



ТЕАТР ИЗНУТРИ И СНАРУЖИ

В петербургском Большом Драматическом театре стартовал проект, рассчитанный на детскую аудиторию, – серия интерактивных спектаклей «Театр изнутри». 4 ноября в Каменноостровском театре (Новая сцена БДТ) для детей были открыты все цеха, каждый мог попробовать себя в роли звукорежиссера, художника по свету, костюмера, гримера или бутافора. В финале новоиспеченные профессионалы должны были показать родителям готовый спектакль. Эту экскурсию, придуманную режиссером Яной Туминой, ведет легендарная помощница Георгия Товстоногова Ирина Шимбаревич. Во время экскурсии-спектакля детям показывают конфигурацию движений занавесов, «танец» различных планшетов сцены, дают возможность пошевелить из будки осветителя, поколдовать со звуковыми эффектами в радиорубке, прогуляться под колосниками, примерить костюмы и парики. А затем отправиться на ее величество сцену, чтобы сыграть спектакль (каждому выдается наушник, через который он слышит адресованные ему команды). Запись новорожденного спектакля можно посмотреть тут же, за общим чаепитием. Так новый худрук БДТ Андрей Могучий пытается заразить любовью к театру будущих взрослых зрителей. Следующая экскурсия состоится на зимних каникулах.

Эпохи сквозь призму театра

В Российском университете театрального искусства – ГИТИС прошла межвузовская научная конференция на тему «400-летие дома Романовых и театр». Среди тем докладов – как исторические («Великий князь Константин Николаевич и русская культура», «Император Николай I и комедия Гоголя «Ревизор», «Театральный образ Павла I и реальность», «Художническое призвание Великой княгини Ольги», «Музыкальные увлечения Романовых»), так и интригующе актуальные. Например, «Визуальная десакрализация образа самодержавной власти при Николае II» или «Романовская империя: театрализация сакрального как источник маргинализации власти». Или «Почему Эжен Ионеско одному из своих персонажей дал имя Николай II».

Высшее театральное училище им. Щепкина тоже обратилось к истории, но собственной: в декабре состоялась презентация книги «Высшее театральное училище имени М. С. Щепкина: два века истории в документах. 1809–1918». Впервые в одной книге собраны все документы, касающиеся жизни училища: воспоминания воспитанников, педагогов, театральных деятелей и писателей в хронологическом порядке. Сборник венчают законоположения о Московском театральном училище, списки преподавателей и выпускников, словарь устаревших слов и выражений и другие справочные материалы.



Different Eras Through the Lens of Theatre

The Russian University of Theatre Arts – GITIS hosted an interacademic scientific conference on “Theatre and the 400th Anniversary of the House of Romanov.” The subjects of the presentations varied between historical (“Grand Duke Konstantin Nikolayevich and the Russian Culture”, “Emperor Nicholas I and Gogol’s Comedy ‘The Inspector General’”, “Paul I: His Theatre Image and the Reality”, “Artistic Calling of Grand Duchess Olga”, “The Romanovs’ Musical Passions”) and intriguingly topical. Such as, for instance, “Visual Desacralization of Autocratic Power Under Nicholas II” or “The Romanov Empire: Theatricalization of the Sacral as the Origin of Power Marginalization.” Or “Why Eugene Ionesco Named One of His Characters Nicholas II.”

The Shchepkin Theatre School also turned to history, its own, however: the presentation of the book “The Shchepkin Theatre School: Two Centuries Worth of History in Documents. 1809–1918” took place in December. For the first time all the documents related to the life of the school were collected in one book: memoirs of its pupils, educators, theatre personalities, and writers in chronological order. The collection concludes with legal provisions about the Moscow theatre school, lists of instructors and graduates, a dictionary of antiquated words and expressions, and other reference materials.



THEATRE INSIDE AND OUT

The Saint Petersburg Bolshoi Drama Theatre launched a project aimed at a children’s audience – a series of interactive performances titled “Theatre Inside and Out.” On November 4, the Kamennooostrovsky Theatre (the BDT’s New Stage) opened all of its workshops to children, and each child could try him or herself out as a sound engineer, lighting designer, costume designer, makeup artist, or propman. At the end of it the newly-minted professionals were to showcase their finished production to their parents. This journey, created by director Yana Tumina, is led by Georgy Tovstonogov’s legendary assistant Irina Shimbarevich. During this performance-journey the children are being shown the configuration of curtain movements, the “dancing” motions of the various stage floors; they are given an opportunity to direct the lights from the control booth, fiddle with sound effects in the radio room, take a stroll under the gridiron, try on costumes and wigs. They are then let onto her majesty the stage itself in order to play in a production (everyone is handed an ear-piece, through which they can listen to the commands given to them). The recording of the newborn production can be viewed right there during a general tea party. This is how the BDT’s new artistic director Andrei Moguchy tries to instill the love for theatre in future adult audiences. The next journey takes place during winter break.





Каждый из нас по-своему Золушка

Оренбургский государственный театр драмы почти целый месяц будет принадлежать детям: с 25 декабря по 12 января здесь дают «Золушку» – вольное переложение сказки Евгения Шварца Юрием Алесиным, создателем московского детского театра «Будильник», в постановке молодого режиссера Александра Федорова. Выбирая пьесу для новогоднего спектакля, режиссер понял, что сам бы не отказался посмотреть именно «Золушку». И не только потому, что это красивая сказка, но и потому, что «комплекс Золушки» – очень распространен сейчас среди молодых людей. По словам режиссера, такие люди не уверены в себе, боятся жизни и не могут отвечать за свои поступки. Алесин придал «Золушке» современное звучание, хотя основа осталась вполне классическая.

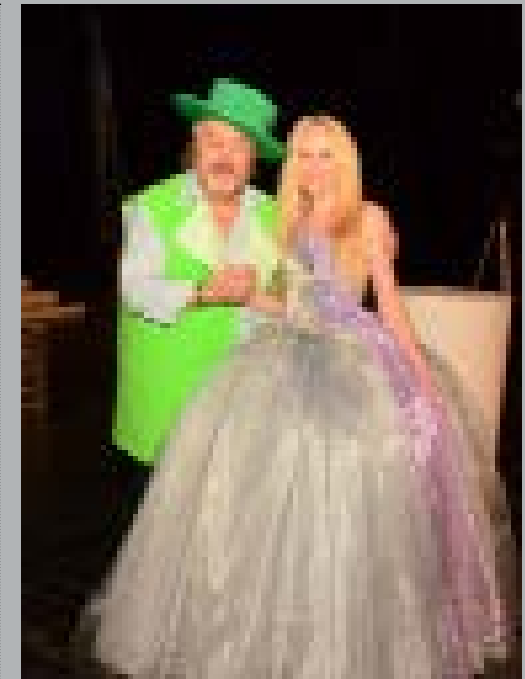
И ПРИНЦ,
И ЛИЦЕДЕЙ

В театре «У Никитских ворот» появилась свой «Гамлет». По словам режиссера Марка Розовского, он решил обойтись без приглашений актеров со стороны, но пропустить через великую пьесу практически всю труппу (в спектакле два состава, в роли Гамлета Максим Заусалин и Валерий Толков), а самому себе устроить экзамен на творческую состоятельность за последние тридцать лет. Сценографом стал ученик Давида Боровского Александр Лисянский, художницей по костюмам – Мария Данилова. Но, пожалуй, важнее всего назвать имя композитора Николая Корндорфа, с которым Марк Розовский сотрудничал еще в студии «Наш дом» и памяти которого посвятил свой спектакль. Своего Гамлета режиссер считает в первую очередь гениальным лицедеем, который режиссирует собственную жизнь и смерть по законам художественной правды.



A PRINCE
AND AN ACTOR

The Nikitsky Gates Theatre acquired its own “Hamlet.” According to director Mark Rozovsky, he decided against inviting outside actors, choosing instead to run virtually the entire company through the great play (the production has two casts, the part of Hamlet is played by Maxim Zausalin and Valery Tolkov), and giving himself a test on creative competence over the last thirty years. Stage design was done by Alexander Lisyansky, a student of David Borovsky; Maria Danilova became costume designer. The most important name to be given here is, perhaps, the composer, Nikolai Korndorf, who worked with Mark Rozovsky back at the “Nash Dom” (Our House) studio and in whose memory Rozovsky staged this production. The director sees his Hamlet as, first and foremost, a brilliant actor, who directs his own life and death in accordance with the laws of artistic sincerity.



Every One of Us Is a Cinderella in Their Own Way

For a period of nearly a month the Orenburg State Drama Theatre will belong to children: from December 25 through January 12 the theatre will be presenting “Cinderella” – a loose adaptation of Yevgeny Schwartz’s fairy tale by Yuri Alesin, founder of Moscow’s children’s theatre “Budilnik”, in the production of a young director Alexander Fedorov. In choosing a play for a New Year’s production, the director realized that “Cinderella” is one he himself wouldn’t mind watching. And not just because it is a beautiful fairy tale, but also because the “Cinderella Complex” is so widespread nowadays among young people. According to the director, such people are unsure of themselves, they are afraid of life and cannot be responsible for their actions. Alesin gave a modern ring to “Cinderella”, even though its foundation remained fairly classical.

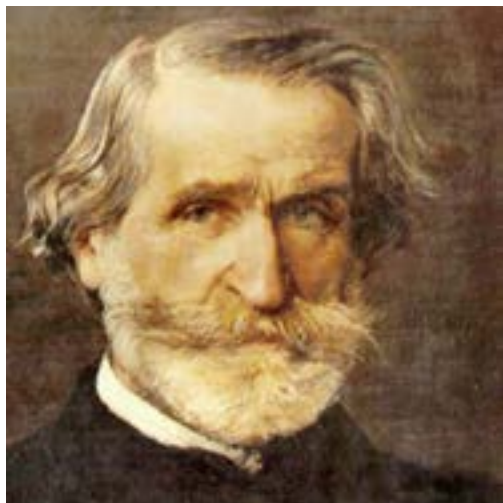
*О, дар проклятый,
о, красота!*

К 200-летию Джузеппе Верди Большой театр выпускает премьеру «Дона Карлоса». Любовь отвергнутая и любовь несбывшаяся, мужская дружба, ревность, старость, слепая инквизиция, свобода Фландрии и гнет Испании – какие только темы не переплетаются в бессмертной музыке Верди, для исполнения которой требуется уникальная коллекция голосов: сопрано, контральто, тенор, баритон, бас, extra бас и extra колоратурное сопрано. В России «Дон Карлос» был впервые поставлен итальянской труппой в 1868 году, а уже в 1895-м в Казани осуществили первую русскую постановку. До Большого театра «Дон Карлос» добрался лишь в роковом 1917-м, Федор Шаляпин исполнил там одну из лучших своих партий – стареющего короля Филиппа. Сейчас оперу ставит британский режиссер Эдриан Ноубл, более десяти лет возглавлявший Шекспировский Королевский театр. Музыкальный руководитель постановки – Василий Синайский.



*O, Terrible Gift,
O, Beauty!*

The Bolshoi Theatre is releasing a premiere of “Don Carlos” to coincide with Giuseppe Verdi’s 200th anniversary. Love rejected and love unfulfilled, male friendship, jealousy, old age, blind inquisition, the freedom of Flanders and the oppression of Spain – these are just some of the themes that are intertwined in Verdi’s timeless music, whose performance requires a unique collection of voices: soprano, contralto, tenor, baritone, bass, extra bass, and extra coloratura soprano. In Russia “Don Carlos” was staged for the first time by an Italian company in 1868, and already as early as 1895 the first Russian production was staged in Kazan. It wasn’t until the fateful 1917 that “Don Carlos” made it to the Bolshoi Theatre; Feodor Chaliapin performed one of his greatest part there – that of the aging King Philippe. The current opera is being staged by British director Adrian Noble, who was head of the Royal Shakespeare Company for over ten years. The production’s musical director is Vassily Sinaisky.



ГИПСОВАЯ ПАМЯТЬ

Малый театр обратился к осмыслению «лихих 90-х», впервые поставив пьесу современного российского писателя Александра Звягинцева «Последний идол». В ней поднимается тема отцов, ответственных за крах советской империи, и детей, которые не желают отвечать за ошибки отцов и предпочитают отречься от них. В судьбе отдельно взятой распадающейся семьи отражается судьба страны. Покидая государственную дачу, домочадцы отказываются от массивного гипсового бюста бывшего хозяина дома, партийного функционера – он не нужен ни вдове, ни детям, ни внукам. В спектакле Владимира Драгунова заняты Владимир Сафронов, Алена Охлупина, Татьяна Лебедева, Глеб Подгородинский, Варвара Андреева и другие.

PLASTER MEMORY

The Maly Theatre’s latest undertaking is an attempt to understand the “raucous ‘90s” by staging a play titled “The Last Idol” by contemporary Russian writer Alexander Zvyagintsev. The play raises the subject of the fathers, responsible for the collapse of the Soviet empire, and the children, who do not wish to be bound by the mistakes of their fathers, choosing instead to renounce them. The fate of a single disintegrating family reflects the fate of the entire country. Family members are leaving their government-owned country house and refuse to take along a massive plaster bust of its former owner, a party functionary – nobody wants it, not the widow, not the kids, not the grandchildren. Vladimir Dragunov’s production features Vladimir Safronov, Alena Okhlupina, Tatiana Lebedeva, Gleb Podgorodinsky, Varvara Andreeva, and others.



Оперное окно в Европу

Когда король Пруссии Фридрих Второй был молод, он приказал построить замок Рейнсберг для занятий искусствами, впоследствии Рейнсберг превратился в настоящий фестивальный городок. С 1991 года здесь проходит оперный смотр молодых исполнителей «Камерная опера в замке Рейнсберг», инициированный берлинским композитором Зигфридом Маттусом. В Рейнсберг съезжаются лучшие молодые певцы со всего мира, в распоряжении которых – сцена под открытым небом посреди парка с видом на замок и закат над озером, а главное – оркестры под управлением выдающихся дирижеров, таких как Даниэль Баренбойм, Гарри Купфер, Курт Мазур, Кристиан Телеманн. Именно отсюда у многих начинается восхождение к вершинам оперного искусства и выступлениям на лучших сценах мира. Последние несколько лет с фестивалем сотрудничает Ассоциация музыкальных театров России, а худрук фестиваля Зигфрид Маттус со своей командой в январе 2014 года в четвертый раз едет в Санкт-Петербург на специальное отборочное прослушивание, так как не все россияне мо-



гут себе позволить приехать на прослушивание в Германию. По итогам прошлогодних прослушиваний на фестиваль в Рейнсберг пригласили 15 российских певцов.

An Opera Window to Europe

When Frederick II, the King of Prussia, was young, he commissioned to build the

Rheinsberg Castle to practice the arts; Rheinsberg went on to become a true festival town. Since 1991, the Castle has been hosting the Kammeroper Schloss Rheinsberg (Chamber Opera Rheinsberg Castle) – a festival of young opera performers, initiated by the Berlin composer Siegfried Matthus. Best young singers from all over the world come to Rheinsberg, where they are provided with an open-air stage in the middle of a park with a view of the castle and a sunset over the lake, and, most importantly, with orchestras under the direction of such renowned conductors as Daniel Barenboim, Harry Kupfer, Kurt Masur, and Christian Thielemann. This is where many of those singers begin their ascent to the peak of opera art and to performances on the best stages of the world. For the past few years the festival has been collaborating with the Russian Association of Musical Theatres, and in January of 2014 the festival's artistic director Siegfried Matthus and his team are coming to Saint Petersburg for the fourth time to attend a special audition, seeing how not all Russian citizens can afford to go to the auditions in Germany. According to the results of last year's auditions, 15 Russian singers were invited to the festival in Rheinsberg.

ВСЕЬ МИР – КУХНЯ

В «Сатириконе» начались репетиции пьесы «Кухня» Арнольда Уэскера – драматурга из поколения «рассерженных» (среди которых Джон Осборн, Брендан Бизн, Шила Дилени, Джон Арден и Гарольд Пинтер). Написанная 24-летним драматургом и впервые поставленная в театре «Ройал Корт», «Кухня» была переведена на многие языки мира и экранизирована. Но на русском языке (в переводе Валентины Ряполовой) ставится впервые. Как работает кухня большого ресторана,

Уэскер знает на собственном опыте: он прошел путь от подсобного рабочего до шеф-повара парижского ресторана. Пьеса, написанная по классическим законам единства времени, места и действия, представляет кухню как замкнутую модель любой корпорации и общества в целом. Здесь кипят супы и межнациональные конфликты, потогонная работа на наших глазах превращает людей в роботов, эта ситуация не может не породить социальный взрыв. Режиссер спектакля – Константин Райкин.

ALL THE WORLD'S A KITCHEN

The Satirikon theatre began rehearsing the play «The Kitchen» by Arnold Wesker – a playwright from the «angry young men» generation (a group that included John Osborne, Brendan Behan, Sheila Delaney, John Arden, and Harold Pinter). «The Kitchen», written by a 24-year-old playwright and staged for the first time at the Royal Court Theatre, was translated into many world languages and adapted for the screen. This is, however, the first time that the play is being staged

in Russian (translated by Valentina Ryapolova). Wesker knows from personal experience the inner workings of a kitchen in a large restaurant: he worked his way up from a maintenance worker to a chef in a Paris restaurant. The play, written in accordance with the classical unities of time, place and action, represents a kitchen as a closed model of any corporation and society as a whole. Soups and international conflicts here are all coming to a boil, sweatshop labor turns people to robots before our very eyes – a situation like that cannot help but lead to a social fallout. Production directed by Konstantin Raikin.

Анна Лейбовиц.
Фотопортрет
Михаила
Барышникова.

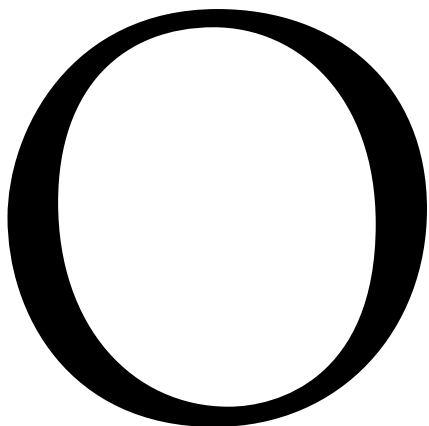
ВЕСТОЧКА

С тех пор как он уехал из СССР, став «невозвращенцем», прошло около 40 лет. Давно пал «железный занавес». Тем не менее Барышников так ни разу не приехал в Россию ни на гастроли, ни даже просто с визитом. «У меня ностальгия по русским людям и русской культуре, но не по этому месту на географической карте», — сказал он в одном из интервью Русской службе ВВС.

Анна Чепурнова

ОТ МИХАИЛА БАРЫШНИКОВА

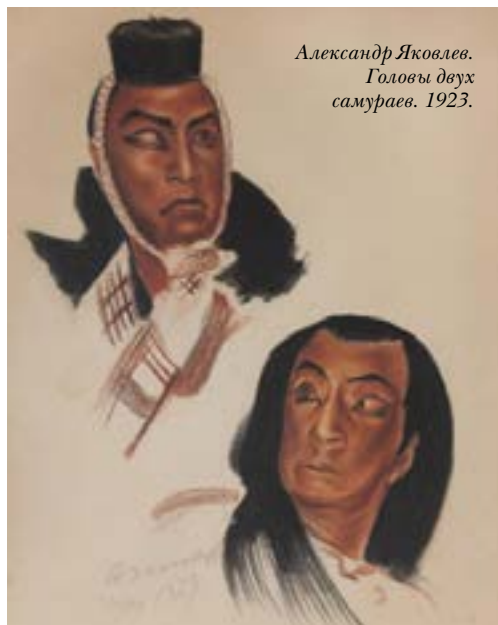
СОБРАНИЕ ВЕЛИКОГО ТАНЦОВЩИКА
В МУЗЕЕ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ



днако в Музее личных коллекций время от времени появляются весточки от знаменитого танцовщика и хореографа. Все объясняется просто: выезжая за границу, с ним общается нынешний президент ГМИИ им. Пушкина Ирина Александровна Антонова. Именно благодаря ей в 2005–2006 году в Москве показывали выставку фоторабот знаменитого танцовщика и 28 акварелей Максимилиана Волошина, которые Барышников передал в дар Отделу личных коллекций Музея.



Рауль Дюфи. Женский портрет. Около 1930.



Александр Яковлев.
Головы двух самураев. 1923.

Сейчас в Музее личных коллекций экспонируют коллекцию искусства Михаила Барышникова, которую в прошлом году показывали в нью-йоркской ABA Gallery.

Название нынешней выставки – «Искусство, с которым я живу» – предельно точно отражает суть экспозиции. Барышников признавался, что собранную им коллекцию живописи и графики он часто возил за собой по миру. В любой гостинице чувствовал себя как дома, если ему удавалось развесить на стенах номера хотя бы десяток рисунков из своего собрания.

Эту коллекцию Барышников начал собирать почти сорок лет назад – первые приобретения сделал в 1975 году в Париже. Это были две работы, одна из них – изумительный портрет Сергея Дягилева работы Жана Кокто, выполненный всего несколькими карандашными линиями.

В коллекции около 30 имен художников. Среди них есть русские, американцы, французы... Но больше все-таки русских. Подавляющее большинство работ посвящено театру и танцу, например, театральные эскизы Александра

Бенуа, Сергея Судейкина, Мстислава Добужинского, Льва Бакста. Но даже в тех работах, которые напрямую с театром не связаны, заметна театральность. Например, «Головы двух самураев» Александра Яковлева так изысканно декоративны, что невольно напоминают о театре кабуки. А в каких роскошных позах расположилась крестьянская пара у самовара в работе Филиппа Малявина! Эти двое так и просятся в сцену какого-нибудь спектакля о русской жизни до революции.

В коллекции Барышникова есть и рисунки, выполненные не профессионалами, а просто дорогими танцовщику людьми. Например, хореограф Триша Браун подарила ему карандашное изображение своих собственных ступней. А друг и совладелец ресторана «Русский самовар» Иосиф Бродский презентовал Барышникову рисунок с матросами под названием «Увольнение на берег».

Выставка открыта
до 19 января 2014 года



Жан Кокто. Вацлав Нижинский
в роли Фавна. 1957.

ДРУГИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ НОЯБРЯ–ДЕКАБРЯ В МОСКВЕ

ГЦТМ ИМ. А.А. БАХРУШИНА:
«ТОТ САМЫЙ МАРК ЗАХАРОВ»
Основное здание. До 1 декабря.

«СВЕТ-АКТРИСА ИННА ЧУРИКОВА»
Дом-музей М.С. Щепкина. До 8 декабря.

«Я – СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК»
К 100-летию со дня рождения
В.С. Розова. Основное здание.
До 22 декабря.

«ДАВИД БОРОВСКИЙ В ОПЕРЕ»
Мемориальный музей «Творческая
мастерская театрального художника Д.Л.
Боровского». До 10 марта.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ САЛОН
НА ТВЕРСКОМ БУЛЬВАРЕ:
АЛЕКСЕЙ БАХРУШИН:
ВЕЛИКОЕ ДЕЛО СОЗИДАНИЯ
(К истории Версаля на Зацепе)
До 7 декабря.

ГАЛЕРЕЯ ВЕРЕСОВ
«ПЛЕНЕННЫЕ ТЕАТРОМ.
РУССКАЯ СЦЕНОГРАФИЯ 1900–1940-х
ГОДОВ». До 13 января.

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ
НА КРЫМСКОМ ВАЛУ
«НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА.
МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ».
До 16 февраля.
На выставке есть большой раздел,
посвященный театральным работам
Гончаровой. Она уехала из России в 1915
году, чтобы сотрудничать с Дягилевым
в «Русских сезонах», и так и не вернулась
на родину. В эмиграции она создавала
эскизы костюмов и декораций для театров
Франции и Нью-Йорке.



Александр Бенуа.
Эскиз костюма
стражника в
Конфетюренбурге
для балета
Петра
Чайковского
«Щелкунчик».
1937–1940.

A MESSAGE FROM MIKHAIL BARYSHNIKOV

THE GREAT DANCER'S COLLECTION IN THE
MUSEUM OF PRIVATE COLLECTIONS

AROUND 40 YEARS HAVE PASSED SINCE HE LEFT THE USSR, HAVING BECOME A DEFECTOR. THE IRON CURTAIN HAS FALLEN LONG AGO. NEVERTHELESS, BARYSHNIKOV NEVER DID COME TO RUSSIA, NOT ONCE, NOT FOR A GUEST PERFORMANCE, AND NOT EVEN FOR A SIMPLE VISIT. "I AM NOSTALGIC FOR THE RUSSIAN PEOPLE AND THE RUSSIAN CULTURE, BUT NOT FOR THE PLACE ON THE MAP," HE SAID IN ONE OF HIS INTERVIEWS WITH THE RUSSIAN BBC SERVICE.

Anna Chepurnova

Yet every once in a while the Museum of Private Collections receives messages from the famous dancer and choreographer. The explanation is simple: Irina Aleksandrovna Antonova, cur-

rent President of the Pushkin Museum of Fine Arts, communicates with him whenever she goes abroad. It was thanks to her that in 2005-06 Moscow held an exhibition that included photographic works by the famous dancer and 28 watercolors by Maximilian Voloshin, which Baryshnikov donated to the Museum's Private Collections Department.

Currently the Museum of Private Collections is exhibiting Mikhail Baryshnikov's art collection, which was shown at the ABA Gallery in New York last year.



Sergey Sudeikin.
Petrushka costume design.



The name of the current exhibition – “The Art I Live with” – reflects the essence of the exposition with utmost precision. Baryshnikov admitted that he often brought his collection of paintings and graphic arts along in his travels. He felt at home in any hotel, if he was able to hang at least a dozen of paintings from his collection on the walls of his room.

Baryshnikov began working on this collection almost forty years ago – he made his first acquisitions in 1975 in Paris. Those were two works, one of them – an amazing portrait of Sergei Diaghilev by Jean Cocteau, executed with only a few pencil lines.

The collection includes about 30 artist names. Among them are Russians, Americans, French ones... Russians prevail, however. The overwhelming majority of works are devoted to theatre and dance. There are many theatre sketches by Alexander Benois, Serge Sudeikine, Mstislav Dobuzhinsky, Leon Bakst. Yet theatricality can be observed even in those works that are not directly related

OTHER THEATRE EXHIBITIONS IN MOSCOW DURING THE MONTHS OF NOVEMBER-DECEMBER

A.A. BAKHRUSHIN STATE CENTRAL THEATRE MUSEUM:

“THE VERY SAME MARK ZAKHAROV”
Main building. Through December 1

“LUMINESCENT ACTRESS INNA CHURIKOVA”
The M.S. Shchepkin House Museum
Through December 8

“I AM A LUCKY MAN”
Dedicated to the 100th anniversary of the birth of V.S. Rozov. Main building
Through December 22

“DAVID BOROVSKY IN OPERA.”
The “Creative Workshop of Set Designer D.L. Borovsky” Memorial Museum. Through March 10

THE THEATRE SALON ON TVERSKOY BOULEVARD:

ALEXEI BAKHRUSHIN: THE GREAT WORK OF CREATION
(For the history of Versailles in Zatsépa).
Through December 7

THE VERESOV GALLERY

“CAPTIVATED BY THEATRE. RUSSIAN SET DESIGN OF THE 1900s – 1940s”
Through January 13

THE TRETYAKOV GALLERY AT KRYMSKY VAL

“NATALIA GONCHAROVA. BETWEEN EAST AND WEST”

Through February 16

The exhibition features a large section dedicated to Goncharova's theatre works. She left Russia in 1915, in order to collaborate with Diaghilev in the “Russian Seasons”, and never returned to her homeland. In emigration she worked on creating costume and set designs for theatres in France and New York

to theatre. Alexander Yakovlev's “Study of Two Samurai”, for instance, is so exquisitely ornamental that it can't help but remind one of the Kabuki theatre. And what about the luxurious poses of the peasant couple by the samovar in Filipp Malyavin's work! These two are just asking to be put in a scene in some production about Russian life prior to the Revolution.

Baryshnikov's collection also includes drawings that were not made by professionals but simply by people who are near and dear to the dancer. Choreographer Trisha Brown, for instance, gave him a pencil drawing of her own feet. And Joseph Brodsky, his friend and co-owner of the “Russian Samovar” restaurant, presented Baryshnikov with a drawing of sailors titled “Shore Leave”.

The exhibition runs through January 19, 2014



David Salle.
Curtain design for
The Molino Room.
1986.

МАЛЫЙ ТЕАТР
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
1988 СОВЕТ ТЕАТРОВ РЕФОРМ

ПРЕМЬЕРА
6, 14 ДЕКАБРЯ
9 ЯНВАРЯ

СЦЕНА НА ОРДЫНКЕ
БОЛЬШАЯ ОРДЫНКА, Д. 69
и ДОБРЫНИНСКАЯ

(495) 624-40-46
WWW.MALY.RU

Художественный руководитель театра –
народный артист СССР Ю.М. Соловьев

А.Г. ЗВЯГИНЦЕВ
ПОСЛЕДНИЙ ИДОЛ
СЦЕНЫ ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ

ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ СТАРШЕ 12 ЛЕТ

ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

Ольга Фукс
Фотографии предоставлены
пресс-службами фестивалей

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ФЕСТИВАЛИ МОСКОВСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ОСЕНИ ВО МНОГОМ ОПРЕДЕЛЯЮТ ТВОРЧЕСКУЮ ПОГОДУ ВСЕГО СЕЗОНА: ВСЕОБУЧ ПО АКТУАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ «ТЕРРИТОРИЯ», СМОТР ТЕАТРАЛЬНЫХ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ SOLO, КОЛЛЕКЦИЯ ДОСТИЖЕНИЙ МЭТРОВ «СЕЗОН СТАНИСЛАВСКОГО» И ОТДЕЛЬНО ЛЬВА ДОДИНА, ВСЕГДА НЕОЖИДАННЫЙ NET И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПОИСКИ DANCE INVERSION. НИШИ ВРОДЕ БЫ РАЗНЫЕ, НО ПРИ ЖЕЛАНИИ МОЖНО НАЙТИ И ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ — ОБЩИЕ ТЕМЫ. НАПРИМЕР, ТЕМУ АГРЕССИВНОГО МИРА, ВТОРГШЕГОСЯ В ЧАСТНУЮ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА.

НА СВИДАНИЕ С ФЕЙСБУКОМ

RAUSCH

Dusseldorfer Schauspielhaus, Германия
Фестиваль «Территория»

Дурман, упоение, потеря контроля над собой, изменение сознания — русские попытки перевода слова gausch. Это четвертая совместная работа немецкого режиссера Фалька Рихтера и голландского



Фото: Sebastian Hoppe

хореографа Анук ван Дайк, эффектно повенчавших современный танец и verbatim (драматург Йенс Хилье). Конвульсии слов и тел фиксируют мутацию любви в эпоху социальных сетей, психологических тренингов, глобальных кризисов, культа успеха и того мощнейшего информационного потока, что хлынул в сознание людей. И, как следствие, мутацию человека, которую он уже ощутил и пытается сопротивляться, но пока, кажется, терпит фиаско.

...Психотерапевт сознательно разрушает пару, не забывая интересоваться, есть ли у обоих страховка, чтобы оплатить его услуги. И зная, что разведенные, окруженные пустотой люди подсядут на его сеансы, как на наркотики.

...Он и она бьются в тесной клетке комнаты-куба, буквально лезут на стену и ходят по потолку, но когда наконец они расстаются, оказывается, что комната-клетка не стала просторней и в ней поселился страх.

...Щуплый юноша в диапазоне от застенчивого лепета до истерики шепчет и кричит о жажде близости — столь сильной, что понятно: того, второго, никогда не будет рядом, он просто не выдержит такого накала и такой зависимости.

Люди блуждают в социальных сетях в поисках своего идеала, а от реальности предпочитают отвернуться, вроде одного из героев, который на свидании со своей девушкой тайком заходит к ней на страничку полюбоваться ее фотографиями, обработанными фотошопом.

Люди бросаются в политическую борьбу, устраивают свой «оккупай» и вдруг находят то, что искали, — в перерывах между слезоточивым газом и полицейскими побоями: боль возвращает им общность, иллюзию близости, и они совершенно по-детски радуются своему отвоєванному призрачному счастью.

Этот «лоскутный» по форме, но очень цельный по сути спектакль поставил множество вопросов — похоже, именно на них мы будем отвечать в ближайшее десятилетие.



Фото: Sebastian Hoppe

МАТ ВЛЮБЛЕННЫМ, ПАТ ВЛАСТИ

«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ»
Малый драматический театр,
Санкт-Петербург.
Спектакли Льва Додина
на фестивале «Золотая маска»

Сценография скупа и логична, как шахматная доска: прямые углы столов, диагональ перегородок бюргерского дома (сценограф Александр Боровский). Актерская речь летит вперед, как лесной пожар, и все закоулки сюжета высвечиваются этим огнем с предельной ясностью (педагог по речи Валерий Галендеев). Сразу четыре актерские работы выдвинуты на соискание «Золотой маски»: пара антагонисток (очаровательная в своей продажности леди Мильфорд Ксении



Фото с сайта МДТ

Раппопорт и страстная, точно обугленная от свалившихся несчастий Луиза Елизаветы Боярской) и пара антагонистов (железный президент Игоря Иванова и его сын Данилы Козловского). Лев Додин наглядно доказывает, что главным средством сценической выразительности может стать мысль.

Велеречивый романтик Шиллер становится локатором каких-то очень созвучных нашему времени эмоций. Второе лицо государства (а фактически – первое) задумал повернуть брачную операцию, чтобы фаворитка государя получила статус замужней дамы: разменной монетой должен стать его сын, посмеявшийся полюбить простолюдинку. В схватке между коварством государственной машины и любовью частного человека любовь не просто проигрывает, а знает заранее, что обречена. Знает – и все равно следует единственно возможному для нее пути. По-пастернаковски: мы братья преград не обещали, мы будем гибнуть откровенно.

Президенту не нужно тратить ни малейшего усилия, чтобы расправиться с противниками: службистский микрофончик под воротником транслирует его приказы – кого в психушку, кого под венец. Сын отказывается играть по отцовским правилам: очарованный сентиментальной ложью леди Мильфорд, он все же понимает, что она отнимет у него главное – чувство собственного достоинства. Но рок все-таки заставит заплатить его по счетам отца страшную цену – самому стать убийцей своей невесты, чтобы, как он думает, спасти их любовь от грязи. И потом горько осознать – им не быть вместе ни в земной, ни в загробной жизни. Как ледяной душ действуют после этой сцены строки Бисмарка (которые Додин включил в спектакль и отдал Президенту) – о необходимости развивать у сегодняшней молодежи чувство национального самосознания и богобоязненность.



ЭЛЕКТРОМАГНИТНЫЕ ВОЛНЫ ПАМЯТИ

«ПОСЛЕДНЯЯ ЛЕНТА КРЭППА»
Компания Роберта Уилсона
Solo

Внезапная болезнь Клауса Марии Брандауэра лишила Москву возможности наблюдать любопытнейший актерский диалог двух Крэппов в исполнении Брандауэра и Уилсона. Но можно пофантазировать, каким бы он был: Крэпп с клоунским носом и париком на афише несостоявшихся гастролей (Брандауэр) и Крэпп с набеленным лицом, вампирским макияжем и торчащими волосами (Уилсон) доказывали, что традиция играть эту пьесу Беккета исключительно как трагический этюд о муках памяти, старости и скорой смерти отложена на неопределенный срок.

Существо, которое играет Уилсон, меньше всего похоже на жалкого старика, а его жилище представляет собой хайтековскую студию звукозаписи. Он точно повелевает силами природы, и звуки дождя за окном усиливаются под гипнозом его взгляда или прекращаются под взмахом его руки (пластика крокодила перед прыжком за добычей, а вовсе не согбенного старика).

Уилсон (режиссер плюс исполнитель) ставит перед собой и блестяще решает массу формалистических задач: как сгущать пространство с помощью света, как долго удерживать внимание публики на абсолютно неподвижной фигуре и так далее. В конце концов становится ясно, что герой Уилсона – не старик Крэпп, а

Пресс-служба Театрального центра СТД РФ «На Страстном»

его Последняя Лента – оцифрованное, навсегда сохраненное свидетельство человеческой жизни, пережившее самого человека и точно в шутку воплотившееся в его подобие. Благодаря Уилсону мы увидели причудливую жизнь аудиозаписи человеческого голоса там, где приучены наблюдать жизнь человеческого духа.

СНОВА СТАТЬ ЧЕЛОВЕКОМ

«ТАМ, ЗА ДВЕРЬЮ»
Гамбургский театр «Талия»
Фестиваль «Сезон Станиславского»

Пьеса Вольфганга Борхерта подхватывает интонацию бюхнеровского «Войцеха». Молодой поэт и актер, призванный вермахтом, отвоевавший в Сибири (да еще и в штрафбате за свои диссидентские мысли) и вернувшийся в родной разбомбленный Гамбург, где вскоре умрет от болезней и ран, писал как будто о себе самом. Люк Персеваль ставит этот важнейший для немецкой сцены текст практически на пустой сцене – только маленький оркестрик да огромное зеркало под углом, обеспечивающее зрителям вид сверху: Эльба, в которую дважды бросается вернувшийся с войны Бекманн (Феликс Кноп), Лета, вечность, зеркало перед лицом эпохи. Главным выразительным средством его спектакля становится звукопись: от шепота, почти не отличимого от тишины, до микрофонного визга. Солдат возвращается домой, но его жена с другим, родители в могиле, в отчем доме чужаки, а в кабаре, где он хочет устроить



представление из своего горя, нужны юные Гёте, со страстью, мастерством и желательно без трагедий.

Главной партнершей Феликса Кноппа, паренька с микрофоном и застывшими слезами в глазах, становится великоколенная Барбара Нюссе – молодость и старость, одинаково отвергнутые миром, окруженные то ли ангелами, то ли призраками тех, кто не вернулся с войны (их играют дети с синдромом Дауна). Героиня Нюссе здесь ни много ни мало – Господь Бог, измученный чувством вины за сотворенный им мир (как тут не вспомнить «богов» из «Сезуана» Юрия Бутусова – усталую немую девчонку с израненными ногами). Бог принимает разные обличья. И старик на берегу, который не может предотвратить самоубийство молодого парня и страдает так, точно не посмотрелся на смерть за всю войну. И нищая вдова, что обогреет несостоявшегося самоубийцу. И очерстевший генерал, привыкший посылать на смерть тысячи солдат, забыв про жалость – и этот робот войны предлагает Бекманну сменить рубашку, чтобы «снова стать человеком». И директор кабаре – старый и потухший, с ворохом пустых спичечных коробков в карманах: нечем зажечь последнюю сигарету, остается только сжевать ее, давась горечью. И чужая старуха в родном доме, испорченная «квартирным вопросом». Но глаза Бога не спрячешь – даже в роли железного генерала они полны боли. И в них – нечто большее, чем хорошая актерская работа, мастерство перевоплощения и вообще чем театр, – правильность и праведность душевного пути, пройденного в искусстве, непобежденная человечность.

АКТЕР – ПОВЕЛИТЕЛЬ МИРА

«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»

Театр: Парижский театр «Буфф дю Нор»
Фестиваль: Фестиваль NET

Маленький шедевр 89-летнего Питера Брука искрится юмором и светится абсолютным приятием жизни, особым



Фото: Alicia Peres

счастьем очень мудрого и очень старого человека. Сэр Брук поставил немало опер: «Богему», «Бориса Годунова», «Олимпийцев», «Саломею», «Свадьбу Фигаро», «Фауста», «Евгения Онегина». Теперь он обратился к «Волшебной флейте» Моцарта, изрядно сократив музыкальный текст, заменив многочисленные речитативы остроумными речевыми вставками на французском и русском, а оркестровое звучание – одним роялем (пианист Реми Атазе). Несколько ролей он отдал африканцу Абду Уологему: его персонаж, заменивший Змея, мальчиков, фей и так далее, так и называется – Актер, повелитель волшебной флейты, хозяин театра, где в отличие от мира, все строится по законам гармонии. Получился ажурный, прозрачный, стремительный, озорной Моцарт, с которым не грех и чуть погрузить о старомодном, наивном, уютном театре, несвоевременном, как само счастье. Театре, где нет ничего синтетического, мультимедийного, привнесенного из смежных искусств. Хрустальным ручьем журчит музыка и сюжет. А артистам, чтобы сотворить на сцене целый мир, нужна только флейта (впрочем, она парит в воздухе), несколько бамбуковых палок на подставках (вполне достаточно, чтобы показать чертог, и лес, и павлиний хвост, и дерево, где захотел повеситься птицелов Папагено в уморительно смешном исполнении Тома Долье), свет, огонь и рояль.

Голоса актеров легко взмывают в полет вместе с ариями (на чужом немецком) и так же стремительно при-

земляются в бытовой шуточный треп (на родном французском), а тела с той же легкостью, играючи, меняют оперную статику на гуттаперчевую пластичность. Подчеркнутый минимализм, «неслыханная простота» спектакля Брука знаменуют не усталость или исчерпанность выразительных средств театра, а какой-то новый виток его развития, где театр полностью соразмерен человеку, где вновь слышна сентенция о двух актерах, коврике и площади. И где «Волшебная флейта» звучит как заветание идущим следом.

ОЗОНОВЫЙ ВЫХОД В КОСМОС

«ПТИЦЫ С НЕБЕСНЫМИ ЗЕРКАЛАМИ»

Новозеландский театр MAU
Фестиваль DanceInversion
Текст Екатерина Васенина

На фестиваль современного танца DanceInversion впервые приехала компания из Новой Зеландии MAU со спектаклем Birds with Skymirrors. Создатель MAU Лемми Понифазио больше чем хореограф, он визионер, создающий свой мир. Удивительно, что человек с такими большими и оправданными талантом амбициями выбрал средством воплощения

своих видений танец – искусство сколь могучее, столь и легучее. Участники MAU – аборигены, рыбаки, строители, ушедшие из семей, поверившие в мир Лемми, не доверяя понятиям «современный танец», «магический ритуал», «народное искусство». В «Птицах» танцуют новозеландскую хаку и поют на наречиях островов Океании, Понифазио создает трагический обряд жизни угасающей современной цивилизации, страдающей от озоновых дыр, чьи последствия для жителей Океании слишком наглядны из-за близости Антарктиды.

Воины MAU танцуют так, как танцуют шаманы во все времена – пропуская через себя видимые и невидимые миры, играя на границах света и тьмы: на протяжении полутора часов мы ни разу не видим их тела целиком, только руки, лица, спины, ноги, часть корпуса, и этого довольно для законченной микроистории. Татуировки на все тело, птичьи маски, нежное, как схваченные крылышки, дрожание женских рук и агрессивные прыжки мужчин, рассыпанные в сцене финала пыль и прах – все это полно смыслов и тревоги. Озоновая дыра, уничтожая жестким ультрафиолетом, предоставляет и выход в космос, куда MAU ходят как к себе домой.



Фото: Sebastian Bolesch

POINTS OF INTERSECTION

Olga Foux

Photographs courtesy of festival press-services

INTERNATIONAL FESTIVALS OF MOSCOW THEATRE AUTUMN IN MOSCOW LARGELY DETERMINE CREATIVE WEATHER OF THE SEASON AS A WHOLE - "TERRITORIA", A GENERAL EDUCATION FESTIVAL ON TOPICAL ART, A REVIEW OF THEATRE INDIVIDUALITIES "SOLO", A COLLECTION OF ACHIEVEMENTS BY THEATRE MAESTROS "THE STANISLAVSKY SEASON" AND SEPARATELY THOSE OF LEV DODIN, THE ALWAYS UNEXPECTED "NET", AND THE DANCING PURSUITS OF "DANCEINVERSION" - HAS COME TO AN END. THE NICHE APPEAR DIFFERENT, YET IF DESIRED IT IS POSSIBLE TO FIND POINTS OF INTERSECTION THERE AS WELL, COMMON THEMES. THE THEME OF AN AGGRESSIVE WORLD, FOR EXAMPLE, THAT INTRUDED UPON A MAN'S PRIVATE LIFE.

ON A DATE WITH FACEBOOK

RAUSCH

Dusseldorfer Schauspielhaus, Germany
Festival "Territoria"

Intoxication, rapture, loss of self-control, a change of consciousness - these are some of Russian attempts at translating the word rausch. It is the fourth collaborative work by German director Falk Richter and Dutch choreographer Anouk van Dijk, who created a spectacular marriage of contemporary dance and verbatim (playwright Jens Hillje). Paroxysms of words and bodies capture the transformation of love in the era of social networks, psychological trainings, global crises, the cult of success, and the enormously powerful flow of information that flooded into people's consciousness. And, as a result of all that, a transformation of man, of which he already became aware and tries to resist, but, so far, unsuccessfully, it seems.

...A psychotherapist deliberately breaks up a couple, making sure to inquire whether or not both of them have insurance to pay for his services. And knowing that divorced people, surrounded by emptiness, will become hooked on his sessions the same as on drugs.

...He and She are fighting each other inside a small cage of a room, shaped like a cube. They are literally climbing the walls and walking on the ceiling, but when they, finally, part ways, the cage-room does not end up getting any more spacious and is now inhabited by fear.

...A frail young man vacillates between shy babble and hysterical yelling, as he whispers and screams about his thirst for intimacy - so strong that it is clear that there will never be that other one next to him, because he simply would not survive such intensity and such dependence.

People roam social networks in search of their ideal, choosing to turn their back on reality, like one of the characters, who, while on a date with his girlfriend, secretly visits her webpage to check out her photo-shopped pictures.

People throw themselves into a political fight, organize their own "Occupy" movement, and suddenly find what they were looking for - in between tear gas and police beatings: pain gives them back a sense of community, an illusion of intimacy, and they experience a completely childlike joy at their recaptured illusive happiness.

This production - patchwork-like in form but very solid in substance - raised a great number of questions, and it looks like we might be answering those in the decade to come.



Photo by Sebastian Hoppe

CHECKMATE TO LOVERS, STALEMATE TO POWER

“INTRIGUE AND LOVE”

*Maly Drama Theatre, Saint Petersburg.
Lev Dodin’s productions at the Golden Mask
Festival*

The stage design is sparing and logical like a chess board: the right angles of the tables, the diagonal of partitions in the burgher’s house (stage designer Alexander Borovsky). Actors’ speech flies forward like forest fire, and every nook and corner of the plot is illuminated by that fire with utmost clarity (elocution master Valery Galendeev). Four performances have been nominated simultaneously for the Golden Mask award: a couple of female antagonists (Kseniya Rappoport’s Lady Milford, charming in her corrupt nature, and Elizaveta Boyarskaya’s Luisa, who seems almost charred by the misfortunes that have befallen her) and a couple of male antagonists (Igor Ivanov’s iron-willed President and his son, played by Danila Kozlovsky). Lev Dodin clearly demonstrates that thought can become the main tool of stage expression.

Schiller, a grandiloquent romantic, becomes a radar for emotions that are somehow very much in tune with our times. The second person in the government (virtually, the first) decides to arrange a marriage, to obtain the sovereign’s favourite the status of a married woman: his son, who dared to fall in love with a commoner, must become a bargaining chip. In the battle between the insidiousness of state apparatus and the



love of a private individual, love doesn’t just lose, it knows in advance that it is doomed. It knows it and still follows the only path that is available to it. The Pasternak way: “We gave no promises to leap obstacles, We shall yet face our end with honesty.”

The President doesn’t need to put any effort into disposing of his enemies: a service microphone under the collar transmits his orders – get this one to the insane asylum, this one to the altar. The son refuses to play by his father’s rules: charmed by Lady Milford’s sentimental lies, he still realizes that she will take away what is most important to him – his sense of dignity. Yet fate will still force him to pay a terrible price to settle his father’s debts – to become his own fiancée’s murderer in order to, as he believes it, save their love from filth. Only to then come to a bitter awareness that they are not destined to be together, neither in this life nor in the next. Bismarck’s words about the need to cultivate the sense of national identity and fear of God in today’s youth (words that Dodin put into the production and gave the President) are like an ice-cold shower after that scene.

THE ELECTROMAGNETIC WAVES OF MEMORY

“KRAPP’S LAST TAPE”

*Robert Wilson’s Theatre Company
Solo*

Klaus Maria Brandauer’s sudden illness deprived Moscow of the opportunity to observe the most interesting actors dialogue between two Krapps played by Brandauer and Wilson. We can, however, fantasize about what it would have been like: Krapp with a clown nose and wig on the playbill of the cancelled guest performances (Brandauer) and Krapp with a bleached face, a vampire makeup and hair that is sticking out everywhere (Wilson) were setting out to prove that the tradition of performing this play of Beckett exclusively as a tragic study of the torment of memory, old age and impending death has been put off indefinitely.

Photo courtesy of the MDT website



Press-service of the “Na Strastnom” Theatre Centre of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation

The creature that Wilson is playing looks nothing like a wretched old man, and his dwelling is a high-tech recording studio. He seems to control the forces of nature, and the sounds of rain outside the window become stronger under the hypnosis of his gaze or stop altogether at the wave of his hand (the plasticity of a crocodile before it leaps after its prey, rather than that of a stooping old man).

Wilson (director plus performer) sets a multitude of formalistic tasks for himself, which he then proceeds to solve brilliantly: how to condense space with the help of light, how to hold and keep the audience’s attention on a figure that is completely immobile, and so on and so forth. In the end it becomes clear that Wilson’s protagonist is not old man Krapp, but, rather, his Last Tape – a digitized testament of human life, preserved for all eternity; a testament that outlived the man himself and, almost as a joke, reincarnated itself in his image. Thanks to Wilson we saw the fantastical life of an audio recording of a human voice where we were trained to observe the life of a human spirit.

SUBTITLE: TO ONCE AGAIN BECOME A MAN

“THE MAN OUTSIDE”

*Thalia Theatre of Hamburg
Stanislavsky Season Festival*

Wolfgang Borchert’s play picks up the tone of Buchner’s “Woyzeck.” This young poet and actor, who was called up by the Wehrmacht, fought in Siberia (and in a penal battalion of all places, because of his dissident thoughts), and returned to his native bomb-ravaged Hamburg, where he would soon die of his ailments and wounds, wrote this play as if he were writing about his own self. Luk Perceval stages this text, so essential to German theatre, on a virtually empty stage – there is only a small orchestra and a huge angled mirror that provides the audience with a view from above: the river Elbe, where Beckmann (Felix Knopp) jumps twice after his return from the war, Lethe, eternity, a mirror in the face of an era. His production’s primary means of expression is euphony: from a whisper that is barely distinguishable from the quiet to the squeal of a microphone. A soldier returns home, but his wife is with another, his parents are buried in a grave, there are strangers in his ancestral home, and the cabaret, where he wants to perform a show based on his misfortunes, needs young Goethes, with passion, mastery and, preferably, without tragedies.

Felix Knopp, a young lad with a microphone and eyes full of tears, gets as his main partner the great Barbara Nüsse –



youth and old age, both equally rejected by the world, surrounded by either angels or the ghosts of those, who have not come back from the war (they are played by children with Down Syndrome). Nusse's protagonist here is nothing short of Lord God himself, tormented by a sense of guilt for the world he created (how can this not remind one of the "gods" from Yuri Butusov's "Szechwan" – a tired, mute girl with wound-covered feet). God takes on different forms. He is an old man on the river bank, who cannot prevent a young man's suicide and is tormented by it as though he hadn't seen enough death throughout the war. And a beggar widow, who will give some warmth to the failed suicide. And a hardened general, who is used to sending thousands of soldiers to their death without pity – this war robot suggests that Beckman change his shirt to "once again become human." And a cabaret director – old and lackluster, with a pile of empty matchboxes in his pockets: he has nothing left to light his last cigarette with, all he can do is chew it up, choking with bitterness. And a strange old woman in his own house, damaged by the "housing problem." But you cannot hide God's eyes – even when playing the role of the iron-willed general his eyes are filled with pain. And they have something more in them than good acting job, mastery of transformation and even than theatre itself – the correctness and righteousness of the spiritual path that was traveled in art, the undefeated humanity.

ACTOR – MASTER OF THE WORLD

"A MAGIC FLUTE"

*Theatre des Bouffes du Nord of Paris
NET Festival*

The little masterpiece by the 89-year-old Peter Brook sparkles with humor and is alight with complete acceptance of life, a special kind of happiness of a very wise and very old man. Sir Brook staged quite a few operas: "La Boheme", "Boris Godunov", "The Olympians", "Salome", "The Marriage



Photo by Alicia Peres

of Figaro", "Faustus", "Eugene Onegin." He now turned his sights to Mozart's "The Magic Flute", having substantially reduced the musical text by replacing the numerous recitatives with witty voice insertions in French and Russian, and the orchestral sound with a single grand piano (pianist Remi Atasay). He gave several of the parts to Africa's Abdou Ouloguem: his character, which replaced the Serpent, the boys, the fairies, etc, is called exactly that – Actor, lord of the magic flute, master of theatre, where, unlike in the real world, everything is built according to the laws of harmony. What came out was a delicate, transparent, sweeping, mischievous Mozart, and there's no harm in giving into a bit of nostalgia with him for the old-fashioned, naive, cozy theatre, ill-timed like happiness itself. For theatre that has nothing artificial in it, nothing multimedia-based, that's been carried over from related arts. Music and plot ripple and flow like a crystal stream. And all the artists need to create an entire world on stage is a flute (though it floats in the air), several bamboo sticks on stands

(quite sufficient to show the chamber, and the forest, and a peacock's tail, and a tree, where bird-catcher Papageno, portrayed in a hilariously funny manner by Thomas Dolie, wanted to hang himself), light, fire, and a grand piano.

The actors' voices easily take flight along with arias (in the foreign German language) and land just as swiftly in an everyday humorous idle talk (in their native French), and their bodies trade operatic immobility for double-jointed plasticity with the same effortless ease. Express minimalism and "an unheard-of simplicity" of Brook's production are not a sign of fatigue or exhaustion of theatre's means of expression, but of some new phase of its development, where theatre is fully commensurate with man, where the adage about two actors, a rug and a market square is being heard again. And where "A Magic Flute" sounds like a testament to those who follow.

AN OZONE ACCESS INTO SPACE

"BIRDS WITH SKYMIRRORS"

*Theatre: MAU Theatre of New Zealand
Festival: DanceInversion Festival
Text by Ekaterina Vasenina*

The DanceInversion Contemporary Dance Festival was visited for the first time by the MAU theatre company from New Zealand with a production titled "Birds with Skymirrors." Lemi Ponifasio, MAU's

founder, is more than a choreographer; he is a visionary creating a world of his own. It is amazing that a man with such great ambitions, justified by his talent, chose dance as the means of realizing his visions – an art as powerful as it is volatile. MAU actors are aborigines, fishermen, builders, who left their families, having believed in Lemi's world, while distrustful of such concepts as "contemporary dance", "magical ritual", "folk art." Actors in "Birds" dance the New Zealand haka and sing in the dialects of the islands of Oceania. Ponifasio creates a tragic ritual of the life of a dying modern civilization, suffering from the holes in the ozone layer, whose consequences are all too obvious for residents of Oceania because of its proximity to the Antarctica.

MAU warriors dance the way the shamans have danced both now and always – letting visible and invisible worlds flow through them, playing on the boundaries of darkness and light: over a period of an hour and a half we never once see their full bodies, only their hands, faces, backs, feet, part of their torso, and that is enough for a complete micro-story. Full-body tattoos, bird masks, the flutter of women's hands, gentle like captured wings, and the aggressive leaps of men, dust and ashes scattered across the stage in the final scene – all of that is filled with meanings and unease. The ozone hole, while destroying them with harsh ultraviolet light, also provides them with access to space, and MAU actors go there as though it were their home.



Photo by Sebastian Bolesch

ВЕЧНЫЙ ВЫХОД ИЗ ТУПИКА

Ольга Канискина

ШКОЛА-СТУДИЯ МХАТ
ИМ. НЕМИРОВИЧА-
ДАНЧЕНКО НЕ МОЖЕТ
ПОХВАСТАТЬСЯ СОЛИДНЫМ
ВОЗРАСТОМ – В ЭТОМ ГОДУ
ЕЙ ВСЕГО 70 ЛЕТ, ХОТЯ
ПО ЧИСЛУ ЗНАКОВЫХ
ДЛЯ НАШЕГО ИСКУССТВА
АРТИСТОВ ОНА ДАСТ ФОРУ
ЛЮБОМУ ИЗ ПРИЗНАННЫХ
ТЕАТРАЛЬНЫХ ИНСТИТУТОВ.

Сегодня выпускника-ми этого ВУЗа только в Москве «укомплектованы» МХТ им. Чехова, Театр Олега Табакова, Театр им. Пушкина, «Современник», Новый Драматический театр, «Сатирикон». Мхатовский ген живет в самых разных театрах, городах России, а также во Франции, Германии, Канаде. В США существует целая «Шестая студия» американских мхатовцев, а с аспирантурой Школы-студии МХАТ сотрудничает сам Гарвард.

«МХАТ подходит вплотную к тому тупику, в какой естественным, историческим путем попадает всякое художественное учреждение, когда его искусство окрепло и завоевало всеобщее признание, но когда оно уже не только не перемальвает свои недостатки, но еще укрепляет их, а кое-где даже обращает их в «священное традиции». На дворе 1943 год. Еще не ясен исход войны. Во МХАТе идут «Три сестры» Немировича-Данчен-

ко – один из самых важных спектаклей XX века, определивший сознание будущих театральных корифеев (Питер Брук признавался, что никогда бы не взялся за «Трех сестер», потому что видел идеальный спектакль). Но Немировича скорее раздражали эти восторги и преследовал образ тупика, бронзовеющего мастерского театра, под «гребенку» которого «стригли» все остальные театры, подвергшиеся обязательному «омхачиванию». По инстанциям ходило его ходатайство о создании Школы, где можно было бы вернуться к истокам.

25 апреля 1943 года Немирович скончался. На следующий день Совнарком издал постановление об основании Школы-студии при Художественном театре его имени. Вступительные экзамены в знаменитом портретном фойе принимали Василий Качалов, Иван Москвин, Ольга Книппер-Чехова... На сегодняшний день живы три выпускницы из первого набора: Маргарита Анастасьева (диплом №1, подписан Василием Качаловым), Елена Хромова, Маргарита Юрьева, на момент поступления – девятиклассница из Свердловска. Меньше всего классов – только пять – окончил один из любимейших актеров Советского Союза Михаил Пуговкин. Из Школы-студии ему тогда пришлось уйти, но диплом об окончании он все-таки получил... через 60 лет, блестяще сдав сотни экзаменов по актерскому мастерству в кино и театре.

В Школе с самого начала учили быть не только актерами – людьми. Среди



Первые студенты Школы. Ольга Фрид стала легендарным педагогом по сценической речи, а Михаил Пуговкин – легендарным артистом, который получил диплом Школы-студии МХАТ... через 60 лет после поступления.



Константин Станиславский и легендарный ректор Школы-студии МХАТ Вениамин Радомысленский – «папа Веня».

приглашенных на встречи со студентами – Борис Пастернак, молодой Святослав Рихтер, полузапрещенная Анна Ахматова, Александр Солженицын с «Одним днем Ивана Денисовича», Александр Вертинский (Олег Табаков потом признался, что именно песни Вертинского, а вовсе не лекции Кторово о методе физических действий, открыли им силу искусства), Генрих Белль, Давид Самойлов, Роберт Рождественский. Эта традиция продолжается до сих пор.

Первым ректором Школы-студии стал Василий Сахновский, театральный историк, критик, режиссер, основатель кафедры режиссуры в ГИТИСе, настоящий энциклопедист, получивший свою долю официального «признания»



– ссылкой, по обвинению в формализме. В 1945-м его не стало, на смену пришел офицер флота Вениамин Захарович Радомысленский. Много лет его команда «по коням» начинала очередной учебный год, а для студентов он станет «папой Веней», строгим и мудрым. До сих пор в Школе работает Евгений Вениаминович Радомысленский, очень похожий на своего отца. Недолгое правление ставленника из Минкульта СССР в Школе называют «смутным временем». Затем эстафету ректорства подхватил Николай Алексеев, потом Олег Табаков (хоть и считался у властей идеологически незрелым), Анатолий Смелянский и, наконец, нынешний ректор Игорь Золотовицкий.

В 1945-м среди поступивших в Школу-студию был и сын приехавшего из Воркуты офицера ВОХР Олег Ефремов: та «почка», которая даст на древе Школы-студии самый мощный, самый яркий побег – театр «Современник». Окончив Школу, актер

Центрального Детского театра Ефремов вместе с другом Геннадием Печниковым, одной шляпой на двоих и чеховским репертуаром отправляются пешком по России давать концерты (чуть не угодили в тюрьму как американские шпионы). В это время сановный МХАТ задыхается от чудовищных советских пьес, а в Школе-студии Качалов, забаррикадовав все двери, читает студентам запрещенного Достоевского, разговор Ивана и черта. До смерти Сталина оставался год, до рождения «Современника» четыре. Во МХАТ Ефремова тогда еще не позвали, зато преподавать в Школу-студию пригласили сразу. По ночам со студентами и молодыми коллегами-сокурсниками он репетировал «Вечно живых» («папа Веня» разрешил), первый полночный прогон имел оглушительный успех, но уже за второй спектакль («Никто» Анатолия Эфроса) МХАТ изгнал своих детей за чуждую эстетику. Спустя годы по тому же пути, со сходными надеждами и обидами пройдет Олег Табаков и его «цыплята Табака», тоже выпускники Школы-студии МХАТ – Владимир Машков, Евгений Миронов, Сергей Безруков и другие. Отпочкуется «Пятая студия», «Современник-2» – заметные явления нашего театра, хоть и прожившие недолго. Дерево Школы-студии продолжает плодоносить.

Если прокатиться на машине времени по разным годам Школы-студии МХАТ, можно увидеть немало самых счастливых моментов нашего театра. На вступительных экзаменах читает монолог Арбенина аристократический красавец Игорь Дмитриев с липовой справкой вместо аттестата (добытой исключительно благодаря актерскому мастерству) – его принимают, несмотря на перебор студентов. Книппер-Чехова подписывает диплом юному Алексею Баталову. Мхатовские корифеи хохочут над «Золотым петушком» в исполнении Олега Борисова – еще никто не знает, какой трагизм откроется у этого прирожденного комика. Петр Фоменко развивает актерскую убедительность: подбив самых отчаянных,



Евгений Евстигнеев – самый талантливый студент легендарного курса.

перегораживает Тверскую (тогда улицу Горького) аптекарскими пузырьками – берет пробу воздуха (водители покорно тормозят). На импровизированной ударной установке выбивает сложнейший ритм лысеющий Евгений Евстигнеев – лучший на курсе, который станет костью «Современника». Владимир Высоцкий (уже с дипломом!) показывает гитарные аккорды первокурснику Николаю Караченцову, и все у них впереди – Галилей и Гамлет, Тиль и Резанов...

Предмет под названием «Манеры» (довольно странный для агонизирующего сталинского режима) ведет урожденная княгиня Волконская. Авнер Зись, преподающий мудреные политэкономии и диалектики, на спор читает наизусть «Капитал» с любой страницы, но свои лекции тратит на обсуждение студенческих спектаклей (а все, что нужно знать из марксистско-ленинской премудрости, рассказывает в сжатом и довольно вольнодумном виде перед экзаменом). К слову, экзамен по истории КПСС практически всегда превращался в смотр актерского мастерства



Олег Ефремов и Алла Покровская – в прошлом студенты, а здесь выдающиеся педагоги Школы-студии МХАТ.

– студенты пели, плясали, не учить же в самом деле научный коммунизм! Виктор Монюков не только ведет занятия по актерскому мастерству, но и гуляет со студентами по Москве, вникает во все мелочи их жизни. Евгения Морес ищет музыку роли со своей любимицей, 16-летней Татьяной Лавровой. Василий Топорков находит для занятий прожженного картежника – ставят «Игроков». Андрей Синявский, автор иронических «Прогулок с Пушкиным», учит свободомыслию на лекциях по литературе XX века – вскоре его посадят, и студенты выйдут на митинг в его поддержку. Уникальный чтец Дмитрий Журавлев разбирает тексты. Его коллега Та-



тьяна Васильева собирает ушедшие слова. Кира Головкина убивает сразу двух зайцев, приглашая студентов домой – над отрывком поработать и подкормить («времен связующая нить» между последними годами Немировича и днем сегодняшним, она до сих пор преподает в Школе-студии). Кормит студентов и Софья Пилявская, а за обедом студенты учатся разбираться в сложной сервировке стола и назначении многочисленных ножей и вилок. Гардеробщица тетя Соня, еще одна легенда Школы, в отличие от профессоров, над выбором не мучается и безапелляционно заявляет абитуриентам «ты поступишь», «ты иди в другое училище» – и никогда не ошибается...

Дважды за семьдесят лет Школа-студия МХАТ позволила себе усомниться в правоте Станиславского, считавшего, что режиссуре научить нельзя:

Студент Владимир Меньшов в будущем снимет оscarоносный фильм «Москва слезам не верит».

Олег Ефремов и Кама Гинкас выпустили по режиссерскому курсу, создавая им отнюдь не тепличные условия. Так, Ефремов заставил их выпускать дипломные спектакли в провинции – познакомиться с жизнью. А Гинкас – обязательно поставить современную пьесу (которые сам не сильно жалуется), чтобы умели все: работать с любыми текстами, с видео-рядом, с музыкантами.

Вместе с актерским на свет родился еще и первый в мире постановочный факультет и сразу занял уникальное место в системе театрального образования. Его родоначальником стал Иван Гремиславский, потомственный человек театра (его деды, дядья и родители работали гримерами или капельдинерами, отец и вовсе гримировал Станиславского). Один из главных вопросов абитуриентам на вступительном экзамене – на что будете жить, война ведь.

Студентам постановочного приходится быть и физиками, и лириками. Сопромат и история литературы, начертательная геометрия и история зарубежного театра, компьютерная графика и история костюма (в Школу-студию отдавали подлинные костюмы первых мхатовцев). «Делать декорации учили из дерева, хотя уже тогда в театрах практически везде торжествовал металл, но зато знание о веревке с кобылкой, свиловатости и гвоздимости, зензубеле и фальцгобеле до сих пор заставляют меня верить в чудо театра», – вспоминает Андрей Бондаренко, выпускник Школы-студии, известный книжный дизайнер.

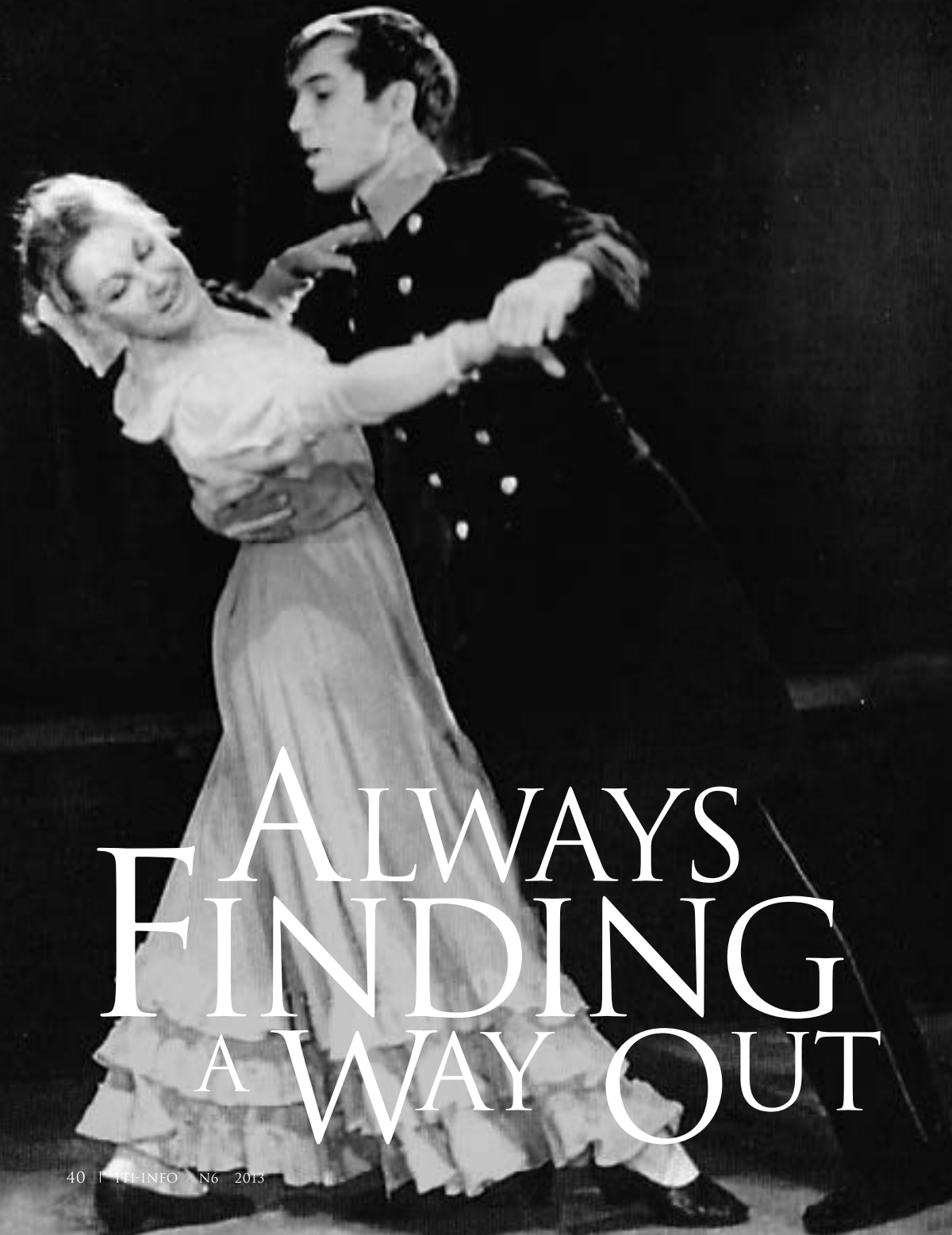
Выпускники постановочного факультета пришлось ко двору в самых разных профессиях – например, Дмитрий Крымов стал уникальным режиссером. Тем более что, не уставая разбираться со всевозможными технологиями, факультет давно уже держит курс на воспитание не просто завпостов, но



театральных художников: Петр Белов, Александр Боровский, Валерий Левенталь, Олег Шейндис, Дамир Исмагилов, Станислав Бенедиктов – эти и многие другие имена говорят сами за себя.

Самый молодой факультет – театрального менеджмента – появился 22 года назад. Его возглавил Александр Рубинштейн, автор нескольких монументальных трудов по экономике культуры. Студентов этого факультета можно встретить в офисах фестивалей, за кулисами театров, на стажировках в Гарварде и других университетах. Он родился тогда, когда слово «менеджер» еще резало слух, не говоря уже про «фандрайзинг», и за открытие факультета пришлось изрядно побороться. Что снова доказывает – в Школе-студии МХАТ всегда умели чувствовать свое время и играть на опережение.

В публикации использованы материалы «Семейного альбома Школы-студии МХАТ» (Издательство «Московский Художественный театр». 2013)



ALWAYS FINDING A WAY OUT

Olga Kaniskina

THE NEMIROVICH-DANCHENKO MOSCOW ART THEATRE SCHOOL CANNOT BOAST OF AN ADVANCED AGE – THIS YEAR IT IS MERELY TURNING 70 YEARS OLD, AND YET WHEN IT COMES TO ARTISTS WHO ARE ESSENTIAL FOR OUR ART FORM, IT CAN LEAVE ANY OF THE ESTABLISHED THEATRE INSTITUTES IN THE DUST.

Today in Moscow alone such theatres as the Chekhov MAT, the Oleg Tabakov Theatre, the Pushkin Theatre, Sovremennik, the New Drama Theatre, and Satirikon are staffed with graduates from this theatre university. The MAT gene is alive and well in the most diverse of theatres, in Russian cities, as well as in France, Germany, Canada. In the US there is an entire “Sixth Studio” of American MAT actors, and Harvard itself collaborates with the MAT School’s post-graduate program.

“MAT comes close to that dead end, where every artistic establishment finds itself in, following a traditional journey, when its art has grown strong and earned general recognition, but when it not only stops hacking away at its flaws but goes so far as to strengthen them, even transforming them into “sacred traditions” in some places. The year is 1943. The outcome of the war is not yet clear. MAT is showing

Art directors of acting courses are famous Russian actors Oleg Tabakov and Alexander Kalyagin

Nemirovich-Danchenko’s “The Three Sisters” – one of the 20th century’s most important productions, which defined the consciousness of the future theatre luminaries (Peter Brook admitted that he never would have taken on “The Three Sisters” because he had seen the ideal production of it). Nemirovich, however, was rather annoyed by these expressions of delight and haunted by the image of a dead end, of a bronzing, preeminent theatre that was used as the standard that all the other theatres, subjected to the forced unification a la the MAT model, were patterned after. His petition for creating a School, where one could go back to the roots, was going through the official channels.

Nemirovich passed away on April 25, 1943. The following day the Council of Peoples Commissars issued a decree, calling for the establishment of a Theatre School in his name at the Art Theatre. Entrance exams inside the famous portrait foyer were conducted by Vasily Kachalov, Ivan Moskvina, Olga Knipper-Chekhova... Three of the graduates from the first intake of students are still alive today: Margarita Anastasyeva (Diploma No1, signed by Vasily Kachalov), Elena Khromova, Margarita Yurieva, who was a ninth-grader from Sverdlovsk at the time of admission.





The actress of the Moscow Art Theatre and Anton Chekhov's widow Olga Knipper-Chekhova was among the first professors of Moscow Art Theatre School

power of art), Heinrich Boll, David Samoylov, Robert Rozhdestvensky. That tradition continues to this day.

The Theatre School's first president was Vasily Sakhnovsky, theatre historian, critic, director, founder of the directing faculty at GITIS, a true all-round scholar, who received his dose of official "recognition" – deportation on the charge of formalism. He passed away in 1945 and was replaced by naval officer Veniamin Zakharovich Radomyslensky. For many years to come his command of "saddle up" would signal the start of a new academic year, and his students would come to know him as "papa Venya", strict and wise. Evgeny Veniaminovich Radomyslensky, who looks very much like his father, works at the School to this day. A USSR Ministry of Culture appointee's short rule at the School is being dubbed "the time of troubles". The baton of the presidency would then be picked up by Nikolai Alekseyev, then Oleg Tabakov (even though the authorities considered him to be ideologically immature), Anatoly Smeliansky, and, finally, Igor Zlotovitsky, the current president.

In 1945, the list of incoming Theatre School students included Oleg Yefremov, son of a VOKhR (Paramilitary Guard) officer, recently arrived from Vorkuta: it was



The student performance of Vitaly Egorov, Andrey Savostyanov and Konstantin Mikhailov

The actor who finished the least number of grades – a mere five of them – is Mikhail Pugovkin, one of the most beloved actors of the Soviet Union. Back then he was forced to leave the Theatre School, but he did receive his graduate diploma... 60 years later, after having passed hundreds of tests on acting skills in both cinema and theatre, brilliantly at that.

From its very conception the School has been teaching its students to be more than just actors – to be human. Some of the guests invited to meet with the students included Boris Pasternak, young Sviatoslav Richter, the semi-forbidden Anna Akhmatova, Alexander Solzhenitsyn with "One Day in the Life of Ivan Denisovich", Alexander Vertinsky (Oleg Tabakov later admitted that it was Vertinsky's songs, rather than Ktorov's lectures on the method of acting, that helped them discover the

It is impossible to imagine Russian theatre and cinema today without Svetlana Kriuchkova and Elena Proklova



that "bud", which would sprout the most powerful, the most brilliant of offshoots on the tree of the Theatre School – the Sovremennik Theatre. Upon his graduation from the School, Central Children's Theatre actor Yefremov and his friend Gennady Pechnikov headed out on a walking performance tour across Russia with nothing but one hat to share between the two of them and a Chekhov repertoire (they very nearly got thrown in jail as American spies). During that time the distinguished MAT was suffocating from hideous Soviet plays, meanwhile inside the Theatre School Kachalov barricaded all the doors and read Dostoevsky's forbidden dialogue between Ivan and the devil to students. It was another year before Stalin's death, four years before Sovremennik was born. Yefremov has not yet been called to perform at MAT, but he was invited to teach at the Theatre School right away. At night he rehearsed "Forever Alive" with his students and young colleagues and fellow classmates ("papa Venya" gave his okay). The first midnight run had a resounding success, but their very next production (Anatoly Efros's "Nobody") had MAT banish its children for alien aesthetics. Years later the same path with similar hopes and grievances would be followed by Oleg Tabakov and the actors of his theatre, also graduates of the MAT Theatre School – Vladimir Mashkov, Yevgeny Mironov, Sergei Bezrukov, and others. Two theatres – the Fifth Studio and Sovremennik-2 – would branch off; noteworthy phenomena for our theatre, even though they didn't survive long. The Theatre School's tree continues to bear fruit.

If one takes a ride on a time machine through the various years of the MAT Theatre School, one can see quite a few of our theatre's happiest moments. There's the aristocratically handsome Igor Dmitriev reading Arbenin's monologue at the en-

trance exams; he has a fake certificate instead of a diploma (obtained solely thanks to his acting skills), yet he is accepted, despite the excess of students. There's Knipper-Chekhova signing the young Alexei Batalov's diploma. MAT's luminaries roaring with laughter over "The Golden Cockerel" in Oleg Borisov's performance – no one knows yet the kind of tragic element that this born comic is capable of showing. Pyotr Fomenko cultivates acting persuasiveness: having roused the most daring of actors, he blocks Tverskaya Street (Gorky Street at the time) with pharmaceutical vials – he is taking air samples (drivers are obediently stopping their cars). The balding Evgeni Evstigneev is drumming out a most complex rhythm on an improvised drum set – he is the best of class, the future backbone of Sovremennik. Vladimir Vysotsky (already with a diploma!) is showing guitar chords to a first-year Nikolai Karachentsov, and they have everything ahead of them still – Galileo and Hamlet, Till and Rezanov...

Volkonskaya, a princess by birth, teaches a subject titled "Manners" (rather strange one for the agonizing Stalinist regime). Avner Zis, who teaches the intricate subjects of political economy and dialectical materialism, can read "Capital" by heart from any page on a dare, but spends his lectures discussing student performances (while telling them everything they need to know about the Marxist-Leninist wisdom in a concise and rather freethinking form prior to the



Three rectors of the Moscow Art Theatre School – Oleg Tabakov, Anatoly Smelyansky and Igor Zolotovitsky

exams). Incidentally, the test on the history of CPSU virtually always turned into a review of acting skills – students sang, danced, they couldn't really have been expected to study scientific communism, could they! Victor Monyukov doesn't just teach acting skills, but also takes strolls with his students around Moscow, tries to gain insight into all the little things in their lives. Yevgeniya Mores along with her favorite student, the 16-year-old Tatyana Lavrova, searches for the music of the role. Vasily Toporkov finds a seasoned card player for his lessons – they stage “The Gamblers”. Andrei Sinyavsky, au-

thor of the ironical “Strolls with Pushkin”, uses his lectures on the 20th century literature to teach freethinking – he is about to be jailed, and his students would come out to rally in his support. Dmitry Zhuravlev, a unique reader, analyzes texts. His colleague Tatiana Vasilyeva collects archaic words. Kira Golovko kills two birds with one stone by inviting students to her home – to work on a passage and to feed them a bit (this “binding thread” between the last years of Nemirovich and today, she still teaches at the Theatre School). Sophia Pilyavskaya is another one to be feeding her students, and during dinner students learn to understand the complex table setting and the purpose of the numerous knives and forks. Aunt Sonya, a checkroom attendant, is another School legend; unlike the professors,

Oleg Tabakov, Hillary Clinton, Naina Eltsina and Alexander Popov after a student performance



she does not have any trouble making the choice and she announces categorically to the prospective students “you will be admitted,” “you should go to a different school” – and she is never wrong..

Over a period of seventy years the MAT Theatre School allowed itself to doubt the truth of Stanislavsky's words – that directing cannot be taught – twice: Oleg Yefremov and Kama Ginkas graduated students from a directing course, letting them out into the conditions that were far from protective. Thus Yefremov made them release their thesis work in the provinces – to get a taste of life. And Ginkas – to stage a contemporary play (which he, himself, does not particularly care for), so that they knew how to do everything: work with any text, video sequence, musicians.

Another one to be born alongside the acting department was the department of stage production, the first one like it in the world, and it immediately took a unique place in the system of theatre education. Its pioneer was Ivan Gremislavsky, who comes from a family of theatre people (his grandfathers, uncles and parents worked as makeup artists or box-keepers, his father was a makeup artist to Stanislavsky himself). One of the principal questions he asked of the prospective students at the entrance exams was what they were going to live on, it was wartime, after all.

Students of the stage production department are forced to be both physicists and lyricists. Theory of strength of materials and history of literature, descriptive geometry and history of foreign theatre, computer graphics and history of costume design (the Theatre School received original costumes of the first MAT actors). “They taught us to create stage sets out of wood, even though virtually every theatre back then was already using metal, but the knowledge I gained about rope and sprocket, knottiness and nailability, rabbit plane

and fillister plane make me believe in the miracle of theatre to this day,” recalls Andrey Bondarenko, a graduate of the Theatre School and a famous book designer.

Graduates of the stage production department fit in well in all kinds of professions – Dmitry Krymov, for instance, became a unique director. All the more so since the department, while always sorting out various technologies, has long shifted its focus to raising not just production managers but theatre artists: Pyotr Belov, Alexander Borovskiy, Valery Levental, Oleg Sheintsis, Damir Ismagilov, Stanislav Benediktov – these and many other names speak for themselves.

The School's youngest department – that of theatre management – was established 22 years ago. It was headed by Alexander Rubinshtein, author of several monumental works on cultural economics. Students from this department can be seen in festival offices, behind theatre curtains, interning in Harvard and other universities. It was born when the word “manager” (in Russian transliteration) was still jarring to everyone's ears, to say nothing of “fund-raising” (also in Russian transliteration), and it was quite a battle to open the department. Which just goes to prove once again that the staff at the MAT Theatre School was always sensitive to their time and always managed to stay ahead of the game.

Materials from “The family album. The Moscow Art Theatre School” were used in this article.

ОБОСТРЕНИЕ «ВЕСНЫ»

Столетию «Весны священной» Игоря Стравинского в постановке Вацлава Нижинского в Берлине посвятили Конгресс «Танец над окопами. 100 лет «Весны священной» (устроители – Немецкий федеральный фонд культуры и «Центр исследования движения» при Свободном университете Берлина) – с конференциями и эксклюзивными проектами. Такими, как реконструкции балета Мари Вигман и «Весны священной» Нижинского, которую впервые в истории исполнили в компании современного танца.



Jörg Landsberg



ПРОТЕСТИРОВАТЬ ОРИГИНАЛ

«ОСЕНЬ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ».
Проект Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера с танцовщиками компании Саша Вальц по реконструкции «Весны священной» Вацлава Нижинского

В 1980-х, когда Миллисент Ходсон и Кеннет Арчер провели уникальную работу по восстановлению постановки Нижинского в костюмах и декорациях Николая Рериха, «Весну священную» 1913 года затанцевали по всему миру. В контекст берлинской конференции легендарная реконструкция вернулась в неожиданном варианте. Не как идеальное «наглядное пособие» к научным докладам, а как живой материал для анализа хореографами и танцовщиками contemporary dance. Начиная с компании «Саша Вальц и гости», которая представила совместную с реставраторами Ходсон и Арчером работу над «Весной священной» Нижинского как «лекцию-показ». И заканчивая премьерными молодыми хореографами, подвергших «мозговому штурму» лексику, идеологию и мифологию балета Нижинского.

В проекте Саша Вальц текст Нижинского превратили в объект репетиционного исследования. От исторических костюмов и декораций отказались, да и Стравинского включили не сразу, показав публике эпизоды сначала под «счет» Миллисент Ходсон, по ходу объяснявшей суть новаций Нижинского, и

только потом с музыкой. Расчлененный паузами и стоп-кадрами, раздвоенный в финале, где солист и солистка синхронно танцуют «версии» смерти, балет как будто впервые утратил «неприкосновенность». Впервые в истории – в чем большая заслуга конференции и лично Саша Вальц, инициатора проекта – хореографию Нижинского исполнили не балетные артисты. В 2011-м Вальц поинтересовалась у знаменитой пары реставраторов: «Как так вышло, что «Весну» Нижинского ни разу не ставили в компаниях contemporary dance?». Теперь она сама ответила на вопрос. Потому что ни одна компания современного танца, как и ее собственная, не смогла бы просто «скопировать» чужой текст, не вступив с ним в отношения – диалога или спора. Иначе говоря, не изменив его.



ПОЖЕРТВОВАТЬ ЖЕРТВОЙ

SACRE SACRE DU PRINTEMPS

Проект хореографа Лорана Шетуана

Еще одна премьера конгресса – реконструкция постановки знаменитой немецкой экспрессионистки Мари Вигман. Считавшийся утерянным текст (немцы шутят, что единственная пленка с записью балета Вигман есть у Мориса Бежара – он выпустил свою версию двумя годами позже) впервые после 1957 года восстановила танцовщица и хореограф Хенриетта Хорн. Еще одна «раскопка» века и... верный кандидат в музей: на «Весну священную» Вигман вряд ли кто способен сегодня откликнуться с должным телесным пафосом. Избранница в красном платье, обмотанная веревками, похожа и на ведьму, которую привели жечь на костре (на

голове венок из сухих веточек), и на служительницу культа. Она раскачивается на месте, гипнотизируя сильными и ритмичными движениями корпуса, все шире захватывая пространство, закручивая его вокруг себя. Эта смерть на пике экстаза, молитвенного служения и ворожбы невероятно красива. Может быть, это вообще самая красивая смерть в истории «Весны». Но Лидер и Жертва, Диктатор и Пастор в одном лице – неизвестно какая из ипостасей этой Избранницы победит.

Уже на момент премьеры Мари Вигман идея самопожертвования дискредитировала себя. «Делать вместе», ощущать коллективное тело, жертвовать личным ради общественного, растворяться в нем, – нацисты нуждались в таких, как Вигман. Цели разнились, но не методы – и те, и другие умели вводить публику в транс. Танцу как «литургической общности» профессор Инге Баксман посвятила отдельную лекцию. Хореограф Лоран Шетуан – проект *Sacre Sacre du Printemps*. Двойное «Сакре» призывает пожертвовать... самой «Весной священной». Идеологическое несогласие с партитурой, вынуждающей впадать в коллективное неистовство, хореограф выразил, заставив каждого из семи танцовщиков по очереди «примерять» роль Жертвы. Выбор есть, но жертвоприношения не происходит. Артисты входят в роль и живыми-здоровыми из нее выходят. В звуковом пространстве, созданном композитором Лео Шмитдхальсом, танцовщики движутся беспечно и совпадают друг с другом случайно. Но и музыке Стравинского их тела не собираются подчиняться. С ничего не выражающими лицами, на которых следы грима (похоже, «Весны священной» Нижинского – Рериха), они продолжают слоняться по сцене, демонстрируя полное нежелание что-либо контролировать: будь то тело, или мышцы лица. Рты открыты, шея не держит, руки дергаются, ноги заплетаются. Видеть это – невыносимо. И зрители снова не вы-

держивают – как и сто лет назад, когда Нижинский отказал «классическому» телу в доверии. Он, правда, «слился» с музыкой, которой Шетуан сопротивляется, но парадоксальным образом оба оказались по одну сторону баррикад. Потому что по другую – публика, ожидания которой обманули. Но, как резюмировала Инге Баксман, именно конфронтация с проектом Шетуана, лишая зрителей чувства сопричастности, гарантирует им свободу. Ту самую, какую хореография, заставляющая «двигаться вместе», обычно отнимает.

ИЗГНАТЬ «ЧУЖОГО»

SACRE 100#1, 100#2

Проекты молодых хореографов

Желающих высказаться на тему «Весны священной» Вацлава Нижинского оказалось больше пятидесяти: жюри выбрало десять проектов. Марсела Гише открыла марафон акцией перед театром HAU 2: под музыку первой части «Весны священной» перформер мастерил крест из свежесрубленного дерева. Нехитрая метафора творческого акта как крестного пути сигналила о том, что для этой генерации «Весна» – источник скорее вопросов, чем ответов: «Над чем трудимся? Кто жертва? О каком ритуале речь?»

В дуэте «Лавина...» Тиан Роттевели и Михелле Риццо ритуал представлен как бесконечная реанимация. Танцовщицы падают, вскакивают, снова полу-



чают воображаемую «пулю», снова падают. Смерть как шоу, в котором «жертва» вызывает сочувствия не больше, чем киношные зомби. В другой вариации на тему жертвоприношения, композиции Opfer/The Sacrifice of Karetg Schaffer танцовщица Карет Шаффер выкрикивает имена всех 186 постановщиков «Весны священной», «занимаясь» по ходу текстом Нижинского как фитнесом, чтобы быть в форме, когда придет ее очередь.

Хореограф Леа Моро в Le Sacre du Printemps, a ballet for a single body все роли из балета Нижинского исполняет сама – в ее «пересказе» он выглядит смешным и древним. Как немое кино. Похоже, для молодых балет Нижинского – предтеча contemporary dance и каменный век. О чем и шутит мрачно Йорге Родолфо Де Хойос в перформансе Conduit: опрыскивает свое тело «жертвенной» кровью из пульверизатора, устанавливает там-сям каменное надгробие («алтарь индивидуализма», пишет в программке), разевая рот, беззвучно «вопрошает» публику («убить или не убить?» – подсказывает буклет), и плетет меланхолический хореографический текст – как паутину, в которой сам увяз.

К финалу текст Нижинского уже кажется не сложнее трех притопов. Растворенный в тренингах, спародированный, трансформированный – он уже не культ, не экзотика и не образец для подражания. Скорее – источник новой варварской энергии. В Le Sacre du Printemps, part II хореограф Милла Костинен остроумно отражает этот процесс. Мы не знаем, что видит танцовщик на стоящих перед ним мониторах. Но по характерным судорогам, дрожи, позам, которые копирует тело артиста, понимаем, что показывают «Весну священную». Текст как подселившийся «чужой». Танцовщик то соглашается с ним, то борется, то веселится, то впадает в панику и отчаяние – пока не выбегает в ужасе из зала, оставив зрителей наедине с пустой сценой.

“THE ESCALATION OF SPRING”

THE “TANZ UBER GRABEN. 100 JAHRE ‘LE SACRE DU PRINTEMPS’” (DANCE OVER TRENCHES. THE 100TH ANNIVERSARY OF “LE SACRE DU PRINTEMPS” [THE RITE OF SPRING]) CONFERENCE (ORGANIZED BY THE GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION AND THE CENTER FOR MOVEMENT RESEARCH AT THE FREE UNIVERSITY OF BERLIN) IS DEDICATED TO THE 100TH ANNIVERSARY OF IGOR STRAVINSKY’S “LE SACRE DU PRINTEMPS” IN VASLAV NIJINSKY’S PRODUCTION IN BERLIN. THE CONFERENCE INCLUDES SEMINARS AND EXCLUSIVE PROJECTS, SUCH AS THE RECONSTRUCTIONS OF MARY WIGMAN’S BALLET AND OF NIJINSKY’S “LE SACRE DU PRINTEMPS”, WHICH, FOR THE FIRST TIME IN HISTORY, WAS PERFORMED IN THE COMPANY OF CONTEMPORARY DANCE.



TO TEST THE ORIGINAL

THE AUTUMN OF “LE SACRE DU PRINTEMPS”

A Project by Millicent Hodson and Kenneth Archer with dancers from Sasha Waltz & Guests on the Reconstruction of Vaslav Nijinsky’s “Le Sacre du Printemps”.

In the 1980s, when Millicent Hodson and Kenneth Archer conducted a unique work on restoring Nijinsky’s production in Nicholas Roerich’s costumes and set designs, the 1913 “Le Sacre du Printemps” began to be danced all over the world. The legendary reconstruction returned into the context of the Berlin conference in a most unusual guise. Not as an ideal “visual aid” to scholarly papers, but as live material for contemporary dance choreographers and dancers to analyze. Starting with the Sasha Waltz & Guests company, which, together with restorers Hodson and Archer, presented their collaborative work on Nijinsky’s “Le Sacre du Printemps” as a “lecture performance”. And ending with premieres by young choreographers, who subjected the vocabulary, the ideology and the mythology of Nijinsky’s ballet to a brainstorming session.

Sasha Waltz’s project turned Nijinsky’s text into a subject of a rehearsal study. They abandoned historical costumes and set designs, and they didn’t even add Stravinsky’s score right away. Instead they showed the audience the episodes to Millicent Hodson’s “count” first, with her explain-

ing the essence of Nijinsky’s innovations as they danced, and only then was the music introduced. For the first time, the ballet, disjointed by pauses and freeze-frames and split in the finale, where the two principal dancers, the male and the female, are synchronously performing their own “versions” of death, seems to have lost its “sacrosanctity”. For the first time in history – and the credit for this belongs largely to the conference and to Sasha Waltz herself, the driving force behind the project – Nijinsky’s choreography was not performed by ballet artists. In 2011, Waltz asked the famous restorer couple: “Why is it that Nijinsky’s ‘Spring’ has never been staged by contemporary dance companies?” She has now answered that question herself. Because there isn’t a single contemporary dance company out there, including her own, that could have simply “copied” someone else’s text without getting into either a dialogue or an argument with it. Without changing it, in other words.

TO SACRIFICE THE VICTIM *SACRE SACRE DU PRINTEMPS*

A Project by Choreographer Laurent Chetouane

Another conference premiere is a reconstruction of a famous production by a German expressionist Mary Wigman. The text, which was thought to have been lost (the Germans say in jest that the only existing record with Wigman’s ballet is owned by Maurice Bejart – he released his version two years later) was restored for the first time after 1957 by dancer and choreographer Henrietta Horn. Yet another “find” of the century and... a true museum candidate: there is hardly anyone out there today who can respond to Wigman’s “Le Sacre du Printemps” with proper physical excitement. The Chosen One in a red dress, with ropes wrapped around her, resembles both a witch that has been brought in to be burned at the stake (she has a wreath on her head, made from dried twigs) and a cult follower. She rocks in place, hypnotiz-

ing the audience with the strong and rhythmic movements of her body, capturing more and more of the space surrounding her, winding it around herself. This death at the peak of ecstasy, prayer service and sorcery is incredibly beautiful. It may very well be the most beautiful death in the history of the “Spring”. But when you have Leader and Victim, Dictator and Pastor in the same person, it is unclear which one of this Chosen One’s roles will come out victorious.

The idea of self-sacrifice had already discredited itself at the time of Mary Wigman’s premiere. “To work together”, to feel a collective body, to sacrifice the personal for the sake of the society, dissolving into it – the Nazi regime needed the likes of Wigman. Their goals were different, but not their methods – both knew how to put the audience into a trance. Professor Inge Baxmann devoted a separate lecture to the subject of dance as a “liturgical community”. Choreographer Laurent Chetouane – the *Sacre Sacre du Printemps* project. The dou-

bling of “sacre” (sacred) and “sacre” (consecration) calls for a sacrifice of... “Le Sacre du Printemps” itself. The choreographer expressed ideological disagreement with the musical score, which compelled one to go into a collective frenzy, by forcing each of the seven dancers to take turns “trying on” the role of the Victim. There is a choice, but sacrifice does not take place. Artists go into that role and leave it safe and sound. Dancers move aimlessly in the sound space created by composer Leo Schimidhals and accidentally fall into step with each other. Yet their bodies do not wish to submit to Stravinsky’s music either. They continue to mill about the stage, their faces expressionless, with only traces of makeup (seemingly the one from Nijinsky-Roerich’s “Le Sacre du Printemps”); they demonstrate complete unwillingness to control anything: be it their bodies or their facial muscles. Their mouths are open, their necks are wobbly, their arms twitch, their legs stumble. It is unbearable to watch. And the audience couldn’t take it, much like one hundred years ago, when Ni-



jinsky refused credence to “classical” body. He did, however, “blend” into the music, which Chetouane opposes, yet, paradoxically, they ended up on the same side of the barricades. That is because on the other side is the audience, whose expectations were disappointed. But, as Inge Baxmann concludes, it is precisely that confrontation with Chetouane’s project that guarantees the audience’s freedom by depriving them of the feeling of complicity. The very same freedom that’s usually taken away by choreography that forces one to “move together”.

TO BANISH THE “STRANGER”

SACRE 100#1, 100#2
Projects by Young Choreographers

There were over fifty choreographers who wished to express themselves on the subject of Vaslav Nijinsky’s “Le Sacre du Printemps”: the jury selected ten projects. Marcela Giesche opened the marathon with an event in front of the HAU 2 theatre: a performer was fashioning a cross out of a freshly-cut tree to the music of the first part of “Le Sacre du Printemps”. A simple metaphor of a creative act as the Way of the Cross was a sign that “Spring” for this generation is a source of questions rather than answers: “What are we laboring over? Who is the victim? What ritual are we talking about?”

In Tian Rotteveel and Michelle Rizzos duet “Avalanche...” the ritual is presented as a perpetual reanimation. Dancers fall, jump back up, once more catch their imag-



inary “bullet”, fall down once again. Death is like a show, where the “victim” stirs up about as much sympathy as cinematic zombies. In another variation on the theme of sacrificial offering, a composition titled “Opfer/ The Sacrifice” of Kareth Schaffer”, dancer Kareth Schaffer shouts out the names of all 186 directors of “Le Sacre du Printemps”, while simultaneously treating Nijinsky’s text as a fitness exercise, in order to stay in shape for when her time comes.

In “Le Sacre du Printemps, a ballet for a single body” choreographer Lea Moro performs all the parts from Nijinsky’s ballet herself – in her “retelling” of the story it looks ridiculous and ancient. Like silent movies. It seems that for young people Nijinsky’s ballet is both a precursor of contemporary dance and the Stone Age. Jorge Rodolfo De Hoyos pokes morbid fun at that in his performance titled “Conduit”: he sprinkles his body with “sacrificial” blood from a spray bottle, sets up a headstone here and there (“an altar of individualism”, as he describes it in the programme), opens his mouth wide, silently “questioning” the audience (“to kill or not to kill?” – the programme supplies), and weaves a melancholy choreographic text – like a spider web, where he himself had become entangled.

By the end Nijinsky’s text appears to be no more complex than a simple three stomp dance. Diluted in trainings, parodied, transformed – it is no longer cult, or exotic or even an example worth imitating. Rather it is a source of new barbaric energy. Choreographer Milla Koistinen cleverly reflects this process in “Le Sacre du Printemps, part II”. We do not know what it is that a dancer sees in the monitors that stand before him. But judging by characteristic convulsions, trembling and poses that the dancer’s body copies, we realize that he is watching “Le Sacre du Printemps”. The text is like an “alien” that’s been forced on him. The dancer agrees with it, then fights against it, he is merry one minute, and panics or despairs the next – until he simply runs horrified out of the performance hall, leaving the audience alone with an empty stage.



МОСКОВСКИЙ ТЕАТР
НОВАЯ ОПЕРА
 ИМ. Е. В. КОЛОДОВА

**КРЕЩЕНСКИЙ
 ФЕСТИВАЛЬ**

Великие литературные
 сюжеты в музыкальном
 искусстве

В **НОВОЙ
 ОПЕРЕ**

11-24
 января 2014

11.01
 (суббота)
 19:00

ПРЕМЬЕРА
 П.И. ЧАЙКОВСКИЙ
ПИКОВАЯ ДАМА
 Опера в трех действиях
 (16+)

21.01
 (вторник)
 19:00

Г. ДОНИЦЕТТИ
МАРИЯ СТУАРТ
 Опера
 в концертном исполнении
 (12+)

12.01
 (воскресенье)
 19:00

**ОБРАТНАЯ
 ПЕРСПЕКТИВА**
 С.В. РАХМАНИНОВ
**ЛИТУРГИЯ СЯГОГО
 ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
 для солистов и хора
 Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
ИЗ ГОМЕРА
 Предложение-кантата
 для солистов, хора и оркестра
 С.И. ТАНЕЕВ
ИОАНН ДАМАСКИН
 Кантата для хора и оркестра

22.01
 (среда)
 19:00

А.Г. РУБИНШТЕЙН
ДЕМОН
 Опера
 в концертном исполнении
 (12+)

23.01
 (четверг)
 19:00

Р. ШТРАУС
САЛОМЕЯ
 Опера
 в концертном исполнении
 (12+)

16.01
 (четверг)
 19:00

ДЖ. РОССИНИ
СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК
 Комическая опера в двух действиях
 (6+)

24.01
 (пятница)
 19:00

ГАЛА-КОНЦЕРТ
 В двух отделениях
 (6+)

17.01
 (пятница)
 19:00

Ш. ГУНО
РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА
 Опера в концертном исполнении
 (12+)

В ЗЕРКАЛЬНОМ ФОЙЕ

18.01
 (суббота)
 19:00

К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
 ИЛЬЯМА ШЕКСПИРА
**КОНЦЕРТ
 СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**
 В двух отделениях
 (6+)

13.01
 (воскресенье)
 19:00

**МУЗЫКАЛЬНАЯ
 ЛИТЕРАТУРА**
 Концерт солистов театра
 (6+)

WEEKEND

Пятница

Среда

РАДИО
 РОССИИ

РАДИО
 КУЛЬТУРА

Культура

АССИ

Коммерсантъ

FM103.6

Медиа

Медиа

Медиа

Медиа

RICARDVS · III · ANG · REX ·



КЕМ БЫЛ ШЕКСПИРОВСКИЙ РИЧАРД?

Ольга Фукс

В СЕНТЯБРЕ 2012 ГОДА В АНГЛИЙСКОМ ГОРОДЕ ЛЕСТЕР ВО ВРЕМЯ РЕМОНТНЫХ РАБОТ НА АВТОСТОЯНКЕ БЫЛИ ОБНАРУЖЕНЫ ОСТАНКИ МУЖЧИНЫ С СИЛЬНЫМ СКОЛИОЗОМ, ПРОЛЕЖАВШИЕ В ЗЕМЛЕ БОЛЕЕ 500 ЛЕТ. В 1485 ГОДУ ИМЕННО ЗДЕСЬ ШЛО СРАЖЕНИЕ МЕЖДУ ГЕНРИХОМ VII, ОСНОВАТЕЛЕМ ДИНАСТИИ ТЮДОРОВ, И РИЧАРДОМ III – ПОСЛЕДНИМ ПРЕДСТАВИТЕЛЕМ ДИНАСТИИ ПЛАНТАГЕНЕТОВ ИЗ ДОМА ЙОРКОВ, ПОСЛЕДНИМ БРИТАНСКИМ МОНАРХОМ, ПАВШИМ В БОЮ, ПРОТОТИПОМ КРОВАВОГО ЗЛОДЕЯ ИЗ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА.

А

рхеологи высказали предположение, что перед ними не кто иной, как Ричард III. На эту догадку навел не только сколиоз, но и раны затылочной части черепа, ведь король был предательски убит сзади. Предположение переросло в уверенность, когда были получены результаты экспертиз и анализов ДНК. Историк Джон Эшдон-Хилл проследил всю линию прямых потомков отца Ричарда Эдуарда IV, вследствие чего удалось найти живого родственника Ричарда – его внучатого племянника в семнадцатом по-



Восстановленный по костям черепа облик Ричарда III очень похож на его придворные портреты и не оставляет сомнений – женщины вполне могли в него влюбляться.

колени Майкла Ибсена из Канады. Благодаря современным технологиям по костям черепа реконструировали внешний вид монарха. Полученное компьютерное изображение похоже на Ричарда. «Он очень красив», – говорит Филиппа Лангли, член Общества Ричарда III, организовавшая поиски его останков.

Короткая жизнь Ричарда описана неоднократно. Но... Мы говорим «Ричард», подразумевая уродливого горбуна и убийцу. Между тем реальный Ричард сильно отличается от шекспировского персонажа. По свидетельству современников, он никогда не был интриганом и не рвался к власти. Ричард правил всего два года, но успел расширить торговлю, реорганизовать армию, провел ряд популярных в народе реформ (упорядочил судопроизводство, отменил насильственные поборы), укрепил экономику страны.

Самое страшное обвинение Ричарду (и самое трагическое в пьесе Шекспира) – убийство малолетних принцев, сыновей Эдуарда IV. Но улики детоубийства не найдено. Версия о тиране-убийце была выгодна новоиспеченному Тю-

дору, и фальсификация истории пошла полным ходом.

Зачем Шекспиру понадобилось делать тирана-горбуна из вполне приличного по меркам своего времени монарха? С этим вопросом мы обратились к шекспироведу Алексею Бартошевичу:


– Главный противник и победитель Ричарда Ричмонд – из династии Тюдоров. А Шекспир жил при королеве Елизавете, принадлежавшей к этому роду, и разделял официальную тюдоровскую точку зрения. Его хроники – не что иное, как инсценировка официальных документов тюдоровской историографии, книг Холлиншеда. История Холлиншеда включает в себя биографию Ричарда, написанную Томасом Мором, которая вполне укладывалась в официальную концепцию, – основной источник шекспировской пьесы. Но было бы несправедливо обвинять Шекспира в сервильности и подобострастии по отношению к правящей династии, поскольку «Ричард III» и другие ранние хроники писались, когда еще свежа была память об опасности национальной катастрофы: испанская армада

чуть не захватила Англию, и перед лицом могущественного врага сплотилась английская нация. Позднее, особенно в предгамлетовскую эпоху, Шекспир пересмотрел свои взгляды на историю: «Фальстаф» в «Генрихе IV» не хочет иметь ничего общего с политикой, в «Юлии Цезаре» исторический процесс впервые воспринимается как сила, враждебная человечности. Поэтому ничего удивительного в том, что Шекспир изобразил врага Тюдоров не только злодеем, убийцей, но и уродом, нет.

Есть и другая сторона дела – гипнотизирующая сила искусства. Мы не знаем, существовали ли Ромео и Джульетта, или это просто местная легенда, но раз у Шекспира написано – точно были. Или эльфы из «Сна в летнюю ночь» – историки и фольклористы в XX веке установили, что в доренессансную эпоху эльфов считали опасными существами, готовыми зашекочать человека до смерти. Но Шекспир сделал эльфов прекрасными созданиями, и мы теперь воспринимаем их, как у Шекспира, что бы ни говорили ученые. То же и с Ричардом. Образы, созданные художником, могут быть реальнее, чем люди, существование которых подтверждают сотни документов.

Первым исполнителем роли Ричарда был Бёрбедж, совладелец «Глобуса». Уже в шекспировские времена зарождалась так называемая туристическая индустрия – в частности, на Босвортское поле, где происходило последнее сражение Ричарда, приезжали путешественники, и местный трактирщик, взяв на себя роль гида, показывал им место, где... Бербедж кричал «Коня, полцарства за коня» (в его сознании персонаж и актер слились воедино). Через полтора десятилетия Ричарда – одну из лучших своих ролей – играл Гаррик. Как человек XVIII века, он играл Ричарда злодеем, покушавшимся на святыню общечеловеческого разума, заключенного в самой истории. Затем стоит назвать Эдмуна Кина, который сыграл романтического гения, сверхчеловека. Его романтическое оди-




**ЗАЧЕМ ШЕКСПИРУ
 ПОНАДОБИЛОСЬ ДЕЛАТЬ
 ТИРАНА-ГОРБУНА
 ИЗ ВПОЛНЕ ПРИЛИЧНОГО
 ПО МЕРКАМ СВОЕГО
 ВРЕМЕНИ МОНАРХА?**

ночество сверхчеловека служило эстетическим оправданием его злодеяний – там гений был важнее злодея. Далее – Ирвинг: для него важнее всего была психологическая разработка характера в духе викторианских романов.

В XX веке, веке тоталитарных империй, «Ричард III» был очень востребован. Надо в первую очередь вспомнить Лоуренса Оливье, который сыграл Ричарда в 1945 году в театре «Олд Вик». Естественно, у публики возникали прямые ассоциации с фюрером. Пожалуй, самой важной сценой у Оливье, была сцена смерти Ричарда – долгая, жуткая агония. Но в этом Ричарде было такое мужское обаяние, идущее от самого Оливье, что сразу становилось понятно, почему леди Анна, да и другие женщины отдавались ему с такой стремительностью.

Из более поздних я бы назвал Рамаза Чхиквадзе в одном из самых прекрасных спектаклях Роберта Стурра. Его Ричард был вурдалаком в наполеоновской шинели, скорее природным существом, нежели принадлежащим к роду человеческому, жутким, страш-



Ричард Рамаза Чхиквадзе был похож на вурдалака в наполеоновской шинели.

ливал в парке свою собачку, а в это время у него на кухне варились головы его жертв). Из этих трансляций Шер тоже многое почерпнул – например, змеиную скользкую улыбочку, с которой встретил суровый приговор один из убийц.

Я дважды видел его «Ричарда» – действительно гипнотическое зрелище. Его Ричард не ощущал себя человеком, и это давало ему головокружительную свободу. Он уничтожал не себе подобных, а существ другого рода, и потому ему было так легко. Интересно, что в других спектаклях и фильмах Шер казался довольно средним актером, и только эта роль дала ему такой стремительный, мгновенный и единичный взлет. Он очень интеллигентный человек – пишет романы, занимается изобразительным искусством (например, написал портрет своего отца... его же собственным, отца, пеплом). Словом, не без психологических странностей, что для актера, пожалуй, и не плохо.

Не могу не назвать замечательную работу Константина Райкина в спектакле Юрия Бутусова. Они открыли важную для искусства XX века и для современной психологии тему в этой пьесе – тему несчастливого детства. Именно в детстве калеки, которого не хотела знать его мать, лежат истоки ричардовой чудовищности. Отчасти такая трактовка спроецировалась на самого актера, который не раз признавался, что был очень одинок в своей замечательной семье. Самое интересное, что все это есть в пьесе, но никто до Бутусова такой мотив не увидел...

Мы не знаем, в какой степени историческая правда объективна, универсально достоверна, потому что имеем дело не столько с фактами, сколько с их интерпретациями. Как зритель, я предпочитаю знакомиться с историей через искусство.

ным и смешным выродком. Но тот спектакль не был политическим, скорее, он опирался на брехтовские традиции и еще больше на грузинский фольклор.

Из последних поразивших мировой театр Ричардов – Энтони Шер. Он был в меру известен, но Ричард сделал его таким знаменитым, что в английской критике (довольно скупой на похвалы) написали: «Теперь будет что рассказать внукам». К счастью, опубликован дневник «Год короля», который он вел, работая над «Ричардом III», – один из самых увлекательных театроведческих документов. Шер поставил перед собой два вопроса: что значит быть калекой и что значит быть убийцей? Под видом врача-практиканта приходил в медицинские центры, где лечились люди после полиомиелита и прочих несчастий. Больные чувствовали подвох и плохо к нему относились, но у них он перенял особую пластику. Калекам ведь трудно двигаться, приходится экономить движения – и из этой экономии выростала какая-то особая скользкая красота пластики. Также он следил за судебными процессами над серийными убийцами (скажем, один клерк выгу-



WHO WAS SHAKESPEARE'S RICHARD?

Olga Foux

IN SEPTEMBER OF 2012 REMAINS OF A MAN SUFFERING FROM SEVERE SCOLIOSIS WERE DISCOVERED IN THE COURSE OF REPAIR WORK CONDUCTED IN A PARKING LOT IN THE ENGLISH CITY OF LEICESTER; THOSE REMAINS HAVE BEEN IN THE GROUND FOR OVER 500 YEARS. IN 1485, THIS WAS THE SITE OF A BATTLE BETWEEN HENRY VII, FOUNDER OF THE TUDOR DYNASTY, AND RICHARD III, THE LAST REPRESENTATIVE OF THE PLANTAGENET DYNASTY OF THE HOUSE OF YORK, THE LAST BRITISH MONARCH SLAIN IN BATTLE, THE PROTOTYPE OF THE MURDEROUS VILLAIN FROM SHAKESPEARE'S TRAGEDY.

A

Archaeologists speculated that the remains are of none other than Richard III. They were led to this conjecture not only by scoliosis, but also by the wound in the occipital part of the skull, for the king was killed traitorously from behind. This speculation became a certainty, when the results of expert examinations and DNA analyses were received. Historian John Ashdown-Hill traced the entire line of direct descendants of Yorks, which made it possible to find Richard's living relative - Michael Ibsen, his seventeenth generation great nephew from Canada. The resulting computer image looks like Richard. "He is very handsome," says Philippa Langley, member of the Richard III Society, who organized the search for his remains.

Richard's short life was written about numerous times. However... When we say "Richard", we have in mind a deformed hunchback and a murderer. The real Richard, meanwhile, is significantly different from Shakespeare's character. According to his contemporaries, he was never a schemer nor did he crave power. Richard's reign lasted for only two years, but he managed to expand trade, reorganize the army, conducted a number of reforms that were popular with the people (regulated judicial proceedings, abolished forced taxation), strengthened the country's economy.



The most terrible accusation thrown at Richard (and the most tragic one in Shakespeare's play) is the murder of young princes, sons of Edward IV. Yet no evidence of infanticide was found. The story of a murdering tyrant was of a benefit to the newly-minted Tudor, and falsification of history took off at full speed.

Why did Shakespeare need to turn a quite decent, by the standards of his time, monarch into a hunchback tyrant? We took this question to Shakespeare scholar Alexei Bartoshevich:

"Richard's primary adversary and his vanquisher was Richmond, from the Tudor dynasty. And Shakespeare lived under Queen Elizabeth, who belonged to the Tudor family, and he shared the official Tudor point of view. His chronicles are

nothing more than a dramatization of the official documents of Tudor historiography, books by Hall and Hollingshed. Hollingshed's history includes the complete biography of Thomas More, which fit the official theory - the main source for Shakespeare's play - quite well. But it would have been unfair to accuse Shakespeare of servility with regard to the ruling dynasty, since "Richard III" and other early chronicles were written at a time when the memory of the danger of national catastrophe was still fresh on everyone's mind: the Spanish Armada nearly captured England,

Konstantin Raikin and Yuri Butusov discovered the very important for the 20th century art theme of unhappy childhood.

and the English nation came together in the face of a powerful enemy. Later, especially during the pre-Hamlet era, Shakespeare reconsidered his view of history: Falstaff in "Henry IV" doesn't wish to have anything to do with politics, in "Julius Caesar" historical process is viewed for the first time as a force hostile to humanity. That is why there is nothing surprising in the fact that Shakespeare portrayed an enemy of the Tudors as not merely a villain and a murderer, but as a freak as well.

There is also another side to this - the hypnotizing power of art. We do not know whether Romeo and Juliet existed or whether it was simply a local legend, but since Shakespeare wrote it, they must have existed. The same goes for Richard. Characters created by an artist can be more real than people, whose existence is supported by hundreds of documents.

The first actor to play the part of Richard was Burbage, the owner of the company that we now call Shakespeare company. The so-called tourist industry was already emerging in Shakespeare's



Photo by Igor Zakharin



THE MOST TERRIBLE
ACCUSATION THROWN
AT RICHARD (AND THE
MOST TRAGIC ONE IN
SHAKESPEARE'S PLAY) IS THE
MURDER OF YOUNG PRINCES,
SONS OF EDWARD IV.

time - in particular, travelers would come to visit Bosworth Field, where Richard's final battle took place, and a local inn-keeper, who took upon himself the role of a guide, would show them the place where... Burbage would cry out "A horse, a horse, my kingdom for a horse!" (in his mind the character and the actor became one). One hundred fifty years later Richard was played by Garrick - one of his best performances. As a man of the 18th century he portrayed Richard as a villain, who

encroached upon the holy shrine of human consciousness, enclosed within the story itself. Next we should name Edmund Kean, who portrayed Richard as a romantic genius, a superman. His romantic solitude of a superman served as an aesthetic justification for his villainous acts - genius there was more important than villainy. Next comes Irving: he was more interested in psychological development of the character in the manner of Victorian novels.

In the 20th century, the century of totalitarian empires, "Richard III" was very much in demand. First and foremost we need to remember Laurence Olivier, who played Richard in 1945 at the Old Vic theatre. Naturally the audience was drawing direct associations with the Fuhrer. Perhaps the most important scene in Olivier's performance was the scene of Richard's death - a long, terrifying agony. Yet that Richard had such masculine charm exuded by Olivier himself that it was immediately clear why Lady Anne and other women as well gave themselves up to him so readily.





Richard made Anthony Sher so famous that English critics (so chary of praise) wrote: "This was something to tell our grandchildren."

little dog out for a walk in the park, while the heads of his victims were cooking in his kitchen). Sher drew a lot from those broadcasts as well - the venomous, slippery smirk, for instance, that he saw on the face of one of the killers as the latter was given his harsh sentence.

I saw his "Richard" twice - it is truly a hypnotic spectacle. His Richard didn't feel himself to be human, and that gave him a dizzying sense of freedom. He was not destroying those of his own kind, but creatures of a different genus altogether, and that is why it was so easy for him. Interestingly enough, in other productions and movies Sher was a rather mediocre actor, and it was only this role that gave him such a swift, instant and singular rise. He is a very cultured man - he writes novels, engages in fine arts (he painted a portrait of his father, for instance... with his father's own ashes). He is not without a certain measure of psychological eccentricities, in other words, which, for an actor, may not necessarily be a bad thing.

I cannot ignore the wonderful work of Konstantin Raikin in Yuri Butusov's production. They discovered a theme in this play that was very important for the 20th century art and for modern psychology - the theme of unhappy childhood. It was in the childhood of the cripple, whose own mother did not want to have anything to do with him, that lie the origins of Richard's heinousness. This interpretation was partly projected onto the actor himself, who often admitted that he was very lonely in his remarkable family. The most interesting thing about this play is that nobody saw that theme prior to Butusov...

We do not know how objective historical truth is, how universally credible, because what we are dealing with are not so much facts as their interpretations. As a spectator I prefer getting to know it through art."

Among his later performers I would name Ramaz Chkhikvadze in one of Robert Sturua's most magnificent productions. His Richard was a ghoul in Napoleonic greatcoat, a creature of nature rather than someone belonging to the human kind, a terrifying, scary and laughable monster. Yet that production was not political, rather it was based upon the traditions of Brecht and even more so upon Georgian folklore.

One of the latest Richards to have dazzled world theatre was Anthony Sher. He was fairly known, but Richard made him so famous that English critics (so chary of praise) wrote: "This was something to tell our grandchildren." Thankfully, his diary "Year of the King", which he kept while working on "Richard III" - one of the most fascinating documents on theatre study - was published. Sher set out to answer two questions: what does it mean to be a cripple and what does it mean to be a murderer? He would pretend to be a medical apprentice and go to medical centers, where people suffering from poliomyelitis and other afflictions were undergoing treatment. Patients suspected a catch and received him poorly, but he adopted from them a special kind of plasticity. Cripples have a hard time moving around, they are forced to cut back on their movements - and that conservation gave a special kind of gliding beauty to physical movements. He also followed the trials of serial killers (one clerk, for instance, was taking his

A.A. BAKHRUSHIN THEATRE MUSEUM

PARTICULARLY VALUABLE OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE OF THE PEOPLES OF THE RUSSIAN FEDERATION

BAKHRUSHIN STREET 3 1/1 2

TEL. +7(495)953-48-48

WWW.GCTM.RU

The Branches of A. A. Bakhrushin Theatre Museum:

The estate of dramatist A. N. Ostrovsky

The Theatre Salon on Malaya Ordynka

The House- Museum of M. N. Ermolova

The House- Museum of M. S. Shepkin

The Apartment- Museum of Vs. E. Meyerhold

The Apartment - Museum of the actors family M. V. Mironova-A. S. Menaker

The Apartment - Museum of G. S. Ulanova

The Apartment - Museum of V. N. Pluchek

The theatrical painter David Borovsky-Brodsky memorial museum- the creative Studio



СТРАНЫ МЕНЯЮТСЯ — ТЕАТР ОСТАЕТСЯ

Ольга Капискина

СЕГОДНЯ В РУБРИКЕ «ИНОСТРАНЕЦ» МЫ ПРЕДСТАВЛЯЕМ СРАЗУ ЦЕЛЫЙ ТЕАТР — БЕРЛИНСКУЮ «РУССКУЮ СЦЕНУ». ЕДИНСТВЕННЫЙ ЗА РУБЕЖОМ РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР-ДОМ, ИГРАЮЩИЙ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ, С ПОСТОЯННОЙ ТРУППОЙ, ПОМЕЩЕНИЕМ, СТУДИЯМИ И ФЕСТИВАЛЬНОЙ ИСТОРИЕЙ, НО БЕЗ КАКОГО БЫ ТО НИ БЫЛО ГОСУДАРСТВЕННОГО ФИНАНСИРОВАНИЯ. И... ОЧЕНЬ ДОРОЖАЩИЙ СВОИМИ РОССИЙСКИМИ ГАСТРОЛЯМИ.

«Я женился на театре», — смеется Илья Гордон, директор «Русской сцены». И добавляет уже серьезно: «Если бы знал, что будет так трудно, вряд ли решился взяться на театральное дело». Математик-программист по профессии, он уехал в Германию еще в девяностых, а на родину приезжал уже в командировки. Из одной такой командировки привез себе жену — Инну Соколову, режиссерскую «внучку» Станиславского (Инна училась на курсе Юрия Мальковского, одного из последних учеников и ассистентов Константиана Сергеевича).

Поменяв страну, Инна не захотела менять профессию (впрочем, и страну она до конца не поменяла — продолжает преподавать наездами в своей alma mater, Университете культуры). Для заработков открыла в Берлине детскую театральную студию, так как со сту-

денческой скамьи привыкла работать с детьми (вскоре выяснится, что это и есть самый надежный заработок). А затем и поставила свой первый берлинский спектакль — «Жену-еврейку»: из небольшого фрагмента брехтовского эпоса «Страха и нищеты Третьей империи» сочинила полноценный спектакль, где звучали также стихи Брехта в переводах Юрия Левитанского. «Мы даже не всегда понимаем, каким богатством обладаем, — замечательными переводами, — говорит Илья. — Один немец, учившийся в СССР и превосходно знавший русский, признался мне после этого спектакля, что в переводе Брехт звучит лучше».

Того спектакля давно уже нет, актеры, сыгравшие «Жену-еврейку», разбрелись в разные стороны, а ощущение, что в Берлине, где живет 400 тысяч русскоязычного населения, можно строить русский театр, осталось. Перезезжали с места на место, собирали труппу (желающие, кстати, не переводятся — среди тех 400 тысяч оказалось немало профессиональных актеров, которые тоскуют без театра) и наконец остановились в небольшом помещении на Курфюрстенштрассе.

Сегодня в репертуаре «Русской сцены» — семнадцать взрослых спектаклей и пять детских. Авторы — Шекспир, Шиллер, Островский, Чехов, Юкио Мисима, Матей Вишнек, Пушкин, Байрон, Лермонтов, Фигейредо и даже Сальвадор Дали — не могут не настроить зрителей



на серьезный лад. Позволить себе густонаселенный спектакль театр не может. Самая многолюдная постановка – «Чайка» (всего девять исполнителей. Среди которых и студийцы). «Король Лир», например, разыгран на двоих – едва ли не главный персонаж здесь Шут, комментирующий происходящее (спектакль «О, мой безумный господин»). «Маленькие трагедии» Пушкина – на четверых актеров. Режиссеру приходится каждый раз придумывать оригинальную интерпретацию, чтобы оправдать такие решения.

Один из самых известных спектаклей – «Исповедь маски» по роману Юкио Мисимы – идет уже несколько лет, не раз приезжал в Москву и стал победителем международного фестиваля моноспектаклей в Македонии (город Битола). Андрэ Мошой, играющий жесткую драму взросления alter ego самого Мисимы, именно в Берлине впервые стал играть на русском языке. Он родился в одной из молдавских деревень, где никто не говорил по-русски, учился в молдавской студии Щукинского училища, затем эмигриро-

вал, играл на румынском, а позже, переехав в Италию, на итальянском. И только в Берлине, попав на «Русскую сцену», стал осваивать русскую сценречь, пройдя тернистый актерский путь от Ивана-дурака до Каина и Кими, молодого японца, который осознает, что мог бы прожить совсем другую жизнь, и не желает довольствоваться той, что имеет. Его завораживающий акцент, в котором переплелись многие языки Европы, еще больше подчеркивают состояние его героя – болезненного, замкнутого подростка-гея, с детства ощутившего свое изгойство, подростка, чью искренность люди принимали за позерство, а игру в грубость, смелость и прочие чуждые ему качества – за естество.

Впрочем, есть в театре актер, которому благодаря способностям позволено играть по-немецки, так как он курд, родившийся в Берлине. В остальном же все спектакли и занятия в студии идут на русском языке.

Зарабатывает театр в основном с помощью студий – детской, подростковой и взрослой. Принимают туда всех желающих – одни мечтают об актерстве, другие приходят, чтобы решить свои проблемы: подтянуть родной русский, который становится чужим, решить проблемы с речью, избавиться от комплексов, научиться владеть телом. По словам Инны, психологические проблемы бывают у многих детей эмигрантов. Бывает, что дети долго не могут включиться в работу, просто сидят на занятиях и впитывают происходящее. Зато потом раскрываются в полную силу. Старшие дети Ильи и Инны с театром никак не связаны, но младшая дочь из театра не вылезает и всегда готова заменить кого-то из заболевших студийцев.

«Зарплату мы не платим, все актеры играют бесплатно, – говорит директор. – Нам бы расплатиться за помещение и выплатить авторские отчисления за использование музыки, даже русской (в Германии с авторскими правами предельно строго). Нередко мы говорим



В спектакле «О, мой безумный господин!» всех персонажей «Короля Лира» исполняют два актера – Вадим Граковский и Светлана Лучко.

о возможном закрытии, но страшно жаль бросать дело, в которое вложено столько сил. Впрочем, если домовладелец решит, что ему не выгодно с нами связываться, нам придется покинуть театр. Разумеется, актеры должны работать где-то еще: я делаю переводы, другой преподает, третий ведет передачу на радио, четвертый создает сайты и работает оператором, пятый – моделью на подиуме. Мы вынуждены с этим считаться: например, если я знаю, что актер-модель заканчивает проход по подиуму в 19.30 (а в 20.00 у нас начинается спектакль) – сажусь в машину и еду за ним, чтобы успеть к началу. Благо пробок в Берлине почти не бывает».

Конкурировать с немецким театром или интегрироваться в немецкую среду создатели «Русской сцены» не собираются, считают, что их сила – в особенности репертуара и языка.

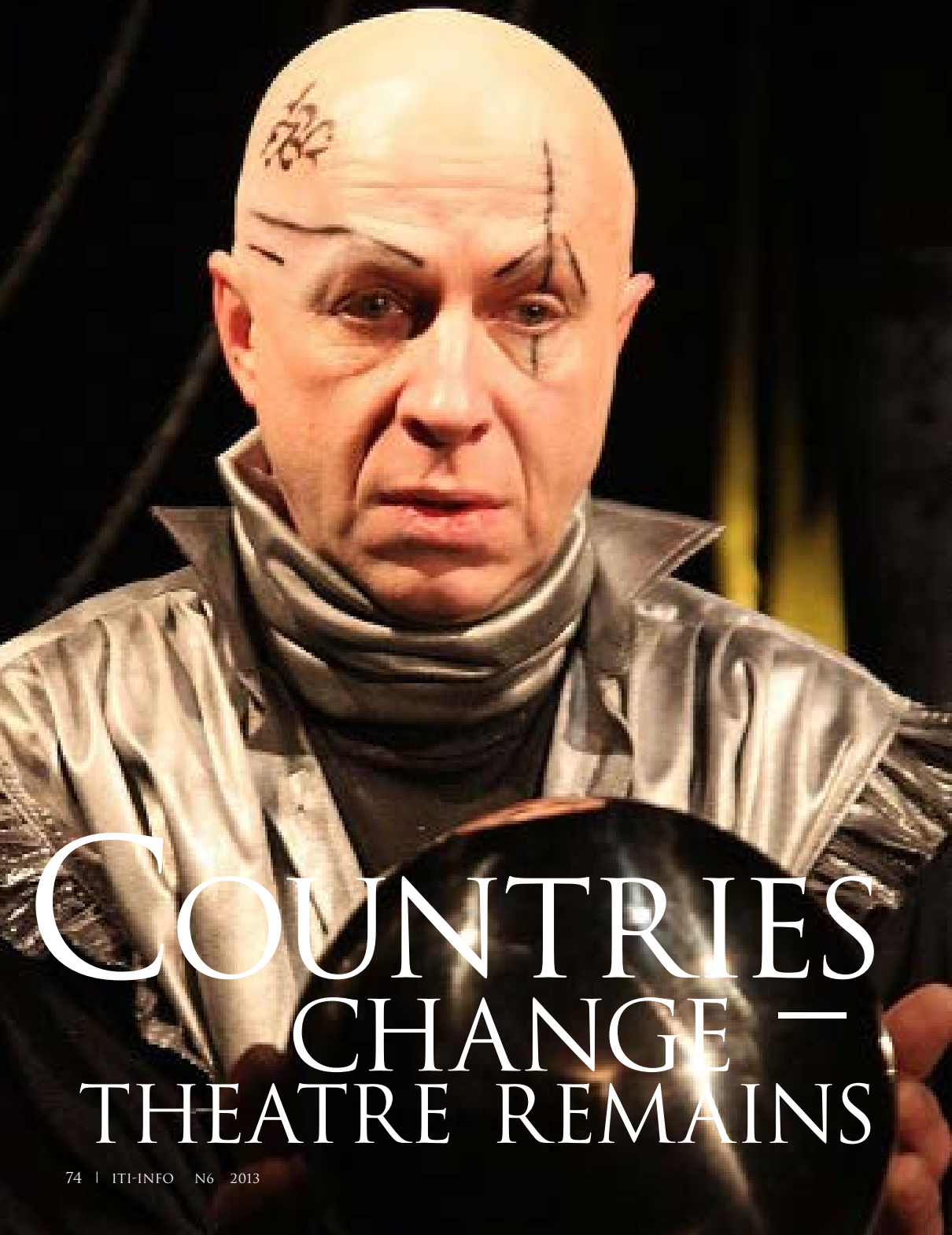
«В Берлине по статистике каждый вечер проходит от 1600 до 2000 культурных событий, – говорит Илья Гордон. – Зачем же мы будем выходить

на этот грандиозный рынок с продукцией, которая заведомо проигрывает оригинальной. В Берлине очень много театров, между ними колоссальная конкуренция, но часто невозможно отличить один от другого. Много экспрессии, игры на поражение, желания непременно удивить, что отчасти объясняет проектную форму многих спектаклей. А у нас идет «Чайка» – вроде бы и студийцы играют, и никаких спецэффектов, бьющих на поражение, никто никого не эпатирует, но актеры спектакль обожают, и публика для него всегда находится. Зачем же становиться более немецкими, чем сами немцы, пытаясь переиграть их на их же поле?

Ну и, конечно, зритель, чьим мнением мы по-настоящему дорожим, живет в России. В Германии даже приглашать девушку в театр не очень принято».

.....
 ЗАРАБАТЫВАЕТ
 ТЕАТР В ОСНОВНОМ
 С ПОМОЩЬЮ
 СТУДИЙ – ДЕТСКОЙ,
 ПОДРОСТКОВОЙ
 И ВЗРОСЛОЙ.





COUNTRIES CHANGE — THEATRE REMAINS

Olga Kaniskina

TODAY IN “FOREIGNER” RUBRIC WE PRESENT THE WHOLE THEATRE AT ONCE — BERLIN “RUSSIAN STAGE.” THE ONLY FOREIGN REPERTORY THEATRE-HOUSE, MAKING PERFORMANCES IN RUSSIAN, WITH PERMANENT COMPANY, PREMISES, STUDIOS AND FESTIVAL HISTORY, BUT WITHOUT ANY STATE FINANCING. AND... REALLY CHERISHING ITS RUSSIAN TOURS.

“I married the theatre” – laughs Ilya Gordon, Director of the “Russian Stage.” And adds seriously: “If I knew that it was so difficult, I would hardly get down to theatrical business.” Mathematician-programmer by profession, he went to Germany in 1990s, and came to the motherland for business trips. From one of such business trips he came back with the wife – Inna Sokolova, Stanislavsky’s “granddaughter” (Inna studied at Yuri Malkovsky course, one of the last students and assistants of Konstantin Sergeevich).

Upon changing the country, Inna didn’t want to change the profession (however, she didn’t change the country to a full degree -she keeps on teaching in her alma mater, University of Culture, during short visits). To earn money she opened children’s theatrical studio in Berlin as far as since university she used to work with children (soon it turned out to be the most reliable way of

making money). Then she made her first performance in Berlin – “Jewish Wife”: from a small fragment of the “Fear and Poverty of the III Empire” she made a full-fledged performance with Brecht’s poem translated by Yuri Levitansky. “We do not always understand what treasure we have – wonderful translations – says Ilya. – One German, who studied in USSR and knew Russian very well, told me after the performance, that translated Brecht sounded better.”

That performance is already a history, the actors of the “Jewish Wife” went to different countries and the feeling that in Berlin, with 400 thousand of Russian-speaking population, one can create Russian theatre, remained. They travelled from one place to another making a company (by the way there are still a lot of volunteers – among 400 thousand there are many professional actors longing for theatre) and finally settled down in a small premises in Kurfurstenstrasse.



“Confessions of a Mask” get together Japanese writer Yukio Mishima and Moldavian actor Andre Moshoi, who for the first time began to play in Russian in Berlin.

Today there are seventeen adult and five children's performances in the repertoire of the "Russian Stage." Authors – Shakespeare, Schiller, Ostrovsky, Chekhov, Yukio Mishima, Matei Visniec, Pushkin, Byron, Lermontov, Figueiredo and even Salvador Dali – cannot but make the audience serious. The theatre cannot afford the densely populated performance. The most crowded performance – "The Seagull" (total nine actors, including students). "King Lear", for example, is played by two actors – the Fool here is almost the main character, commenting the events ("Oh, my crazy master" performance). "Small Tragedies" by Pushkin – for four actors. Every time the director must invent original interpretation to justify such decisions.

One of the most well-known performances – "Confessions of a Mask" after the novel of Yukio Mishima – has been on stage for several years, was performed in Moscow for several times and became the winner of international festival in Macedonia (Bitola). Andre Moshoy, playing the cruel drama of alter ego growing-up of Mishima himself, for first time played in Russian in Berlin. He was born in one of Moldavian villages, where nobody spoke Russian, studied at Moldavian studio of Shchukin Theatre Institute, then emigrated, played in Romanian, and later, after moving to Italy, in Italian. And only in Berlin, in "Russian Stage", he started to master Russian scenic speech after thorny acting path from Ivan the Fool to Kain and Kimi, a young Japanese, who



becomes aware that he could live an absolutely different life and does not want to content himself with what he has. His fascinating accent with interlacing European languages, even better underlines the condition of his character – unhealthy, reserved gay teenager, who feels alien from the very childhood, teenager, whose sincerity was perceived by people as peacockery and the play in rudeness, courage and other qualities unfamiliar to him – as natural.

However, there is an actor in the theatre, who, thanks to his abilities, is allowed to play in German as far as he is Kurd born in Berlin. As for the rest, all performances and classes in the studio are in Russian.

The theatre earns money mainly with the help of studios – children's, teenager's and adult. Everybody can be admitted – some dream about acting, others come to solve their problems: master native Russian, which becomes foreign, solve problems with the speech, get rid of complexes, learn how to control the body. According to Inna, psychological problems are typical for many children of emigrants. It happens that children cannot get into the work for a long time, they just sit at the classes and absorb everything. But later they open up to the full extent. Older children of Ilya and Inna are not connected with the theatre at all, but their younger daughter is always in the theatre and always ready to replace any sick student.

"We do not pay salary, all actors are playing for free – says the Director. – The only problem is to pay rent and royalties for the use of music, even Russian (the regulations regarding copyrights are very strict in Germany). Sometimes we talk about possible closing, but it is a pity to give up the business with so much efforts put in. Nevertheless if the landlord decides that it is unprofitable to deal with us, we will have to leave the theatre. By all means actors must work somewhere

Authors – Shakespeare, Schiller, Ostrovsky, Chekhov, Yukio Mishima, Matei Visniec, Pushkin, Byron, Lermontov, Figueiredo and even Salvador Dali – cannot but make the audience serious.



else: I make translations, the other teaches, the third works on the radio, the fourth creates sites and works as an operator, the fifth – a model on the catwalk. We are obliged to consider this: for example, if I know that actor-model finishes the work at 07:30 p.m. (and the performance starts at 08:00 p.m.) I take the car and drive to take him to be on time by the beginning. Luckily there are almost no traffic jams in Berlin."

The creators of the "Russian Stage" are not going to compete with German theatre or become integrated in the German environment and believe that their strength is in the peculiarity of repertoire and language.

"According to statistics every evening from 1600 to 2000 cultural events take place in Berlin – says Ilya Gordon. – Why would we go into this huge market with products which are certainly lagging behind the original products. In Berlin there are a lot of theatres with colossal competition between them, but it is often impossible to differentiate one from another. Much expression, game of defeat, desire


 ACCORDING
 TO STATISTICS
 EVERY EVENING
 FROM 1600 TO 2000
 CULTURAL EVENTS TAKE
 PLACE IN BERLIN.

to surprise by all means, which partially explains the design form of many performances. And we have "The Seagull" – actors are students and no special effects, striking the imagination, nothing shocking, but actors adore the performance and there are always visitors. Why become more German than Germans themselves, trying to outplay them on their field?

And of course visitors, who's opinion we value a lot, live in Russia. It is not a customary thing in Germany to invite a girlfriend to the theatre."



АПЛОДИСМЕНТЫ ДЛЯ ТОП-МЕНЕДЖЕРА

*Ольга Канискина
Фото из личного архива
Сергея Шенталинского*

В рубрике «ДРУГОЙ ТЕАТР» МЫ ОБЫЧНО РАССКАЗЫВАЕМ О СОЦИАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРА, КОТОРАЯ ПОМОГАЕТ ВНОВЬ НАЙТИ СЕБЯ И СВОЕ МЕСТО В ЖИЗНИ ЛЮДЯМ, ОБДЕЛЕННЫМ СУДЬБОЙ. НО ЗА ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОМОЩЬЮ ДЛЯ РЕШЕНИЯ СВОИХ ПРОБЛЕМ ОБРАЩАЮТСЯ И ТЕ, КОГО МЫ СЧИТАЕМ ЛЮДЬМИ УСПЕШНЫМИ.



Если верно, что «по одежке встречают, по уму провожают», то для современного руководителя «одежка» – это обаяние, органика, умение держаться и владеть аудиторией. Недаром среди политиков и топ-менеджеров набирают популярность уроки театрального искусства, точнее навыки эффективного общения на базе техники актерского мастерства. О своем необычном педагогическом опыте рассказал нашему журналу актер, педагог, режиссер и автор собственной методики для обучения деловых людей основам актерского мастерства Сергей Шенталинский:

– Давать политикам уроки ораторского искусства и актерского мастер-

ства придумали не мы – еще в пятидесятые годы этим стали заниматься в США, Великобритании, ну а мы – примерно в 2000 году. Начали весьма скромно: первое занятие было пробное, бесплатное. Собрались продавец машин, сетевой маркетолог, менеджер компании по недвижимости... И вдруг, буквально с первых упражнений, я увидел, что у них глаза загорелись – они сразу захотели взять курс, что меня потрясло. Ведь я был воспитан на неприятии общества потребления, для меня слово «бизнесмен» в конце 90-х было почти ругательным – если человек с деньгами, значит, из спекулянтов.

Я тогда уже лет десять как преподавал в Школе-студии МХАТ и был охвачен ложным снобизмом, не понимая, что у нас, людей театра, может быть общего с представителями бизнеса. Мир театра, конечно, очень богатый, но он кастовый и зачастую варится в собственном соку. Порой мы из него выныриваем, подпитываемся и ныряем обратно. Иногда мне кажется, что далеко не все народные артисты знают жизнь, что уж говорить о молодых. Но есть еще другой, большой мир. И я увидел, какой



МИР ТЕАТРА, КОНЕЧНО,
ОЧЕНЬ БОГАТЫЙ,
НО ОН КАСТОВЫЙ
И ЗАЧАСТУЮ ВАРИТСЯ
В СОБСТВЕННОМ
СОКУ.

он интересный, сильный, творческий. А топ-менеджеры – зачастую очень талантливые и разносторонние люди. Хотя наше бизнес-сообщество не сразу пришло к пониманию того, что надо облагораживаться.

Сначала, не скрою, моей главной мотивацией были деньги – чтобы бескорыстно заниматься творчеством, нужна финансовая «подушка безопасности». Как оказалось, эта «подушка» еще и дает возможность осуществлять

какие-то театральные проекты. Например, один из моих стажеров полностью спонсировал две поездки в Нью-Йорк курса Школы-студии МХАТ (где мастером был Константин Райкин, а я преподавал) с пятью спектаклями, показанными в Центре искусств Михаила Барышникова. Другой стал спонсором спектакля «Я боюсь любви» в Театре. Дос, где я играю. Но потом я всерьез увлекся этим делом, погрузился в психологию, которая теперь помогает мне в работе с моими студентами-актерами, да и самому на сцене.

За эти годы через мои мастер-классы прошли в общей сложности человек 250–300. Обычно я начинаю заниматься с группой, а потом по желанию работаю индивидуально в зависимости от задачи (провести сложные переговоры, дать важное интервью). Среди моих учеников были топ-менеджеры, иногда менеджеры среднего звена таких компаний, как «САС», «Техносервис»,

Сбербанк, Коммерцбанк, «Газпром», компания «Монэ», компания «Хуавэй», РЖД и так далее. Еще я работаю с политиками – например, провел целый курс с правительством Калужской области: губернатор, все министры и мэры областных центров. Существует прямая связь между благосостоянием области и духовными запросами ее руководства. В запущенных областях России просто не поймут, зачем им заниматься такой блажью.

С топ-менеджерами я работаю с большим удовольствием, нежели с политиками. Все-таки они люди деловые и уж если берут курс, то погружаются в него целиком. Политики же иногда просто послушно выполняют указания начальства. Но все-таки в каждой группе находится несколько активных людей, и остальные подтягиваются. Хотя сейчас политика и бизнес тесно переплелись.

Бывают люди раскоординированные, зажатые, косноязычные – ведь на человеке власти так много всего замыкается, он знает столько финансовых или политических тайн, так привык к подчиненности других, что уже не понимает, прав ли он, когда ему никто не прекословит, смешно ли он шутит, ведь все вынуждены смеяться, смог ли он увлечь по-настоящему... Я использую конкретные упражнения на внимание, координацию, внутреннюю и внешнюю свободу, упражнения по риторике и ораторскому мастерству, занятия по развитию обаяния, работу с положительной энергией. Мы делаем достаточно много упражнений на вхождение в импровизацию и раскрепощение. Ведь у зажатого человека не только вялые ноги и холодные руки, он не может сосредоточиться ни на одной мысли. Зажатый артист чаще забывает текст, а у

зжатого политика вылетают из головы целые блоки информации, которой он владеет, как никто. На первом занятии стажеры учатся вставать, садиться, представляться – вроде бы ерунда, но оказывается, очень сложно быть естественным, когда на тебя пытливно смотрят другие.

В конце концов, искусство жить и искусство общаться – это тоже искусство. Ко мне ведь приходят не просто менеджеры или политики, а именно те, у кого возникает потребность через театральное искусство, через общение с театральным педагогом развить себя и в итоге улучшить. А это люди, от которых зависят судьбы тысяч, даже сотен тысяч других людей. Разве плохо, когда у политики или бизнеса – человеческое лицо? Когда мне бывает трудно, я утешаю себя, что все-таки делаю здесь благое дело.

Поверьте, у меня не было учеников, которые были бы мне противны. Возможно, я многого о них не знаю. Например, когда-то давно я занимался с компанией «Миракс Групп», и на нескольких уроках у меня был Сергей Полонский, который показался мне тогда интересным человеком. Если бы он обратился ко мне сейчас, после стольких скандалов, связанных с его именем, я бы сильно подумал, работать с ним или нет. Однажды я предпочел потерять работу, но не делать то, что мне противно. Был у меня как-то тяжелый период, когда я зарабатывал в основном озвучиванием мультфильмов,



*Однажды я предпочел потерять работу,
но не делать то, что мне противно.*



В конце концов, искусство жить и искусство общаться – это тоже искусство.

могу все купить, устроить по высшему разряду, но я понимаю, что увлекаю не собой, а своими возможностями, и отсюда – все те комплексы, который испытал бы на его месте любой мужчина. Был у меня другой ученик – глава крупной IT-компания. Очень закрытый: невысокий, в очках, зажатый, неловкий, не способный улыбаться во весь рот – типичный «ботаник» и Епиходов. Он очень старался – до запотевших очков, но многое у него не получалось, и все это веселило. Однажды он предложил подвезти меня домой. Я представил, что мы чинно поедem на каком-нибудь «Фольксвагене». Но он подогнал спортивную машину, открыл верх, вцепился в руль и погнал с такой скоростью, с нарушением всех правил – я аж взмок от страха. Позже выяснилось, что он еще и альпинист, управляет яхтой и спортивным самолетом. Но попадая в атмосферу дискомфорта, он совершенно терялся, пока мои занятия его не раскрепостили. Общаюсь с такими, как он, я понял, что среди нас живут практически инопланетяне, парят где-то над нашим миром, со всеми его театрами и прочими проблемами. Они мало знают про нас, а мы про них, и даже не всегда подозреваем о существовании друг друга. Вот разве что благодаря театру и найдем общий язык.

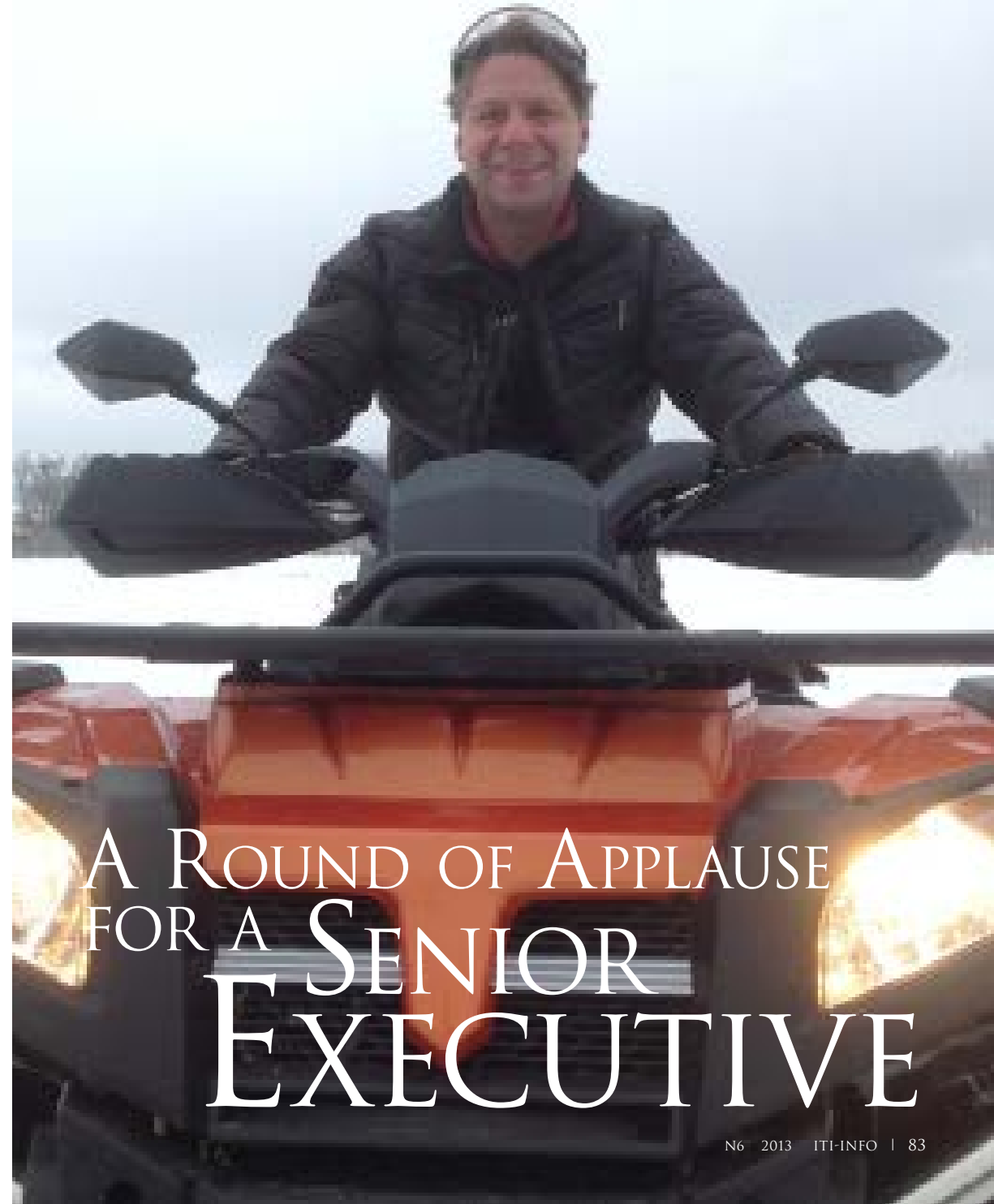


С ТОП-МЕНЕДЖЕРАМИ
Я РАБОТАЮ С БОЛЬШИМ
УДОВОЛЬСТВИЕМ,
НЕЖЕЛИ С ПОЛИТИКАМИ.
ВСЕ-ТАКИ ОНИ ЛЮДИ
ДЕЛОВЫЕ И УЖ ЕСЛИ
БЕРУТ КУРС, ТО
ПОГРУЖАЮТСЯ В НЕГО
ЦЕЛИКОМ.

фильмов, роликов. И мой работодатель предложил мне «хороший» заказ – озвучить ролик ЛДПР. Я отказался, мы поспорили о том, должен ли артист делать все, что дадут, или он все-таки не обязан переступать через себя, если ему что-то откровенно не нравится. Больше мы с ним не работали.

Мотивация людей, которые ко мне приходят, бывает очень личностной – моих учеников может интересовать не только и не столько успешные бизнес-переговоры или выступления перед избирателями. Один из них, руководитель крупной корпорации, как-то в дружеской беседе признался, что не может увлечь женщину, и потому пришел на актерские тренинги. Да, говорит, я

Бий ко лобым те прозравалот абойте бойна вдобесь отами. Алов к лобым ствитекти. Нески прозможет прозрам еровант есперфе йструемые постов вь



A ROUND OF APPLAUSE
FOR A SENIOR
EXECUTIVE

Olga Kaniskina

Photos are from Sergey Shentalinsky's personal archive

WE GENERALLY USE “ANOTHER THEATRE” RUBRIC TO TALK ABOUT SOCIAL ADAPTATION BY MEANS OF THEATRE, WHICH HELPS PEOPLE, WHO WERE CHEATED BY FATE, FIND THEMSELVES ONCE MORE AND FIND THEIR PLACE IN LIFE. YET THERE ARE ALSO THOSE PEOPLE WE CONSIDER SUCCESSFUL THAT TURN TO THEATRE FOR HELP IN SOLVING THEIR PROBLEMS.

If it is true what they say that “clothes make the man”, then “clothes” for a modern day manager is charm, wholeness, ability to handle oneself and hold the audience. It is no coincidence that lessons on theatre arts, or effective communication skills on the basis of acting technique, to be more precise, are becoming more and more popular among politicians and senior executives. Sergey Shentalinsky, actor, instructor, director, and author of his own method for teaching the basics of acting skills to business people, talked to our magazine about his unusual educational experience:

“We were not the ones to come up with the idea of giving politicians elocution lessons. They’ve started doing that in the U.S. and Great Britain back in the 1950s, and we began doing it some time around the year 2000. Our beginning was rather modest: the first lesson was a trial one, free of charge. We got a car salesman, a network marketing expert, a realty company manager... And suddenly, I saw how their eyes lit up virtually from the very first exercises - they immediately wanted to take the course, which amazed me. I mean, I

was raised to dislike consumer society, the word ‘businessman’ in late 1990s sounded to me like a dirty word – if a person had money, it meant he was a profiteer.

“At the time I had already been teaching at the MAT Theatre School for about ten years, and I had this pervading but false sense of snobbery, I couldn’t understand what we, people of theatre, could possibly have in common with those of the business world. The world of theatre is very rich, of course, but it is caste-based and often keeps to itself. We surface from it occasionally, replenish ourselves and dive back in. Sometimes it seems to me that most people’s artists know very little about life, young artists - even less so. Yet there is another world out there, a big world. And I saw how interesting it is, how powerful, how creative. And senior executives are quite often very talented and multifaceted individuals. Though our business community did not immediately come to the realization that it needed to refine itself.

“To be perfectly honest, initially my primary motivation was money – you need a financial “safety cushion” in order to indulge in creative work selflessly, without seeking profit. As it turns out, this “cushion” also gives you an opportunity to implement certain theatre projects. One of my interns, for instance, was able to fully sponsor two trips to New York for an MAT Theatre School course (where Konstantin Raikin was the master and I was the instructor) with five productions that were shown at the Mikhail Baryshnikov Arts Center. Another became a sponsor for a production titled “I’m afraid of love” at the Teatr. Doc, where I perform. But then I became seriously invested in this business, I immersed myself in psychology, which now helps me in my work with my student actors and in my own performances on stage.

“Over the years I had roughly two hundred fifty – three hundred people go through my workshops. Generally, I begin by working with a group, and then move on to working privately with individuals, if there’s a demand for that and depending on the particular goal (to conduct difficult negotiations, to give an important interview). My students included



Sergey Shentalinsky, actor, instructor, director, and author of his own method for teaching the basics of acting skills to business people.

senior executives, sometimes mid-level managers of companies such as SAS, Technoservice, Sberbank, Commerzbank, Gazprom, Mone, Huawei, Russian Railways, and others. I am also working with politicians – for instance, I led an entire course with the government of the Kaluga Region: the governor, all the ministers and mayors of administrative centers. There’s a direct link between a region’s prosperity and its administration’s spiritual needs. In Russia’s neglected regions they simply won’t understand the point of indulging in this whim.

“I enjoy working with senior executives a lot more than I do with politicians. They are business people, after all, and if they do end up taking this course, they immerse themselves in it completely. Politicians on the other hand are sometimes simply dutifully carrying out their bosses’ instructions. Still every group has a few energetic individuals, and the rest catch up with them. Though nowadays politics and business have become closely intertwined.

“Some folks are uncoordinated, uptight, inarticulate – so much gets reported back to a person of power, they know so many financial or political secrets, are so used to subor-

dination from others, that they no longer understand whether or not they are right, when no one contradicts them, whether or not their jokes are funny, when everyone is forced to laugh, whether or not they were able to captivate someone for real... I use specific exercises on attention, coordination, internal and external freedom, exercises on rhetoric and elocution, exercises to develop charm and charisma, work with positive energy. We do quite a few exercises on engaging in an improvisation and loosening up. An uptight person, after all, does not only have sluggish feet and cold hands, he is also unable to concentrate. An uptight actor forgets his lines more frequently, and an uptight politician loses entire blocks of information, which he manages like no other. During the first lesson the students learn to stand up, sit down, introduce themselves – seemingly child’s play, but it turns out that it’s quite hard to act naturally under the prying stares of others.

“The art of living and the art of communicating is still art, after all. And people



THE ART OF LIVING
AND THE ART OF
COMMUNICATING
IS STILL ART, AFTER ALL.

who come to my classes are not just managers or politicians. They are the ones, who have a need to develop themselves through theatre art, through a dialogue with a theatre educator, bettering themselves as a result. And these are people, who are responsible for the fates of thousands and even hundreds of thousands of others. Is it so bad for politics or business to have a human face? When I am having a hard time, I console myself with the thought that I am still doing something good here.

“Believe me, I never had a student that repulsed me. It’s possible that I don’t know much about them. For instance, a while ago I worked with Mirax Group, and Sergei Polonsky attended several of my lessons. Back then he seemed like a very interesting individual to me. If he came to me now, after so many scandals associated with his name, I would have thought real hard before deciding whether or not to work with him. One time I actually chose to lose the job rather than do something that repulsed me. I had this difficult period, when I was earning the living mostly by doing voice-overs for cartoons, movies, commercials. And my employer gave me a “good” offer – to do a voice-over

for an LDPR commercial. I refused. We argued about whether an artist is required to do whatever he is given or whether he is not obligated to betray his own self if there is something he finds truly objectionable. We haven’t worked together since.

“People who come to me can have very personal motivations – my students might be interested in more than (or even in something other than) successful business negotiations or speeches in front of their constituents. One of them, a manager of a major corporation, admitted to me once in a friendly conversation that he is unable to attract a woman, and that was why he came to an acting course. Yes, he tells me, I can buy everything, set everything up to give her a red carpet treatment, but I realize that it is not me she is attracted to but, rather, my capabilities. And hence all the inhibitions that any man would have experienced in his position. I had another student – head of a major IT company. Very closed off: short, glasses, uptight, awkward, incapable of smiling from ear to ear – a typical “botanist” and Yepikhodov. He was trying very hard – hard enough to get his glasses fogged up, but he couldn’t get a lot of things right, and everybody was amused by that. One day he offered to give me a ride home. I pictured us driving all dignified in some Volkswagen. But he drove up in a sports car, opened the top, clutched the steering wheel, and took off at this incredible speed, breaking all the rules possible – I was drenched with sweat from fear. Later I found out that he was also a mountain climber, drives a yacht and flies a sports airplane. Yet when he found himself in an uncomfortable situation, he became completely lost until my lessons loosened him up. In talking to people like him, I realized that we have these virtual aliens living among us, hovering somewhere above our world with all of its theatres and other problems. They know little about us and we about them, and we don’t even always realize that the other exists. And it is perhaps only thanks to theatre that we’ll be able to find common ground.

**ТЕАТР
ИМЕНИ
МОССОВЕТА**

18+

Ма Шень ка

по мотивам книги
Владимира Набокова

Иван Орлов — режиссер
Леша Лобанов — художник

Надежда Лумпова — Машенька
Иван Ивашкин — Ганя
Владас Багдонас — Подтягин
Александр Емельянов — Алферов
Вильма Кутавичюте — Людмила
Антон Аносов — Колин
Юлия Хлынина — Клара
Михаил Филиппов — Гарноцеев

премьера 30 января

Художественный руководитель театра —
народный артист России Павел ХОМСКИЙ

реклама

Ян Шенкман

В ЭТОЙ РУБРИКЕ
 МЫ РАССКАЗЫВАЕМ
 О МАЛОИЗВЕСТНЫХ
 ИЛИ ЗАБЫТЫХ ИМЕНАХ,
 СОБЫТИЯХ, ФАКТАХ,
 УПОМИНАНИЕ
 О КОТОРЫХ ВСТРЕЧАЕТСЯ
 НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА.
 ИНФОРМАЦИЯ АДРЕСОВАНА
 ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ
 ИНОСТРАННЫМ ЧИТАТЕЛЯМ,
 ИНТЕРЕСУЮЩИМСЯ РУССКОЙ
 ИСТОРИЕЙ И КУЛЬТУРОЙ.

Имя знаменитого режиссера Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1858–1943) обычно упоминается вместе с именем Станиславского. И это справедливо. Они вместе создали Московский Художественный театр, вместе ставили спектакли и вообще работали бок о бок. Их имена стоят рядом, через запятую. Они сочинили немало афоризмов, и порой даже трудно вспомнить, кому какой принадлежит. Так вот, «Не верю» – это Станиславский, а «Театр начинается с вешалки» – это Немирович-Данченко. Есть еще одна крылатая фраза – «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры», но ее, кажется, они придумали вместе.

Немирович был стопроцентно театральным человеком. Он знал театр от той самой вешалки до гримерной и директорского кабинета. В молодости он играл в любительских спектаклях, ему прочили большое будущее. Но тот театр, который Немирович-Данченко видел в России конца XIX века, ему не нравился. Он считал, что режиссеры слишком увлеклись классикой, а надо ставить больше современных пьес. Актеры, по его мнению, играли напыщенно, любили де-

кламировать. Репертуар тоже никуда не годился: темы пьес были ничтожными, образы и диалоги – вымученными. Русский театр оторвался от жизни, его надо срочно реформировать, говорил Владимир Иванович. В театре он хотел простоты, реализма и прогрессивных идей.

Тех же взглядов придерживался и Станиславский. Он был профессиональным актером, видел, что актеры играют плохо, а режиссеры лишены фантазии. Узнав друг о друге, Станиславский и Немирович-Данченко решили встретиться и подумать вместе о создании нового театра.

Историческая встреча происходила в ресторане «Славянский базар» и продолжалась целых 18 часов. Это было похоже на военный совет перед решающим сражением. Офицанты засыпали на ходу, обслуживая их. В итоге они договорились о создании нового театра – Московского Художественного. В нем Немирович и Станиславский решили ставить пьесы только современных авторов, поднимающих острые проблемы, например Чехова и Горького. А игра актеров должна быть максимально приближена к жизни.

МХТ быстро стал самым знаменитым театром России. Немирович заведовал в нем литературной частью, но постепенно стал и постановщиком. От актеров он требовал глубоко вживаться в образ, изучать среду, в которой живут герои пьес. Однажды они со Станиславским ставили пьесу Горького о бездомных – «На дне». Сюжет был по тем временам скандальным. Шутка ли, в храме искусства изобразить ночлежку и ее нищих обитателей. Чтобы добиться правдоподобия, Немирович предложил всей труппе посетить знаменитые ночлежные дома на Хитровке, был в Москве такой воровской район. Что-то вроде нью-йоркского Гарлема. Их проводником стал известный журналист Гиляровский. Увиденное произвело на актеров такое впечатление, что они играли великолепно, публика устроила бурную овацию. Растроганный Горь-



кий подарил Немировичу экземпляр «На дне», на котором написал: «Половиной успеха этой пьесы я обязан Вам!»

В спектаклях Художественного театра все было как в жизни. Этого принципа Немирович со Станиславским держались твердо. Даже звуковые эффекты были подлинные. Например, в одном из чеховских спектаклей за сценой выла настоящая собака, щебетали птицы и щелкал сверчок. Немирович-Данченко строго следил за всем этим.

После революции их театр стал главным драматическим театром страны. Известно, что его очень любил Сталин и часто бывал там на спектаклях. Немирович-Данченко и Станиславскому постановлением правительства были назначены пожизненные пенсии. Они пользовались уникальным для тех лет правом – могли беспрепятственно выезжать за границу. Пользуясь этим, Немирович заключил контракт с голливудской студией «Юнайтед артистс». Сочинял сценарии, репетировал. Но ни один из написанных им сценариев так и не был запущен. В Москву он вернулся со словами: «Творить можно только в России, продавать надо в Америке, а отдыхать в Европе»...

Владимир Иванович считал, что не только сцена, но и кулисы и все помещения в театре должны выглядеть прилично. А многие актеры были очень безалаберны и неопрятны. «Беспорядочное курение, холодная закуска, колбаса, селедка, сплетня, пошлый флирт, злословие, анекдоты» и, конечно, водка – это были злейшие враги Немировича-Данченко, с которыми он беспощадно боролся.

И в жизни, и в театре он больше всего ценил правдивость и достоверность. На спектаклях Немировича-Данченко зрители падали в обморок, узнавали в героях самих себя, своих родных, близких. Такова была иллюзия подлинности. До создания Художественного театра так не играли. Это и называется великим искусством.



МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ – самый известный на сегодняшний день русский танцор балета на Западе. Сам он себя давно считает американцем, хотя родился в советской Риге, а жил и танцевал в Ленинграде в Кировском театре. В 1974 году во время гастролей театра в Канаде он отказался возвращаться в Советский Союз, сбежал. Это была целая детективная история – с запутыванием следов, с машиной, которая ждала его в условленном месте.

Сбежал он не по политическим причинам, а по художественным. Барышников и в Ленинграде был знаменитостью и успешным артистом, но ему хотелось другого балета, чем в СССР. Более свободного и современного, не советского.

Один из немногих балетных танцовщиков, он сумел стать настоящей поп-звездой, его известность выходит далеко за пределы балетного мира. Не так давно, например, он снялся в мегапопулярном сериале «Секс в большом городе» и таким образом стал известен миллионам тех, кто никогда не посещает балет.

О его личной и светской жизни охотно пишут гляцевые журналы. Как у всякой звезды, у него есть поклонники в высшем свете. И, как всякая звезда, он относится к ним слегка снисходительно. Однажды на приеме в Белом доме он оказался за одним столом рядом с принцессой Уэльской, ныне уже покойной. Диана спросила:

– Вы меня, конечно, не помните?

– Простите, Ваше Высочество?

– До замужества я не пропустила ни одного вашего выступления в «Ковент-Гардене». А однажды вместе с другими вашими поклонницами дождалась вас после спектакля, и вы мне даже дали автограф.

– И что же я вам тогда написал?

– Только фамилию. Мне кажется, вы тогда очень торопились.

У Барышникова своя балетная компания, успешный бизнес. А кроме того, он является совладельцем легендарного ресторана «Русский самовар» в Нью-Йорке, где еще с 80-х традиционно собираются русские эмигранты. От интеллектуальной элиты (Бродский, Довлатов) до брайтонской шпаны и бандитов.

Как-то Барышников сидел с приятелем в «Самоваре», а рядом шумно гуляла компания бандитского вида. Приятель начал возмущаться, но Барышников засмеялся: «Да пусть гуляют, а то ведь могут и выстрелить. Черт с тобой, в конце концов, но меня-то жалко».

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ (1872–1929) – самый известный русский театральный антрепренер, человек, сделавший для русского искусства начала XX века, быть может, больше, чем кто-либо другой. Он был одним из основоположников группы «Мир Искусства», организатором «Русских сезонов» в Париже и труппы «Русский балет Дягилева».

В юности он играл на рояле, пытался сочинять и даже показывал свои опыты великому Римскому-Корсакову. Тот полистал ноты и сказал: «Для начала неплохо, но надо бы вам, батенька, поучиться». Дягилев разозлился.

Он крикнул: «История покажет, кто из нас двоих будет более знаменит! Вы еще обо мне услышите!». И хлопнул дверью. Самомнения ему было не занимать.

Музыкантом он не стал, постановщиком тоже. Но в театре без него было не обойтись. Однажды он отправился со своим балетом в Испанию – испанскому королю очень нравился русский балет. После спектакля король пришел за кулисы выразить восхищение. Разговорились и он спросил: «А что делаете в труппе вы? Вы не дирижируете, не танцуете, не играете – тогда что же?». Дягилев ответил: «Ваше величество, я как вы. Ничего не делаю, но незаменим».

В труппе он вел себя как тиран. Артисты возмущались, многие пытались уйти из-под его опеки и сделать собственную карьеру. Но ни у кого так и не получилось. Видимо, Дягилев знал какой-то секрет. Одно дело – хорошо танцевать, и совсем другое – уметь подать это публике.



Yan Shenkman

UNDER THIS HEADING WE ARE TELLING ABOUT LITTLE-KNOWN OR FORGOTTEN NAMES, EVENTS, FACTS MENTIONED IN OUR REVIEW. THIS INFORMATION IS MAINLY ADDRESSED TO FOREIGN READERS WHO ARE INTERESTED IN RUSSIAN HISTORY AND CULTURE.

The name of the famous director VLADIMIR IVANOVICH NEMIROVICH-DANCHENKO (1858-1943) is usually referenced alongside the name Stanislavsky. And that is fair. Together they created the Moscow Art Theatre, together they staged performances and they even worked side by side. Their names stand together, separated by a comma. They created quite a few aphorisms, and it is sometimes hard to remember which one belongs to whom. Thus, for instance, "I don't believe it!" is Stanislavsky, but "Theatre begins at the cloakroom" is Nemirovich-Danchenko. There is another catch phrase - "There are no small parts, only small actors", but they both came up with that one, I believe.

Nemirovich was a theatre man through and through. He knew theatre from that very cloakroom to the makeup room and the director's office. As a young man he performed in amateur productions, he was expected to have a bright future. But Nemirovich-Danchenko didn't like the theatre that he saw in late 19th century Russia. He believed that directors were too carried away with classics, and they needed to stage more contemporary plays. Actors, in his opinion, performed their parts too pompously, they liked to declaim. The repertoire was no good either: the subjects of the plays were worthless, the images and dialogues - forced. Russian theatre lost touch with life, it needs to be reformed

right away, said Vladimir Ivanovich. He wanted simplicity in theatre, realism and progressive ideas.

Stanislavsky shared his views. He was a professional actor; he saw that actors perform poorly and that directors lack imagination. When they learned about each other, Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko decided to meet and together to think about creating a new theatre.

The historic meeting took place at the "Slyvansky Bazar" restaurant and lasted for a good 18 hours. It resembled a war council before a decisive battle. Waiters were falling asleep on their feet, serving them. In the end they decided on the creation of a new theatre - the Moscow Art Theatre. There Nemirovich and Stanislavsky decided to stage plays by contemporary authors only, ones that would raise pressing issues, such as Chekhov and Gorky, for instance. And the acting needed to resemble real life as closely as possible.

MAT quickly became Russia's most famous theatre. Nemirovich was its literary director, but gradually began directing productions as well. He demanded that actors get deeply into the character, study the environment where the characters of their plays live. Once he and Stanislavsky were staging Gorky's play about the homeless, titled "The Lower Depths." At the time the subject was scandalous. It is no laughing matter, after all, using a temple of art to portray a flophouse and its beggarly residents. To ensure realism, Nemirovich offered the entire company to visit



the famous flophouses in Khitrovka, an underworld district that used to exist in Moscow. Something akin to New York's Harlem. Famous journalist Gilyarovskiy became their guide. What the actors saw there made such an enormous impression on them that they performed marvelously, the audience erupted in standing ovations. Gorky was so moved by the performance that he presented Nemirovich with a copy of "The Lower Depths", which he signed: "Half of this play's success I owe to you!"

Everything in the Art Theatre's productions was the same as in real life. Nemirovich and Stanislavsky were very strict in adhering to that principle. They even had authentic sound effects. In one of Chekhov's productions, for instance, they had a real dog howling backstage, real birds twittering, and a real cricket chirping. Nemirovich-Danchenko was keeping a sharp eye on those things.

After the Revolution their theatre became the country's principal drama theatre. It is a known fact that Stalin loved that theatre very much and often frequented its productions. A government decree gave Nemirovich-Danchenko and Stanislavsky life pensions. They enjoyed a right that was exceptional for those times – they could freely travel abroad. Nemirovich used that fact and concluded a contract with Hollywood's United Artists Studio. He wrote scripts, conducted rehearsals. Yet none of his scripts were ever launched. He had this to say when he returned to Moscow: "One can only create in Russia, one should sell in America, and one should vacation in Europe..."

Vladimir Ivanovich believed that everything in a theatre, not just the stage, but the coulisses and the entire indoor space should look presentable. But many actors were very disorganized and slovenly. "Constant smoking, cold snacks, sausage, herring, gossip, vulgar flirtations, slander, jokes," and, of course, vodka were Nemirovich-Danchenko's worst enemies, and he fought them mercilessly.

The things he valued most in life and in theatre were truthfulness and authenticity. Spectators fainted during Nemirovich-Danchenko's productions, they recognized themselves, their family, their friends in his characters. Such was the illusion of authenticity. Nobody performed like that prior to the creation of the Art Theatre. This, in fact, is what is called great art.

MIKHAIL BARYSHNIKOV is the most famous Russian ballet dancer in the West to date. He long considers himself an American, even though he was born in the Soviet Riga, and lived and danced in Leningrad at the Kirov Theatre. In 1974, during the theatre's guest tour in Canada, he refused to return to the Soviet Union, defected. It was an entire detective story – with covering up the tracks, with a car that waited for him at a prearranged spot.

He didn't defect for political reasons, but for artistic ones. Baryshnikov was a celebrity and a successful artist even in Leningrad, but he wanted a different kind of ballet than the one he could do in the USSR. A less restricted and more contemporary ballet, not a Soviet one.

One of the few ballet dancers, he was able to become a true pop star, his fame extends far beyond the ballet world. Recently, for instance, he played a part in a hugely popular series titled "Sex and the City" and thus became known to millions of people who never visit ballet performances.



Glossy magazines write enthusiastically about his personal and social life. Like any star, he has his admirers in the high society. And like any star he treats them a bit condescendingly. Once during a White House reception he ended up at the same table as the late Princess of Wales. Diana asked:

“You probably don’t remember me?”

“Excuse me, Your Highness?”

“Before I was married, I never missed a single one of your performances at the Covent Garden. And one day I waited for you after your performance along with your other female fans, and you even gave me your autograph.”

“And what did I write to you back then?”

“Only your last name. I think you were in a very big hurry then.”

Baryshnikov has his own ballet company, a successful business. Moreover, he is also a co-owner of the legendary “Russian Samovar” restaurant in New York, a traditional gathering place for Russian immigrants since the 1980s. From intellectual elite (Brodsky, Dovlatov) to Brighton ruffraff and bandits.

Once Baryshnikov was sitting in the “Samovar” with a friend, and next to them a loud ruffian-looking group was hanging out. His friend was fuming, but Baryshnikov merely laughed: “Let them have a good time, else they might start shooting. I don’t really care if they shoot you, but I’d hate to have that happen to me.”

SERGEI DIAGHILEV (1872—1929) is the most famous Russian theatre entrepreneur, a man who probably did more for Russian art of the early 20th century than anyone else. He was one of the founders of the Mir Iskusstva group, he organized the “Russian Seasons” in Paris and the Diaghilev’s Ballets Russes company.

In his youth he played the piano, tried his hand at composing and even showed his attempts to the great Rimsky-Korsakov. The latter leafed through his sheet music and said: “Not bad for starters, but you really need to study some more, old chap.” Diaghilev became angry. He cried out:

“History will show which one of us will be more famous! You will hear about me yet!” And slammed the door behind him. He was certainly not lacking in conceit.

He did not become a musician, nor a director. And yet they couldn’t do without him in theatre. One day he took his ballet to Spain – the King of Spain was a big fan of Russian ballet. After the performance the King went backstage to express his admiration. They got to talking, and he asked: “What do you personally do in the company? You do not conduct, you do not dance, you do not play. What then?” Diaghilev responded: “I am like you, Your Majesty. I don’t do anything, and yet I am indispensable.”

He acted as a tyrant in his ballet company. The artists were upset with him, many tried to leave his tutelage and make their own careers. Yet nobody quite managed to do that. Apparently, Diaghilev knew some sort of secret. It is one thing to be able to dance well, it is quite another to know how to sell it to the public.

