкову, 17 июля 1928, ГАРФ**

**Публикуется впервые, публикатор Сергей Конаев**

ВСЕ ЗАПРЕЩЕНО: Я РАЗОРЕН, ЗАТРАВЛЕН, В ПОЛНОМ ОДИНОЧЕСТВЕ. ЗАЧЕМ ДЕРЖАТЬ ПИСАТЕЛЯ В СТРАНЕ, ГДЕ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НЕ МОГУТ СУЩЕСТВОВАТЬ? ПРОШУ О ГУМАННОЙ РЕЗОЛЮЦИИ — ОТПУСТИТЬ МЕНЯ

**Михаил Булгаков, из письма М. Горькому, 3.09.1929**

# Правда о потерянном времени

## *Алексей Васильев* о Рене Зеллвегер в байопике Джуди Гарленд







ФОТО: РАДИЧ В MARIE-PAPATE / TWENTIETH CENTURY FOX, BBC FILMS, ALAMY / FILMS, PATHE

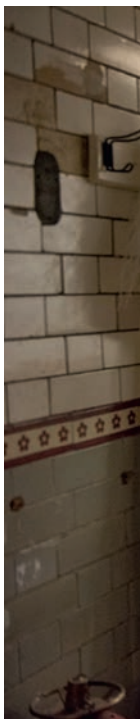
**В прокат выходит «Джуди» Руперта Голда, кинобиография легендарной голливудской звезды Джуди Гарленд, рассказывающая о шести неделях 1968 года, когда она в последний раз выходила на сцену. Главную роль сыграла Рене Зеллвегер, не имеющая портретного сходства с героиней, отчего ее перевоплощение оказалось еще более натуралистичным и пугающим**

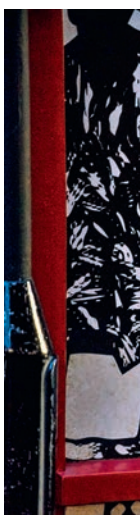
В голливудском паноптикуме легендарных звезд Джуди Гарленд занимает то же место, что в нашем Людмила Гурченко. За одним минусом: Гарленд — это Гурченко, если из Гурченко вычесть прямую спину Марлен Дитрих. Как мы полюбили Гурченко несущей незамутненное веселье девушкой с неожиданно грудным голосом в вечном празднике «Карнавальной ночи», так Гарленд навсегда завоевала Америку девчонкой, распевающей низким голосом песенку о радуге в галлюцинозе «Волшебника страны Оз». Такими их полюбили. А вот запомнили — старушками с дерганой мимикой, неадекватными похохатываниями, беззащитным кокетством и почти непристойными остротами поздних интервью. Но стоило им на самом закате своих карьер появиться на сцене — они все так же проникали в самое сердце, особенно когда пели свои поздние torch songs, то, что в России с некоторой натяжкой называется «жестокими романсами»: Гурченко — «Нет, мой милый» и «Вечную любовь», Гарленд — «By Myself», о смирении старого, проигравшего по всем фронтам человека перед необходимостью справляться в одиночку теперь, когда на это совершенно нет сил.

«By Myself» — первый из полудюжины музыкальных номеров, которые стали украшением кинобиографии «Джуди». Совершенно неслучайно, что в их число — каплю в море репертуарного наследия Гарленд — попала именно эта песня из малоизвестного, ставшего для нее последним фильма «Я могла бы продолжать петь» (1963), имеющая, однако, культовую статус среди самой многочисленной и специфической толпы поклонников Гарленд — геев. Эту композицию реанимировала Барбра Стрейзанд (чья суперслава, кстати, началась именно с выступления в телепрограмме Гарленд в 1963 году) в своем бенефисе «Барбра Стрейзанд и другие музыкальные инструменты», исполнив «By Myself» под синтезатор (дело было в 1974-м, когда электронной поп-музыки еще толком не существовало). Жанр «Джуди» и есть жестокий романс, точнее, тот механический жестокий романс, какой предложила в своей революционной интерпретации «By Myself» Стрейзанд.

Мы проводим в компании Гарленд те шесть недель 1968 года, когда — разоренная, лишившаяся жилья, детей, мужей и большой части публики, не простившей ей часовых опозданий на сцену, забывавшихся по ходу исполнения слов и панибратского, если не хамского обращения к залу,— она получила свой последний в жизни ангажемент, в лондонском ночном клубе Talk of the Town. И словно бы в придачу к контракту ей достался и последний муж Микки Динс, у которого разве что на лбу не было написано «авантюрист» (в «Джуди» она знакомится с ним в гостях у своей 22-летней дочери Лайзы Миннелли, которая появляется в фильме буквально на одну минуту). Но перед















этим Микки не устоял бы никто — здесь его играет Финн Уиттрок, настолько писаный красавец, что в наше, тяготеющее к середнячкам время ему достаются лишь эпизоды в звездных фильмах («Игра на понижение», «Несломленный», «Ла-Ла Ленд»), но, что характерно, именно ему доверили в одном из сезонов «Американской истории ужасов» роль Рудольфа Валентино.

Саму Гарленд играет Рене Зеллвегер, ни капельки на нее не похожая, что как раз и создает дополнительный пугающий эффект. Мы видим, как Бриджит Джонс превращается в старуху Гарленд, со всеми присущими только Гарленд неадекватными мимическими гримасами, жестами, развинченной походкой. К тому же Зеллвегер здесь и поет так, что не оставляет сомнений — перед нами последний выход Джуди Гарленд. Есть в этом перевоплощении что-то настолько механическое, что можно было бы даже поставить актрисе в вину — не будь сам фильм рассказом о сломанной механической кукле, погруженной в эдакий механический киносон о конце 60-х, с их альмодоварским освещением, блестючими бесформенными нарядами, как у индийских гуру, цветовыми акцентами мебели и нарисованными задниками за окном. Фильм напоминает шарманку, которая — какую бы бравурную песню в какой бы улетной аранжировке и с каким бы разудалым кордебалетом ни исполняла Зеллвегер — играет все то же старое паршивое: «Вот умру я, умру, похоронят меня…», а посреди этого всего извивается, как под током, бесхозная старушка на секонале. Но самый сенсационный момент фильма — это заключительный титр, который гласит, что через полгода после описываемых событий Джуди Гарленд умрет — внимание! — в возрасте 47 лет. Даже когда мы прощались с 75-летней Гурченко, она не выглядела такой руиной.

Из фильма мы узнаем, что к секоналу, от которого в итоге Гарленд и умрет, ее приучили в Голливуде еще ребенком, причем именно как к профессиональной необходимости. Продюсеров беспокоила ее склонность к полноте, поэтому ее кормили отбивающими аппетит веществами. Но настоящий ужас вызывает сцена-воспоминание Джуди, в которой ее проводят в студию, где по бассейну пускает жаркие блики калифорнийское солнце, веселятся гости и стоит торт. «Но ведь мой день рождения только через месяц»,— возражает героиня. «Да, но чтобы он вовремя попал в хронику, мы должны снять его сейчас». Джуди режет торт — и он оказывается бутафорским. Тогда из протеста она бросается в бассейн — но и он оказывается лишь декорацией, не прогреваемой даже калифорнийским солнцем.

Гарленд-девочка пыталась по-детски возражать хозяину студии MGM Луису Б. Майеру, уговаривавшему ее «пойти в звезды»: «Мне нужно время на себя, на то, чем живут все девочки моего возраста». «Тебя никто не неволит,— отвечал Майер,— но тебе лучше узнать сейчас, что, насладившись этим временем, они вырастают и идут в кассирши, чтобы по вечерам утирать носы орущим детям, пока их мужья напиваются с дружками». На излете жизни Гарленд, в одежде заснувшая на гостиничном диване, кричит тем, кто грохочет в ее дверь и гонит на сцену: «Дайте мне время, у меня его совсем не было, чтобы поспать».

Стоит ли благополучие заказчиков и удовольствие потребителей того момента, когда в 47 лет из тебя выскочит пружина и всем станет не только на тебя наплевать, но ты же еще и окажешься гадиной, «личностью с нарушениями дисциплины», как диагностировали австрийские врачи другую известную своими срывами звезду Марию Шелл? «Джуди» упирается зрителя взглядом в действительно важный вопрос, который мы боимся или не догадываемся себе задать, пока не развалимся, и тем самым этот механический балет оправдывает свое существование. Кстати, сама Зеллвегер, которая в этом десятилетии снималась не слишком часто, так что в ее фильмографии образовалась впечатляющая пятилетняя дыра, похоже, благополучно ответила на вопрос — и теперь делится своим бесценным опытом в «Джуди». Ее ли проблема, что в современном мире сверхзанятости лучший способ напомнить о праве на свободное, впустую потраченное время — это смертельно напугать, как возможно только в вертепе?

*В прокате с 17 октября*




# Хоррор трудной судьбы

## *Василий Степанов* о «Мысленном волке» Валерии Гай Германики









ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: КИНОКОМПАНИЯ «ЛЕСОСИБЫМ»

**В прокат выходит новый фильм Валерии Гай Германики, «философский хоррор», написанный Юрием Арабовым и разыгранный двумя актрисами в классической декорации фильма ужасов — в скрюченном домишке**

Затюканная девушка из Петербурга (Лиза Климова) приезжает в деревню к моложавой маме с накладными ресницами (Юлия Высоцкая) и первым делом ломает ей кайф на поселковой дискотеке, где родительница отплясывает с молодым ухажером. Потом они долго идут по ночному лесу, по которому, кажется, бродит волк-людоед. Маме смешно: волков бояться — в лес не ходить. Но дочке не до смеха: у нее на закорках сидит малолетний сын, который хочет есть. «Так покорми!» — советует опытная мать. «Молоко есть, но не идет»,— огрызается дочь. Мама парирует: «В Питере у всех так?» Этот диалог уже в начале фильма расставляет все по местам: вместе с героями мы оказались в сценарии Юрия Арабова — одновременно шутливо-постмодернистском и возвышенно-серьезном, пафосно-условном и квазиреалистичном. Остроты, на которые неожиданно натыкаешься там и тут, словно на деревья в ночном лесу, наверное, неплохо выглядели на бумаге, но при переносе на экран явно что-то пошло не так: заученный актерами текст поднимает уровень недоверия к происходящему в фильме на максимум.

Волк-людоед, курсирующий где-то за рамками кадра и пугающий женщин, прибежал в российское кино не из истории жизни Франциска Ассизского, укротившего страшного хищника в скромном Агуббио. Фильм Германики назван по цитате из молитвы Иоанна Златоуста («да не на мнозе удаляйся от общения Твоего, от мысленного волка звероуловлен буду») и в основе своей имеет личную историю сестры режиссера, за которой как-то в лесу шел волк. Эту семейную байку Германика и поведала Арабову, попросив его написать сценарий.

Сверхкороткий, на час десять, «Мысленный волк» — что называется, фильм трудной судьбы. За продюсирование взялась сама Германика (так что это на все сто процентов авторское кино), съемки были лихорадочными и заняли примерно две недели. Первоначально должны были играть другие актрисы (мать — Ксения Раппопорт, дочь — Агния Кузнецова). Над фильмом работало сразу несколько операторов-постановщиков: на натуре — Олег Лукичев и Евгений Привин, павильонные кадры переснимал оператор Морад Абдель Фаттах, известный своим сотрудничеством с Сариком Андреасяном. На пресс-конференции «Кинотавра», где фильм приняли со сдержанным недоумением, Германика призналась, что пересняла бы его и вовсе целиком, если бы были деньги. Безусловно, сказался и переход Германики от драматургии Александра Родионова (с ним она сделала два своих полных метра — «Все умрут, а я останусь» и «Да и да») к Юрию Арабову, который запретил менять написанный им текст, уверенный в том, что любые правки разрушат сценарную конструкцию. А когда сценарий отдали на редактуру самому автору, классик вернул его в совершенной неприкосновенности.

Искать ключи к «Мысленному волку» в метафизических дебрях и культурных лабиринтах — занятие необременительное и в чем-то даже увлекательное. Германика начинает с места в карьер, задавая рамки условности своего мира: в прологе из могилы выкапывают мертвеца, который после службы в церкви пробуждается, чтобы вкусить вечной жизни и борща в компании двух женщин в красных платочках. Даже чуть снижая напор и пускаясь в жанровые игры (то, что прокатчики называют «философским хоррором»), Германика не устает напоминать о том, что «Мысленного волка» не стоит воспринимать буквально. Зрителя ждет встреча с гигантским Анубисом, которого подсветит адское пламя электрички, и ночь в скрюченном домишке, который носит название «хутор Небылое»,— на всем лежат отблески апокалипсиса. Кажется, дочка приехала не в деревню к маме, а прямиком в загробную жизнь. Что ж, мысленный волк, он же князь мира сего, может принимать любую форму. И рациональные трактовки ему не указ.

«Волк» — фильм-метафора, фильм-сон, фильм-аллегория. Вроде «мамы!» Даррена Аронофски, в сжатой форме пересказавшего Библию и историю бытия как сюжет семейного несчастья в одном отдельно взятом доме. Для одних он, вполне возможно, станет откровением, другие же сочтут его сеансом вульгарного нарциссизма. В диалоге матери и дочери, которые не слышат друг друга (еще бы), есть что-то для Германики сокровенное (достаточно вспомнить ее курсовую документальную работу «Сестры», где режиссер со своей сестрой в процессе откровенного разговора приходят к выводу, что во всех их несчастьях виновата мама). Как, впрочем, и в фигуре волка. Не впервые она оставляет своих героев в сумрачном лесу наедине с серыми хищниками. Тут неизбежно вспоминается и шокирующая компьютерная графика из сцены сна в «Да и да», где Агния Кузнецова в духе пролога к «Меланхолии» Триера брела куда-то в тюле, а с ней мчали во весь опор цифровые волки, и клип «Смысловых галлюцинаций», где сама Германика ходила на охоту с арбалетом. Для нее, очевидно, вопрос «есть ли волк?» прямо смыкается с вопросом «есть ли Бог?». А макабрические диалоги Арабова — способ вступить с этим божественным сверхсуществом в контакт, научиться выть по-волчьи. В конце концов, реализму Германика, выпускница мастерской Марины Разбежкиной, начинавшая в середине нулевых как документалист, уже давным-давно отдала все долги.

*В прокате с 17 октября*

# Смерть, ложь и видео

## *Ксения Рождественская* о фильме «Прощание»





ФОТОГРАФИИ: В МАТЕРИАЛЕ: BIG BEACH FILMS

**В прокат выходит «Прощание», мамблкор американки китайского происхождения Лулу Ван с рэпершей Аквафиной в главной роли. Комедия об идентичности и лжи во спасение, в которой врут не только герои, но даже музыка и монтаж, стала одним из главных хитов «Сандэнса»**

«Прощание» начинается с предуведомления: «Этот фильм основан на подлинной лжи». И не на одной: в первые пять минут этой тихой комедии о смерти две героини — бабушка и внучка — обмениваются по телефону десятком неправд: «Как ты себя чувствуешь?» — «Хорошо. А как твои успехи?» — «Все прекрасно».

У бабушки, живущей в Китае, четвертая стадия рака, но она об этом не знает — на Востоке не принято сообщать больному о таком диагнозе, поэтому вся семья должна делать вид, что ничего плохого не происходит. Чтобы попрощаться с бабушкой, но не расстроить ее, семейство приезжает на псевдосвадьбу одного из ее внуков — он якобы женится на японке. Главная героиня Билли, живущая в Нью-Йорке, тоже приезжает прощаться с бабушкой, но уговаривает родственников сказать ей правду: «Она имеет право знать — вдруг у нее есть какие-то планы?»

Весь фильм страшный злой волк — рак легких — будет пытаться бабушку сожрать, внучка будет сдерживать слезы, а все остальные будут пить и улыбаться. Несмотря на такой трагически-сентиментальный сюжет, «Прощание» — не мелодрама, а абсурдная инди-комедия о разнице культур. Одна ложь здесь громоздится на другую, их подпирает еще одна, и все это во благо, и все это к лучшему.

Режиссер Лулу Ван давно хотела снять такое кино. В своем первом фильме «Посмертный» она исследовала смерть автора и ее влияние на арт-рынок, теперь, в «Прощании», смотрит, как смерть влияет на силу семейной любви. Ван, как и ее героиня, приехала с семьей в Штаты, когда ей было шесть лет, и ее бабушка действительно была больна, а семейство действительно не хотело отравлять бабушке последние месяцы жизни.

Из автобиографического сюжета Лулу Ван монтирует веселый видеоклип об отчаянии. Она заставляет зрителя сомневаться в каждом слове своих персонажей, подчеркивает постоянную смену ритма, умело использует закадровую музыку — не для того чтобы задеть зрителя, вовлечь его в историю, а чтобы наврать ему: все будет хорошо. Актриса для главной роли выбрана идеально. В роли альтер эго режиссера — рэперша Аквафина («Восемь подруг Оушена», «Безумно богатые азиаты»). В том, как она живет на экране в «Прощании» — самоироничная, неловкая, сутулая, не умеющая ничего скрыть, не способная ничего объяснить, проявляется ее настоящая актерская и человеческая сила. Аквафина говорит, что больше всего на ее рэп повлиял Чарльз Буковски, которого она прочитала в 11 лет. И ее роль в «Прощании» — как если бы Буковски появился на семейном торжестве, помятый и злой, и вдруг со всей своей нетрезвой мощью начал подчиняться правилам окружающего мира.

Билли — не вполне американка, но уже давно и не китаянка. Ей не нравятся китайские обычаи, но она не понимает, почему надо превозносить все американское. Когда клерк в гостинице спрашивает, как там в Америке — лучше ли, чем в Китае? — она честно отвечает: «Там по-другому». «Прощание» — это, в сущности, история не про болезнь бабушки, а меланхолическая история молодой женщины в поисках смысла. Женщины, которая никак не может решить, что важнее: семья или самоуважение. Правда или ложь во спасение. Успех или разговоры об успехе. Восток или Запад, в конце концов.

Разница между Востоком и Западом, говорит один из героев, в том, что на Востоке человеческая жизнь — это часть целого: семьи, общества. Сказать человеку, что он умирает, как это принято на Западе,— значит нагрузить его ответственностью за его смерть. На Востоке семья берет эту ответственность на себя, а умирающий остается в неведении. Это не плохо и не хорошо — просто разные точки зрения на смерть, коллективную и индивидуальную за нее ответственность.

«Прощание» — анекдот обо всем, с чем рано или поздно придется проститься. В одном из лучших эпизодов фильма семейство, подделав заключение о болезни Бабули, гордо шествует по улице. И в этот момент фильм превращается из анекдота в героический эпос. Они идут — семья, которая не хочет никого расстраивать, семья, где никто не понимает друг друга, семья, умеющая лгать. Команда супергероев, только что в очередной раз ложью спасшая свой мир.

*В прокате с 17 октября*

**НОВЫЕ КНИГИ ВЫБОР** ИГОРЯ ГУЛИНА




## Одиночество контактного человека
### Семен Ласкин
*НЛО*

Писатель, сценарист и искусствовед Семен Ласкин — человек с любопытной траекторией. Окончив Первый ленинградский мединститут, он много лет работал врачом, одновременно пробиваясь в литературу, во многом за счет освященной в советской культуре роли пишущего специалиста. Относительную известность ему принесли рассказы и драмы о медицинской работе — достойная и негромкая ниша. Постепенно Ласкин поменял специальность. В 70-х он вошел в круг еще живых осколков мира довоенного ленинградского модернизма — учеников Малевича, Матюшина и Филонова, стал собирать материалы, организовывать выставки забытых художников, писать о них статьи и книги — как документальные, так и беллетризованные. Ласкин действительно много сделал для того, чтобы возобновить прервавшуюся историю ленинградского авангарда (одним из его подопечных был, например, Владимир Стерлигов, чью первую официальную выставку Ласкин устроил). Его самоощущение врача тут явно помогало: можно сказать, от спасения людей он перешел к спасению искусства.

Ласкин умер в 2005 году и был практически забыт. «Одиночество контактного человека» — его первая посмертная книга. Здесь, однако, нет ни прозы, ни текстов об искусстве. Это — выдержки из ласкинского дневника, собранные его сыном, писателем и историком Александром Ласкиным. Его собственные воспоминания и комментарии занимают довольно большую часть книги. Голос сына звучит параллельно с голосом отца, организует чтение. С одной стороны, это выглядит немного странно. С другой — он действительно полноценный соавтор книги. Ласкин-старший вел дневники всю жизнь, осталось около двух тысяч страниц. «Одиночество контактного человека» — тщательно собранный монтаж из отцовских записей.

Они организованы по персоналиям: главы о знаменитых друзьях — Василии Аксенове и Илье Авербахе (оба также учились на медиков, все вместе выдвигались в искусство), о литературных учителях — Даниле Гранине и Геннадии Горе (последний, тонкий фантаст и младший друг обэриутов, ввел Ласкина в мир авангардного искусства), о художниках-героях его книг — Василии Калужине, Вере Ермолаевой, о прочих знакомых из мира литературы, кино и искусства, наконец, о собственном писательском пути.

Есть два типа культурного бытования дневников. Первый — дневники известных людей, «деятелей», фигурантов истории, чьи мысли и действия интересны нам постольку, поскольку мы знаем их труды и биографии. Второй — дневники людей «обычных», будто бы непримечательных свидетелей, опыт которых позволяет перенастроить зрение, увидеть историю не как связный нарратив, а как сеть малых событий. В первом случае перед автором стоит невидимый определенный артикль, во втором — неопределенный. Разделение это, конечно же, условно. Оно относится не к самим создателям дневников, а к способу чтения.

Дневники Ласкина, помимо обилия любопытных фактов, интересны тем, что располагаются посредине. Они принадлежат писателю, но писатель в данном случае — не совсем автор известных произведений, создатель сюжетов, узнаваемой эстетики. Скорее это — род занятий, принадлежность к определенному кругу, подразумевающая свои ритуалы, тревоги и увлечения. Множество в разной степени известных персонажей, населяющих эту книгу, составляют фон. В центре же «Одиночества контактного человека» — мир как бы не слишком выделяющегося ленинградского интеллигента 60–80-х, в меру оппозиционного и в меру конформистского, наблюдающего за партийными постановлениями, читающего русскую классику, немного увлекающегося мистикой, чающего культурного возрождения. Литератор здесь — не человек особенно глубоких наблюдений или страстных переживаний. Его никак не получается романтизировать. От этого сама ткань писательского быта становится неожиданно выпуклой.




## Авангард и психотехника
### Маргарета Фёрингер
*НЛО*
*Перевод: Кирилл Левинсон, Вера Дубина*

Книга немецкой исследовательницы авангарда Маргареты Фёрингер написана подчеркнуто полемично по отношению к западной традиции восприятия русского революционного искусства. Научные увлечения авангардистов часто воспринимают как дань моде, поэтическую условность, наивный техно-фетишизм — один из многочисленных элементов борьбы с идеализмом старших. Фёрингер утверждает: это не так. Эксперименты авангардистов не просто были вдохновлены новейшими научными открытиями, художники находились в теснейшем диалоге с учеными. Более того, в раннесоветские годы эти профессии смешивались: естественная наука почти неразличимо переплеталась с новаторским искусством, а вместе с тем и с революционной политикой. Все вместе они служили преображению социальной жизни, созданию нового советского человека. В первую очередь Фёрингер интересуется взаимодействием русского авангарда и психотехники.

Изобретенная немецко-американским психиатром Гюго Мюнстербергом, специалистом в области судмедэкспертизы и управления производственными процессами, эта дисциплина была чрезвычайно популярна в начале XX века. Психотехника долго была главным конкурентом психоанализа. Вместо вглядывания в глубину бессознательного в ее основе лежало принципиальное упрощение психических процессов — сведение их к элементарным единицам, повторяющимся движениям и рефлексам. Психотехника была идеальной методикой для исследования отношений человека и машины, для построения новой, очищенной от всякой иррациональности системы общественных отношений. Поэтому наука эта приковывала внимание и левых политиков, и революционных художников.

В книге Фёрингер множество сюжетов, но построена она прежде всего вокруг трех героев. Все они оказались немного на периферии авангардистского канона, в тени великих коллег и соперников. Первый — лидер группы архитекторов-рационалистов Николай Ладовский, разрабатывавший причудливые приборы под названием «глазометры», предназначенные для изучения особенностей зрения, а также исследовавший траектории перемещения людей в городском пространстве. Если их конкуренты-конструктивисты исходили из того, что в основе архитектуры должны лежать технические средства, конструкция, обнаженные качества самой материи — бетона, стекла, железа, то рационалисты полагали, что архитектура обязана строиться на изучении восприятия, пространственном воспитании ног и глаза — иначе говоря, на простейших психических функциях, становившихся элементами новой социальной жизни. Студия Ладовского была не обычным проектным бюро, а лабораторией по разработке политической технологии архитектуры.

Второго героя, режиссера Всеволода Пудовкина, обычно помнят как автора бодрых картин о революции, немного вторичных по отношению к фильмам Эйзенштейна и Кулешова. Его кинематографический дебют «Механика головного мозга» — произведение гораздо более новаторское. Формально это документальный отчет об опытах Ивана Павлова, пропаганда передовой материалистической науки. На деле Пудовкин не просто наблюдает за работой павловской лаборатории. Он ставит эксперимент методами самого кинематографа, разрабатывает систему шокирующих приемов, расшатывающих автоматизированное видение и вырабатывающих у самого зрителя новые визуальные рефлексы, аналогичные условным рефлексам Павлова. Монтажный стол и кинотеатр оказываются не только пространствами эстетического и педагогического опыта, но и новыми научными площадками.

Последняя и самая любопытная часть посвящена Александру Богданову — революционеру, философу, оппоненту Ленина, основателю Пролеткульта, автору фантастических романов и медику-экспериментатору. В 1926 году не имевший медицинского образования Богданов открыл Институт переливания крови. На несколько лет его исследования стали не менее обсуждаемыми, чем опыты Павлова и Бехтерева. Богданов был уверен, что постоянным обменом крови можно исправить практически все недуги: молодым привить иммунитет старых, старым — бодрость молодых, лечить болезни тела и духа. Едва ли не главным объектом его борьбы было «советское выгорание» — всеобщая изношенность бурными годами революции.

Опыты эти опирались на большую клиническую традицию, но вместе с тем переливание крови было философским проектом. В основе его лежало разработанное Богдановым учение о «тектологии» — сети структур, организующих весь мир — живое и неживое, материю и культуру. Структуры эти постоянно выходят из баланса и требуют лечения, восстановления связей. У этих связей могут быть очень разные медиумы, работающие, однако, сходным образом. В утопии Пролеткульта основой всечеловеческой сети была культура, в институте ей стала кровь. Как и в авангардистских проектах, вроде экспериментов Ладовского и Пудовкина, в основе богдановского переливания крови лежала интенция радикального преображения общества, создания новых отношений между людьми. Но если авангардисты ограничивались воздействием на психику, то Богданов надеялся проникнуть еще глубже — в саму физиологическую субстанцию человека.

# Война в Крыму, все в крему

## *Татьяна Алешичева* о «Екатерине Великой»





ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: AESOP ENTERTAINMENT

**В онлайн-сервисе Amediateka вышел мини-сериал «Екатерина Великая», снятый англичанами в Латвии с Хелен Миррен в заглавной роли**

Сценарий этой исторической драмы сочинил британский драматург Найджел Уильямс, автор мини-сериала «Елизавета I» (2005), где та же Миррен сыграла королеву-девственницу,— тогда они оба, актриса и сценарист, получили по «Эмми». Нынешний сценарий Уильямса в большей степени основан на исторических байках, анекдотах и домыслах, нежели фактах, а история России в екатерининскую эпоху изобретательно подмята под мелодраматический сюжет.

Главная тема тут — роман длиною в жизнь между Екатериной и Потемкиным (Джейсон Кларк), который начинается, когда остывают ее чувства к прежнему фавориту Григорию Орлову (Ричард Роксбург). Посадивших Екатерину на трон братьев Орловых мы застаем в пикантный момент: изгнанный из царской постели Григорий деловито совокупляется с какой-то дамой, что совершенно не мешает ему перебрасываться репликами со своим конфидентом Алексеем. Кстати, задолго до начала новой эпохи телевидения, когда подобные сцены наводнили исторические сериалы, такой же эпизод присутствовал в классическом советском фильме «Легенда о Тиле», где Иннокентий Смоктуновский изображал Карла V, а сексуальная распущенность кровавого монарха символизировала ужасы абсолютизма. В случае с Екатериной смысловая нагрузка тоже имеется: вообще у них там в XVIII веке все так делали, но даже на фоне всеобщего промискуитета невоздержанность шальной императрицы стала притчей во языцех. Но это песня не о ней, а о любви.

Екатерина привечает Григория Потемкина на костюмированном балу, где все мужчины присутствуют в женском платье, а дамы в мужских камзолах. На глазу приналяженного бабой будущего фаворита уже красуется повязка — раздосадованные своей отставкой Орловы успели выбить ему глаз, а теперь, похожие в своих фижмах и с раскрашенными лицами на срамных женщин, злобно сопят сопернику в спину. Эта травести-сцена из старинной жизни снята до того шикарно, что сделала бы честь и большому кино — Гринуэю 1980-х, например. Но поначалу роман не клеится — Екатерина предпочитает смазливых мальчиков, потому что боится отдаться настоящему чувству. Тут на помощь и приходит российская история: Потемкин вечно пропадает где-то у турок, а потом ненадолго появляется в героическом ореоле, сверкая единственным глазом — а от разлуки она только пуще томится. Царское томление, впрочем, выливается в первую проверку на прочность: Потемкину поручено захватить бунтовщика Пугачева, дабы выказать преданность своей царице. И что с того, что в действительности в пленении Пугачева участвовал совсем другой Потемкин — зато мелодрама выстроена безупречно.



Долго ли, коротко, но в итоге дело у этих двоих слаживается: императрица рассказывает Потемкину, каким отвратительным любовником был Петр III, а он ей — как стал мужчиной в 12 лет в амбаре под Смоленском. Тут бы, конечно, честным пирком да за свадебку, но подобный альянс российская самодержица позволить себе не может (спойлер: на самом деле может), поэтому теперь уже начинает томиться ее визави. И тут уж приходит черед главного козыря, и изощренные англичане вставляют в историю животрепещущую тему Крыма: это-де, была такая авантюра, чтобы угомонить вечно ищущего приключений Потемкина и пристроить к делу. Как пел их английский герцог Бэкингем в популярном русском мюзикле: «Могучий флот и армия Британии нужны, чтоб я в любви добиться мог успеха!» Но самое удивительное, что в исполнении англичан историческое кабаре и восхитительная бульварщина по-настоящему неплохо смотрятся.

Это ничего, что роль во внешней политике России дипломата и воспитателя престолонаследника Н. И. Панина (Рори Киннер) сведена тут к функции то ли демона из машины, то ли чертика из коробки. Он всякий раз появляется в сюжете, чтобы было кому посудачить с Павлом про распущенность его маман или в критический момент ввернуть: мол, Европа крымской аннексии не одобрит! И пускай исторические реалии искажены то там, то сям: светлейший князь Потемкин-Таврический Очаков брал, а Шпака не брал — зато в кадре красуется великолепный Рундальский дворец, и хоть Екатерина там не жила, а, выкупив его, подарила брату Платона Зубова, но это все же ближе к тексту, чем была бы нарисованная декорация. Зато мало кто кроме Хелен Миррен может внутри такой свистопляски произнести с достоинством: «Полвека я выживала в мире, который меня не хотел».

Гора исторического трэша сосредоточена в последних минутах сериала, где сообщается, что умершую в 1796 году Екатерину похоронили вместе с Петром III в Казанском соборе, на самом деле достроенном Воронихиным в 1811 году, а присутствующего на похоронах 19-летнего и уже женатого на тот момент Александра I все еще играет ребенок. На кой черт уважаемому британскому сценаристу лепить такие ошибки — сие нам неведомо (возможно, ни один британец просто не смог бы внятно произнести слово «Петропавловский»). Зато британские актеры все сплошь красотою лепы, червлены губами и бровьми союзны и несут любую псевдоисторическую чушь изящно и с достоинством — чего ж тебе еще надо, зритель? Озаботиться в таком случае исторической достоверностью — себя не жалеть, проще сразу расслабиться и получить удовольствие.

*«Catherine the Great», 2019*

**РЕСТОРАННАЯ КРИТИКА**
С ДАРЬЕЙ ЦИВИНОЙ


ИВАН ВОЛОШЕНКО

## «Кабинет 3.14»

### Отличные миксы в стиле сауэр

Новая волна интереса к тайным барам, так называемым speakeasy, захлестнула Москву. В случае с новым «Кабинетом 3.14», открывшимся в закоулках Трубной улицы, к этой модной тенденции прибавилась еще и другая: Москва все чаще заглядывается в сторону Петербурга на предмет свежих идей и оригинальных форматов, и вот сюда прибыл очередной питерский десант: «Кабинет 3.14» — это московская версия петербургского бара «Кабинет», работающего в подвале «Елисеевского магазина» на Невском проспекте. Как только попадаешь в новый московский бар (вход — через концепт-стор дизайнерской одежды Project 3.14), сразу переносишься в некое условное, энергетически заряженное пространство и становишься одновременно зрителем и участником некоего интерактивного спектакля-квеста в тщательно продуманных декорациях, поставленного неким молодым и амбициозным режиссером по произведениям Достоевского. В Москве подобные «театрализованные барные шоу» только-только входят в моду, публика хочет новых ярких впечатлений и неизведанных эмоций, так как любой коктейль в баре — это прежде всего настроение и повышенный градус эмоций и лишь потом — градус алкоголя. С этой задачей новый «Кабинет 3.14» справляется отлично: загадочный антураж, четко прописанный дресс-код («строгая элегантность»), обязательное предварительное бронирование мест, непременное требование заклеить камеры телефонов стикером при входе, то есть полный запрет на съемку (вопреки повальному увлечению барными и ресторанными постами и селфи в соцсетях), тщательно продуманная легенда заведения, отсылающая к дореволюционному сухому закону 1914 года (когда в Петербурге, за шесть лет до введения сухого закона в Америке, уже появились закрытые кабинеты при дорогих ресторанах, где тайно торговали алкоголем), подробно прописанные роли барменов, работающих «под видом» крупье за покерными столами, переделанными в барные стойки,— за всем этим стоит огромная работа маркетологов, и это, увы, сразу бросается в глаза. Искусственность и натянутость ситуации, которая, впрочем, почти всегда сопровождает зрителя на театральном спектакле, если (или пока) его не удалось втянуть внутрь действия,— это ведущая эмоция, которую испытывает посетитель «Кабинета 3.14», спустившийся в потаенный подвал и занявший свое место за покерным столом в отсветах дрожащего пламени свечей, плечом к плечу с такими же, как он, «игроками в барные карты» в некоем тайном запретном обществе. Тут же явятся и четыре карты Таро — вода, воздух, земля, огонь,— из которых надо выбрать одну, по ней бармен-крупье и определит стиль предпочитаемых гостем напитков. Воздух — самые легкие аперитивные коктейли на игристом. Вода — свежие, с цитрусовыми нотами миксы в стиле сауэр. Земля — более тяжелые коктейли в стиле Old Fashion с нотами специй, трав и сухофруктов. Огонь — самые крепкие, сухие и горькие миксы. После выбора своей стихии бармен-крупье предлагает выбрать еще три карты — с названиями трех напитков определенной масти, из которых тоже нужно выбрать один. В разных категориях это могут быть нежно-сиреневая воздушная «Сильфида» (650 руб.) с фиалковым ликером, сиропом из специй и вишневым тоником, освежающая «Лилит» (750 руб.) с джином, сюз, лимоном и ангостурой, «кофейно-земляная горечь, смешанная с мятой и черным кардамоном» под названием Vigro (730 руб.) или огненный Actus Amoris (770 руб.) из джина, красного вермута, травяного бальзама и ангостуры. Перед следующим заказом вся история повторяется.

За каждым покерным столом собирается около 10 гостей, так что нередко завязываются знакомства и общие разговоры. Вдохновитель и совладелец проекта петербуржец Сэм Коняхин («Кабинет», Lombard, 812, PMI Bar) убежден, что его бар — это место для утончения чувств, здесь все — от обстановки до коктейлей — сконцентрировано вокруг общения, разговоров, впитывания и осмысления впечатлений. Никакой громкой музыки, никакого бездумного веселья, в общем, все очень интеллектуально и «по-питерски». Московская публика восприняла новинку с интересом, но вряд ли станет ходить сюда из недели в неделю, поскольку подобный формат вызывает wow-эффект только в первый раз, а коктейлей в карточной колоде всего 35. Так что шулерства по части эмоций, вопреки или согласно тщательно продуманному концепту, скорее всего, будет не избежать.


ПРЕСС-СЛУЖБА РЕСТОРАНА

★★★★☆

Трубная улица, 32, строение 3

## Supernova

### Засекреченные коктейли мэтра

Еще один бар «с двойным дном», точнее, с подвалом открыл Слава Ланкин, один из корифеев барменской профессии в России, каких в Москве можно пересчитать по пальцам одной руки. То есть открыл он крошечную пиццерию Supernova с пивом и спритцем на кранах и несколькими видами пиццы по цене от 250 до 450 руб., причем работает пиццерия в обычном режиме, так что днем сюда приходят на ланч пососедски все, кому надо поесть быстро и недорого, а вечером дружно пьют пиво завсегдатаи Delicatessen и просто жители близлежащих кварталов Садовой-Каретной. Но из крошечной пиццерии с раскрашенными кафельными стенами и компактной барной стойкой, за которой готовится пицца, в некоторые дни (точнее, вечера) через серую глухую дверь можно спуститься в подвал, где только по собственному face control Слава Ланкин пускает гостей и сам готовит для них коктейли за высоченной барной стойкой, разгуливая за ней, как капитан по капитанскому мостику, и взирая на всех сверху вниз. Это его бар и его правила, тут он все делает так, как нравится ему самому, а потому молодежь он легко может отправить постоять в сторонке у входа, самых близких друзей самолично усаживает за обшарпанный круглый VIP-стол под крепдешиновым красным абажуром, а учеников-барменов за стойкой учит жизни и профессии, не давая в руки шейкер по полгода. Все это — абсолютно настоящая, непридуманная история, такая, какой она и должна быть в настоящем баре. И потому, что в Supernova Ланкину самоотверженно помогает жена Александра, как и положено в семейной пиццерии, и потому, что все, от первого до последнего гвоздя, в свое крошечное «подземное царство» он выбирал сам и сам придумывал, а главное, потому, что спустя почти 30 лет с начала карьеры ему все еще хочется самому стоять за стойкой, и это, конечно, самое невероятное и самое ценное в новом проекте. Подробностей о режиме работы нового бара рассказать не могу, поскольку формат speakeasy тут не игрушечный, а самый настоящий. Так что «связь через пиццерию».

★★★★☆

Садовая-Каретная улица, 20, строение 1

ЕДА
С Еленой
Чекаловой

# Яблоки, печенные в карамели

1. **Яблоки** (*6 штук среднего размера*)
2. **Корица, мускатный орех, истолченный душистый перец, порошок гвоздики, сухой имбирь, соль** (*по 1 щепотке*)
3. **Сушеная клюква** (*1/3 стакана*)
4. **Сливочное масло** (*30 г*)
5. **Мед или кленовый сироп** (*1/2 стакана и еще 6 чайных ложек для начинки*)
6. **Сухое белое вино** (*1/4 стакана*)
7. **Розмарин** (*2–3 веточки*)

Яблоки в этом году некуда девать. Звонит сестра, звонит соседка, говорят, что ветки ломятся и вся земля усыпана,— предлагают целые мешки. У сестры взяла, привезла на дачу, рассыпала на крытой террасе. Когда солнце косыми лучами еще раздвигает влажный серый воздух, когда на ветках еще трепещут последние листочки и изморозь тает по утрам,— вот такая не самая поздняя осень благоухает яблоками. Я люблю этот терпкий и чуть сладковатый аромат. Но что с яблоками делать? Ведь большинство наших подмосковных долго не хранятся. Сестра выжимает сок, закрывает компоты, гонит яблочную водку. Я уже устала от шарлоток-татенов, и банок с яблочным «маслом» (сильно концентрированным повидлом) у меня теперь целая гора. Может, просто запекать их каждый день в духовке? Ведь это самое простое, быстрое и очаровательно старомодное блюдо.

Надо вырезать сердцевину яблока, наполнить ее медом или сахаром, сухофруктами, специями и маслом — печь до мягкости на не слишком сильном огне. Выходит вкусно, как яблочный пирог, но только без теста, а значит, без угрызений совести. Можно на завтрак с творогом или как гарнир к обеденной курице, можно поздним вечером, когда уже больше ничего нельзя, но предательски сосет под ложечкой. Строгого рецепта у отличных печеных яблок нет, но есть нюансы.

Во-первых, не все яблоки запекаются одинаково. Антоновка, к примеру, быстро лопается, превращаясь в кашу и вытекая на противень. Семеренко, не слишком сочные от природы, часто получаются ватными, а недозрелые плоды и после часа в духовке остаются твердоватыми. Идеальные яблоки для запекания должны быть сочными, твердыми и чуть терпкими. Красные и среднекрупные подходят лучше мелких и зеленых. Мне больше всего нравится сорт фуджи — он родом из Японии, но с успехом освоился у нас. Не хуже и гала, неплохо ведет себя штрифель.

Во-вторых, важно правильно яблоко вычистить. Вначале картофелечисткой надо в центре плода вырезать «колодец», чтоб удалить перегородки и семечки, но так, чтобы не проткнуть дно. Стенки удобно подровнять чайной ложечкой с острыми краями или маленькой круглой ложкой для дынных шариков.

Чем лучше начинять? Обычно на каждое крупное яблоко требуется около столовой ложки сладкой пряной начинки. Чаще всего в нее входит изюм, корица и сахарный песок, иногда порубленные грецкие орехи. Но, на мой вкус, намного больше для печеных яблок подходит сушеная клюква, смешанная с медом или кленовым сиропом,— в эту смесь я добавляю корицу, мускатный орех, душистый перец, гвоздику, имбирь и непременно кристаллическую соль (для баланса). Каждое яблоко я «запечатываю» небольшим кусочком сливочного масла, которое, как известно, сильнейший катализатор вкуса.

Чтобы яблоки не обугливались и не прилипали к форме, на дно наливают жидкость слоем в 2–3 см. Это может быть просто вода. Но интереснее с сидром или водой, смешанной с кальвадосом. Как-то я налила на дно кока-колу: во время выпечки она выпарилась, концентрировалась, соединилась с вытекшим яблочным соком — и получился очень вкусный густой сироп. Яблоки пекут в среднегорячей духовке (180°), пока они не станут очень нежными, но сохранят форму; это около 45 минут — часа.

Классические печеные яблоки — это вкусно, просто, дешево и диетично. Чтобы получилось более десертно, еще теплые после запекания плоды можно сдобрить густыми взбитыми сливками, сметаной или сливочным мороженым, посыпать подсушенными орешками — и есть ложечкой, как суфле, поливая образовавшимся на дне богатым пряным соусом. Есть только один минус: сама яблочная мякоть все же выходит чуть водянистой, простоватой. На завтрак — идеально, но для настоящего десерта чего-то не хватает.

Ответ пришел однажды, когда я готовила тарт татен, ведь он, по сути, и есть идеально запеченные яблоки на хрустящей корочке из рубленого теста: они пропитаны карамелью насквозь, до великолепного остеклености! Этой волшебной текстуры яблоки почти достигают еще до того, как их накрывают тестом. Для татена плоды всегда очищают от кожуры, а затем либо нарезают крупными ломтиками, либо делят пополам. Печеные яблоки оставляют целыми и с кожурой — это помогает им держать форму. Но, с другой стороны, кожа мешает им впитывать сироп.

У этой задачки все же есть решение: после того как вы проделаете в середине плодов правильный «колодец», поставьте их на дно глубокой сковороды (лучше взять со съемной ручкой) и с помощью той же картофелечистки сделайте в каждом по шесть вертикальных надрезов вокруг полости. Теперь заполните «колодцы» сладкой пряной смесью, запечатайте маслом — все как обычно. Но на дно сковородки вылейте заранее приготовленный карамельный соус. Для него надо выложить в небольшой сотейник жидкий мед (или кленовый сироп), добавить чуть-чуть сухого белого вина и порубленные иголки розмарина — все нагреть и перемешать. Выливайте этот пряный сироп в сковородку с яблоками и отправляйте в нагретую духовку. Выпекайте яблоки, поливая их карамелью со дна каждые пять-семь минут, пока они не размягчатся, не нальются и не станут нежными и ароматными (тоже примерно час). Вот это уже бескомпромиссный десерт, особенно если подать с простым заварным соусом-кремом, в который добавлен кальвадос (когда его нет, я использую яблочную водку моей сестры). Делается крем-кальвадос так. Поставьте небольшую кастрюлю на средний огонь и вылейте в нее стакан 20-процентных сливок, добавьте столовую ложку ванильного сахара. В мисочке взбейте три желтка с двумя столовыми ложками сахара. Когда сливки нагреются почти до кипения, тонкой струйкой, постоянно взбивая, влейте их в холодную яичную смесь. Получившуюся массу верните в кастрюлю и готовьте соус на медленном огне, не переставая помешивать, пока он не загустеет (около пяти минут). В конце добавьте 1–1,5 столовой ложки кальвадоса. Это уже совсем не диетическое блюдо, а настоящее пирожное, хоть и без теста. Но разве вкусные десерты бывают guilty free? Яблочный год — это же счастье, а оно у всех разное.

**CHEKALOVA.RU**

Текст

Марина Прохорова

# The Row

FW 19

В фэшн-дизайне нет ничего прогрессивней и современней, чем просто очень хорошо скроенная и сшитая одежда. Созданный сестрами Мери-Кейт и Эшли Олсен в 2009 году бренд тому подтверждение — у него нет провалов.

При общей стабильности нынешняя коллекция The Row не просто одна из наиболее удачных для бренда, но и одна из лучших в нынешнем сезоне. Сестры Олсен утверждают, что создали The Row в попытках найти идеальную белую футболку, но амбиции их с самого начала были выше, недаром название они позаимствовали у Сэвил-Роу, знаменитой лондонской улицы мужских портных. Хозяйки бренда называют его стиль «люксовой базой». Но десять лет успеха демонстрируют, что за пределы этой базы, в принципе, можно и не выходить — как всегда, основа решает все.

Кто бы ни отвечал за дизайн коллекций The Row, их стиль, конечно же, сложился благодаря тому, что у обеих сестер хороший и ярко выраженный вкус в одежде. Разный — Мэри-Кейт явно тяготеет к бохо, а Эшли обычно носит что-то унисекс. Но сходятся они в том, что важнее всего и универсальнее всего регулярно оказывается минимализм хорошего качества. Тот самый тейлоринг, ценность которого подтверждается временем, несмотря на принципиальные изменения в отношении к одежде. А у The Row к тому же безупречное качество работы закройщиков и портных и наилучшие материалы.

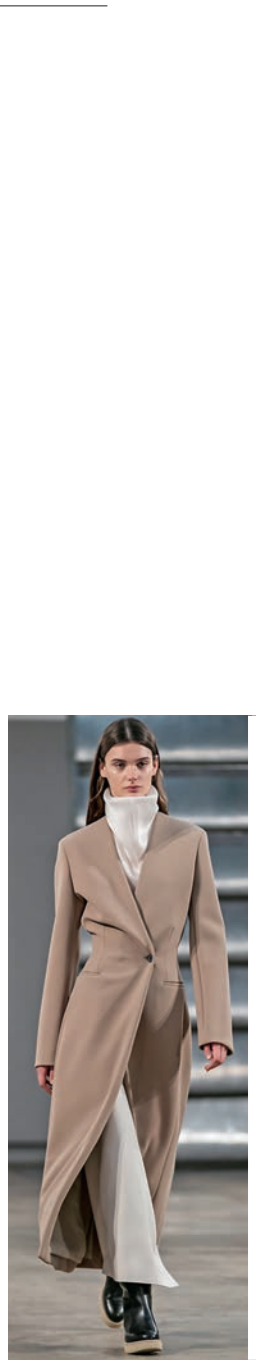


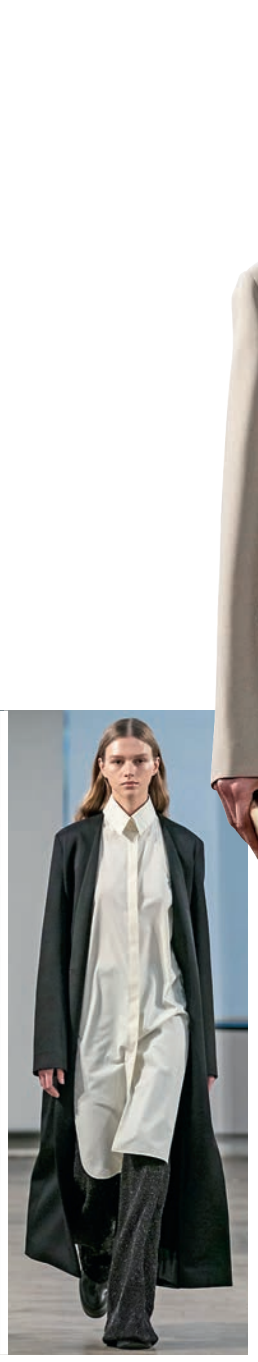
ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF THE ROW

# The Row

FW 19

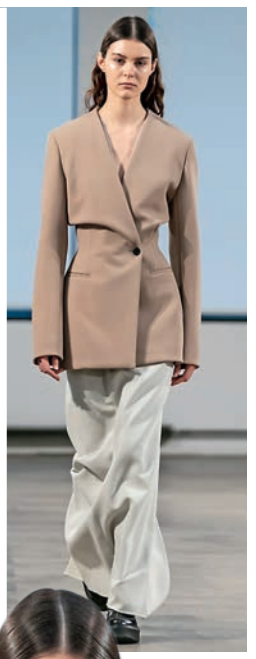
В этом сезоне в коллекции гибко-приталенные толстые жакеты, пальто и пиджаки, безразмерные пальто-халаты и просторный трикотаж, расклешенные юбки и брюки-трубы. Изобретательно придуманы и виртуозно исполнены прекрасные, якобы простые платья вроде бы квадратного кроя, но со встроенными вытачками от классического футляра. Очень изящна идея вздернутого широкого воротника-стойки, прикрывающего шею наподобие свободного шарфа. Все выглядит вызывающе просто и вызывающе дорого. Как всегда у The Row, материалы использованы только одноцветные, а цвета сложные, универсальные, удачные в любых сочетаниях. Но плотная вышивка бисером и бусами сложна, кружево на тюле расшито трехмерным, колышущимся при малейшем движении узором из наполненных воздухом нитяных колец. Овчинка и кожа, хлопок, кашемир и шелк одинаково прекрасны. И еще обувь, сделанная так, чтобы точно было удобно: ботинки на молнии спереди и плоские высокие тапки — совершенно в духе войлочных «прощай, молодость», но из прозрачного кружева.



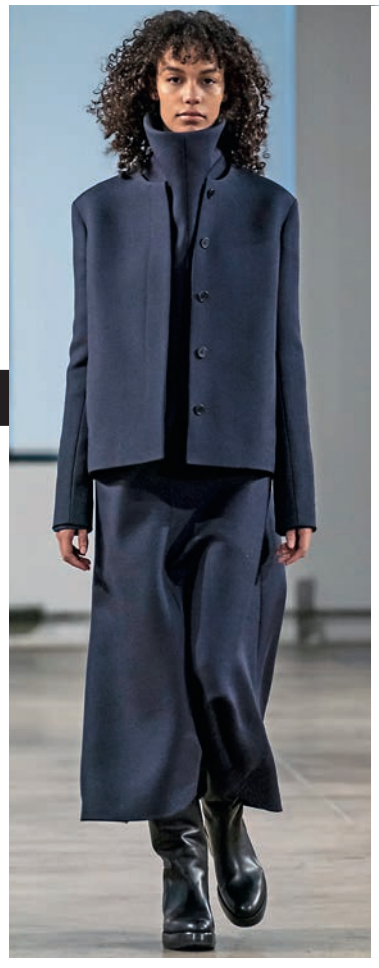
















Текст

Марина Прохорова

# Haider Ackermann

FW 19

Хайдер Акерманн, как и многие в этом сезоне, объединил женскую и мужскую коллекции. По словам дизайнера, главное, что в его вещах «красивые люди, девушки и юноши». Ни лукизма, ни эйджизма в его комментарии к новой коллекции искать не надо. Мы все знаем, что главные звезды, с именами которых ассоциируется бренд Haider Ackermann,— 58-летняя Тильда Суинтон и 22-летний Тимоти Шаламе. Оба они действительно прекрасны, но к конвенциональному пониманию красоты не имеют решительно никакого отношения. Зато оба умеют выглядеть не просто изысканно — декадентски изощренно. Причем в этой изощренности нет ничего болезненного, они обаятельны и транслируют чистую радость умения жить полной жизнью. Собственно говоря, в этом умении показать удивительную гармонию дисгармоничного, неправильного, особенного и кроется талант Хайдера Акерманна. Плюс верная и редкая в наше время приверженность принципам настоящей роскоши — безо всех постмодернистских заимствований из чужих удачных коллекций, вздернутой исключительно из-за хайпа цены, заигрываний со стритвиром и попытки намекнуть, что прет-а-порте делюкс доступен всем. Не всем, и дело не только в цене.



ФОТОГРАФИИ В МАТЕРИАЛЕ: COURTESY OF HAIDER ACKERMANN

# Haider Ackermann FW 19

В своих интервью Хайдер Акерманн говорит, что ему интересна буржуазия, ее тайны, кроющиеся за видимым благополучием. Но дизайнер, прежде всего, подразумевает, что свобода, которую дает это благополучие, помогает возникнуть объему и глубине. Это примерно как если бы великий Луис Бунюэль был не только очень зорким и проницательным, но еще и необыкновенно добрым. И это замечательно: утешительный и понимающий взгляд на людей, их приукрашивание, и есть цивилизационный смысл моды, временно почти позабытый, но сейчас возвращающийся.

Что касается собственно коллекции нынешнего сезона, то, по словам Хайдера Акерманна, она не относится к унисексу, мужские и женские модели объединяют только материалы и общая стилистика. Конечно, в мужской части очевидно большое влияние женской моды — но в ней нет ничего вызывающего, это отличительная особенность современного развития фэшн-дизайна. Цветовая гамма тревожна и лаконична, тканые рисунки на жаккардовых тканях вдохновлены узорами с крыльев бабочек. Никакого минимализма, никакой избыточности — все красиво, тонко и умно.



ЗВЕРИ
С ОЛЬГОЙ
ВОЛКОВОЙ



ALAMY/TASS

# Анолис-рыцарь

Едва ли монаршая особа когда-нибудь прикасалась к его плечу плоской стороной меча, а он, коленопреклоненный, трепетал от осознания важности момента — не было такого. И все равно он рыцарь, анолис-рыцарь (Anolis equestris), игуанообразная ящерица из семейства анолисовых (Polychronitidae). Рыцарем лет двести назад его назвал кто-то из натуралистов — есть мнение, что романтически настроенный ученый увидел сходство блестящей, словно лакированной кожи анолиса с сияющими рыцарскими доспехами.

Анолис-рыцарь — уроженец Кубы, однако в последние полвека он сумел неплохо распространиться еще и в американском штате Флорида: в числе прочего ценного имущества беженцы с Острова свободы брали с собой и своих любимцев, рыцарей. А там, на новой родине, эти любимцы сбегали — так что теперь природа Флориды тоже изобилует анолисами-рыцарями, ловко организовавшими себе еще один ареал обитания. Эти лесные жители, не слишком любящие спускаться на землю, прекрасно чувствуют себя не только в дикой природе, но и на ветках деревьев в городских парках.

Из этой истории можно сделать пару выводов. Первый: анолис давно уже одомашнен, у себя на родине он вполне обычный питомец, а значит, с ним нетрудно подружиться. Второй: сумевший легко приспособиться к новым местам обитания анолис — существо достаточно крепкое и неприхотливое, так что его содержание никаких сверхчеловеческих усилий не потребует. Впрочем, без умеренных усилий все же не обойтись — в наших краях тепло- и влаголюбивые рептилии не могут жить безмятежно, как сибирские кошки, так что анолису понадобится и террариум, и освещение, и обогрев, и увлажнение.

Анолис-рыцарь — самый крупный из анолисов, достигает 50–60 сантиметров в длину (самочки мельче). Две трети этой длины составляет роскошный хвост, но хвост — это вполне полноценная часть анолиса, только, к сожалению, довольно хрупкая и легко отламывающаяся. Потом, конечно, вырастет новый, но вряд ли он будет таким же великолепным. Так что помните сами и завещайте детям: хватать рыцаря за хвост нельзя ни в коем случае. Большинство анолисов имеет жизнерадостный светло-зеленый окрас, реже они бывают желтовато-бурыми или бирюзовыми — впрочем, в минуты душевных потрясений или под влиянием окружающей среды они умеют менять расцветку. На теле у них есть пара желтых полосок, по шее и спинке идет цепочка заостренных чешуек, при необходимости поднимающихся в невысокий гребень. И еще у них есть дивной красоты розовый горловой мешок, который в надлежащее время раздувается и придает анолису особо пугающий — или, наоборот, особо привлекательный — вид. Голова у него заостренная, треугольная, немного похожая одновременно на голову молодого крокодильчика, доброжелательной змеи и почему-то селедки. Его большие глаза могут двигаться независимо один от другого, как у хамелеона. Любящие владельцы уверяют, что глаза рыцаря умеют выражать различные чувства — например, если его взять в руки, чего он не любит, его взгляд будто бы становится обиженным. Впрочем, недовольство рыцаря по поводу насильственных объятий и без того очевидно — от возмущения он может покрыться темными пятнами. А иногда — но тут уж одного возмущения мало, тут надо, чтоб в нем вскипела ярость благородная,— он может и укусить, причем больно. Но до такой крайности рыцарь опускается редко, в основном его протест ограничивается мирными формами. Однако учтите: даже если ваш анолис ведет себя смирно, это не значит, что он наслаждается вашими объятиями, на самом деле он их просто терпит (конечно, и среди анолисов возможны человеколюбцы, не думайте, будто ящерицы все одинаковые).

Анолисы считаются существами спокойными и уравновешенными. Однако иногда выдержка им отказывает, а особую ярость у рыцаря-самца вызывает второй рыцарь-самец. Встреча двух самцов, животных территориальных, начинается с угроз — пугающе открывается рот, страшно раздувается горловой мешок, топорщится гребень, происходит шипение, недвусмысленное топотание и подпрыгивание, повышается пятнистость... Более слабый духом рыцарь ретируется. А если слабого духом не нашлось, будет драка. Серьезная, вплоть до смертоубийства.

Иное дело — прекрасная дама, встреченная в брачный период. Анолиса-девочку украшает скромность, поэтому она ничего такого специального не делает, а просто изящно сидит на ветке и ждет своего принца. А принц, завидев такую красоту, немедленно воспламеняется — раздувает свой прелестный горловой мешок и принимается соблазняюще кивать головой. Ну а потом, решив, что дама в достаточной степени потрясена, он ее цапает зубами за загривок и еще хвостом для надежности обвивает. От всего от этого со временем появляются яйца, из которых затем вылупляются маленькие, но вполне самостоятельные рыцарьки. Если, конечно, в самом начале этой романтической истории не произошла роковая ошибка — иногда рыцарь так спешит на свадьбу, что принимает за невесту еще одного самца. Тогда, понятное дело, никаких яиц не получится. Хорошо, если от разочарования крупный рыцарь не задаст трепку рыцарю помельче.

Анолис-рыцарь — существо вполне отважное, готовое дорого продать свою жизнь. Так, он спешит сразиться с садовым шлангом, который, наверное, напоминает ему змею. Однако наш рыцарь вовсе не без страха, и его можно понять. Ведь на воле он — желанная добыча, особенно для хищных птиц, поэтому даже в безопасном террариуме он, бывает, очень уж нервно воспринимает внезапное шевеление или тень у себя над головой. Он думает, что на него пикирует какой-нибудь орлан и немедленно впадает в панику, начинает метаться и от ужаса настолько теряет всяческое соображение, что вполне может разбиться о стенки террариума.

А еще наш рыцарь не совсем без упрека. Конечно, глупо ждать от рептилии приверженности высоким моральным устоям, но все же каннибализм — это как-то слишком. Да, эти рыцари едят своих более слабых товарищей. И более молодых тоже едят. И даже родственников едят! Впрочем, наши с вами далекие предки, скорее всего, делали то же самое. Но все же основу рациона рыцарей составляют не другие рыцари. На воле они едят насекомых, пауков, прочих ящериц, некрупных амфибий, если повезет — мелких грызунов, птенцов и яйца. Ну а дома ваш рыцарь будет вполне доволен, получая мышей, тараканов, мух, сверчков, мучных и земляных червей и прочее в этом духе.

Анолис — не самое подвижное существо, он созерцатель. Он часами сидит на одном месте, поэтому нет необходимости делать для него гигантский террариум, ему подойдет и просто большой. (Гигантский тоже можно, особенно если у вас живет несколько рыцарей, вернее один рыцарь и пара-тройка рыцарш — ни с самцом, ни с ящерицами другого вида гордый анолис не уживется.) У террариума большой должна быть не столько ширина, сколько высота, ведь анолисы любят карабкаться. А этой значит, что в террариуме нужны ветки, причем достаточно толстые, чтобы по ним было комфортно ходить и на них возлежать. Вполне уместны будут там и растения, а также укрытия вроде камней, коряг или перевернутых горшков. Неплохо было бы устроить рыцарю и что-то типа водопада — эти ящерицы привыкли слизывать воду с листьев или ловить дождевые капли, к обычной поилке приспособиться им бывает трудно (некоторые так и не приспосабливаются). Не получился водопад — не страшно, вам просто придется почаще опрыскивать террариум, чтобы листья были мокрыми и чтобы влажность была подходящей, 70–90%. А еще в террариуме должно иметься освещение и нагревательные лампы: рыцарю хорошо при 25–30°, ночью можно прохладнее — около 20–23. Однако при этом в террариуме должна быть своего рода «горячая точка» с температурой под 40 — например, термоковрик. На пару часов в день нужно включать ультрафиолетовую лампу, чтобы вырабатывался витамин D. Вот, собственно, и все, что нужно рыцарю. А он в благодарность за заботу проживет у вас лет 16, то есть раза в два-три дольше, чем в дикой природе.

За эти годы он, скорее всего, успеет к вам привыкнуть. Не знаю, как там с любовью, но со временем он перестанет вас опасаться и стесняться, возможно, согласится есть из ваших рук и терпеть ваши нежности. Теоретически вы даже можете пускать его погулять по дому или (летом!) по саду, только придется както все огородить, чтобы гуляющий не слинял в поисках лучшей доли. Можно попробовать соорудить для него что-то типа шлейки, но на такое согласится не каждый рыцарь. Впрочем, некоторые все же соглашаются — мы ведь помним, что все они разные.

Если у вас один анолис, он так и останется один. А вот если вы завели семейную группу — готовьтесь: рано или поздно они, скорее всего, размножатся. И если нежные родители не сожрут новорожденных, вам вскоре придется начать бойкую торговлю рыцарями. Словом, быть вам заводчиком анолисов. Особо на этом деле не разбогатеешь (в России рыцарь стоит примерно 2–7 тысяч рублей), однако в процессе торговли вы с головой окунетесь в своеобразный мир любителей рептилий и познакомитесь там с весьма интересными людьми. И перед вами откроются новые горизонты.

# ВЕРЬ
# В МЕЧТУ



WORLDCLASS.RU
+7 (495) 477-00-08

Реклама

DIOR.COM - 8 800 550 68 85



DIOR

РЕКЛАМА