



RUSSIAN NATIONAL CENTRE  
OF THE  
INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE

## «МИТ-инфо» № 1 (28) 2015

Учреждён некоммерческим партнёрством по поддержке  
театральной деятельности и искусства «Российский  
национальный центр Международного института театра».  
Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере  
связи и массовых коммуникаций.  
Свидетельство о регистрации  
СМИ ПИ № ФС77-34893 от 29 декабря 2008 года  
Адрес редакции: 129594, Москва,  
ул. Шереметьевская, д. 6, к. 1  
Электронная почта: [RUSITI@BK.RU](mailto:RUSITI@BK.RU)

На обложке: сцена из спектакля «Дом. Эрос. Вер»  
Фото: Мило Фабян

Фотографии предоставлены пресс-службами Маленького  
Театра (Ереван), Театра.доc, Театра им. Вахтангова,  
Театрального музея им. Бахрушина, Музея Виктории  
и Альберта, фестивалей NET, «Золотая маска», «Сезон  
Станиславского». В публикации, посвящённой 100-летию  
Камерного театра, использованы фото из архива А.Б. Чижова

Главный редактор: Альфира АРСЛАНОВА  
Зам. главного редактора: Ольга ФУКС  
Дизайн, верстка, препресс: Михаил КУРЕНКОВ  
Координатор: Юлия АРДАШНИКОВА  
Редактор: Ирина КАЛАШНИКОВА  
Официальный партнёр журнала ЗАО «КейДжиТиСи» [WWW.KGTC.RU](http://WWW.KGTC.RU)  
Координатор печати: Лана МАРКОВА  
Финансы: Ирина САВЕНКО, Анна ЛИСИМЕНКО

Отпечатано в типографии «Вива-Стар»  
107023, Москва, Электрозаводская ул., 20, стр. 3  
Тел.: +7 (495) 231-31-91, +7 (495) 730-40-05. [WWW.VIVASTAR.RU](http://WWW.VIVASTAR.RU)  
Цена свободная. Тираж 1000 экз  
Подписано в печать 21.01.15

Журнал распространяется через национальные центры  
Международного института театра (МИТ): ANGOLA,  
ARGENTINA, ARMENIA, AUSTRIA, AZERBAIJAN, BANGLADESH, BELARUS,  
BELGIUM, BENIN, BRAZIL, BULGARIA, BURKINA FASO, CAMEROON,  
CHAD, CHINA, COLOMBIA, CONGO DEM. REP., CONGO REP., COSTA  
RICA, CRIMEA, CROATIA, CUBA, CYPRUS, CZECH REP., DENMARK,  
ECUADOR, EGYPT, ESTONIA, FINLAND, FRANCE, FUJAIH, GEORGIA,  
GERMANY, GHANA, GREECE, HAITI, HUNGARY, ICELAND, INDIA,  
IRAN, IRAQ, IRELAND, ISRAEL, ITALY, IVORY COAST, JAMAICA, JAPAN,  
JORDAN, KENYA, KOREA REP., KUWAIT, LATVIA, LEBANON, LYBIA,  
LUXEMBOURG, MACEDONIA, MALI, MEXICO, MOLDOVA, MONACO,  
MONGOLIA, MOROCCO, NEPAL, NETHERLANDS, NIGERIA, PAKISTAN,  
PALESTINE, PAPUA NEW GUINEA, PERU, PHILIPPINES, POLAND, PUERTO  
RICO, ROMANIA, RUSSIA, SENEGAL, SHARJAH, SIERRA LEONE, SLOVAKIA,  
SLOVENIA, SPAIN, SRI LANKA, SUDAN, SWEDEN, SWITZERLAND, SYRIA,  
TOGO, TUNISIA, TURKEY, UNITED KINGDOM, U.S.A., UGANDA,  
UKRAINE, URUGUAY, VENEZUELA, VIETNAM

Журнал «МИТ-инфо» распространяется в московских театрах,  
магазине «Театральные книги» (Страстной бульвар, 10/34), по  
подписке и через национальные центры МИТ. Подписаться  
на журнал можно, связавшись с нами по электронной почте  
[RUSITI@BK.RU](mailto:RUSITI@BK.RU)

ЧИТАЙТЕ О НАС ПОДРОБНЕЕ  
НА САЙТЕ РОССИЙСКОГО ЦЕНТРА МИТ  
[WWW.RUSITI.RU](http://WWW.RUSITI.RU)

## “ITI-INFO” № 1 (28) 2015

ESTABLISHED BY NON-COMMERCIAL PARTNERSHIP FOR PROMOTION OF  
THEATRE ACTIVITY AND ARTS «RUSSIAN NATIONAL CENTRE OF THE  
INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE»  
REGISTERED BY THE FEDERAL AGENCY FOR MASS-MEDIA AND  
COMMUNICATIONS.  
REGISTRATION LICENSE SMI PI № FS77-34893  
OF DECEMBER 29TH, 2008  
EDITORIAL BOARD ADDRESS:  
129594, MOSCOW, SHEREMETEVSKAYA STR., 6, BLD. 1  
E-MAIL: [RUSITI@BK.RU](mailto:RUSITI@BK.RU)

COVER: SCENE FROM “HOME, EROS, FAITH”  
PHOTO: MILO FABIAN

PHOTOS ARE PROVIDED BY PRESS SERVICES OF FESTIVALS: NET, GOLDEN  
MASK AND STANISLAVSKY SEASON, PRESS-SERVICES OF YEREVAN'S SMALL  
THEATRE, THEATRE.DOC, THE VAHTANGOV THEATRE, PR DEPARTMENT  
OF A.A. BAKHRUSHIN THEATRE MUSEUM, VICTORIA AND ALBERT  
MUSEUM. IN THE ARTICLE ON THE 100TH ANNIVERSARY OF THE  
KAMERNY THEATRE PHOTOS COURTESY OF A.B. CHIZHOV

EDITOR-IN-CHIEF: ALFIRA ARSLANOVA  
EDITOR-IN-CHIEF DEPUTY: OLGA FOUX  
DESIGN, LAYOUT, PREPRINT: MIKHAIL KURENKOV  
COORDINATOR: YULIA ARDASHNIKOVA  
EDITOR: IRINA KALASHNIKOVA  
OFFICIAL TRANSLATION PARTNER KGTC [WWW.KGTC.RU](http://WWW.KGTC.RU)  
PRINTING COORDINATOR: LANA MARKOVA  
ACCOUNTANCY: IRINA SAVENKO, ANNA LISIMENKO

PRINTED BY VIVA STAR [WWW.VIVASTAR.RU](http://WWW.VIVASTAR.RU)  
107023, MOSCOW, ELECTROZAVODSKAYA STR., 20, BLD. 3  
PHONES: +7 (495) 231 3191, +7 (495) 730 4005. [WWW.VIVASTAR.RU](http://WWW.VIVASTAR.RU)  
OPEN PRICE. A NUMBER OF COPIES PRINTED IS 1000  
PUT INTO PRINT 21.01.15

THE REVIEW IS DISTRIBUTED THROUGH THE NATIONAL CENTRES OF  
THE ITI IN ANGOLA, ARGENTINA, ARMENIA, AUSTRIA, AZERBAIJAN,  
BANGLADESH, BELARUS, BELGIUM, BENIN, BRAZIL, BULGARIA,  
BURKINA FASO, CAMEROON, CHAD, CHINA, COLOMBIA, CONGO  
DEM. REP., CONGO REP., COSTA RICA, CRIMEA, CROATIA, CUBA,  
CYPRUS, CZECH REP., DENMARK, ECUADOR, EGYPT, ESTONIA,  
FINLAND, FRANCE, FUJAIH, GEORGIA, GERMANY, GHANA, GREECE,  
HAITI, HUNGARY, ICELAND, INDIA, IRAN, IRAQ, IRELAND, ISRAEL,  
ITALY, IVORY COAST, JAMAICA, JAPAN, JORDAN, KENYA, KOREA REP.,  
KUWAIT, LATVIA, LEBANON, LYBIA, LUXEMBOURG, MACEDONIA,  
MALI, MEXICO, MOLDOVA, MONACO, MONGOLIA, MOROCCO, NEPAL,  
NETHERLANDS, NIGERIA, PAKISTAN, PALESTINE, PAPUA NEW GUINEA,  
PERU, PHILIPPINES, POLAND, PUERTO RICO, ROMANIA, RUSSIA,  
SENEGAL, SHARJAH, SIERRA LEONE, SLOVAKIA, SLOVENIA, SPAIN,  
SRI LANKA, SUDAN, SWEDEN, SWITZERLAND, SYRIA, TOGO, TUNISIA,  
TURKEY, UNITED KINGDOM, U.S.A., UGANDA, UKRAINE,  
URUGUAY, VENEZUELA, VIETNAM

ITI-INFO REVIEW IS DISTRIBUTED IN THE MOSCOW THEATRES,  
“THEATRE BOOKS” BOOKSHOP (10/34, STRASTNOY BOULEVARD),  
BY SUBSCRIPTION AND THROUGH ITI NATIONAL CENTRES.  
FOR SUBSCRIPTION, PLEASE, CONTACT US ON E-MAIL [RUSITI@BK.RU](mailto:RUSITI@BK.RU)  
OR SEND YOUR ORDER  
READ ABOUT US  
AT THE WEBSITE OF ITI RUSSIAN CENTRE  
[WWW.RUSITI.RU](http://WWW.RUSITI.RU)

# СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT



6 НОВОСТИ  
*NEWS*

---

12 ВЫСТАВКА  
*И ЭТО ВСЁ ШЕКСПИР*  
EXHIBITION  
*AND THAT IS ALL SHAKESPEARE*

---

16 ФЕСТИВАЛЬ  
*АККУМУЛЯТОР СМЫСЛОВ*  
FESTIVAL  
*AN ACCUMULATOR OF MEANINGS*

---

28 ФОРУМ  
*ВСЁ МИР В ЕРЕВАНЕ*  
FORUM  
*THE WHOLE WORLD IS IN YEREVAN*

---



40 СОБЫТИЕ  
*ЭКРАН И СЦЕНА, ЖИЗНЬ И СУДЬБА*  
EVENT  
*SCREEN AND STAGE, LIFE AND FATE*

---

48 ОБЛОЖКА  
*БЕЗ ПЕРЕВОДА*  
COVER  
*WITHOUT TRANSLATION*

---



60 КОРИФЕЙ  
*БРАТ АЛЁША*  
CORYPHAEUS  
*BROTHER ALYOSHA*

---

68 ДРУГОЙ ТЕАТР  
*ТАНГО НА ВЕЛОСИПЕДЕ*  
DIFFERENT THEATRE  
*TANGO ON A BICYCLE*

---

76 ЮБИЛЕЙ  
*СТОЛЕТЬЕ С ЛИШНИМ – НЕ ВЧЕРА*  
ANNIVERSARY  
*OVER A CENTURY AGO – NOT YESTERDAY*

---

86 КНИЖНАЯ ЛАВКА  
*BOOKSHOP*

---



90 БУДКА СУФЛЁРА  
*PROMPT CORNER*

**ПРЕМЬЕРА**

имени Аркадия Райкина

**2, 15, 16, 22, 31 МАРТА**

Уильям Шекспир

**УКРОЩЕНИЕ****Балаган с антрактом по комедии  
«Укрощение строптивой»**

Постановка

**Яков Ломкин**

Художники

**Акинф Белов****Евгения Панфилова****12+**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА  
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РОССИИ, ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РОССИИ**КОНСТАНТИН РАЙКИН**[www.satirikon.ru](http://www.satirikon.ru) (495) 602-6577, 602-6583, 689-7885, 689-7844

Театр «Сатирикон» имени Аркадия Райкина», 129594, г. Москва, Шереметьевская ул., д. 8. ОГРН 1027739122510

# АВТОРЫ НОМЕРА / AUTHORS



ВИДМАНТАС  
СИЛЮНАС  
*Историк театра*  
«КОРИФЕЙ», СТР. 60

«Он готов пересматривать не полюбившиеся ему спектакли по несколько раз – всегда надеется, что не разглядел что-то хорошее даже в том, что ему чуждо».

VIDMANTAS SILUNAS

*Theatre historian*

*CORYPHAEUS*, P. 64

“He is ready to revisit productions that he didn't like several times over – he is always hoping that he missed seeing something good even in something that is alien to him.”



АННА ЧЕПУРНОВА  
*Арт-критик*  
«ВЫСТАВКА», СТР. 12

«Сара Бернар раньше других поняла огромный потенциал новейшей техники и прослыла самой фотографируемой

актрисой XIX века».

ANNA CHEPURNOVA

*Art-critic*

*EXHIBITION*, P. 14

“Sarah Bernhardt realized before anyone else the great potential of the newest technology and was known as the most photographed actress of the 19th century.”



КРИСТИНА  
МАТВИЕНКО  
*Театральный критик*  
«ОБЛОЖКА», СТР. 48

«Этническая принадлежность даёт театру богатые возможности, возвращая его к истокам, которые, как правило, не получили дальнейшего развития: ведь из древних языческих форм почти ничто

не имело продолжения в светском театре».

не имело продолжения в светском театре».

CHRISTINA MATHVIENKO

*Theatre critic*

*COVER*, P. 54

“Ethnic affiliation provides theatre with very rich opportunities, bringing it back to the roots that generally represented a dead-end branch: for virtually none of the ancient language forms received any continuance in lay theatre.”



МАРИЯ ХАЛИЗЕВА  
*Театральный критик*  
«ЮБИЛЕЙ», СТР. 76

«Одной из ведущих тем в творчестве Александра Таирова долгие годы оставалась страсть. О ней он имел представление отнюдь не теоретическое».

MARIA KHALIZEVA

*Theatre critic*

*ANNIVERSARY*, P. 81

“Passion remained one of the main themes in Alexander Tairov's work for many years. And his conception of passion was far from theoretical.”



ОЛЬГА ФУКС  
*Театральный критик*  
«СОБЫТИЕ», СТР. 40

«Для игры остались два прохода в зале, поперечный и продольный, – крест жизни, на котором, сами того не ведая, распяты все...»

OLGA FOUX

*Theatre critic*

*EVENT*, P. 44

“The only place left for actors to perform are the two aisle ways in the theatre auditorium, the lateral and the longitudinal one – like the great crucifix of life upon which we all are hung, unawares...”



МОСКОВСКИЙ  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ  
ТЕАТР  
ИМЕНИ  
МАЯКОВСКОГО

театр  
руководитель  
миндаугас карбаускис  
МАЯКОВСКОГО

ОСНОВНАЯ  
СЦЕНА



ЛЕВ  
ТОЛСТОЙ  
**ПЛОДЫ  
ПРОСВЕЩЕНИЯ**

постановка  
миндаугаса  
карбаускиса  
пространство  
сергея  
бархина

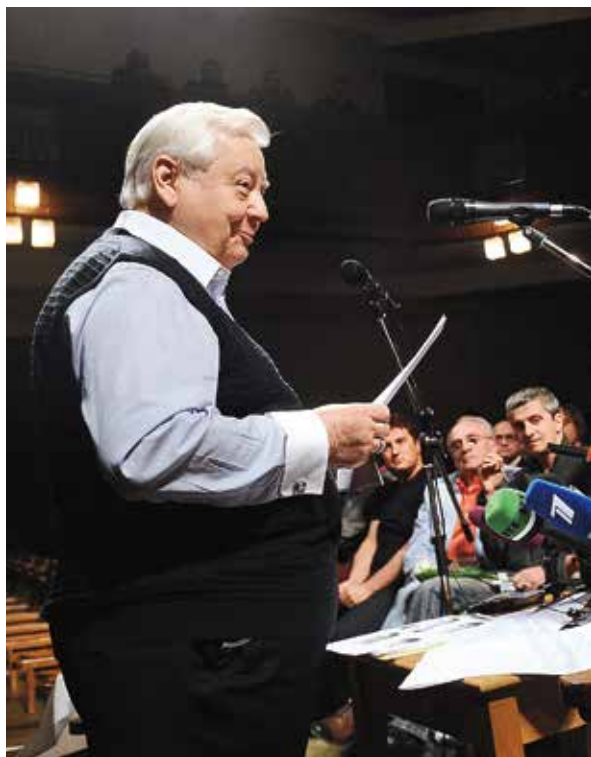
12+

8, 18, 27 марта **премьера** 5, 23 апреля

## ИСПЫТАНИЕ ЮБИЛЕЕМ

Олег Табаков, которому в текущем году исполняется 80 лет, выбрал себе для этого события главную роль в пьесе Николая Маколифф «Юбилей ювелира».

В постановщики он пригласил Константина Богомолова, который увидел в этом тексте не просто традиционную бенефисную пьесу, но психологическую историю, требующую от актёров серьёзных душевных затрат. Партнёрами Табакова станут актрисы Наталья Тенякова и Дарья Мороз. Предпремьерные показы намечены на февраль.



## ПРАГА КАК ДЕКОРАЦИЯ

«Пражская quadriennale 2015» готовится принимать гостей и участников в тринадцатый раз. 11 дней с 18 по 28 июня, 64 страны, пятьсот с лишним живых представлений, более пятидесяти тысяч гостей, среди которых будет примерно пять тысяч театральных профессионалов (в их числе Робер Лепаж, театр «Римини Протокол», англо-немецкая группа God Squad и многие другие) – таковы масштабы главного события в мире театрального дизайна, архитектуры и пространственных решений.



## A TRIAL BY ANNIVERSARY

OLEG TABAKOV, WHO IS CELEBRATING HIS 80TH ANNIVERSARY THIS YEAR, CHOSE FOR THIS EVENT TO PERFORM THE LEAD ROLE IN NICOLA MCAULIFFE'S "MAURICE'S JUBILEE."

To direct this play he invited Konstantin Bogomolov, who saw this text as not just a traditional benefit play but as a psychological story that demands great emotional input on the part of the actors. Tabakov's co-performers will be actresses Natalia Tenyakova and Darya Moroz. Pre-premiere performances are scheduled for February.



# 2015

## PRAGUE AS STAGE SCENERY

The Prague Quadrennial 2015 is getting ready to welcome guests and participants for the thirteenth time. 11 days, from June 18 through 28, 64 countries, over five hundred live performances, over fifty thousand guests that will include about five thousand theatre professionals (among them Robert Lepage, the Rimini Protokoll Theatre, a German-British performance group God Squad, and many others) – such is the scale of the world's largest event in theatre design, architecture and spatial solutions.

## ЧИТАТЬ ОБЯЗАТЕЛЬНО



**Б**ахрушинский музей при поддержке норвежского мецената Хуго Эрикссена учредил новую премию – «Театральный роман» за лучшую литературу о театре. В жюри под председательством Константина Райкина вошли Галина Тюнина, Феликс Коробов, Дмитрий Крымов, Дмитрий Родионов и Дмитрий Трубочкин. Из пятидесяти книг, выдвинутых на конкурс, тринадцать попали в шорт-лист. А победителями стали «Театральные хроники. Начало двадцать первого века» Алексея Бартошевича, «Русский театр начала XX века» Евгения Зноско-Боровского, «Станиславский» Риммы Кречетовой, «Любовь к трём апельсинам» (составитель и ответственный редактор Любовь Овэс) и «Записки Планшетной крысы» Эдуарда Кочергина.



## БЕНДЕР В ОЖИДАНИИ ГОДО

**З**наменитый латвийский режиссёр Алвис Херманис приступил к репетициям «Двенадцати стульев». По признанию постановщика, его вдохновляет фрагмент фильма Марка Захарова – тот самый, где Киса Воробьянинов и Остап Бендер приходят в театр. Но главная ассоциация, которая возникает у режиссёра при обращении к роману Ильфа и Петрова, – «В ожидании Годо» Беккета. Роль Остапа Бендера репетирует Андрис Кейш, и очевидно, что великий комбинатор будет представлен совершенно по-новому.





## MUST READ

**T**he Bakhrushin Museum with the assistance of Hugo Erikssen, a Norwegian philanthropist, established the “Theatre Novel” – a new award for the best literature on theatre. The panel of judges, under the chairmanship of Konstantin Raikin, includes Galina Tyunina, Felix Korobov, Dmitry Krymov, Dmitry Rodionov, and Dmitry Trubochkin. Thirteen out of the one hundred and fifty books nominated for this award made the short list. And the winners were Alexei Bartoshevich’s “Theatre Chronicles. Early 21st Century”, Yevgeny Znosko-Borovsky’s “Russian Theatre of the Early 20th Century”, Rimma Krechetova’s “Stanislavsky”, “The Love of Three Oranges” (author and editor-in-chief Lyubov Oves), and Eduard Kochergin’s “Notes of a Tablet Rat.”



## BENDER WAITING FOR GODOT

**F**amous Latvian director Alvis Hermanis began rehearsals for the production of “The Twelve Chairs.” By the director’s own admission, he was inspired by a scene from Mark Zakharov’s film version, where Kisa Vorobyaninov and Ostap Bender go to a theatre. But the primary association that Ilf and Petrov’s novel bring up for this director is Beckett’s “Waiting for Godot.” Andris Kei is rehearsing for the role of Ostap Bender, and it is clear that the great combinator will be presented in a completely new light.

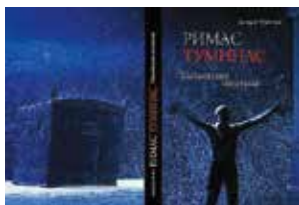


## ОКНО В ТЕАТР

В московском «Гоголь-центре» открылась медиатека, в которой собрано множество известных мировых спектаклей (вначале их было 250, но коллекция постепенно растёт). С полудня до полуночи любой желающий по паспорту может получить личный доступ к видеозаписям медиатеки, которая пополняется в том числе и за счёт личных коллекций театральных деятелей.

## НОВОСЕЛЬЕ.DOC

Театр.doc, потерявший дом в Трёхпрудном переулке, готовится к новоселью: играя спектакли на разных столичных площадках (программа «Театр.doc на гастролях в Москве»), ремонтирует взятое в аренду помещение на Разгуляе – в здании XVIII века (флигель бывшей усадьбы Савиных-Закревских), пережившем московский пожар 1812 года. В этой стройке принимают участие не только поклонники театра, но и актёры вместе с драматургами и режиссёрами. Новоселье отметят 14 февраля.



## ТУМИНАСОВЕДЕНИЕ

Известный российский искусствовед и историк театра Дмитрий Трубочкин выпустил книгу о московском периоде творчества Римаса Туминаса, который с полным основанием считают синонимом расцвета Вахтанговского театра. Структура её чрезвычайно проста – одиннадцать глав посвящены одиннадцати спектаклям в хронологическом

порядке, изученным автором со всей скрупулёзностью настоящего учёного. Кроме того, в книге содержится полный режиссёрский разбор «Евгения Онегина», который позволяет проследить, как текст литературный превращается в театральный.



## HOUSE-WARMING.DOC

**T**eatr.doc, which lost its home on Trekhprudny Lane, is preparing for a house warming party: they are holding performances at various venues throughout the capital (the “Teatr.doc’s guest performances in Moscow” program), while renovating a place they are leasing on Razgulyay Square, inside an 18th century building (a wing of the former Savin-Zakrevsky Estate) that survived the Moscow fire of 1812. The theatre’s admirers as well as actors, playwrights and directors will all take part in that renovation. The house warming party will take place on February 14.

## WINDOW TO THEATRE

**M**oscow’s Gogol Center opened a multimedia library that holds a great number of famous world performances (it started with 250 records, but the collection is gradually increasing in size). Anyone wishing to obtain personal access to the library’s video recordings, some of which have also been acquired from personal collections of various theatre personalities, can do so from noon to midnight. All they require to gain that access is a passport.



## THE STUDY OF TUMINAS

**D**mitry Trubochkin, famous Russian art and theatre historian, published a book on the Moscow period of Rimas Tuminas’s creative work, a period that is rightfully considered to be synonymous with the golden age of the Vakhtangov Theatre. The structure of the book is exceedingly simple – eleven chapters are focused on eleven productions in chronological order that

was analyzed by the author with all the thoroughness of a true researcher. In addition, the book contains a complete directorial analysis of “Eugene Onegin”, which allows readers to observe how a literary text turns into a theatrical one.



*Пегги Ашкрофт и Лоуренс Оливье,  
«Ромео и Джульетта», 1935*

*Фото: Дж. У. Дебенэм, Музей Виктории и Альберта*

# И ЭТО ВСЁ ШЕКСПИР

*Анна Чепурнова*

В БАХРУШИНСКОМ МУЗЕЕ ПРОХОДИТ ВЫСТАВКА «ФОТОГРАФИРУЯ ШЕКСПИРА. 150 ЛЕТ СЦЕНИЧЕСКОЙ ФОТОСЪЁМКИ», КОТОРУЮ ПРИВЕЗЛИ В МОСКВУ ИЗ ЛОНДОНСКОГО МУЗЕЯ ВИКТОРИИ И АЛЬБЕРТА.

**М**ожно сказать, что эта экспозиция стала итогом 2014 года, который прошёл для театралов под знаком английского гения, чей 450-летний юбилей широко отмечали во всём мире. И вот теперь с помощью выставки можно получить представление о том, как ставили пьесы великого британца его соотечественники на протяжении полутора столетий. А ещё – посмотреть

кадры из лучших мировых постановок Шекспира, показанных в 2012 году в Англии на фестивале Globe to Globe. Для вечности их запечатлели пять знаменитых театральных фотографов: Саймон Аннанд, Марк Бреннер, Джон Хейнес, Саймон Кейн и Элли Куртц.

Фото сцен из спектаклей разных лет по одним и тем же пьесам развешены рядом: повыше – старые, под ними – современные. И как бы ни были интересны,

эпатажны и экспрессивны снимки 2012 года, душа всё-таки тянется к давним английским фотографиям. Тем более что на них целая россыпь актёров-звёзд – от давно ушедших до тех, кто и сейчас сияет, в том числе на голливудском небосклоне: Джереми Айронс, Хелен Миррен, Джуди Денч... Кстати, в комментариях к фото Денч (в народе более всего известной по своей роли агента М в нескольких фильмах о Джеймсе Бонде) есть забавная история о том, как актрисе удалось получить в постановке «Зимней сказки» сразу две роли – матери и дочери.

И всё же королём и королевой выставки по праву можно назвать Лоуренса Оливье и Вивьен Ли. Их фотографий в различных образах здесь больше всего, актёры запечатлены и в молодом, и в уже преклонном возрасте. Особенно хороша, конечно, Ли. О её нелёгком жизненном пути и трагическом конце задумываешься, глядя на два снимка с разницей почти в двадцать лет. На одном актриса – юная и дерзкая фея из «Сна в летнюю ночь», на другом – зрелая, измученная страданиями Лавиния в спектакле «Тит Андроник»...

Интересно, что актёры на фотографиях позапрошлого века (гордость выставки) выглядят куда более жизнерадостными, чем их современные коллеги. У 47-летнего Чарльза Кина (сына легендарного Эдмунда Кина, пьесу о котором написал Дюма-отец) в роли Бенедикта из комедии «Много шума из ничего» лицо шаловливого ребенка. Это фото – самое старое в экспозиции – датировано 1858 годом. А вот на снимке 1899 года Сара Бернар в образе Гамлета смотрит в потолок мечтательно и безмятежно. Эта умная женщина раньше других поняла огромный потенциал новейшей техники и прослыла самой фотографируемой актрисой XIX века. Причём она прибегала к услугам лишь самых дорогих фотостудий, таких как «Лафайет», которую патронировала английская королевская семья.

Здесь надо сказать про многослойность фотовыставки, отражающей не

только историю шекспировских постановок или карьеру отдельных актёров, но и этапы развития Великобритании. Вот, например, относительно благополучный 1928 год – и смелая, наделавшая много шума лондонская постановка «Укрощения строптивой»: герои одеты в современное платье, в сцене свадьбы появляется (о чудо!) настоящий кинооператор, а ещё перед зрителями предстаёт автомобиль «Форд». А это военный 1940-й – и спектакль «Буря» в знаменитом лондонском театре «Олд Вик», в котором художник-декоратор, как может, борется с дефицитом, имитируя золото, драгоценности и роскошные ткани с помощью гипса, целлофана, губок и полотенец...

К шекспировской выставке примыкает экспозиция «За кулисами: актёры на фотографиях Саймона Аннанда». Этот человек более тридцати лет делает снимки мировых театральных знаменитостей за полчаса до начала спектакля, то есть именно в тот момент, когда многие актёры предпочитают побыть в одиночестве и не подпускают к себе никого из посторонних. Специально для нынешней экспозиции Аннанд выбрал портреты актёров, которые готовятся к выходу на сцену в шекспировских постановках. Среди них Макс фон Сюдов, Итан Хоук, Рэйф Файннс... Большинство фотографий – не постановочные: актёры гримируются, набираются сил перед спектаклем и подготавливают себя к состоянию, называемому перевоплощением...



*Чиветел Эджиофор в роли Отелло и Юэн Макгрегор в роли Яго, театр «Донмар Уэрхаус», Лондон, 2007*

# AND THAT IS ALL SHAKESPEARE



*Kenneth Branagh as Henry V,  
Royal Shakespeare Theatre, 1984*

*Photo by Douglas F. Jeffery, Victoria and Albert Museum*

*Anna Chepurnova*

THE BAKHRUSHIN MUSEUM IS HOSTING AN EXHIBITION TITLED “SHOOTING SHAKESPEARE. 150 YEARS OF STAGE PHOTOGRAPHY”, WHICH WAS BROUGHT TO MOSCOW FROM LONDON’S VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.

This exhibition can be said to have summed up the year 2014 that for all theatre-goers passed under the sign of the great English genius, whose 450th anniversary was widely celebrated across the world. And now, thanks to this exhibition, we can get an idea of how the great Brit’s contemporaries staged his plays over a span of one and a half centuries. It also gives us an opportunity to watch scenes from the world’s best Shakespeare productions that were shown at the Globe to Globe festival in England in 2012. They were captured for posterity by five famous theatre photographers: Simon Annand, Marc Brenner, John Haynes, Simon Kane, and Ellie Kurttz.

Photos of scenes from productions of the same plays from different years hang

next to each other: older ones above, contemporary ones below them. And no matter how interesting, flamboyant and expressive the photos from 2012 are, our hearts are still drawn toward the old English photographs. All the more so because they capture an entire gold mine of star actors – from those who have long departed, to those who continue to shine even in the Hollywood sky: Jeremy Irons, Helen Mirren, Judi Dench... Incidentally, one of the commentaries to Judi Dench’s photos (who is known best for her famous portrayal of M in several James Bond movies) tells an amusing story of how the actress managed to secure two roles at once in the production of “The Winter’s Tale” – that of the mother and the daughter.



*Henry Irving as Cardinal  
Wolsey, Lyceum Theatre,  
London, 1892*

*Photo by W & D Downey, Victoria and Albert Museum*

Still the titles of the king and queen of the exhibition can rightfully go to Laurence Olivier and Vivien Leigh. Photographs of the pair in various roles dominate the exhibition. The actors are captured young and in the advanced age as well. Leigh is especially beautiful, of course. When looking at the two photographs taken almost twenty years apart, one starts to ponder about her difficult life's journey and her tragic end. One photo shows the actress as a young and feisty fairy from "Midsummer Night's Dream", while the other shows her as the mature, tormented Lavinia in the production of "Titus Andronicus"...

It is interesting to note that actors in photographs from two centuries ago (the pride of the exhibition) appear much more cheerful than their modern-day colleagues. The 47-year-old Charles Kean (son of the legendary Edmund Kean, who had a play written about him by Dumas the father) in the role of Benedick from "Much Ado About Nothing" looks like a mischievous child. This photo is the oldest in the exhibition, dated 1858. And Sarah Bernhardt in the role of Hamlet in an 1899 photo looks wistfully and serenely up at the ceiling. This wise woman realized before anyone else the great potential of the newest technology and was known as the most photographed actress of the 19th century. Moreover, she only used the services of the most expensive photo studios, such as Lafayette, which was favoured by the British Royal Family.

Here we must point out the multi-layeredness of the photo exhibition that, in many respects, reflects not only the history of Shakespeare's productions or careers of individual actors, but also Great Britain's stages of development. Thus, for instance, the relatively successful year 1928 – and a bold, controversial London production of "The Taming of the Shrew": characters are dressed in contemporary clothing, an actual cameraman (it's a miracle!) shows up in the wedding scene, and the audience is also treated to the sight of a Ford vehicle. And here is the wartime year of 1940 and a production of "The Tempest" at London's



Vivien Leigh, "A Midsummer Night's Dream", 1937

I.W. Debenham - Victoria and Albert Museum

famous Old Vic theatre, where set designer struggles against the deficit the best way he can, simulating gold, jewelry and exquisite fabrics with the help of plaster, cellophane, sponges and towels...

The Shakespeare exhibition borders an exposition titled "Simon Annand: Behind Closed Doors". For over thirty years this man has been taking pictures of world-famous theatre celebrities half an hour before their performance, in other words, at the very moment when many actors prefer to be alone and not allow any outsiders near them. For this exposition, Annand selected portraits of actors, who are preparing to go on stage in Shakespeare's productions. They include Max von Sydow, Ethan Hawke, Ralph Fiennes... The majority of the photographs are not stage photos: actors are putting on makeup, gathering strength before a performance and preparing themselves for a state called transformation...

ФЕСТИВАЛЬ

# АККУМУЛЯТОР СМЫСЛОВ

В МОСКВЕ ПРОШЁЛ ФЕСТИВАЛЬ  
НОВОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА NET



«Тартюф»



СПЕКТАКЛЬ,  
ВЫРАБАТЫВАЮЩИЙ  
ЭЛЕКТРИЧЕСТВО. ТАРТЮФ –  
НЕ СВЯТОША, А МЕССИЯ.  
И КОРОЛЬ УБЮ – НЕ  
ДИКТАТОР, А ПОДРОСТОК  
С КОМПЛЕКСАМИ  
ПУБЕРТАТНОГО ВОЗРАСТА.  
МЕДИЦИНСКАЯ  
ОПТИМИЗАЦИЯ  
ПО-ВЕНГЕРСКИ. ВЕРБАТИМ  
С КОММИВОЯЖЁРАМИ  
ПО-ФРАНЦУЗСКИ.  
АНИМАЦИЯ, РОЖДЁННАЯ  
ИЗ ДУХА ВЕЛИКОЙ МУЗЫКИ.  
ЗНАМЕНИТЫЙ ЛИТОВЕЦ,  
ИГРАЮЩИЙ ПО-РУССКИ. ЧТО  
НИ СПЕКТАКЛЬ, ТО ОТКРЫТИЕ  
(ДАЖЕ ЕСЛИ РЕЧЬ ИДЁТ  
О ЗНАКОМЫХ ИМЕНАХ).

**О**рганизаторы фестиваля NET не скрывали своих опасений, что следующий театральный форум может не состояться, и программу собрали как в последний раз – очень сильную. Ещё один тренд, отмеченный авторами программы Мариной Давыдовой и Романом Должанским, – российских спектаклей, которые прекрасно вписываются в контекст нового европейского театра, оказалось так много, что пришлось ограничивать себя при составлении российской части афиши: верное доказательство того, что записка фестиваля NET когда-то попала в благодатную среду.

МЫ БРАТЬ ПРЕГРАД НЕ ОБЕЩАЛИ

«ДЕМЕНЦИЯ»

Режиссёр Корнель Мундруцо.

Teatr Proton. Венгрия

Каннский лауреат Корнель Мундруцо первый раз приехал в Россию как театральный режиссёр. «Деменция», вторая часть «Трилогии суицида» (пьеса самого Мундруцо и Каты Вебер), – диагноз не только четырём пациентам, оставшимся в старой психиатрической клинике в центре Будапешта, но и тем, кто находится по другую сторону зыбкой грани под названием «норма». Такой же зыбкой оказывается в спектакле грань между физиологизмом, натурализмом, эротизмом – разнообразными ужасиками для ханжей, а также карнавалом, опереттой, трагифарсом, кино с крупными планами, чёрной комедией, детективом, социальным отчаянием – Корнель Мундруцо смешивает жанры, как ребёнок краски.

Врач, подсевший на транквилизаторы, с помощью музыкальной терапии лечит своих пациентов: математика, который тщетно пытается дозвониться до бывшей жены, дантиста-румына, который не может откликнуться на телесные позывы, но впадает в ярость при воспоминаниях о Чаушеску, девушку с ворохом домашних фотографий, на которых она не может никого узнать, и, наконец, бывшую опереточную диву, которую выводит из апатии только «запах молодого любовника» и микрофон в руке. Под кроватью дивы ночует её сын-гей, добровольно покинувший мир торжествующей нормы ради этого дома душевной скорби и места бас-гитариста в ансамбле «Деменция».

Венгерская оперетта, вечный Кальман как единственное, но бесполезное лекарство от деменции, забвения, распада – сильная метафора Корнеля Мундруцо, одновременно ярко театральная и едко социальная. Заброшенная клиника – это в то же время



элитная недвижимость, которую купил для своих нужд владелец фирмы эротических услуг, и теперь ему нужно «оптимизировать» четырёх психов, взрывоопасного докторишку и строптивую медсестру, с которой он когда-то крутил роман. И пока «нормальные» люди ведут опасную игру в кошки-мышки ради выживания в старом здании, пациенты с деменцией становятся нравственным камертоном – не зря настроили на мелодии Кальмана. И врач, чуть было не продавшийся за место в швейцарской клинике, и медсестра, чуть было не променявшая своих пациентов на фальшивое счастье с оборотистым пройдохой, понимают, что за дверями их клиники царит ещё больший распад. Впереди Рождество, мир закутался в снег и готовится родиться заново, избавившись по пути от никому не нужных пациентов и лекарей. Доктор не может обыграть мир, но может опередить его на шаг – «мы братя преград не обещали, мы будем гибнуть откровенно». И подарит своим пациентам, себе и коллеге по мешку на голову и по бенгальскому огоньку, чтобы освещал последний путь и отмерял оставшееся время. В конце концов, от здоровых людей их отличает только точное знание, когда наступит конец, – и это знание светло.

## ОПАВШИЕ ЛИСТЬЯ. КОРОБ МУЗЫКАЛЬНЫЙ

### «ЗИМНИЙ ПУТЬ»

*Режиссёр Уильям Кентридж. Совместная постановка. Франция, Австрия, Нидерланды, США, Германия, Люксембург*

На «Зимнем пути» встретились известный немецкий баритон Маттиас Гёрне, не менее известный пианист, признанный исполнитель авангардной музыки и интендант Зальцбургского и Венского фестивалей Маркус Хинтерхойзер и южноафриканский художник-аниматор Уильям Кентридж. И сотворили из музыки Шуберта на стихи Вильгельма Мюллера действие пронзительной силы. Хинтерхойзер, по-домашнему ссутулившийся за роялем, и Гёрне, точно специ-



ально избегающий света, кажутся священником и приведённым к исповеди мирянином, а крышка рояля выполняет роль перегородки. Диапазон эмоций огромен: от гнева до плача, от стона до стоицизма. Певец исповедуется, обращаясь к пианисту, и лишь иногда, шагнув из темноты, показывает на стену, где демонстрируется видеопроекция подсознания. Светла только память, которая освещает стену, всю увешенную листками из книги жизни, собрать которую в единый сюжет уже невозможно. На этих листках память рисует топорливые картинки: едет почтальон... человек меряет комнату шагами... женщина – зарыться головой в её колени и обрести вечность... озеро, похожее на котлован... И осенние листья, из которых насмешливый ветер сплетает на миг знакомые силуэты, чтобы тут же раскидать их по земле.

## ПОКА ГОРИТ СВЕЧА

*«ПОСЛЕДНЯЯ ЛЕНТА КРЭППА»  
Театр Оскараса Коршуноваса. Литва*

«Последняя лента Крэппа» – пьеса для пожилого маститого актёра, который волен выбрать, играть ли этот бенефис старости как исповедальную мелодраму или заняться поисками нового театрального языка. Как, например, Роберт Уилсон, в «техногенной» клоунаде которого можно было даже предположить, что он играет заглавную роль, то есть саму ленту.

Юозас Будрайтис в постановке Оскараса Коршуноваса как будто вовсе и не пытается сказать новое слово в искусстве, его задача – остаться собой. Потрёпанный клошар из какого-то навсегда ушедшего времени просыпается в одном из кресел партера, поднимается на сцену, как в дешёвый домик на горе, воцаряется за столом, заваленным плёнками и катушками с аудиодневниками, освещённым настольной лампой, его главной гордостью. И становится



единственной живой точкой в тёмной, мертвой Вселенной.

Вокруг чернота: абсолютное, стопроцентное, дистиллированное одиночество, та самая Гамлетова скорлупа ореха, где человек может быть свободен. И где он закрыт навсегда. Тот самый внутренний мир, который изощрённый интеллект Крэпп так старательно оберегал от мира внешнего. Чтобы сейчас искать ту уникальную запись, в которой когда-то признался себе самому, что любил. Чтобы выкрикнуть в космос: «Мама!» – и замереть с застывшей трагической маской на лице. Чтобы со вкусом съесть банан, хохотнув над былыми попытками бороться с этой слабостью. Чтобы, вздохнув чуть поглубже, замереть навсегда. Юозас Будрайтис сыграл ни много ни мало последнюю вспышку свечи перед тем, как она погаснет.

## ЖИЗНЬ КАК ДИНАМО-МАШИНА

*«ДЫХАНИЕ»  
Режиссёр Кэти Митчелл. Театр  
«Шаубюне ам Ленинер плац». Германия*

Распродажа в ИКЕА. Молодая пара идеальных европейцев стоит в очереди, как вдруг ему приспичило заговорить о ребёнке. Она в панике – и причин для этого больше чем достаточно: от неподходящего места для подобного разговора и её неготовности стать идеальной матерью до подсчётов количества углекислого газа, который произведёт за жизнь их буду-



щий ребёнок, отравив атмосферу планеты гораздо больше, чем ежедневный самолёт из Берлина в Нью-Йорк. Текст Дункана Макмиллана подошёл бы многим, очень многим парам любого мегаполиса: зациклены на своих ощущениях, карьере, вежливо-натянутых отношениях с родителями, вопросах экологии и благотворительности, бредут на ощупь друг к другу через ошибки, измены и попытки начать всё сначала. Своего рода тщательно подобранная коллекция средневропейских банальностей и рефлексий.

Но Кэти Митчелл, на прошлом фестивале NET поразившая москвичей виртуозным переплетением театра и кино, в этот раз создала на сцене... экологически чистую энергосистему для вечно теряющих смысл жизни людей. Двое самоотверженных солистов (Кристоф Гавенда, Дженни Кёниг) и пятеро статистов без передышки крутят педали велотренажёров (репетиции пришлось вести под присмотром спортивных врачей). Метафора безостановочного бега

по жизни иронично оборачивается функцией электрогенератора: актёры сами вырабатывают электричество для освещения сцены и для табло со счётчиком, фиксирующим прирост населения планеты за время спектакля. Им, крутящим педали, кажется, что время течёт по-прежнему. Но мастерски прикинувшийся банальным текст показывает, как время сорвалось с места в карьер и некогда зацикленные на подробностях своих «сложносочинённых» ощущений герои не могут его догнать. Выкидыш, охлаждение, расставание, новая встреча, другие партнёры, ещё одна беременность, рождение ребенка, поход в школу, взросление, смерть одного из них — все события начинают сменяться с пугающей быстротой, и электричество для их жизни начинает иссякать. Только табло над головой свидетельствует: где-то там, на Земле, дети по-прежнему продолжают рождаться. Чтобы выдохнуть в атмосферу десять тысяч тонн углекислого газа.

## КАКОЕ ВРЕМЯ НА ДВОРЕ, ТАКОВ МЕССИЯ

### «ТАРТЮФ»

Режиссёр Михаэль Тальхаймер. Театр  
«Шабюне ам Ленинер плац». Германия

Художник Олаф Альтманн оставил актёрам минимальное пространство для игры – квадратную нишу, вписанную в круг, поднятую высоко над сценой, цвета червонного золота, словно оклад старинной иконы. Из декораций только кресло да католический крест вверху. Секрет в том, что круг – поворотный, однажды он стронется с места, начнёт вращаться и поставит всё с ног на голову: крест опрокинется, прикрученное кресло с перепуганным Оргоном (Инго Хюльсманн) повиснет над полом, а люди потеряют равновесие и покатятся вниз, точно шарики в барабане предсказателя судеб. Дно ведь всегда притягивает.

Дело в том, что Михаэль Тальхаймер саму пьесу Мольера поставил с ног на голову, превратив благочестивое семейство Оргона в компанию вырож-

дающихся, донельзя инфантильных фриков, а Тартюфа (Ларс Айдингер) – в карающий меч судьбы. Высокий, патлатый, со звериной пластикой и голым торсом в наколках-письменах, он единственный способен твёрдо стоять на ногах, как бы ни крутился «изменчивый мир». Смешно обвинять этого мрачного мессию-зэка с псалмами Давида и строками Нагорной проповеди на устах в том, что он способен соблазнить хозяйку дома и претендовать на дочку – на этих ломающихся кукол он даже не смотрит, и сцена «соблазнения» Эльмиры, после которой главе дома Оргону предписано прозреть насчёт своего кумира, превращается в аскетичную проповедь.

Мольеровский хеппи-энд с мудрым королём и наказанным святошей здесь невозможен в принципе – возмездие приходит в виде ломачи-пристава (Урс Юкер), который наслаждается унижением раздавленной семьи. И только служанка Дорина (Катлен Гавлих) стойко принимает крах как возмездие за прошлую жизнь. Но такие люди всегда находятся в меньшинстве.



FESTIVAL

# AN ACCUMULATOR OF MEANINGS

MOSCOW HOSTED THE NET  
(NEW EUROPEAN THEATRE) FESTIVAL



*"Tartuffe"*

A PLAY THAT PRODUCES  
ELECTRICITY. TARTUFFE IS  
NOT A SANCTIMONIOUS  
HYPOCRITE, BUT A MESSIAH.  
AND KING UBU IS NOT A  
DICTATOR, BUT A TEENAGER  
WITH ADOLESCENT COMPLEXES.  
MEDICAL OPTIMIZATION  
THE HUNGARIAN STYLE. A  
VERBATIM WITH TRAVELLING  
SALESMEN IN FRENCH.  
ANIMATION BORNE FROM  
THE SPIRIT OF GREAT MUSIC.  
A FAMOUS LITHUANIAN  
PLAYING IN RUSSIAN. EVERY  
PRODUCTION – A DISCOVERY  
(EVEN WHEN WE ARE TALKING  
ABOUT FAMILIAR NAMES).

**O**rganizers of the NET festival were not shy about expressing their fears that the next theatre forum may not take place and they put together a very strong program, as though they were doing it for the last time. Another trend noted by the program's authors Marina Davydova and Roman Dolzhansky – there turned out

to be so many Russian productions that fit perfectly within the context of the new European theatre that the organizers were forced to limit themselves in compiling the Russian part of the playbill: a true testament to the fact that at some point the starter seeds of the NET festival fell upon fertile ground.

WE MADE NO VOWS TO CROSS ALL  
OBSTACLES

*“DEMENTIA”*

*Director Kornel Mundruczo. Proton Theatre. Hungary*

This is the first time that Kornel Mundruczo, winner of the Cannes festival, came to Russia as a theatre director. “Dementia” – the second part of the “Trilogy of Suicide” (a play by Mundruczo himself and Kata Weber) – is a diagnosis of not only the four patients remaining at an old psychiatric clinic in the heart of Budapest, but also of those who find themselves on the other side of the tenuous boundary called the “norm”. In the play, the boundary between physiologism, naturalism, eroticism – the various thrillers for hypocrites – is just as tenuous, and so is the boundary between a carnival, an operetta, a tragicomedy, a movie with close-ups, a dark comedy, a crime story, and social despair – Kornel Mundruczo mixes genres together like a kid playing with paints.

A doctor, hooked on tranquilizers, uses musical therapy to treat his patients: a mathematician, who tries in vain to



reach his ex-wife by phone, a Romanian dentist, who can ignore his physical urges but falls into fits of rage at the memories of Ceausescu, a young woman with a heap of family photographs, where she cannot recognize anyone, and, finally, a former operetta diva, who can be pulled out of her apathy only by a “young lover’s scent” and a microphone in her hand. The diva’s gay son sleeps under her bed, having voluntarily abandoned a world of triumphant norm for this house of mental anguish and a position of a bass guitarist in the “Dementia” band.

A Hungarian operetta, the eternal Kalman as an ineffective medicine for dementia, oblivion, disintegration – a powerful metaphor by Kornel Mundruczo, both vividly theatrical and biting social. An abandoned clinic is also an elite piece of real estate that was purchased by an erotic services company owner for his own needs. Now he has to “optimize” the four nutcases, the volatile little doctor and the shrewish nurse, with whom he at one point had an affair. And while “normal” people play the dangerous cat-and-mouse game for the sake of surviving in an old building, the patients with dementia become the moral tuning fork – there was a reason they were tuned to the melodies of Kalman. Both the doctor, who nearly sold himself out for a spot at a Swiss clinic, and the nurse, who almost traded in her patients for the false happiness with an enterprising opportunist, realize that the disintegration outside their clinic’s walls is even greater. Christmas is coming, the world is wrapped in snow and prepared to be reborn, getting rid of patients and doctors, whom nobody needs, along the way. The doctor cannot outplay the world, but he can beat it by a step – “we made no vows to cross all obstacles, and so we’ll simply face our end”. And he will give his patients, himself and his colleague a bag to put over their heads and a sparkler to light up the final journey and measure out the time remaining. Ultimately, the only thing that separates them from the sane is the precise knowledge of when the end will come – and that knowledge is bright.



## FALLEN LEAVES. MUSIC BOX

*“WINTERREISE” (WINTER JOURNEY)*  
Director William Kentridge. Co-production.  
France, Austria, Netherlands, USA, Germany,  
Luxembourg

“Winterreise” brought together famous German baritone Matthias Goerne, the no less famous pianist Markus Hinterhauser, renowned performer of avant-garde music and administrator of the Salzburg and Vienna festivals, and South-African cartoonist William Kentridge. And the three managed to create a piercingly powerful performance from Schubert’s music and Wilhelm Muller’s poems. Hinterhauser, slouching domestically at the grand piano, and Goerne, who seems to be purposely avoiding the light, look like a priest and a layman brought in for





a confession, and the lid of the grand piano serves as a partition. The range of emotions is enormous: from rage to tears, from groans to stoicism. The singer makes his confession, addressing the pianist, and only sometimes, stepping out of the darkness, does he point to the wall, where a video projection of his subconscious is displayed. The only brightness is memory, which lights up the wall covered with pages from the book of life that can no longer be put together into a unified story. Memory paints hurried pictures on those pages: a mailman driving... a man pacing out the room... a woman – bury your face in her lap and you will find eternity... a lake resembling a foundation pit... And autumn leaves that the mocking wind weaves into familiar silhouettes for a brief moment only to instantly scatter them across the ground.

## WHILE THE CANDLE BURNS

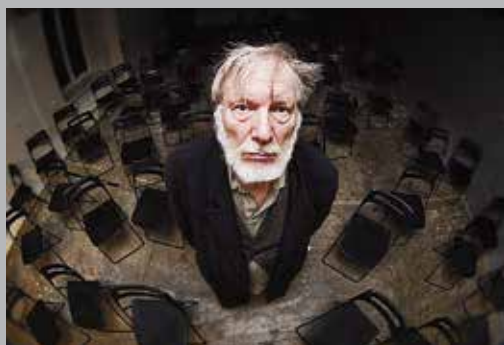
### “KRAPP’S LAST TAPE”

*Oskaras Korsunovas Theatre. Lithuania*

“Krapp’s Last Tape” is a play for an older, seasoned actor, who is free to choose whether to play this benefit performance of old age as a confessional melodrama or set off in search of a new theatre language. Like Robert Wilson, for instance, whose “technogenic” clownery could even be interpreted as him playing the lead, in other words, the tape itself.

Juozas Budraitis in Oskaras Korsunovas’ production doesn’t seem to even be trying to show a new discourse in art; his goal is to remain himself. A battered clochard from a time long gone wakes up in one of the parterre seats, gets up on stage, as if walking into a cheap little house on a hill, settles himself regally at the table littered with tapes and reels of audio journals, illuminated by a desk lamp, his pride and joy. And becomes the only living spot in a dark, lifeless Universe.

Blackness is all around him: an absolute, one hundred percent, distilled loneliness, that very same nutshell of Hamlet’s, where a man can be free. And where he is locked in forever. That very same inner world that Krapp, the sophisticated intellectual, protected so carefully from the world outside. In order to now be able to look for that unique recording, where he admitted once to himself that he had loved. To be able to cry out “Mama!” into the universe



and stand stock-still with a face twisted into a frozen tragic mask. To be able to enjoy a banana, laughing at the previous attempts to combat this weakness. To be able to breathe in a little deeper and be still for all eternity. Juozas Budraitis' performance was nothing less than a candle's final flare before it goes out forever.

## LIFE AS A DYNAMO MACHINE

### “LUNGS”

Director Katie Mitchell. *Schaubuhne am Lehniner Platz Theatre. Germany*

A sale at IKEA. A young perfect European couple is standing in line, when all of a sudden He decides to talk about having a baby. She panics – and there are more than enough reasons for it: from this not being an appropriate place for that kind of a discussion and her not being ready to become a perfect mother to calculations of how much CO2 their future child will produce, spilling a great deal more poison into the planet's atmosphere than a daily plane ride from Berlin to New York. Duncan Macmillan's text could fit quite a few couples from any large metropolis: the ones obsessed with their own perceptions, careers, politely strained relationships with their parents, issues of ecology and charity, who grope their way blindly toward each other through mistakes, infidelity and attempts to start over. A carefully selected collection of sorts of average European platitudes and reflections.

Yet this time Katie Mitchell, who astounded Moscow audiences with a masterful interweaving of theatre and film at the last NET festival, created on stage... an eco-friendly power system for people that are constantly losing the meaning of life. Two self-sacrificing leads (Christoph Gawenda, Jenny Konig) and five extras are pedaling non-stop on exercise bikes (rehearsals had to be conducted under the watchful eye of sports medicine doctors). The



metaphor for a non-stop race through life ironically becomes the function of an electrical generator: actors themselves produce electricity to light up the stage and a display with a counter that shows population growth over the performance of the play. Those who are busy pedaling think that time is moving as it did before. Yet the text that so expertly pretended to be cliched shows time break forward at full speed and the main characters, erstwhile fixated on the details of their “complex” feelings are unable to catch up. A miscarriage, the relationship cooling down, the breakup, a new encounter, other partners, another pregnancy, the birth of a child, the start of school, the growing-up, the death of one of them – all the events follow one another with frightening speed and the electricity running their lives begins to run dry. And only the display above their heads is testament to the fact that somewhere on Earth children are still being born. In order to breathe ten thousand tons of CO2 out into the atmosphere.

## TIME DESERVES ITS MESSIAH

### “TARTUFFE”

Director Michael Thalheimer  
*Schaubuhne am Lehniner Platz Theatre  
Germany*

Set designer Olaf Altmann left the actors minimum amount of space for this performance – a square niche the color

of red gold like the casing of an antique religious icon is placed inside a circle and raised high above the stage. The set's only scenery is an armchair and a catholic cross up above. The secret is in the fact that the circle is swivel-mounted; one day it will move, start revolving and turn everything on its head: the cross will flip upside down, the bolted down chair with the terrified Orgon (Ingo Hulsman) will become suspended above the floor, and people will lose their balance and roll down like the little balls inside a fortune-teller's drum. Everything always gravitates to the bottom, after all.

The thing is that Michael Thalheimer turned Moliere's play itself on its head, turning Orgon's pious family into a horde of degenerating and exceedingly puerile freaks, and Tartuffe (Lars Eidinger) – into the avenging sword of fate. Tall, with long greasy hair, animal-like movements and naked upper body covered with tattooed writings, he is the only one capable of

standing firm on his feet, regardless of how the “changeable world” twisted and spun around him. It is ridiculous trying to accuse this gloomy convict messiah with the Psalms of David and lines from the Sermon on the Mount on his lips of being capable of seducing the lady of the house and lay claims to the daughter – he doesn't even look at these two poser dolls, and the scene of Elmire's “seduction”, following which the head of the house Orgon is supposed to start seeing his idol for who he really is, turns into an ascetic sermon.

As a matter of principle, Moliere's happy end with a wise king and a sanctimonious hypocrite who gets his punishment is not possible here – retribution comes in the form of a poser police officer (Urs Jucker), who enjoys the humiliation of the crushed family. And only the maidservant Dorine (Cathlen Gawlich) bravely accepts ruin as retribution for her past life. But people like that are always in the minority.



# ВЕСЬ МИР В ЕРЕВАНЕ

РЕПОРТАЖ С 34-ГО КОНГРЕССА  
МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА ТЕАТРА



Ольга Канискина

34-й ВСЕМИРНЫЙ  
КОНГРЕСС  
МЕЖДУНАРОДНОГО  
ИНСТИТУТА ТЕАТРА,  
ПРОШЕДШИЙ  
В ЕРЕВАНЕ, УЖЕ СТАЛ  
ЧАСТЬЮ ИСТОРИИ.  
В ЖИЗНИ ОРГАНИЗАЦИИ  
ОТРАЖАЮТСЯ, А ПОРОЙ  
И ПРЕДСКАЗЫВАЮТСЯ  
ОБЩЕМИРОВЫЕ  
ПРОЦЕССЫ, ВЕДЬ ТЕАТР  
ЧАСТО СТАНОВИТСЯ  
БАРОМЕТРОМ САМЫХ  
РАЗНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ.  
ТАК, ВПЕРВЫЕ  
В ИСТОРИИ СЕКРЕТАРИАТ  
МИТ ПЕРЕЕЗЖАЕТ  
ИЗ ЕВРОПЫ В КИТАЙ,  
С СОХРАНЕНИЕМ,  
КОНЕЧНО, РАБОЧЕГО  
МЕСТА В ПАРИЖСКОЙ  
ШТАБ-КВАРТИРЕ  
ЮНЕСКО. НОВЫМ  
ПРЕЗИДЕНТОМ МИТ  
ИЗБРАН МОХАММЕД  
САИФ АЛЬ-АФКАМ,  
ОСНОВАТЕЛЬ И ДИРЕКТОР  
МЕЖДУНАРОДНОГО  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
МОНОФЕСТИВАЛЯ  
В ФУДЖЕЙРЕ, МЭР ЭТОГО  
ГОРОДА. НУ А НОВЫМ  
ПОСЛОМ ТЕАТРА СТАЛ  
ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНЫЙ  
РЕЖИССЁР РОБЕРТ  
СТУРУА.

Неизменным остаётся только атмосфера форума: встречи старых друзей с разных континентов, появление новых лиц, колоритная стоящая толпа на улицах и всевозможные театральные сюрпризы от принимающей стороны. Предлагаемый фотообзор событий – лишь малая толика того, что там происходило.



Глава Китайского центра МИТ  
Джи Гуопинь и экс-президент МИТ  
Раменду  
Маджумдар

**Раменду Маджумдар** – второй президент Международного института театра из Азии, был дважды избран на этот высокий пост, а также член Исполнительного комитета с 1991 года. Признанный драматург, почётный член Академии Бангладеш, основатель Theatre drama group, один из создателей Театральной школы, редактор и издатель главного театрального журнала Бангладеш «Театр», который выходит ежеквартально с 1972 года. Заслуги господина Маджумдара перед театром Бангладеш и Международным институтом театра можно перечислять бесконечно. «Пришло время дать дорогу молодым. Я искренне благодарю всех, кто разделил со мной ответственность во время моего пребывания в этой высокой должности. И хотя я больше не буду занимать таких ответственных постов в нашей организации, останусь работать на второстепенных ролях, потому что МИТ стал огромной частью моей жизни».

*Заседание исполнительного комитета  
перед началом конгресса*



**ШВЕДСКИЙ КОМПОЗИТОР АЛЬФОНС КАРАБУДА** БЫЛ ОДНИМ ИЗ САМЫХ ЯРКИХ СПИЧРАЙТЕРОВ НА КОНГРЕССЕ. КАРАБУДА РОДИЛСЯ В СЕМЬЕ ЖУРНАЛИСТА И КИНОРЕЖИССЁРА И ВМЕСТЕ С СЕСТРОЙ ДЕНИЗ КАРАБУДА (АКТРИСОЙ И РЕЖИССЁРОМ) СТАЛ НАСТОЯЩИМ ЧЕЛОВЕКОМ МИРА. АЛЬФОНС КАРАБУДА ЯВЛЯЕТСЯ ПРЕЗИДЕНТОМ ЕВРОПЕЙСКОГО АЛЬЯНСА КОМПОЗИТОРОВ И АВТОРОВ ПЕСЕН – EUROPEAN COMPOSER AND SONGWRITER ALLIANCE, ЧЛЕНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА МЕЖДУНАРОДНОГО СОЮЗА МУЗЫКАНТОВ – INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL И ПРЕДСЕДАТЕЛЕМ ЖЮРИ ПРЕСТИЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРЕМИИ POLAR, КОТОРУЮ ЧАСТО НАЗЫВАЮТ МУЗЫКАЛЬНОЙ «НОБЕЛЕВКОЙ». ДРУГАЯ ОБЛАСТЬ, В КОТОРОЙ АЛЬФОНС КАРАБУДА ТАКЖЕ СЧИТАЕТСЯ БЕССПОРНЫМ АВТОРИТЕТОМ, – ЗАЩИТА ПРАВ АРТИСТОВ. ТАК, ОН ПРИНИМАЛ УЧАСТИЕ В СОЗДАНИИ ЕЖЕГОДНОГО ДОКЛАДА СОВЕТА ПО ПРАВАМ ЧЕЛОВЕКА ПРИ ООН, ПОСВЯЩЁННОГО ПРАВАМ АРТИСТОВ НА СВОБОДУ ТВОРЧЕСТВА И САМОВЫРАЖЕНИЯ.

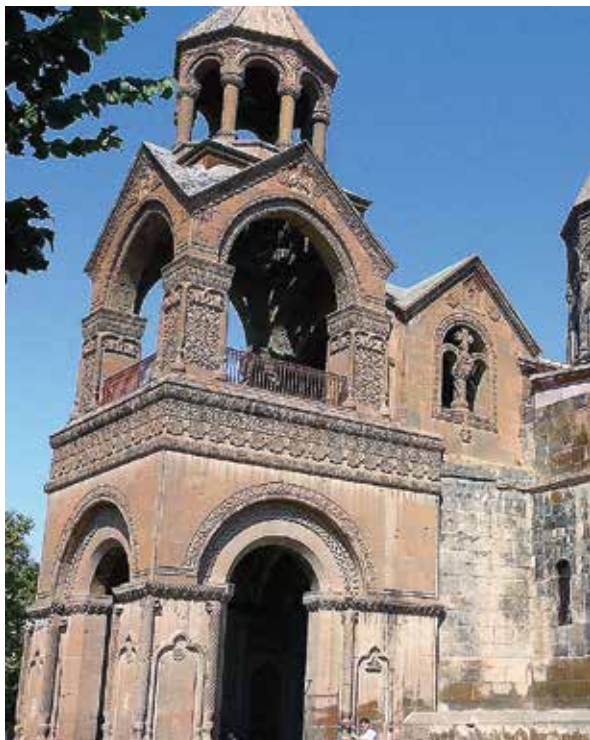
*Альфонс  
Карабуда*



*Памятник  
Вардану  
Мамиконяну.  
Скульптор –  
Ерванд Кочар*



В Ереванском кукольном театре ради спектакля по гоголевской «Шинели» режиссёр Рубен Бабаян и художница Карине Егиазарян не только создали всевозможные куклы и страшную посмертную маску Башмачкина, но и сочинили особый язык – шершавый и тёплый, созвучный русскому, но не взявший из него ни единого слова: патраста кухлей – полтораства рублей (цена шинели – недоступная цена счастья). Возможно, так говорит ребёнок, пока его лопотание ещё не стало речью, пока он пытается объяснить со взрослыми: гневается, если его не поняли, и счастлив, если они распознали смысл в его лепете. Ак-Ак – дитя, которое выросло, но так и не стало взрослым. Его жизнь похожа на горестное путешествие потерявшегося ребёнка среди равнодушной и любопытной толпы взрослых, которые ругают, глазеют, насмеются или гонят дальше. Сцена разбита на две части: «мир горный» и «мир дольный» – воспоминания Башмачкина и его реальная жизнь (для этого пришлось делать кукольную пару другого размера). Там, в мире горнем, в финале, который очень отличается от фантасмагорической концовки Гоголя, встретятся Акакий-младенец (весёлый ползунок) и Акакий-мертвец (жуткая маска): посмотрит-посмотрит мертвец на младенца, да и слопаёт его. А не рождайся!



*Скульптор Карине Бабаян и мастер  
по куклам Астхик Абовян с героями*





Эчмиадзин



Мария Москвина, Зои Симард, Петя Христова и  
Тобиас Бьянконе (генеральный секретариат МИТ)



Новый президент МИТ  
Мохаммед Саиф аль-Афкам

*Все дороги Армении ведут в Эчмиадзин – центр Армянской апостольской церкви, название которого означает «место сошествия Единорожденного» (то есть Христа). По преданию, первому Католикосу всех армян Григорию Просветителю было видение – Христос с золотым молотом, который указал место строительства храма. Вскоре Армения стала первой страной в мире, где государственной религией было христианство. Поэтому неудивительно, что 34-й Всемирный конгресс МИТ венчала поездка в этот уникальный город-храм, где хранится фрагмент Ноева ковчега и множество других христианских святынь. А по дороге в Эчмиадзин гостей конгресса отвезли в храм Сурб Рипсиме, построенный в честь одной из первых христианских мучениц, которых в Армении очень почитают. Ровесницы Рипсиме – очаровательные студентки различных вузов Еревана, одинаково хорошо говорящие на английском, французском, русском языках, наилучшим образом представляют Армянский центр МИТ и новую Армению.*



Заседание комитета по образованию



Раменду Маджумдар и Манфред Байльварц на  
церемонии открытия 34-го Конгресса МИТ

FORUM

# ALL THE FLAGS ARE IN YEREVAN

34TH ITI CONGRESS REPORT





*Olga Kaniskina*

THE  
34<sup>TH</sup> INTERNATIONAL  
THEATRE INSTITUTE  
WORLD CONGRESS THAT  
TOOK PLACE IN YEREVAN  
HAS ALREADY BECOME  
PART OF HISTORY. THE  
LIFE OF THIS GLOBAL  
ORGANIZATION REFLECTS,  
AND SOMETIMES EVEN  
PREDICTS, GLOBAL  
PROCESSES, FOR THEATRE  
OFTEN BECOMES A  
BAROMETER OF VARIOUS  
TENDENCIES. THUS, FOR  
THE FIRST TIME IN HISTORY,  
THE ITI FRONT OFFICE IS  
MOVING FROM EUROPE  
TO CHINA, MAKING SURE,  
OF COURSE, TO KEEP A  
DESK AT THE UNESCO'S  
PARIS HEADQUARTERS.  
THE ITI'S NEWLY ELECTED  
PRESIDENT IS MOHAMMED  
SAIF AL-AFKHAM, FOUNDER  
AND DIRECTOR OF THE  
FUJAIRAH INTERNATIONAL  
MONODRAMA FESTIVAL  
AND FUJAIRAH CITY  
MAYOR. WORLD FAMOUS  
DIRECTOR ROBERT  
STURUA IS THE THEATRE'S  
NEW AMBASSADOR.

THE only thing that remains unchanged is the ambience of this forum: reunions of old friends from different continents, emergence of new faces, colorful multi-language crowd in the streets and all sorts of theatre surprises from the host country. The pictorial review offered here is but a fraction of the many exciting things that took place at that event.



*Ramendu Majumdar*

**Ramendu Majumdar** – the second International Theatre Institute president out of Asia was selected for this high office twice. He is also member of the Executive Council since 1991. A renowned playwright, honorary member of the Bangladesh Academy, founder of the Theatre drama group, one of the founders of Theatre School, editor and publisher of “Theatre”, Bangladesh’s major quarterly theatre journal that has been in existence since 1972. Mr. Majumdar’s contributions to Bangladesh theatre and the International Theatre Institute are endless. “It’s time to make way for the new. I would like to put on record my sincere thanks to you all for helping me in discharging my responsibilities during my tenure in the office. Though I will not take on any official position nationally or internationally, I will be working for this organization taking a backseat, as ITI has become a part of my life.”

*ALFONS KARABUDA – A SWEDISH COMPOSER, WHO WAS ONE OF THE MOST BRILLIANT SPEECHWRITERS AT THE CONGRESS.*

*KARABUDA WAS BORN INTO A FAMILY OF A JOURNALIST AND A FILM DIRECTOR AND BECAME A TRUE CITIZEN OF THE WORLD ALONG WITH HIS SISTER DENIZE KARABUDA (ACTRESS AND DIRECTOR). ALFONS KARABUDA IS PRESIDENT OF THE EUROPEAN COMPOSER AND SONGWRITER ALLIANCE, MEMBER OF THE EXECUTIVE BOARD OF THE INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL AND CHAIRMAN OF THE PRESTIGIOUS POLAR MUSIC PRIZE AWARD, WHICH IS OFTEN CALLED MUSIC'S NOBEL PRIZE. PROTECTION OF ARTISTIC RIGHTS IS ANOTHER AREA, WHERE ALFONS KARABUDA IS CONSIDERED AN INDISPUTABLE AUTHORITY. AS SUCH, HE TOOK PART IN THE PRODUCTION OF THE ANNUAL REPORT ON ARTISTIC RIGHTS TO FREEDOM OF CREATIVITY AND SELF-EXPRESSION FOR THE UN HUMAN RIGHTS COUNCIL.*



*Alfons Karabuda*

*Photo session at the centre of Yerevan. Henk Scholten, Ann Mari Engel, Il Soo Shin and volunteers*



Director Ruben Babayan and artist Karine Yegiazaryan at the **Yerevan State Puppet Theatre** staged a production of Gogol's "The Overcoat" and did more than create various puppets and Bashmachkin's terrifying death mask; they also created a unique language – coarse and warm, consonant with Russian, but one that hasn't borrowed a single word from it: *patrasta kukhlei* – one hundred fifty rubles. The cost of the overcoat – the unattainable cost of happiness. Perhaps this is a way a child talks before his babbling becomes real speech, as he tries to communicate with the adults: getting frustrated when he isn't understood and rejoicing when they manage to discern meaning in his prattle. Ak-Ak is a child that grew up but never did become a grown-up. His life resembles a sorrowful journey of a lost child in the midst of an indifferent and curious crowd of adults, who scold him, gawk at him, mock him, or chase him away. The stage is split into two parts: "the heavenly world" and "the earthly world" – Bashmachkin's memories and his real life (for that they had to make a puppet pair of a different size). There in the earthly world, in the play's finale, which differs greatly from Gogol's phantasmagoric ending, Akakiy the baby (a happy crawler) will meet with Akakiy the dead man (a creepy mask): the dead man will stare at the baby for a while and then go and wolf him down. Next time think twice before getting born!

The photo shows sculptor Karine Babayan and puppet-maker Astghik Abovyan with the play's lead characters



**All of Armenia's roads lead to Etchmiadzin** – the centre of the Armenian Apostolic church, whose name means "the Descent of the Only-Begotten" (i.e., Christ). According to the legend, Gregory the Illuminator, the first Catholicos of all Armenians, had a vision of Christ with a golden hammer, showing him the place where the cathedral should be built. Armenia would soon become the first country in the world, where Christianity was a state religion. It is no surprise, therefore, that the 34<sup>th</sup> ITI World Congress culminated in a trip to this unique cathedral-city that holds a piece of Noah's Ark and numerous other Christian relics. On the way to Etchmiadzin the guests of the Congress were taken to the Saint Hripsime Church, built in honor of one of the first Christian martyrs, who are much revered in Armenia. Hripsime's peers – charming female students from various Yerevan universities, equally fluent in English, French and Russian – represent perfectly the Armenian ITI centre and the new Armenia.



*The first meeting of the new Executive Council*



*Mohammed Saif Al-Afkham  
The new President of ITI since 21 November 2014*



*The 34th ITI Congress thanks the Head of Armenian ITI Hakob Khazanchyan for his great job*



*ITI congress participants at the centre of Yerevan*



*Sergei Paradzhanov's Museum facade*

*General Assembly, the first day*



*Gallery at Abovyan street*

Александр  
Завьялов - Фирс



# ЭКРАН И СЦЕНА, ЖИЗНЬ И СУДЬБА



Ольга Фукс

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД  
ЛЕВ ДОДИН ПЕРВЫЙ РАЗ  
ПОСТАВИЛ «ВИШНЁВЫЙ  
САД», И С ТЕХ ПОР ЧЕХОВ  
ПОСТЕПЕННО ЗАНЯЛ МЕСТО  
ГЛАВНОГО ДРАМАТУРГА  
ДОДИНСКОГО ТЕАТРА.  
С НОВЫМ «ВИШНЁВЫМ  
САДОМ» ЗАМКНУЛСЯ  
ЧЕХОВСКИЙ КРУГ. И ВМЕСТИЛ  
В СЕБЯ ЦЕЛУЮ ЖИЗНЬ –  
ТАЙНЫЕ И ЯВНЫЕ ЗНАКИ  
ЭТОГО ТЕАТРА, ЛЕТОПИСЬ  
ДОМА ЗАШИФРОВАНА  
В ЦИТАТАХ ИЗ ДРУГИХ  
СПЕКТАКЛЕЙ ДОДИНА,  
ВПЛЕТЕНА В ЧЕХОВСКИЕ  
СТРОКИ.

Сцену здесь решительно отсекли занавесом-экраном: никаких тебе четвёртых стен и взгляда снизу вверх на небожителей-актёров. Для игры остались два прохода в зале, поперечный и продольный, – крест жизни, на котором, сами того не ведая, распяты все. Так что идеальное место для этого «Вишнёвого сада» – зал самого МДТ, совсем небольшой и аскетичный. В нём каждый нюанс виден как на ладони: поворот головы, взгляд, вздох, нервно бьющаяся жилка.

Всё здесь кричит о скором отъезде и долгом отсутствии, о том, что жизнь и уют были временны, а неурядицы постоянны. В проходе стоит стремянка, остатки мебели закрыты чехлами, и то, что Дуняша (Полина Приходько) подала впопыхах кофе без сливок, разгневав хранителя очага и порядков

Фирса (Александр Завьялов), вполне объяснимо – какие уж тут сливки.

«Воздух... Какой воздух...» – бьются голоса за стеной. В зал влетает Раневская (Ксения Раппопорт), с болезненным изумлением смотрит вокруг – какое всё ветхое, убогое, родное. Мечется, как раненая серна. В суматохе приезда нелепо проспавший Лопухин (Данила Козловский) – спросонья особенно деятельный – торопится презентовать свой проект по спасению сада. Именно так: презентовать проект, к которому он подготовился очень основательно – нашёл старые видеозаписи, сделал слайд-шоу с картами и экономическими выкладками космической прибыли от продажи сада. Разлиновал и вогнал в графики и схемы аромат и тени вишен. А ничего не поделаешь – время такое: новая экономическая реальность. Перестраиваемся, граждане, перестраиваемся.

Идеальный вишнёвый сад остался на плёнке (снятой знаменитым оператором Алишером Хамидходжаевым) – в рваной, прыгающей записи немой фильма, где кипит и пенится белое цветение вишни, где молада Раневская, элегантен Гаев, Аня ещё девочка, а между деревьев бегают резвый Гриша. А потом, присев на хлипком мостике, замороженно смотрит на бурный поток реки, который скоро его поглотит. В финале занавес обернётся глухим забором – такими отгораживаются сейчас от мира дачи, дачи, дачи, что «по



Фото: Виктория Васильева

Екатерина Тарасова – Аня, Игорь Черневич – Гаев, Елизавета Боярская – Варя



*Данила Козловский –  
Лопухин,  
Ксения Раппопорт –  
Раневская*

*Фото: Виктор Васильев*

двадцать пять рублей за десятину», то есть на престижных направлениях. И на заборе будет уже совсем другая проекция: герои «Вишнёвого сада» в исподнем, точно выведенные на растрел, – роковое будущее не пощадит ни инфантильных дворян, ни хватких дельцов, ни вечных студентов.

Считается, что Чехова на образ вишнёвого сада вдохновили запущенные дворянские усадьбы близ Сум Харьковской губернии, где он отдыхал в имении Линтварёвых, когда у него появились первые замыслы будущей пьесы. Лев Додин искал идеальный вишнёвый сад для съёмок и в России, и на Украине, но нашёл в Германии. Правда, несколько раз пришлось менять билеты – капризный красавец-сад, находящийся под охраной ЮНЕСКО, не хотел зацветать по расписанию.

Экран-занавес, повешенный Лопухиным, так и останется висеть весь спектакль в память о фотографически точном и совершенно недоступном рае. Там, за экраном, в зазеркалье рая, всё время происходит что-то запретное, тёмное, страшное, доламывающее судьбы. Еврейский оркестрик наяривает похоронный гопак по вишнёвому саду, и пьяный от покупки века Лопухин отплясывает на его могиле, отбрасывая скачущую чёртиком тень. Туда, за занавес, мужчины увлакивают женщин, как хищники добычу: хамоватый Яша (Станислав Никольский) – Дуняшу, а Лопухин – Варю (Елизавета Боярская).

В паузах между фразами так и не решившегося жениться Лопухина эти двое исчезают и появляются вновь – растрёпанные и растерянные. В глазах Вари плещется гордость и впервые за всё время – покой: она всё-таки любима!.. «Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?» Вопрос Лопухина – тот удар чужого предательства и собственного греха, от которого влюблённая религиозная Варя не оправится уже никогда. Но в тот момент устоит, соберёт все силы и ответит бесцветным голосом: «К Рагулиным, договорилась к ним смотреть за хозяйством».

Тёмная, страшная, нутряная энергия разрушения владеет и ведёт едва ли не каждого мужчину. Исключения – только вечный ребенок Гаев (Игорь Черневич) и вечный студент Петя



*Екатерина Тарасова – Аня,  
Олег Рязанцев – Петя Трофимов*

(Олег Рязанцев), всё понимающий, но избравший неучастие в общей судьбе. С ней знаком даже суровый и жёсткий Фирс, в молодости отсидевший в остроге (эпизод, взятый из чернового варианта пьесы) и навсегда возненавидевший «волю». Даже Епиходов (Сергей Курышев), который тяжело, страстно, как любят в последний раз, полюбил вертихвостку Дуняшу и измором добился её согласия – а свежий кровоподтёк у неё под глазом свидетельствует, что расплачиваться за пашни с Яшей ей придётся тяжело и долго (да и кий этот огромный человек явно сломал о спину обидчика).

И только Лопахин смог подчинить и оседлать эту стихию. Красивый, ловкий, со звериным чутьем и звериной хваткой в состоянии гона. Родом



Фото: Виктор Васильев



Фото: Виктор Васильев

Данила КОЗЛОВСКИЙ и Елизавета БОЯРСКАЯ получили премии Фонда имени Станиславского за лучшие актёрские работы прошлого сезона, а также выдвинуты на соискание премии «Золотая маска». Вместе с ними на эту премию претендуют Ксения Раппопорт, Александр Боровский, Дамир Исмагилов, Лев Додин и сам спектакль.

из страшного детства, где не было ничего, кроме побоев. Последний, который стал первым, но не забыл (да и не дадут ему забыть дворяне – белая кость), каково это – быть последним. Который берёт своё быстро, нахрапом – сад ли, женщину ли. И быстро, легко отбегает, если «добыча» не даётся. Санитар леса, убирающий слабых – хоть прекрасную барыню Раневскую, которой он презрительно сунет в руки коробки с плёнкой о вишнёвом саде, хоть юродивую клоунессу Шарлотту Ивановну (Татьяна Шестакова), которую он, живую, прикажет вынести вперёд ногами за то, что когда-то показала ему своё презрение. «Вишневый сад»-2014 – это спектакль Лопахина, триумф Лопахина, которым режиссёр заставляет нас любоваться и содрогаться, давая понять, почему приход таких людей неизбежен.

EVENT

# SCREEN AND STAGE, LIFE AND FATE



*Ksenia Rappoport as Ranevskaya*

*Photo by Victor Vasiliev*

*Olga Foux*

IT WAS TWENTY YEARS AGO THAT LEV DODIN STAGED "THE CHERRY ORCHARD" FOR THE FIRST TIME. SINCE THEN, CHEKHOV GRADUALLY BECAME THE CHIEF PLAYWRIGHT OF DODIN'S THEATRE. WITH THE NEW PRODUCTION OF "THE CHERRY ORCHARD" THE CHEKHOV CYCLE CAME FULL CIRCLE. AND IT CONTAINED A LIFE'S WORTH OF INFORMATION: THE THEATRE'S HIDDEN AND VISIBLE SIGNS, THE CHRONICLES OF THE HOUSE ARE ALL ENCRYPTED WITHIN EXCERPTS FROM DODIN'S OTHER PRODUCTIONS, WOVEN INTO CHEKHOV'S LINES.

**H**ere, the stage was cut off resolutely with a screen curtain: no more fourth walls and looking up at the actor deities. The only place left for actors to perform are the two aisle ways in the theatre auditorium, the lateral and the longitudinal one – like the great crucifix of life upon which we all are hung, unawares. So the ideal place for this "Cherry Orchard" is the auditorium of the Maly Drama Theatre itself, very small and ascetic. Here, every nuance is plain to see: every turn of the head, every glance, every sigh, every nervously pulsating vein.

Everything here screams of an impending departure and a lengthy absence, of the fact that life and comfort were temporary, while troubles – permanent. A stepladder stands in the

aisle way, what's left of the furniture is hidden beneath slipcovers, and it is quite understandable that Dunyasha (Polina Prikhodko) in her haste served coffee without cream, thereby angering Firs (Alexei Zavyalov), keeper of the hearth and order. Cream here is the last thing from anyone's mind.

"The air... Oh, the air..." pulsate voices behind the wall. Ranevskaya (Ksenia Rappoport) bursts into the auditorium, looks around her in morbid wonder – everything here is so rundown, so miserable, so dear. She rushes about like a wounded chamois. Lopakhin (Danila Kozlovsky), having ridiculously overslept and being overly energetic upon waking, is in a hurry to present his orchard saving project in the turmoil of the arrival. That's exactly right: he wants to present a project he had really done his homework on – found old video clips, made a slide show with maps and economic data on



*Photo by Victor Vasilev*

*Danila Kozlovsky  
as Lopakhin*

*Tatiana Shestakova  
as Charlotta Ivanovna*



*Photo by Victor Vasiliev*

the astronomical profits from the sale of the orchard. Lined the paper and force-fit the scent and the shade of cherry trees into the diagrams. Nothing you can do here – such are the times we live in: the new economic reality. Time to change our ways, ladies and gentlemen, time to change our ways.

The perfect cherry orchard was left on film (made by the famous cinematographer Alisher Khamidkhodjaev) – a torn, jumpy recording of a silent movie, where the white cherry blossoms effervesce and sparkle, where Ranevskaya is young, Gayev is elegant, Anya is still a little girl, and the vivacious Grisha runs around among the trees. And then he sits down on a rickety bridge and looks spellbound at the turbulent flow of the river that would soon swallow him up. In the finale the curtain will become a solid fence – the kind dachas use to separate themselves from the outside world, the types of dachas

that are “twenty-five rubles a dessiatina\*”, in other words, those in the upscale area. An altogether different imagery will be displayed against the fence: the characters of “The Cherry Orchard” standing in their undergarments, as though awaiting their execution – the fateful future will spare neither the puerile nobles, nor the crafty merchants, nor the eternal students.

It is believed that the imagery of Chekhov’s “Cherry Orchard” was inspired by unkempt noble estate grounds near the Sumy-Kharkov province. It was there during his stay at the Lintvarevy estate that the initial design of the future play was conceived. Lev Dodin searched for an ideal cherry orchard for filming both in Russia and in Ukraine, but was only able to find it in Germany. Admittedly, he was forced to change the tickets several times – the beautiful but whimsical orchard, which is under the guardianship of UNESCO, refused to bloom on schedule.

The curtain screen hung by Lopakhin will remain there throughout the entire performance as a reminder of the photographically precise and perfectly inaccessible paradise. Something forbidden, dark and terrible is always happening there behind the screen, in the mirror-world of paradise, something that completes the total destruction of people’s lives. A small Jewish orchestra bangs out a funeral hopak for the cherry orchard, and Lopakhin, drunk with the purchase of the century, dances on its grave, casting a shadow that jumps around like a little



*Ekaterina  
Tarasova as Anya,  
Igor Chernevich  
as Gaev, Elisaveta  
Boyarskaya as  
Varya*

*Photo by Victor Vasiliev*

devil. It is there, behind the screen, that men drag their women, like predators their prey: the loutish Yasha (Stanislav Nikolsky) does it with Dunyasha, and Lopakhin – with Varya (Elizaveta Boyarskaya).

These two disappear during the short intervals between the lines delivered by Lopakhin, who never did resolve to get married, and reappear once more – disheveled and bewildered. Varya’s eyes are brimming with pride and for the first time serenity as well: finally, she is loved!.. “Where are you going now, Varvara Mikhailovna?” Lopakhin’s question is a blow of another’s betrayal and one’s own sin that the enamoured, religious Varya will never recover from. But at that moment she will hold her ground, gather all her strength and respond in a bleak voice: “To the Ragulins. I’m supposed to go and keep house for them, to be a housekeeper or something.”

The dark, terrifying gut energy of destruction that possesses and guides virtually every man. The only exceptions are Gayev (Igor Chernevich), the eternal child, and Petya (Oleg Ryazantsev), the eternal student, who understands it all but chooses not to take part in the common destiny. Even the stern and tough Firs, who was imprisoned in his youth (an episode taken from a rough draft version of the play) and grew to hate “freedom” for all eternity, is no stranger to it. Neither is Yepikhodov (Sergei Kuryshev), who fell hard and passionately in love with the flirty Dunyasha, like do those with the last chance at love, and wore her down into accepting him – but the fresh bruise under her eye is testament to the fact that she will be paying hard for her little affair with Yasha and for a long time to come (and this giant of a man clearly broke a pool stick over his offender’s back).

Lopakhin was the only one able to subdue and harness this power. Handsome, cunning, with beast-like instincts and the grip of an animal during the rut. Hailing from a terrible childhood full of nothing but beatings. One, who was always last and



Photo by Victor Vasiliev

■■■■■■■■■■ Danila KOZLOVSKY and Elizaveta BOYARSKAYA won the Stanislavsky Foundation awards for best performances of the last theatre season, and were also nominated for the Golden Mask award. Other nominees for the Golden Mask award include Ksenia Rappoport, Alexander Borovsky, Damir Ismagilov, Lev Dodin and the production itself.

became first, but never did forget (not that the nobles – the blue bloods – would ever let him forget), what it was like to be last. The one who quickly, forcefully takes what is his – whether it be an orchard or a woman. And quickly, easily runs aside if the “prey” refuses to be taken. A forest purger, who weeds out the weak – whether it be the beautiful madam Ranevskaya, to whom he gives the reel cases that contain the cherry orchard film, shoving them disdainfully into her hands, or the feeble-minded clowness Charlotta Ivanovna (Tatiana Shestakova), whom he will have carried out, alive, feet first for daring to show him her disdain at one point in time. “The Cherry Orchard”-2014 is Lopakhin’s play, Lopakhin’s triumph, and the director forces us to admire him and shudder at the sight of him, making it clear why the ascension of people like these is inevitable.

\* *dessiatina* – old Russian measure of land that equals about 2.7 acres



# БЕЗ ПЕРЕВОДА

ЭТНИЧЕСКИЙ ТЕАТР НА «МАСКЕ ПЛЮС»

*Кристина Матвиенко. Фото предоставлены АНО «Фестиваль «Золотая маска»*

Пять спектаклей, вошедших в блок «Этничный театр» внеконкурсной программы «Маска Плюс» в рамках фестиваля «Золотая маска», — капля в море для российских просторов.





*«Дом. Эрос. Вера»*

# Х

орошего, интересного, современного театра, играющего на родном языке, внимательного к локальному контексту, много больше – и удивительнейшим образом он живёт своей особой жизнью, не пересекаясь с мейнстримом. Точно так же в нашей стране, не пересекаясь, живут разные конфессии, культурно-этнические группы, языки, обычаи и убеждения. Именно такое *не*-пересечение, а не труднодостижимая толерантность, как ни странно, позволяет поддерживать хрупкий мир между ними – об этом говорил куратор Андрей Ерофеев, на своей практике столкнувшийся с яркой нетерпимостью ортодоксальных верующих и примкнувших к ним «православных» националистов в ходе скандала вокруг выставки «Запрещённое искусство» 2006



года. Разные дороги не пересекаются – разве что в острых точках столкновений и внезапной ярости, с которой сталкиваются жертвы национализма в больших городах.

Собранная в рамках «Маски» лаконичная программа даёт возможность поговорить о так называемом культурном разнообразии, о *cultural diversity*, идея которого казалась вполне спасительной для европейского сообщества ещё несколько лет назад, но подвергается серьёзным испытаниям сегодня. Театр ведь всё больше двигается в сторону пространства для коммуникации, для открытого диалога, а не для выставки искусства или развлечений. И как раз этнический театр помогает сохранить исчезающий язык, традиции, ритуалы. Это происходит в режиме повторов, постоянных возобновлений и глубокой работы с аутентичными текстами.

Другое наблюдение, связанное со спектаклями, которые обращаются к народной культуре локального географического пространства (часто, кстати говоря, очень маленького и вовсе не обладающего такой мощной презентативностью, как, скажем, татарская или якутская культура), заключается в счастливым обнаружении крайней актуальности этого театра.

Связь со зрительным залом в таких народных комедиях, как «Гузи да Мези» Коми-Пермяцкого драматического театра имени М. Горького из города Кудымкар, поразительно сильна: ясный и свободный в техническом отношении способ игры актёров даёт зрителю чувство личной включённости в действие, как если бы перед ним была классическая комедия дель арте. Одну из женских ролей в фольклорном сюжете о незадачливых муже и жене играет мужчина – и делает это превосходно точно, с непринуждённостью фокусника меняя обличья и не скрывая своей лёгкой небрежности. Картонные декорации, наивное искусство, казалось бы... А вот и нет: по факту – элегантное умение театрально распорядиться немногими средствами.



На материале уже современной пьесы «Колбаса. Фрагменты» Валерия Шергина (спектакль участвует в блоке «Здесь и сейчас» программы «Маска Плюс») перекидывает мост между разными культурами, русской, татарской и удмуртской, независимый театр из Ижевска Les Partisans, руководит которым архитектор местного радиозавода и настоящий культуртрегер Павел Зорин. «Колбаса...», речь в которой об одном годе жизни хорошей и благополучной сельской семьи, начинается с удмуртской песни, но сам спектакль идёт на русском языке, хотя автор – местный, из города Сарапул. В середине истории немолодой уже муж, который завёл интрижку на стороне, разговаривает со своей девушкой по мобильному телефону перед носом свиньи в хлеву и зачарованно повторяет за ней, девушкой, как по-удмуртски будет «я тебя люблю». Может, на самом деле люди разных языков и национальностей действительно не имеют ничего против соседства друг с другом и хтоническое чувство нелюбви к «чужому» – выдумка? Реальность подсказывает ответ «нет». Искусство иногда хочет верить в хорошее.

Пытается заглянуть в историю взаимоотношений с воинствующими соседями ханты-мансийский театр обско-угорских народов «Солнце»: в скупом на краски и выразительном в своей графике спектакле по Чингизу Айтматову «И дольше века длится день» мать ищет пропавшего сына, не теряя надежды и воли. Находит его, измученного пытка-

ми, беспомощного и беспамятного. Насильственное лишение человека памяти гарантирует ему вечное рабство – вот чего добиваются агрессоры и «большие братья» и вот о чём с невероятной болью повествует эта вещь, сыгранная с огромной внутренней силой и прямым включением актёра как гражданина и человека в художественную ткань.

Культура места, в котором ты родился, твой язык – это как детское счастье быть рядом с матерью неотлучно, питаться ею и чувствовать её поддержку. В течение долгих лет власть, советизируя людей, лишала их привязанности к корням, но попытка уравнивания всех со всеми в итоге не привела к лояльности, а только отняла что-то жизненно необходимое. В этнографическом музее Ижевска висит карта ареалов исчезающих языков – некоторые из них совсем умерли, другие на грани вымирания. И эта в общем незаметная, тихая трагедия ухода связана





«Красный угол»

с разнообразными социо- и геополитическими обстоятельствами. Важно её осмыслить – в том числе и через искусство. Не случайно в Ижевске появились совсем молодые художники, музейщики, культуртрегеры, которые интересуются человеческой памятью. Они изучают прошлое города через свидетельства людей, организуют курсы по удмуртскому, выставляют в крошечных арт-галереях бижутерию и одежду, сделанную под видимым влиянием местной ветви финно-угорской культуры. «Большой» столичный мир это не очень привлекает – несмотря на то что именно мегаполисы подвергаются массовому нашествию приезжих из самых разных культурных сообществ. Но и «маленький» мир уже не очень волнует то, что происходит в «большом» – мы имеем дело с установлением нового баланса, когда вопросы, уехать или не уехать из родного города, знать или не знать язык твоей бабушки, не решаются так однозначно, как было ещё недавно. Вот и некоторые современ-

ные социологи говорят о ценности и соразмерности человеку родного места или места, в котором он живёт. Пересекаясь с идеей географической свободы и свободы современного художника от «прописки», этот фокус на «локальности» даёт самые любопытные результаты.

Именно с идеей пересечения – тотального незнания современного человека и его пракорней – работают создатели спектакля «Красный угол» из народного молодёжного театра «Предел» города Скопина. Артисты, певуче-пластичные и ироничные одновременно, вовлекают в свой круг зрителей, выбирают пару – девушку и парня – и устраивают им форменный допрос: а знаете ли вы, как завязывается вот эта лента? а как, по-вашему, надевать этот платок?.. Смешливые парень с девушкой, поддерживаемые собравшимися вокруг них артистами и зрителями, смущаются, завязывают ленты не так, как надо. Главное же открытие в том, что, оказывается, если повязать ленту пра-

вильно, то выглядит это очень красиво – даже поверх обычных джинсов и майки. Ведущий объясняет: так одевалась невеста в прежние времена в здешних местах, костюм её и порядок облачения чрезвычайно важны, потому что всё имело свой обусловленный природой и религией смысл. Скопинский спектакль и подобные ему (как, например, сделанный известным фольклористом и музыкантом Сергеем Старостиным в Пермской области) враз соединяют прошлое и настоящее в их самых простых, но и узловых, связанных с материальной культурой и праздником моментах. При помощи таких интерактивных, открытых способов фольклорная культура освобождается от патины неподвижно-музейного формата и будит в зрителе память о том, с чем он в действительности почти не встречается, разве что в сувенирно-матрешечном варианте.

Этническая принадлежность или желание воспользоваться ею при талантливом, умном обращении даёт театру богатые возможности, возвращая его к тем истокам, которые, как правило, не получили дальнейшего развития: ведь из древних языческих форм почти ничто не имело продолжения в светском театре. Ну, может быть, в кукольном, вертепном – и только. Но память о корнях тесно связана с темпераментом артистов, музыка национального языка существенно меняет классический текст – как в «Ромео и Джульетте» Татарского драматического театра из Альметьевска. Опытный «мейерхольдовед» и, в общем-то, экспериментатор Искандер Сакаев чувствует колебания шекспировского текста, его мелодики, объясняемые природой актёров, их пластической упругостью, острым, напряжённым внутренним ритмом, вспыльчивой лирикой и лаконичностью страдания. Спектакль, формально проходящий по ведомству блока «Новые имена – малые города», демонстрирует силу этнической принадлежности актёров, использованной внутри жёсткого режиссёрского рисунка.

Единственный зарубежный спектакль в этническом разделе «Маски Плюс» представляют словаки из братиславской арт-группы Honey and Dust. Их изысканный и brutальный «Дом. Эрос. Вера» – это практически театральная анимация, в которой оживают сделанные из простых элементов и масок куклы, фактуры. На прозрачной дождевой поверхности рисуются меланхоличные «картины», живые музыканты выводят оригинальные, но полные мифологической славянской грусти мелодии, два исполнителя – мужчина и женщина – превращаются то в птиц, то в своих неведомых прародителей, изгнанных из рая...

Словаки, удмурты, татары – языки их будто бы вопиют о своей разности, но, слушая этот дисгармоничный хор, пытаешься угадать кодовое слово, узнать знакомые сочетания букв и звуков, интуитивно двигаясь к обретению самого себя внутри хаоса.





# WITHOUT TRANSLATION

ETHNIC THEATRE AT THE MASK PLUS FESTIVAL



*Kristina Matvienko. Photo by Golden Mask Theatre Festival*

THE FIVE PRODUCTIONS THAT WERE PART OF THE "ETHNIC THEATRE" SERIES AT THE NONCOMPETITIVE MASK PLUS PROGRAM OF THE GOLDEN MASK FESTIVAL ARE BUT A DROP IN THE OCEAN FOR THE VAST RUSSIAN EXPANSES.

# T

here is a lot more good, interesting, modern theatre that performs in its native language, is attentive to local context and amazingly manages to live its own unique life without crossing paths with mainstream theatre. And there are different religious denominations, cultural and ethnic groups, languages, customs and beliefs that exist in our country in much the same way, without crossing paths with one another. Curiously enough, it is this non-intersection, rather than the difficult to attain tolerance, that allows us to talk about a fragile peace between them. Such is the bitter truth, according to curator Andrei Yerofeev, who had himself experienced vehement intolerance of orthodox believers and “Orthodox Christian” nationalists, who joined them, during the scandal that broke out around the “Forbidden Art” exhibit of

2006. The different paths do not cross – save perhaps for the hotspots of conflicts and sudden rage that victims of nationalism in large cities are faced with.

The laconic program put together within the framework of the Mask festival will allow for the opportunity to talk about cultural diversity, the idea of which seemed pretty much heaven-sent for the European society only a few years ago but is now being severely tested. Theatre, after all, is moving more and more toward being a place of communication, of open dialogue, rather than art exposition and entertainment. And it is ethnic theatre that affords that often rare opportunity to preserve a disappearing language, traditions, rituals. This opportunity is realized here in the form of repetitions, constant revivals and in-depth work with authentic texts.

Yet another observation with regard to productions that turn to folk culture of a local geographical space (often very small, by the way, and one that does not boast the same powerful level of presentation as, say, Tatar or Yakut culture and theatre) has to do with the happy discovery of the utmost timeliness of this theatre. The connection with the audience in folk comedies, such as “Guzi and Mezi” by the M. Gorky Komi-Perm Drama Theatre from Kudymkar, is amazingly strong: the actors’ clear and technologically free method of acting gives spectators a sense of personal involvement in the action, as though they were watching a classic commedia dell’arte. One of the female roles in the folk tale about the hapless husband and wife is performed by a man – and he plays that role with perfect precision, changing disguises with the ease of a magician and never bothering to hide his light stubble. Cardboard sets, seemingly unsophisticated art, but that’s far from the case: an elegant ability to dramatically manage the few tools at hand is plain to see. Les Partisans, an independent theatre from Izhevsk, whose artistic director Pavel Zorin is an architect of a local radio manufacturing plant and a true Kulturtrager, is throwing a bridge between different cultures, Russian, Tatar and Udmurt, on the basis of Valery Shergin’s modern play “Sausage. Fragments”



“Guzi and Mezi”





*“Sausage. Fragments”*

(the production is taking part in the “Here and Now” series of the Mask Plus festival). “Sausage”, which is a story of one year in the life of a good, well-to-do rural family, begins with an Udmurt song, but the production itself is performed in Russian, even though the author is local, from the city of Sarapul. In the middle of the story the already middle-aged husband, who is having an affair on the side, is standing in a pigsty in front of a pig talking to his girlfriend on his cell phone and, spellbound, is repeating after her, as she teaches him how to say “I love you” in Udmurt. Perhaps it is true that people from different languages and nationalities have nothing against being each other’s neighbors and the chthonic feeling of dislike toward the “other” is nothing if not contrived? Reality suggests that the answer is “no”. Art sometimes wants to believe in the good.

“Solntse”, an Ob-Ugric peoples theatre from Khanty-Mansiysk, is trying to look into the history of interrelations with their militant neighbors: the production of Chinghiz Aitmatov’s “The Day Lasts More

Than a Hundred Years”, with scanty colors and expressive graphics, shows a mother looking for her lost son, never losing hope or willpower. She finds him weak from torture, helpless and with no memory. Forcefully depriving a person of memory guarantees him eternal slavery, which is what the aggressors and “big brothers” are trying to achieve, and it is what this tale, performed with enormous inner strength and direct personal involvement in the artistic fabric on the part of an actor as a citizen and a human being, relates with incredible anguish.

The culture of the place where you were born, your language – it’s like the childhood joy of being constantly next your mother, being nourished by her and feeling her support. By forcefully depriving people of their attachment to their roots, sovietizing them and taking away everything that’s related to their roots, the authorities made them forget about all of that for many years – and, in the end, the attempt to equalize everybody with everyone did not lead to allegiance, but only deprived everyone

of something vitally important. Izhevsk's ethnographic museum has a geographical map of disappearing languages – some of them have disappeared completely, some are on the brink, and this essentially unnoticeable quiet tragedy of departure is tied to various social and geopolitical circumstances. It is important to comprehend it, through art as well. It is no coincidence that Izhevsk now has very young artists, museum workers and Kulturtragers, specializing in human memory – they study the city's past through people's testimonies, organize Udmurt language courses, use tiny art galleries to exhibit fashion jewelry and clothing, made under the obvious influence of the local branch of Finno-Ugric culture. The “big” metropolitan world is not too interested in this, despite the fact that capitals are the ones subjected to mass influx of visitors from the most diverse cultural communities. Yet the “small” world no longer cares all that much about what is happening in the “big” one – we are dealing with the establishment of a new balance, where the question of “whether or not to leave” your native town, whether or not to learn the language of your grandmother is no longer decided as unequivocally as it was only recently. It is no coincidence that certain contemporary cultural experts and sociologists talk of the value and harmony of a person's native land or the land where they live. This focus on the “local” intersects with the idea of geographical freedom and contemporary artist's freedom from “domicile registration” and yields the most curious results.

It is this idea of intersection – complete lack of knowledge of modern man and his great-roots – that the creators of the “Red Corner” production by the Predel National Youth Theatre out of Skopin are currently working with. Actors, both melodiously flexible and ironic, drag spectators into their circle, choose a young couple – a man and a woman – and begin to downright interrogate them: do you know what this ribbon is called, how do you think this wrap is worn, and so on. The giggly young man and woman are flustered, tie the ribbons the wrong way, as the actors that gathered around them give them support. But the most important discovery, as it turns out, is that if you tie the ribbon the right way it looks very beautiful, even if you tie it over plain jeans and a t-shirt. The announcer explains that this was the way a local bride would dress in the olden days; her garments and the order of putting them on are both highly important, because everything had its own meaning, tied to nature and religion. This production out of Skopin, much as the others like it – for instance, the one created by famous folklorist and musician Sergei Starostin in the Perm Region – instantly connect the past and the present in their simplest, but also focal moments, tied to material culture and festivities. Folkloric culture, utilized in such interactive open ways, casts off the cobwebs of the immovable “museum-type” format and awakens in the audience members the memory of something they almost never encounter in real life other than as nesting doll souvenir type versions.

When used in a skillful, smart way, ethnic affiliation or the desire to use it provides theatre with very rich opportunities, bringing it back to those roots that generally represented a dead-end branch: for virtually none of the ancient language forms received any continuance in lay theatre. Except perhaps in puppet theatre, and that's it. Yet the memory of those roots is closely tied to the actors' temperament, the music of their ethnic language radically changes a classical text – such as, for instance, in “Romeo and Juliet” by the Almetjevsk



*“The Day Lasts More Than a Hundred Years”*



*"Red Corner"*

Tatar Drama Theatre. Iskander Sakaev, an experienced Meyerhold historian and an overall experimenter, feels the vibrations of Shakespeare's texts, its melodics, explained by the actors' nature, their elasticity of movement, sharp, intense internal rhythm, explosive lyrics and pithiness of suffering. The production, which officially falls under the jurisdiction of the "New Names – Small Towns" series, demonstrates the strength of the actors' ethnic affiliation used within the director's rigid design.

The only foreign production in the Mask Plus ethnic section was Slovakian by the Honey and Dust Art Collective from Bratislava. Their refined and brutal production of "Home, Eros, Faith" represents virtually a theatrical animation, where puppets and structures, made from simple elements and masks, come to life, where mournful "pictures" are being drawn on a transparent rainy surface, live musicians play unique melodies full of mythological Slavic

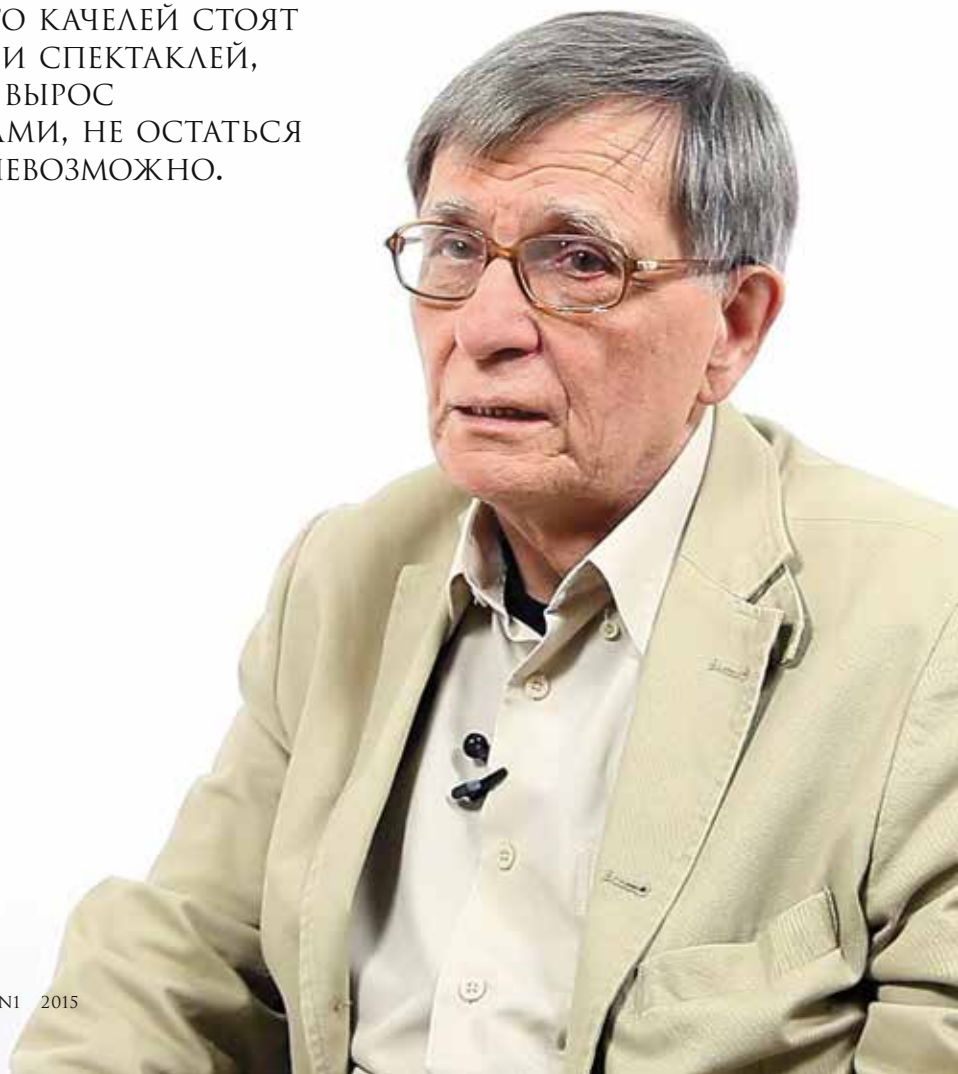
melancholy, two performers – a man and a woman – are transformed first into birds and then into their unknown ancestors, banished from Eden. Slovaks, Udmurts, Tatars – their languages seem to cry out about their difference, but as you listen to this disharmonious choir, you try to guess the code word, recognize familiar combinations of letters and sounds, intuitively moving toward finding yourself within the chaos.



*"Romeo and Juliet"*

# БРАТ АЛЁША

КОГДА ТВОЙ ДЕД – ВАСИЛИЙ КАЧАЛОВ, А ОТЕЦ – ДЕКАН  
ФАКУЛЬТЕТА СЦЕНОГРАФИИ ШКОЛЫ-СТУДИИ МХАТ  
И ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНОЙ ЧАСТЬЮ МХАТА  
ВАДИМ ШВЕРУБОВИЧ, КОГДА ТВОИ  
БАБУШКА И МАМА – АКТРИСЫ,  
КОГДА ТВОЙ ДВОР ДЛЯ ИГР –  
ВНУТРЕННИЙ ДВОРИК МХАТА,  
ГДЕ ВМЕСТО КАЧЕЛЕЙ СТОЯТ  
ДЕКОРАЦИИ СПЕКТАКЛЕЙ,  
КОГДА ТЫ ВЫРОС  
ЗА КУЛИСАМИ, НЕ ОСТАТЬСЯ  
В ТЕАТРЕ НЕВОЗМОЖНО.



АЛЕКСЕЙ ВАДИМОВИЧ БАРТОШЕВИЧ,  
РАЗУМЕЕТСЯ, ОСТАЛСЯ, НО ПУТЬ ВЫБРАЛ  
НЕЗАВИСИМЫЙ – НАУКУ, КОТОРОЙ В ЕГО СЕМЬЕ  
НИКТО НЕ ЗАНИМАЛСЯ, И ШЕКСПИРА, КОТОРЫЙ  
ПРАКТИЧЕСКИ НИКОГДА НЕ ДАВАЛСЯ ВЕЛИКОМУ  
ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ. НАСТОЯЩИЙ  
КУМИР ВСЕГО ТЕАТРАЛЬНОГО СООБЩЕСТВА,  
АЛЕКСЕЙ БАРТОШЕВИЧ ОТМЕТИЛ 75-ЛЕТИЕ.  
О СВОЁМ ДРУГЕ, КОЛЛЕГЕ И НАПАРНИКЕ  
ПО ВОСПИТАНИЮ ТЕАТРОВЕДОВ И КРИТИКОВ  
В ГИТИСе РАССКАЗЫВАЕТ ВИДМАНТАС  
СИЛЮНАС.

Странно сказать, как давно мы дружим, – с 58-го года! И уже много лет работаем вместе, чему я очень рад. Могу не только читать Бартошевича, но и слушать, как он разговаривает с нашими воспитанниками и воспитанницами (постоянно слышу, сколько из них влюблены в Лёшу, но, думаю, влюблены в него все, и это совершенно справедливо, ведь он так щедро тратится на общение с ними). Он постоянно генерирует идеи – не только за письменным столом, но и в любом разговоре. Заведующий кафедрой русского театра Борис Николаевич Любимов позвал нас совместно вести семинар по критике. Всегда считалось, что обучение профессии – традиционная прерогатива и вотчина кафедры русского театра, «западники» же для этой роли – довольно сомнительные фигуры. Так что мы оказались первыми «западниками», которым доверили столь ответственное дело. А семинар по реконструкции спектакля придумал сам Бартошевич и позвал меня. Должен признаться, что в определённый момент моей жизни это было очень кстати: я уже пришёл в Институт искусствознания и занялся драматургией XX века, которую сделал главным предметом своего внимания. Но семинар по реконструкции старинного спектакля, задуманный Бартошевичем, заставил меня снова и уже навсегда осознать, что драматургия – это только повод для спектакля, а драматический текст – лишь

отправная точка для театра. Причём три из пяти своих книг я написал про классический театр, всё больше понимая, что полноценной истории театра как таковой ещё нет. В любом учебнике по истории театра – на сто страниц про драматургию приходится примерно три страницы про постановки, ведь от античности до XX века спектакли не фиксировались ни на каких носителях, да и на плёнке театр – вещь не вполне адекватная. Как острил мой учитель Николай Борисович Томашевский, история театра – это такая наука, у которой нет предмета. А чтобы он был, этот предмет,



## АЛЕКСЕЙ БАРТОШЕВИЧ

*Зав. кафедрой истории зарубежного театра в ГИТИСе, зав. отделом современного западного искусства Государственного института искусствознания, председатель Шекспировской комиссии РАН, автор книг: «Шекспир на английской сцене, конец XIX – первая половина XX в.: Жизнь традиций и борьба идей», «Поэтика раннего Шекспира», «Шекспир. Англия. XX век», «Мирозданью современный. Шекспир в театре XX века», «Театральные хроники. Начало XXI века», «Для кого написан «Гамлет».*



чтобы его можно было анализировать, его нужно реконструировать. И тут Алексея Бартошевича (особенно если учесть разгром знаменитой ленинградской гвоздевской школы театроведения) можно назвать пионером. Словом, я очень обязан ему тем, что он подтолкнул меня заниматься реконструкцией спектакля.

Конечно же, в мире есть немало школ, которые работают в этом направлении. Но на Западе существует чёткое разделение на историков театра, театроведов и театральные критиков. Таких «триединых» мыслителей, как Бартошевич (или какими были Григорий Нерсесович Бояджиев, Александр Абрамович Аникст, Борис Владимирович Алперс, Павел Александрович Марков), в мире не встретишь – это наше ноу-хау. Вот один из примеров – а их масса – такого триединства в рассказе про постановку режиссёром Гренвиллом-Баркером «Двенадцатой ночи» Шекспира в лондонском театре «Савой» в 1912 году. Один из критиков того времени назвал

её «дуновением свежего воздуха». «Трудно отыскать менее подходящее определение», – парирует Бартошевич, который спектакля не видел. И потрясая описывает «мир холодновато абстрактной красоты», декорации, которые напоминают эпоху позднего модерна, «где чёткая строгость форм уже предвещает идеи конструктивистов». «Стихии библейского фарса, переполняющие комедии Шекспира, не было и в помине. Сэр Тоби, бабник и забулдыга, оказался джентльменом... Шут Фесте был сыгран как грациознейший из меланхоликов и вполне отвечал общей стихии фарфорового изящества». Бартошевич, описывая меланхолическую, геометрически выверенную, интеллектуально рафинированную красоту этого спектакля, спорит с живым свидетелем – и выигрывает спор! Вот поразительный весёлый парадокс. Разумеется, как историк театра, он нашёл много материала, чтобы воссоздать образ спектакля. Но пишет он так, будто видел спектакль сегодня, пишет, как самый острый современный

критик и настоящий театровед, иначе он этот спор проиграл бы или вообще в него не ввязывался. Воистину Платон был во многом прав, когда говорил, что видение идёт не только от объекта к глазу, но и от глаза к объекту.

У Бартошевича есть замечательная статья о «Сне в летнюю ночь» Питера Брука, который он, как кажется по такому обилию подробностей, неоднократно пересматривал. Однажды я спросил его, сколько раз он видел этот спектакль? «А я его не видел», – ответил Лёша. Вот такое сочетание необычайной эрудиции и художественного дара прозрения, поэтической образности и умения легко и непринуждённо рождать концепции из образов в высшей мере присуще Бартошевичу. Всю свою жизнь он отстаивает достоинство учёного. Лёша запросто может заявить тому или иному изданию, что отказывается печататься у них по идейным соображениям. Недавно встал и ушёл посреди передачи, которая показалась ему оскорбительной. Он как никто редко бывает резким и всегда излучает доброжелательность и благосклонность. Это не поза, а его натура – в этом смысле он настоящий Брат Алёша. Любовь к театру для него важнее быстро пришедшей в голову остроумной мысли (за которую так любит ухватиться и тут же её зафиксировать и донести до остальных наш брат критик). Поэтому он готов пересматривать не полюбившиеся ему спектакли по несколько раз – всегда надеется, что не разглядел что-то хорошее даже в том, что первоначально ему чуждо. Как-то я встретил его по дороге на спектакль, который он уже дважды видел и уходил разочарованным. И что вы думаете, в третий раз ему понравилось!

Его юбилей отпраздновали в замечательном месте – Белом зале ГМИИ имени А.С. Пушкина, где выставляются и звучат на знаменитых «Декабрьских вечерах» сплошные шедевры. Он сам такой шедевр – полный сил и энергии. Не случайно на этот вечер собрался

весь цвет русского актёрства. Как пошутил ведущий вечера Михаил Швыдкой, «куда-то за большие деньги не ходят, а чувствовать Бартошевича даром пришли». И создали потрясающую атмосферу, которая столь многое определяет в театре и которую так замечательно умеет воссоздавать Бартошевич.



## ВИДМАНТАС СИЛЮНАС

*Профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ. Преподаёт в ГИТИСе, Школе-студии МХАТ. Автор книг: «Испанская драма XX века», «Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта», «От истоков к вершинам. Испанский театр XVI–XVII вв.», «Стиль жизни и стили искусства», «Театр Золотого века».*

# BROTHER ALYOSHA

WHEN YOUR GRANDFATHER IS VASILY KACHALOV AND YOUR DAD IS VADIM SHVERUBOVICH, DEAN OF THE DEPARTMENT OF STAGE DESIGN AT THE MAT SCHOOL AND HEAD OF THEATRICAL DEPARTMENT, WHEN YOUR GRANDMOTHER AND MOTHER ARE ACTRESSES, WHEN YOUR PLAY YARD IS THE ACTUAL MAT'S INNER COURTYARD WITH SET DESIGNS INSTEAD OF SWINGS, WHEN YOU GROW UP BEHIND THEATRE CURTAINS, IT IS IMPOSSIBLE NOT TO STAY WITH THEATRE.





NATURALLY, ALEXEI VADIMOVICH BARTOSHEVICH STAYED, BUT HE CHOSE AN INDEPENDENT PATH – SCIENCE, WHICH NO ONE IN HIS FAMILY WAS INVOLVED IN, AND SHAKESPEARE, WHOSE WORKS THE GREAT ART THEATRE VIRTUALLY NEVER QUITE MANAGED TO PERFECT. A TRUE CULT FIGURE OF THE ENTIRE THEATRE COMMUNITY, ALEXEI BARTOSHEVICH RECENTLY CELEBRATED HIS 75TH ANNIVERSARY. VIDMANTAS SILIUNAS TALKS ABOUT HIS FRIEND, COLLEAGUE AND PARTNER IN THE TRAINING OF THEATRE HISTORIANS AND CRITICS AT THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS.

It's scary to think how long we've been friends – since 1958! And we've been working together for many years already, which I am really happy about. I can not only read Bartoshevich, but also listen to him talk to our students (I keep hearing about many of them being in love with Lyosha, but I think that they are all in love with him, and it is perfectly fair, after all he is so generous with the time he gives them). He constantly generates ideas – not only behind the desk, but also in any conversation.

One day Boris Nikolayevich Lyubimov, head of the Russian theatre department, asked us to conduct a seminar on critique together. The teaching of this profession was always thought to be the traditional prerogative and domain of Russian theatre; “westerners” are considered to be rather questionable characters for that role. So we ended up being the first “westerners” to be entrusted with such an important task. Bartoshevich himself came up with the idea for a seminar on play reconstruction and called me. I must confess that at a specific point in my life it was important: I already came to the Institute of Art Studies and was working on 20th century dramaturgy, which I made the main focus of my work. But the seminar on reconstructing an old play, created by Bartoshevich, made me realize once again, and probably for good this time, that dramaturgy is merely a motive for a production, and dramatic text is merely a starting point

for theatre. What's more, three out of the five books that I wrote are about classical theatre, and I am understanding more and more that a comprehensive history of theatre as such does not yet exist. Any textbook on theatre history has about three pages on productions for every hundred pages on dramaturgy. After all, theatre performances from the antiquity to the 20th century were not recorded on any media, and even theatre captured on film is not quite relative a thing. As my teacher Nikolai Borisovich Tomashevsky used to joke, theatre history is a kind of science that does not have a subject. For that subject to exist, to be analyzable, it needs to be reconstructed. And here is where Alexei Bartoshevich can be called a pioneer (especially, if one takes into



## VIDMANTAS SILIUNAS

*Professor, Doctor of Art History, Honored Artist of the Russian Federation.*

*Teaches at the Russian Academy of Theatre Arts, the MAT School.*

*Author of the following books:*

*“Spanish Drama of the 20th Century”, “Federico Garcia Lorca: A Poet’s Drama”, “From the Origins to the Apex. Spanish Theatre of the 16-17 Centuries”, “Life Style and Art Styles”, “Theatre of the Golden Age”.*



account the destruction of Gvozdev's famous Leningrad school of theatre studies\*). In short, I am greatly indebted to him for pushing me to work on play reconstruction.

Of course, there are plenty of schools around the world that work in this direction. In the West, however, there is a clear separation between theatre historians, theatre experts and theatre critics. You won't find such "triumphant" thinkers as Bartoshevich (or as Gregory Boyadjiev, Alexander Anikst, Boris Alpers, and Pavel Markov were) anywhere else in the world – this is purely our know-how. Here is just one example of such triunity – and there are tons of others – in a story about director Granville-Barker's production of Shakespeare's "Twelfth Night" at London's Savoy Theatre in 1912. One of the critics of the time called it "a breath of fresh air". "I am having a hard time finding a less suitable description," counters Bartoshevich, who did not see that performance. And

he goes on to fantastically describe "a world of coldishly abstract beauty," sets that are reminiscent of late modernity, "where the pronounced strictness of form already foreshadows the ideas of constructivists." "There was no trace of the whirlwind of biblical farce that Shakespeare's comedies are filled with. Sir Toby, a ladies' man and a lush, turned out to be a gentleman... Feste, the fool, was played as the most graceful melancholic individual and conformed quite well to the general element of porcelain-like exquisiteness." In describing the melancholy, geometrically precise, intellectually refined beauty of this production, Bartoshevich argues with a live witness – and wins the argument! There's an amazing and cheerful paradox. Naturally, as a theatre historian he found numerous materials in order to recreate the image of the production. But he writes as though he saw this production today, as the sharpest contemporary critic and a true

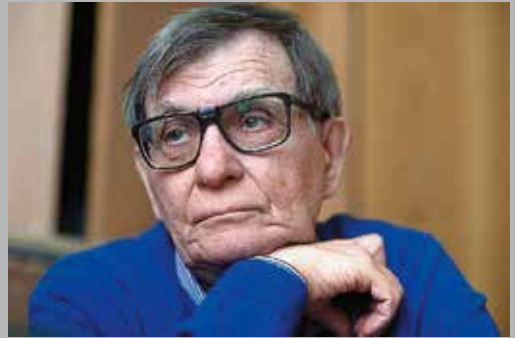
theatre expert, otherwise he would have lost this argument or wouldn't have even bothered engaging in it. Plato was indeed correct in many respects when he said that vision does not just originate from an object's reflection to the eye, but is also emitted by the eye onto the object.

Bartoshevich has an excellent article about Peter Brook's "Midsummer Night's Dream", which he must have re-watched numerous times, judging by the abundance of details. I asked him once how many times he had seen that production. "I never have," answered Lyosha. This is the kind of combination of incredible erudition and an artistic gift of insight, of poetic imagery and an ability to easily and effortlessly create concepts out of images that he possesses.

His entire life boils down to actions that defend the dignity of a scientist. Lyosha can easily tell one or another publication that he refuses to publish with them for ideological reasons. Once he got up and walked out in the middle of a program that he felt was offensive. He is almost never harsh and always exudes geniality and good will. It is not posturing, it is his nature – in that sense he is a true Brother Alyosha. His love of theatre is more important to him than a quick and witty thought (something our brother the critic loves to grab onto and immediately capture it and get it across to others). That is why he is ready to revisit productions that he didn't like several times over – he is always hoping that he missed seeing something good even in something that is initially alien to him. Recently I ran into him, as he was going to a production he had already seen twice and walked away disappointed both times. And what do you know, the third time was the charm!

His anniversary was celebrated in a wonderful place – the White Hall of the A.S. Pushkin Museum of Fine Arts, where masterpiece after masterpiece is being presented and exhibited during the famous "December Nights". He himself

is such a masterpiece – full of force and energy. There's a reason the entire cream of the Russian acting profession came together for his celebration. Mikhail Shvydkoy, the host of the event, joked that these folks "don't even visit some places when they're offered big money to do it, and they come to celebrate Bartoshevich for free." And they created a fantastic atmosphere that defines so much in theatre, and Bartoshevich knows how to recreate it splendidly.



## ALEXEI BARTOSHEVICH

*Head of the History of International Theatre Department at the Russian Academy of Theatre Arts, head of the Contemporary Western Art Department at the State Institute for Art Studies, chair of the Shakespeare Committee of the Russian Academy of Sciences, author of the following books: "Shakespeare on English Stage, Late 19th – First Half of the 20th Century: A Life of Traditions and a Struggle of Ideas", "Poetic Style of the Early Shakespeare", "Shakespeare. England. 20th Century", "Modern for the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre", "Theatre Chronicles. Early 21st Century", "Who Is Hamlet's Audience".*



# ТАНГО НА ВЕЛОСИПЕДЕ

Ольга Канискина

НЫНЕШНИЙ ГЕРОЙ НАШЕЙ  
РУБРИКИ «ДРУГОЙ ТЕАТР» —  
МАЛЕНЬКИЙ ТЕАТР  
ЕРЕВАНА, КОТОРЫЙ СОВСЕМ  
НЕДАВНО ВСТУПИЛ НА ПУТЬ  
СОЗДАНИЯ ИНКЛЮЗИВНОГО  
КОЛЛЕКТИВА. 3 ОКТЯБРЯ  
СОСТОЯЛАСЬ ПРЕМЬЕРА  
СПЕКТАКЛЯ «НЕ ПОКИДАЙ  
МЕНЯ», ГДЕ ВМЕСТЕ  
С ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ  
ТАНЦОВЩИКАМИ НА СЦЕНУ  
ВЫШЛИ АРТИСТЫ  
С ОГРАНИЧЕННЫМИ  
ВОЗМОЖНОСТЯМИ:  
БЕЗ СЛУХА,  
С ПОВРЕЖДЕНИЯМИ  
ОПОРНО-ДВИГАТЕЛЬНОГО  
АППАРАТА,  
С ПОЛНОЙ АТРОФИЕЙ НОГ...

**Р**азговор о таком театре немислим без разговора о пандусах, которых практически нигде нет, о тысячах инвалидов, сидящих по домам, о трудностях социализации и вечном отсутствии денег на эту самую социализацию.

Но сначала о спектакле: он так хорош, что заставляет забыть о социальных целях его создания. Печальный хит Жака Бреля *Ne me quitte pas* («Не покидай меня») возымел неожиданный эффект: многим исполнителям захотелось по-своему его интерпретировать. Песня зазвучала по-испански и по-английски, на иврите и на африкаансе, на многих других языках. Зазвучала и дерзко, и яростно, и отчаянно, и нежно. Режиссёр Ваган Бадалян, собиравший разные версии, подумы-

вал сделать спектакль на основе такой коллекции, когда Британский совет предложил ему поработать с инвалидами.

«Не покидай меня» выписывает свои хореографические «восемь строк о свойствах страсти» в совершенно крошечном пространстве Маленького театра, которое танцовщики умудряются точно раздвигать изнутри, танцуя чуть ли не на стенах. То же можно сказать и о самом искусстве танца и его взорванных границах, когда на сцене появляется девушка-русалка с потрясающими миндалевидными глазами. Идти она не может, как будто её выбросили на берег другого мира. Но двое партнёров подкатывают ей деревянный велосипед без педалей – самодельный, ни одна известная велосипедная марка такие не выпускает. Необычная танцовщица забирается на него – и все радости движения становятся ей до-



Ваган Бадалян



ступны. Двое рыцарей ведут её в танце, словно соревнуясь между собой – кто галантнее. В финале русалка появляется в длинном платье, скрывающем велосипед и придающем её «походке» грацию семяющей японки.

Четыре девушки танцуют под испанскую версию песни – в ней брелевская печаль давно переплавилась в витальный восторг. Выходит парень в сомбре-ро – он сильно прихрамывает и плохо владеет одной рукой. Но в его эконо-ной, скуповатой пластике таится особая гармония и столько отвоёванной у болезни, выстраданной свободы, столько радости от самого процесса движения, что четыре красотки начинают виться вокруг него. Так, каждый эпизод становится маленьким триумфом освобождения от любых пут и границ.

– Этот спектакль родился по предложению Британского совета в Армении последовать примеру английского театра CanDoCo, где работают люди с инвалидностью и профессиональные

танцовщики, – говорит художественный руководитель Маленького театра Ваган Бадалян. – Мне предложили стать арт-директором подобного проекта. Наш театр любит экспериментировать, а у меня даже был небольшой опыт работы с людьми с ментальными проблемами – в Италии, где я немножко преподаю, у нас со студентами был такой проект. Словом, мы согласились. Объявили «кастинг». На него пришли двадцать человек, и мы взяли всех. Можно целую книгу написать о том, какими они были в начале – закреплёнными, не знающими, что такое танец, не понимающими, зачем они вообще здесь. И как менялись. Из этих двадцати в спектакле играют девять. Двое не слышат, правда, один из них с восьми лет занимается танцами. Трое с ДЦП, причём один парень, Манук, до наших занятий ходить мог, только держась за стену. Теперь он танцует.

– *Может, стоит сделать официальное медицинское заключение: каким пациент*

*был до начала артистической карьеры и как театр дал фору медицине?*

– Неплохая мысль. Нет, конечно, никто таких заключений не делал. Те, кто пока ещё не вышел на сцену, просто занимаются три раза в неделю. Я никому не отказал, объявил, что состав спектакля будет меняться и на очереди другие постановки. Каждый знает, что когда-нибудь выйдет на сцену.

Самая удивительная история у нашей Ануш на велосипеде: её приход к нам был её первым визитом в театр вообще. Ей 36 лет, и почти всё это время Ануш просидела дома. Да что там театр, она и в школу не ходила, с девочкой занимался учитель на дому, преподавал сразу несколько предметов: Ануш гордится, что имеет грамоты за успехи в математике, языках (рассказывает об этом в спектакле). У неё много братьев и сестёр, которые поддерживают её. Девушка полностью адаптирована к жизни в семье,

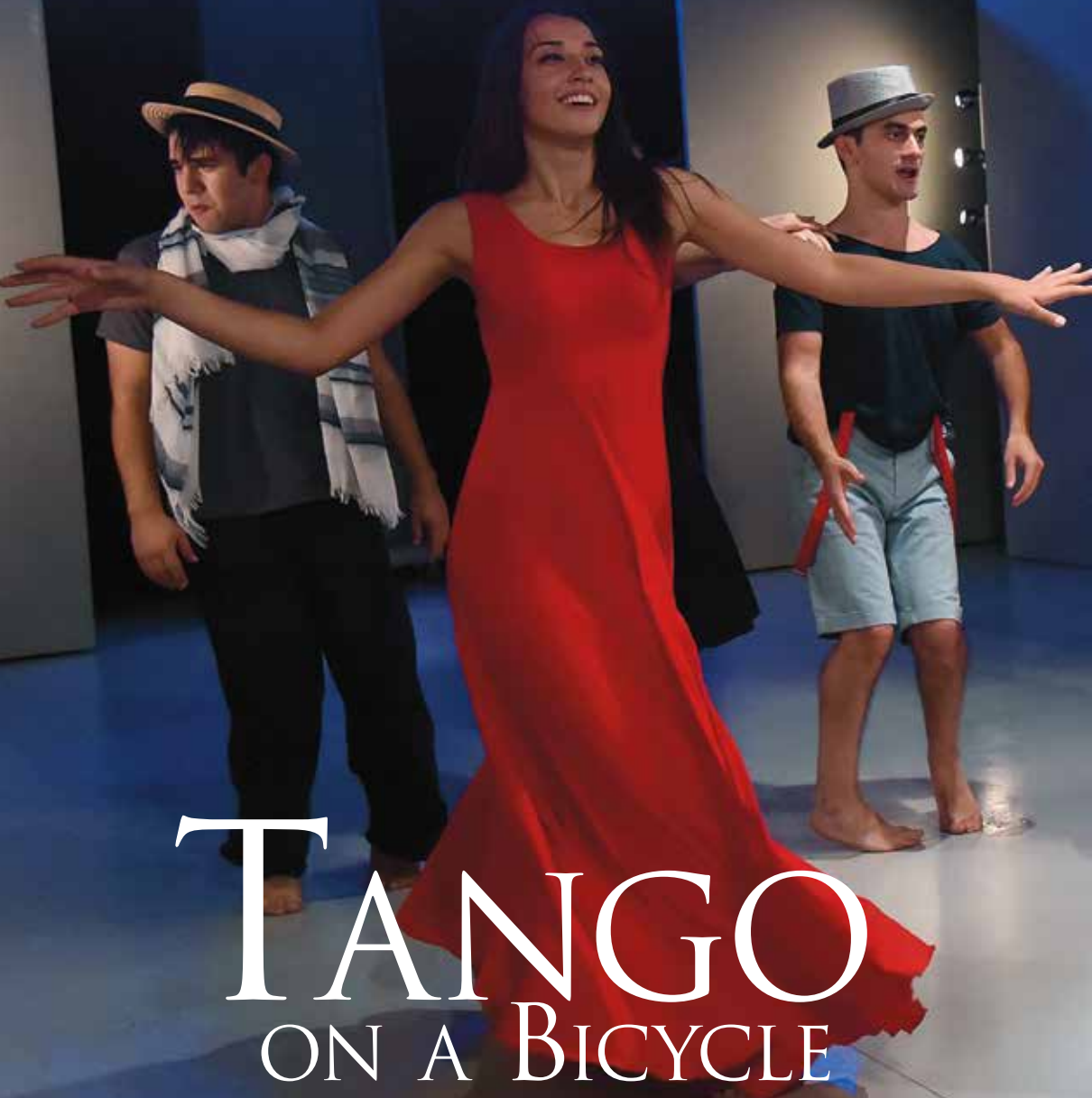


сама обеды готовит на всех. Велосипед ей смастерили домашние, Ануш с ним почти не расстаётся. Дважды приезжала к нам на коляске, а потом попросила: можно в следующий раз на велосипеде? Давай, говорю. Правда, добираться долго – она живёт не в Ереване, а в Октемберяне, это час езды на машине. Сначала привозили родственники, потом нашлись специальные таксисты, которые её доставляют, помогают выйти, а мы оплачиваем. Ануш тоже изменилась до неузнаваемости: с какого-то момента стала каждый раз менять причёски, делать макияж.

*– Труд актёров с ограниченными возможностями оплачивается, как профессиональный?*

– Пока нет, но мы работаем над этим вопросом. «Не покидай меня» идёт три-четыре раза в месяц, спектакль суперпопулярен. Мы планируем показать его в Лондоне, есть приглашение из Италии. В перспективе – создание смешанной труппы с подобным репертуаром. Как всегда, возможность развития упирается в деньги, которых катастрофически не хватает. Но сейчас наши особые артисты приходят к нам после работы – те, кто может работать. Ведь в Армении мало что приспособлено к жизни инвалидов – практически нигде нет даже пандусов, специального транспорта. Вот и получается, что 19 тысяч наших инвалидов в основном сидят по домам.





# TANGO ON A BICYCLE



THE CURRENT SUBJECT OF OUR RUBRIC "DIFFERENT THEATRE" IS YEREVAN'S SMALL THEATRE THAT ONLY RECENTLY EMBARKED UPON THE PATH OF CREATING AN INCLUSIVE COMPANY. OCTOBER 3 SAW THE PREMIERE OF THEIR PRODUCTION "DON'T LEAVE ME", WHERE PROFESSIONAL DANCERS WERE JOINED ON STAGE BY ARTISTS WITH DISABILITIES: WITH NO HEARING, WITH A DAMAGED MUSCULOSKELETAL SYSTEM, WITH FULL LEG ATROPHY...





**I**t is impossible to talk about such theatre without talking about wheelchair ramps, which are virtually absent, about thousands of people with disabilities, who are stuck in their homes, about the difficulties of socialization and the eternal lack of funds for that same socialization.

But first let's talk about the production itself: it is so incredible that it makes us forget about the social reasons behind its conception. Jacques Brel's mournful hit "Ne me quitte pas" ("Don't Leave Me") had an unexpected effect: many performers wanted to interpret it in their own way. The song was performed in Spanish and English, in Hebrew and Afrikaans, and in many other languages. It was sung boldly and fiercely, desperately and tenderly. Director Vahan Badalyan, who was collecting the different versions, was thinking of putting together a production based on that collection, when he was approached by the British Council with an offer to work with disabled individuals.

"Don't Leave Me" writes out its "eight [choreographic] lines about the properties of passion" within the absolutely tiny space of the Small Theatre, which dancers manage to seemingly expand from the inside, all but dancing on the walls. The same can be said about the art of dance itself and of its torn up boundaries, when a mermaid girl with amazing almond-shaped eyes appears on stage. She cannot walk; it is as though she had been cast ashore in another world. But her two partners roll up a wooden bike without pedals – handmade, no known bicycle manufacturer makes those. The unusual dancer gets on that bike – and all the joys of movement become accessible to her. The two cavaliers lead her in a dance, as though competing with one another for excellence in gallantry. In the final scene the mermaid shows up in a long dress that conceals the bicycle and makes her "gait" resemble the mincing steps of a graceful Japanese woman.

Four young women dance to the Spanish version of the song – in it Brel's melancholy has long since melted into a

vital delight. Out comes a guy in sombrero – he walks with a heavy limp and has poor control of one arm. Yet his frugal and somewhat restrained movements conceal a special kind of harmony and so much hard-won freedom reclaimed from the disease, so much joy from the very process of movement, that four beauties begin to flock around him. Thus every episode becomes a small triumph of liberation from any and all binds and confines.

“This production was born out of the proposal from the British Council Armenia to follow the example of England’s CanDoCo Theatre that employs people with disabilities alongside professional dancers,” says the Small Theatre’s artistic director Vahan Badalyan. “I was offered to become the project’s art director. Our theatre loves to experiment, and I even had a little bit of experience working with people with mental disabilities – in Italy, where I teach a little, my students and I had a similar project. In short, we agreed. Called for casting. Twenty people came to audition, and we accepted them all. We can write an entire book about the way they were in the beginning – ill at ease, not knowing what dance is, not understanding why they were there in the first place. And how they changed. Nine out of those twenty people are taking part in the production. Two of them cannot hear, though one of the two has been taking dance classes since he was eight. Three have cerebral palsy, moreover, prior to starting our classes, one boy, Manuk, could only walk while holding on to the wall. Now he dances.”

“Perhaps an official medical assessment should be made: what a patient was like prior to starting an artistic career and how theatre left medicine in the dust?”

“Not a bad idea. No, of course, nobody made any assessments like that. Those, who have not yet come out on stage, are simply practicing three times a week. I haven’t turned anyone away. I said that the production’s cast would be changing, and that there were other productions waiting for their turn. Everybody knows that one day they will be going on stage.

The most incredible story belongs to our Anush and her bicycle: her coming here to us was actually her very first visit to theatre. She is 36 years old, and she spent virtually all of that time sitting at home. Forget theatre, she didn’t even go to school. A teacher came to their home to study with the girl; taught her several subjects at ones: Anush is proud that she has good achievement diplomas in math, languages (she talks about that in the play). She has many brothers and sisters, who support her. The young woman is fully adjusted to life in family; she herself makes dinner for everybody. Her family made her the bike, and Anush almost never parts with it. Twice she came to us in a wheelchair, and then she asked if she could come on her bike the next time. I said, sure, go ahead. It takes a long time for her to get here, though – she lives in Hoktemberyan, not Yerevan, and it’s an hour drive by car. At first, her relatives were bringing her in, but then we found a specialized taxi service that drove her here and helped her to get out, and we pay for it. Anush also transformed beyond recognition: at one point she began changing her hairstyle every time, putting on makeup.”

“Are actors with disabilities paid as much as professional actors?”

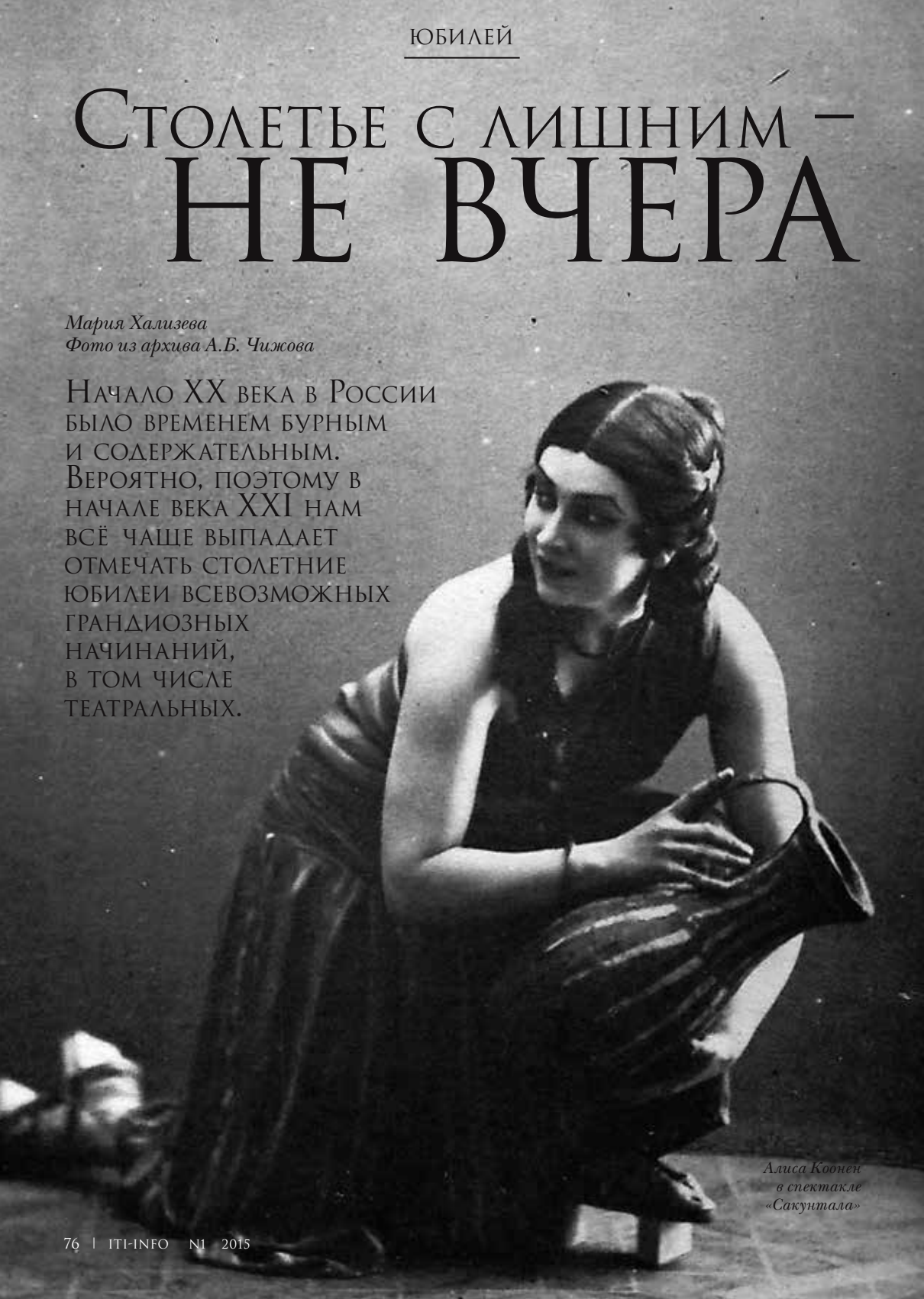
“So far, no, but we are working on that. ‘Do Not Leave Me’ has showings three-four times a month, the production is extremely popular. We are planning to show it in London, and we have an invitation from Italy. We have plans for creating a mixed company with a similar repertoire. As always the ability to grow hinges upon the availability of money, of which we have desperate shortage. But for now our special artists come to us after work – those, who are capable of working. After all, Armenia has very few things that are disability-friendly – there’s no special transportation, and even such things as wheelchair ramps are absent virtually everywhere. And so it goes that 19 thousand of our disabled individuals are mostly sitting around in their homes.”

# СТОЛЕТЬЕ С ЛИШНИМ — НЕ ВЧЕРА

*Мария Хализева*

*Фото из архива А.Б. Чижова*

Начало XX века в России было временем бурным и содержательным. Вероятно, поэтому в начале века XXI нам всё чаще выпадает отмечать столетние юбилеи всевозможных грандиозных начинаний, в том числе театральных.



*Алина Коонен  
в спектакле  
«Саунтала»*

**25** декабря 2014 года праздновали сто лет со дня открытия Камерного театра. Давно уже в Москве нет театра с таким названием – он просуществовал лишь три с половиной десятилетия, но имена его создателей – режиссёра Александра Таирова и его первой актрисы, музы и жены Алисы Коонен навсегда вписаны в историю мирового театра.

Режиссёр Таиров появился в театральной Москве в 1913 году и казался многим «тёмной лошадкой». До того у него были роли в любительских спектаклях, затем в провинциальных антрепризах, а также работа в Театре Веры Комиссаржевской, причём именно в сезон 1906/07, когда там ставил Всеволод Мейерхольд. В таировском послужном списке значатся второстепенные роли в прославленных мейерхольдовских спектаклях «Балаганчик», «Сестра Беатриса», «Жизнь человека». Сразу после исторического сезона у Комиссаржевской и Мейерхольда Таиров поступает в труппу Первого Передвижного обще-

доступного драматического театра Павла Гайдебурова, где и осуществляет свою дебютную постановку как режиссёр, начав ни больше ни меньше с шекспировского «Гамлета». 1913 год оказывается для Таирова знаковым – он получает диплом юридического факультета Петербургского университета, вступает в московскую адвокатуру, и почти одновременно следует приглашение на постановку в Свободном театре, организованном в том же году Константином Марджановым. Там двадцатидевятилетнему Александру Таирову и предстоит встретиться в работе над пантомимой «Покрывало Пьеретты» с двадцатипятилетней Алисой Коонен.

Реплика в сторону. Бывают странные совпадения – до своего знакомства Таиров и Коонен примерно в одно и то же время играли в массовке спектаклей «Жизнь человека» Леонида Андреева: только первый в постановке Мейерхольда, а вторая в постановке Станиславского и Сулержицкого. Будучи довольно религиозной, Алиса Коонен, как ни странно, всю жизнь придавала



*Смакетом к спектаклю  
«Мадам Бовари»*



*Здание театра*

значение различным совпадениям, сновидениям, гаданиям.

Для Коонен переход в Свободный театр был шагом необыкновенной смелости и решительности. Подающая надежды актриса Московского Художественного театра, принятая в его школу в пятнадцатилетнем возрасте, вызывавшая пристальный интерес и Константина Сергеевича Станиславского, и Владимира Ивановича Немировича-Данченко, сыгравшая к 1913 году пусть не самые крупные, но заметные роли в спектаклях МХТ (Митиль в «Синей птице», Маша в «Живом труп», Анитра в «Пер Гюнте»), она решительно перечёркивала уже сложившийся строй своей жизни, делала шаг в неизведанное.

Таирову же было не привыкать: контракт со Свободным театром выглядел лишь одним из многих его шагов в самых разных направлениях, а вот затея следующего, 1914 года с открытием своего Камерного театра была уже из ряда вон выходящей. Воплощению таировского замысла не смог помешать даже поистине глобальный катаклизм – начало Первой мировой войны. 25 декабря (12 декабря по старому стилю) спектаклем «Сакунтала» по древнеиндийской пьесе Калидасы в перево-

де Константина Бальмонта открылся Камерный театр – в здании на Тверском бульваре, где ныне обитает Театр имени А.С. Пушкина. Роль Сакунталы Алиса Коонен аттестовала в дневнике как свою первую серьёзную работу.

Сначала в труппу входило три с лишним десятка человек, Таиров в первые месяцы выпускал премьеру за премьерой, привлекая внимание не только необычностью спектаклей, но и интенсивностью деятельности. Чем дальше, тем всё более убеждённо Таиров проповедовал культ «синтетического актёра», способного соединить пантомиму, пение, танец и цирк в монолитное целое, играть как трагические, так и комические роли. Высшим достижением и оправданием его теории стало искусство Алисы Коонен. Смело можно сказать, что для Таирова она оказалась актрисой-манIFESTом. От первого до последнего дня существования Камерного театра, закрытого в 1949 году, на его сцену выходила она, главная актриса труппы, актриса трагического темперамента, прославившаяся образами Федры, Саломеи, Жанны д'Арк, Адриенны Лекуврёр, Клеопатры, Эммы Бовари, но и одновременно ролями в пантомимах или в легкомысленной оперетке «Жирофле-Жирофля».

Все эти годы Таиров стремился к тому, чтобы Камерный имел своё лицо, был не похож ни на какой другой театр. Режиссёр пристально всматривался в то, что происходит рядом, в изобразительном искусстве, и порой сильно рисковал, приглася на постановку художников, часто не имевших театрального опыта, но несших, как ему виделось, необходимую театру творческую энергию. Спектакли Камерного оформляли по-настоящему крупные мастера: Павел Кузнецов, Наталья Гончарова и Михаил Ларионов, Аристарх Лентулов, Александра Экстер, Александр Веснин, Георгий Якулов, братья Владимир и Георгий Стенберги, Вадим Рындин, Владимир Татлин и другие.

От руководителя требовалась фантастическая вера в своё предназначение и нечеловеческие силы, чтобы вести этот корабль на протяжении 35 лет, несмотря на непрерывные упреки в вычурности и эстетизме. Между прочим, среди формулировок рецензентов была, к примеру, и такая: «эстетский морг».

Многие знают историю насилия над Камерным театром, когда в 1937 году его указом свыше слили с Реалистическим театром Николая Охлопкова, соединили в один два взаимоисключающих, по определению не могущих сосуществовать организма. Многим известно о трагической расправе над Камерным и о его ликвидации в 1949 году, о переводе приказом Комитета по делам искусств при Совете министров СССР Таирова и Коонен в Театр имени Евг. Вахтангова (Коонен там так и не вышла на сцену) и о вскоре последовавшей смерти Таирова. Многие слышали легенду о том, как Алиса Коонен после закрытия Камерного театра прокляла здание на Тверском...

Однако мало кто знает, что в самом начале своего существования Камерный театр попал в похожую ситуацию. Тяга Таирова к уникальности,

избранности, стремление оставаться на сцене в рамках эстетической реальности и театральности довольно быстро привели к художественному одиночеству, почти полному отсутствию единомышленников и защитников среди критики.

В начале 1917 года из-за финансовых проблем и конфликта с владельцами здания на Тверском бульваре Камерный театр был закрыт. Прощальный, сборный, спектакль сыграли 12 февраля 1917 года и объявили об окончании сезона. Этот исторический спектакль сопровождался овациями и пламенной речью Константина Бальмонта: «Позор обществу, которое допускает закрытие Камерного театра!»

Театру тем не менее удалось выстоять, он не распался и в новом сезоне благодаря содействию Александры Яблочкиной и Александра Южина открылся в другом здании – в клубе на Большой



Никитской (дом принадлежал Российскому театральному обществу). Не месяц и не два театр жил с ощущением неизвестности по поводу своей грядущей судьбы. И всё же вскоре при активном содействии Анатолия Луначарского Камерному театру было возвращено здание на Тверском бульваре. В дальнейшем во многом при поддержке того же Луначарского оказались возможными продолжительные зарубежные гастроли «камерников» – в 1923, 1925 и 1930 годах. В плане выезда за границу с Камерным театром мог сравниться только Художественный. Для наглядности: Мейерхольда с его театром выпустили в Европу только в 1930 году.

По понятным причинам Луначарский неизменно был желанным гостем в Камерном театре. Так, на праздновании пятилетнего юбилея коллектива, когда из-за отсутствия электричества

не удалось сыграть намеченный спектакль «Сакунтала», чествующие и чествующие расположились на сцене при свете свечей и факелов. Впоследствии одна из актрис вспоминала: «А.В. Луначарский, друг Камерного театра, занимался «хиромантией» – гадал по руке Алисе Коонен. <...> Увидев, чем занимается Анатолий Васильевич, Таиров весело воскликнул: «Замечательно: марксист – занимается хиромантией!»

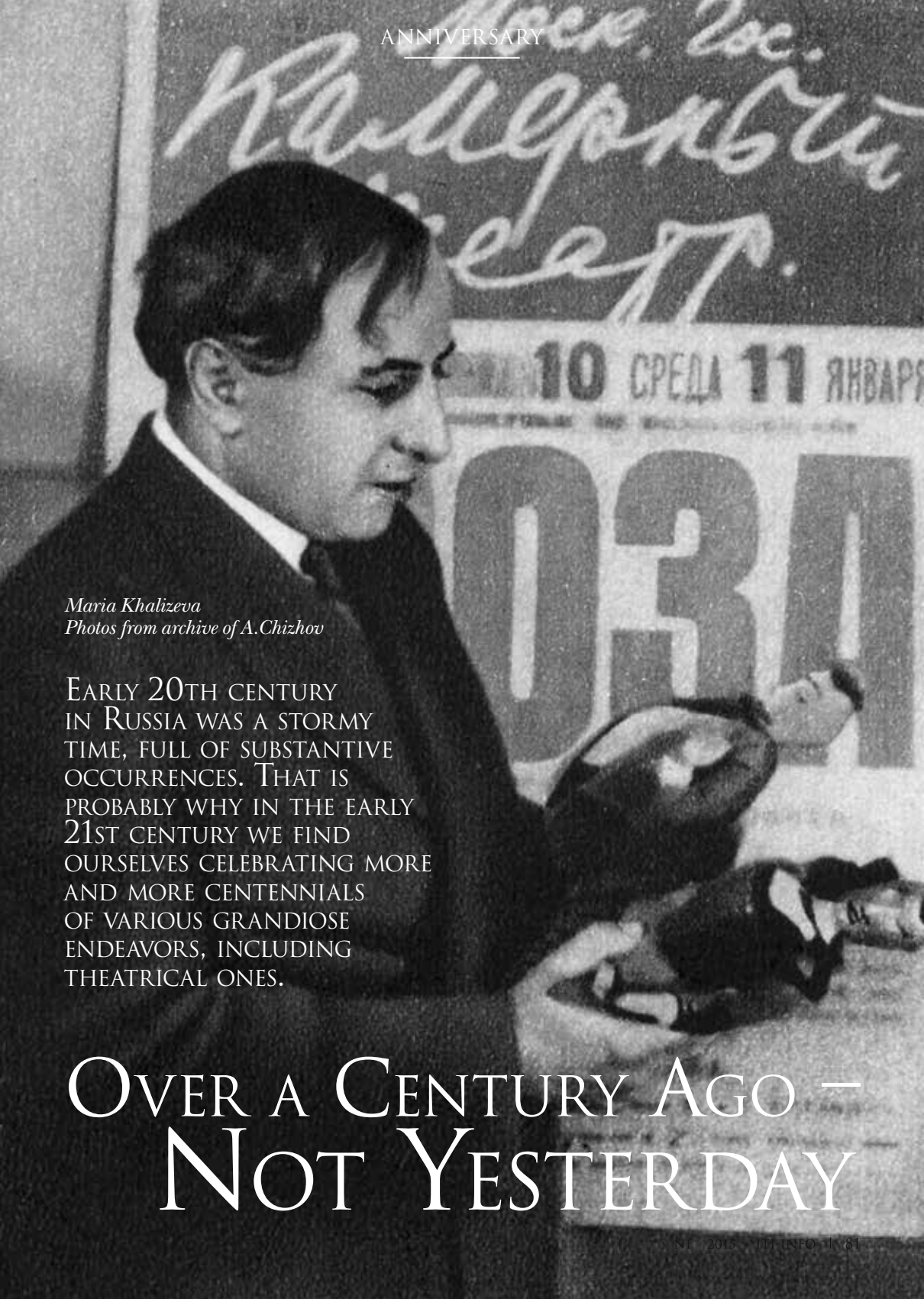
Если всмотреться и вдуматься в репертуар Камерного театра (вспомним всё тех же «Саломею», «Адриенну Лекуврёр», «Федру», «Египетские ночи», «Мадам Бовари» и даже «Грозу»), то становится очевидным: одной из ведущих тем в творчестве Александра Таирова долгие годы оставалась страсть. О ней он имел представление отнюдь не теоретическое. Судя по дневникам его музы и спутницы жизни, отличавшейся по молодости крайним эгоцентризмом, она превращала их совместное существование в сюжет то романтической драмы, а то и античной трагедии, страсти зашкаливали, во всяком случае в первые десять лет уж точно. «Душа живёт в 100-градусной атмосфере», – записала однажды в дневнике Алиса Коонен.

Такова же была температура их существования в творчестве. Таиров и Коонен жили в 100-градусной атмосфере преданности своему театру. Лишённые этого накала, оставшись без Камерного театра, пережив предательство учеников и соратников, Таиров и Коонен чувствовали себя бесповоротно выброшенными из жизни. Прожив в Камерном, в сущности, очень счастливую жизнь, они оказались физически не способными существовать в театре без чувства счастья. После закрытия их Камерного, который позже был переименован в Театр имени А.С. Пушкина, Таиров прожил чуть больше года, Коонен пережила его почти на четверть века, но ни в какой театральный коллектив войти не захотела – выступала только с чтецкими программами.



Алиса Коонен  
в спектакле  
«Покрывало  
Пьеретты»





*Maria Khalizeva  
Photos from archive of A.Chizhov*

EARLY 20TH CENTURY  
IN RUSSIA WAS A STORMY  
TIME, FULL OF SUBSTANTIVE  
OCCURRENCES. THAT IS  
PROBABLY WHY IN THE EARLY  
21ST CENTURY WE FIND  
OURSELVES CELEBRATING MORE  
AND MORE CENTENNIALS  
OF VARIOUS GRANDIOSE  
ENDEAVORS, INCLUDING  
THEATRICAL ONES.

# OVER A CENTURY AGO – NOT YESTERDAY

December 25, 2014, marked one hundred years from the opening of the Kamerny Theatre. A theatre with that name no longer exists in Moscow – it was around for merely three and a half decades, but the names of its creators – director Alexander Tairov and his first actress, muse and wife Alisa Koonen were inscribed in the history of world theatre for all eternity.

Director Tairov appeared on Moscow's theatre stage in 1913 and many saw him as a "dark horse". Prior to that he played parts in amateur productions, then worked in provincial non-repertory theatres and also at the Vera Komissarzhevskaya Theatre during the 1906/07 season, when Vsevolod Meyerhold staged productions there. Tairov's curriculum vitae includes secondary roles in Meyerhold's famed productions of "The Fairground Booth", "Sister Beatrice", "The Life of Man". Immediately following the historic season with Komissarzhevskaya and Meyerhold, Tairov joins Pavel Gaideburov's First Touring Drama Theatre company, where he made his debut as a director, starting with Shakespeare's "Hamlet", no less. 1913 turns out to be a milestone year

for Tairov – he is awarded the Faculty of Law diploma from the St Petersburg University, enters Moscow's Bar association, and almost simultaneously gets invited to a production at the Free Theatre organized that same year by Konstantin Mardjanov. It is there, working on a pantomime titled "Pierrette's Veil", that the twenty-nine-year-old Alexander Tairov will meet the twenty-five-year-old Alisa Koonen.

An aside. Life sometimes is full of strange coincidences – prior to their meeting, Tairov and Koonen played extras in Leonid Andreev's play "The Life of Man" at about the same time: only he took part in Meyerhold's production, while she performed in the production by Stanislavsky and Sulerzhitsky. Throughout her entire life, being a fairly religious person, Alisa Koonen, attached importance to various coincidences, dreams, and fortune-telling.

The move to the Free Theatre was an incredibly brave and decisive step for Koonen. The promising Moscow Art Theatre actress, accepted into its school at the age of fifteen, she aroused keen interest on the part of both Konstantin Sergeevich Stanislavsky and Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko



*Theatre in a tour, 1920s*

and performed notable, if not the biggest, roles in MAT productions (Mytyl in “The Blue Bird”, Masha in “Living Corpse”, Anitra in “Peer Gynt”). And now she was resolutely crossing out the already established way of life and taking a step into the unknown.

Tairov, on the other hand, was no stranger to making such drastic changes: his contract with the Free Theatre seemed as just one of many steps he took in all kinds of different directions. In the following year, 1914, however, his undertaking with the opening of his very own Kamerny Theatre was already something out of the ordinary. Even a truly world-scale catastrophe – the start of the First World War – could not interfere with the implementation of Tairov’s design. December 25 (December 12 in the old style) marked the opening of the Kamerny Theatre with the production of “Sakuntala”, based on an ancient Indian play by Kalidasa in Konstantin Balmont’s translation. The theatre opened in a building on Tverskoy Boulevard, which currently houses the A.S. Pushkin Theatre. In her journal Alisa Koonen classified the role of Sakuntala as her first serious work.

The company initially had over thirty people. Over the first few months Tairov released premiere after premiere, garnering attention with his intensive activity as well as the unusual character of his productions. As time went on, Tairov began to advocate with ever greater conviction the cult of a “synthetic actor”, capable of integrating pantomime, singing, dance, and circus into a single monolithic whole, to play tragic roles as well as comic ones. The mastery of Alisa Koonen became his theory’s highest achievement and justification. We can safely say that she was Tairov’s manifesto actress. From the first day of the Kamerny Theatre’s existence to its closing in 1949 she graced its stage – the company’s lead actress, a tragic actress, famed for her portrayals of Phaedra, Salome, Joan of Arc, Adrienne Lecouvreur, Cleopatra, Emma Bovary, as much as for her roles in pantomimes or a lighthearted operetta “Girofle-Girofla”.



*Alisa Koonen*

Throughout all those years Tairov strove to give the Kamerny its own face, to make sure it didn’t resemble any other theatre. The director paid close attention to what was happening around him in visual arts, and often took great risks by inviting artists who frequently had no theatre experience but who, in his opinion, brought with them creative energy that was essential to the theatre. Sets for the Kamerny Theatre productions were created by truly prominent masters: Pavel Kuznetsov, Natalia Goncharova and Mikhail Larionov, Aristarkh Lentulov, Aleksandra Ekster, Alexander Vesnin, Georgy Yakulov, brothers Vladimir and Georgy Stanberg, Vadim Ryndin, Vladimir Tatlin, and others.

The director needed incredible faith in his mission and superhuman powers in order to lead this ship for 35 years, despite the constant reproaches for pretentiousness and aestheticism. Incidentally, one of the reviewers also referred to the theatre as “an aesthetic morgue”.

Many people know the story of the violence done to the Kamerny Theatre, when in 1937 it was combined with Nikolai Okhlopkov's Realistic Theatre by an order from above. Thus two mutually exclusive organisms that, by definition, cannot be fused were merged into one. Many people know about the tragic way that the Kamerny was finished off and about its liquidation in 1949; about the transfer of Tairov and Koonen to the Yevgeny Vakhtangov Theatre by order of the Committee on the Arts at the Council of Ministers of the USSR (Koonen never did go on stage there), and about the death of Tairov that soon followed. Many have heard the legend about Alisa Koonen cursing the building on Tverskoy Boulevard following the closing of the Kamerny Theatre...

Yet few people know that the Kamerny Theatre ended up in a similar situation at the very beginning of its existence. Tairov's drive toward uniqueness, a sense of having been chosen, his strive to remain within the framework of aesthetic reality and theatricality on stage rather quickly resulted in artistic loneliness and virtually complete absence of likeminded individuals and defenders among his critics.

In the early 1917, the Kamerny Theatre on Tverskoy Boulevard was closed due to financial problems and a conflict with the building owners. A farewell, benefit, production was performed on February 12, 1917, and that was when the announcement was made about the end of the season. That historic performance was followed by standing ovations and an ardent speech by Konstantin Balmont: "Shame to the society that allows for the closing of the Kamerny Theatre!"

Nevertheless, the theatre was able to persevere. It didn't fall apart, and, thanks to the assistance of Aleksandra Yablochkina and Alexander Yuzhin, opened in the new season in a new building – a club on Bolshaya Nikitskaya Street (a house that belonged to the Russian Theatre Society). For several months the theatre lived in a state of uncertainty about its impending fate. Still, thanks to the active assistance of Anatoly Lunacharsky, the Kamerny Theatre was soon given back the building on Tverskoy Boulevard. Later on, and to a large extent due to the support of Lunacharsky as well, the Kamerny Theatre actors were able to go on lengthy tours abroad in 1923, 1925 and



*Alisa Koonen and Igor Tairov*

*Premiere of "Princess Brambilla", 1920s*



1930. The only theatre that could compare with the Kamerny in terms of trips abroad was the Art Theatre. Just to illustrate: the first time Meyerhold and his theatre were allowed to go to Europe was 1930.

Lunacharsky was always a welcome guest at the Kamerny Theatre, for obvious reasons. Thus, during a celebration of the company's fifth anniversary, when they were unable to conduct their planned performance of "Sakuntala" due to lack of electricity, the honorers and the honorees settled on stage by the light of candles and torches. Afterwards, one of the actresses recalled, "A.V. Lunacharsky, a friend of the Kamerny Theatre, was doing palm reading on Alisa Koonen's hand. <...> When Tairov saw what Anatoly Vasilievich was doing, he exclaimed cheerfully, "Wonderful: a Marxist is doing palmistry!"

One thing becomes clear if we look and think carefully about the Kamerny Theatre's repertoire (taking, for instance, the already mentioned "Salome", "Adrienne Lecouvreur", "Phaedra", "Egyptian Nights", "Madame Bovary", and even "The Storm"): passion remained one of the main themes in Alexander Tairov's work for many years.

And his conception of passion was far from theoretical. According to the journals of his muse and life's partner, who, as a young person, was extremely egocentric, she turned their coexistence at times into a romantic drama story and at times even into an ancient tragedy, passions were through the roof, at least for the first ten years. "The soul lives in a 100-degree atmosphere," Alisa Koonen wrote once in her journal.

Such was the temperature of their coexistence in art as well. Tairov and Koonen lived in a 100-degree atmosphere of loyalty to their theatre. Deprived of that heat, finding themselves without the Kamerny Theatre, having suffered through the betrayal by their students and colleagues, Tairov and Koonen felt as though they've been irreversibly ejected from life. Having lived an essentially very happy life at the Kamerny Theatre, they turned out to be physically incapable of existing in a theatre without a feeling of happiness. Tairov lived for a little over a year after the closing of their Kamerny Theatre, which was renamed A.S. Pushkin Theatre. Koonen survived him by almost a quarter of a century, but she did not wish to join any theatre company – she only performed recitations.

## ВМЕСТЕ С ШЕКСПИРОМ – В НОВУЮ ЭПОХУ

*А.В. Бартошевич*

*ДЛЯ КОГО НАПИСАН «ГАМЛЕТ»*

*М.: РУТИ-ГИТИС, 2014. – 638 с.*

«Вряд ли Някрошус читал эти книжки, да и вообще людям театра читать их ни к чему, шекспироведы пишут их друг для друга», – великолепный пример самоиронии от Алексея Бартошевича, чьи работы читают отнюдь не только шекспироведы. Его книга «Для кого написан «Гамлет», только что выпущенная издательством «ГИТИС», – труд длиною в целую научную жизнь, в которой Шекспир занимает главное место. Произведения Великого Барда Бартошевич рассматривает в контексте истории, политики, живописи, архитектуры, фрейдизма, тоталитаризма, академической музыки, рока и джаза, психологии и текстологии. Вот, например, история о воровстве «Гамлета». Актёра, издавшего по памяти первую «пиратскую» копию трагедии принца датского, вычислили по точным репликам тех второстепенных персонажей, которых играл столь предприимчивый человек с феноменальной памятью. Мир обязан этому воровству последующей публикацией первого фолио настоящего «Гамлета» и даже некоторым представлением о том, как он выглядел в «Глобусе».

«Оптика» книги сложная, но, кажется, единственно возможная для Шекспира. Она позволяет взглянуть на шекспировский театр точно с высоты птичьего (орлиного) полёта, когда важные детали отдельных постановок, описания ключевых сцен (позволяющих увидеть спектакли столетней давности как бы собственными глазами), смена и переключки эпох, поступь времени видны одинаково отчетливо. И одновременно предлагает взгляд близкого современника елизаветинцев, викторианцев или «рассерженных», способного понять их мотивы, надежды, разочарования, увидеть в актёрских и режиссёрских судьбах, точно

сочинённых талантливым автором, гармонию и завершённость. Особое место в книге наряду с культовыми режиссёрами и великими исполнителями шекспировских ролей занимают романтики театра, определившие его будущее. Например, богатый стратфордский пивовар Чарльз Флауэр, мечтавший создать в родном захолустье Уильяма Шекспира не просто театр, но центр театральной культуры (эти идеи воплощались в жизнь и после его смерти). Или Фрэнк Бенсон, тридцать лет колесивший по провинции с труппой Шекспировского репертуарного театра, состоявшей из выпускников Оксбриджа.

В портретной галерее Алексея Бартошевича (от Чарльза Кина до Дмитрия Волкострелова) соседствуют актёры, олицетворяющие английский театр на протяжении десятилетий, удостоенные дворянских титулов за своё искусство (вроде сэра Лоуренса Оливье), и актёры одной-двух ролей, например Дэвид Уорнер, ставший популярным, как The Beatles или Мик Джаггер у поколения детей-цветов, когда сыграл Гамлета в спектакле Питера Холла. Что касается географии, то книга ограничивается двумя странами – Ан-

А.В. Бартошевич



ДЛЯ КОГО  
НАПИСАН  
«ГАМЛЕТ»

## TOGETHER WITH SHAKESPEARE INTO THE NEW ERA

“I doubt that Nekrosius read these books, and, frankly, people of theatre have no need to read them, Shakespeare experts write them for each other.” This quote is an excellent example of self-deprecating humor on the part of Alexei Bartoshevich, whose works are definitely not being read exclusively by Shakespeare experts. His book “Who Is Hamlet’s Audience”, recently published by the GITIS Publishing House, is an entire scientific life’s worth of work, where Shakespeare is the focal point. Bartoshevich examines the works of the Great Bard within the context of history, politics, paintings, architecture, Freudianism, totalitarianism, academic music, rock and jazz, psychology and textology. Take, for example, the story of the theft of “Hamlet”. The identity of the actor, who published from memory the first “pirated” copy of the tragedy of the prince of Denmark, was found out thanks to the precise lines of those secondary characters that were performed by this highly enterprising man with phenomenal memory. The world owes the subsequent publication of the first folio of the real “Hamlet” and even certain understanding of what it looked like at the Globe Theatre to this particular theft.

The book has complex “optics”, but they seem to be the only kind possible for Shakespeare. They allow us to have something of a bird’s (eagle’s) eye view of Shakespeare’s theatre, when important details of individual productions, descriptions of key scenes (that give us the illusion of watching hundred-year-old productions with our very own eyes), the change and echoing calls of different eras, the advance of time are all seen with equal clarity. And simultaneously they offer the view of a close contemporary of the Elizabethans, the Victorians or the “angry”, capable of understanding their reasons, hopes, disappointment, of seeing

harmony and completeness in the lives of actors and directors, seemingly created by a talented author. Theatre romantics that defined its future are given a special place in the book alongside cult directors and great performers of Shakespeare roles. Such as Charles Flower, for example, a rich Stratford brewer, who dreamed of creating not just a theatre but an entire theatre culture center in Shakespeare’s native backwoods town (these ideas were being brought into fruition even after his death). Or Frank Benson, who spent thirty years traveling through the countryside with a Shakespeare repertory theatre that was made up of Oxbridge graduates.

Alexei Bartoshevich’s portrait gallery (from Charles Kean to Dmitry Volkostrelov) puts side by side actors that embodied British theatre over a period of decades and were honored with nobility titles for their art (like Sir Laurence Olivier) and actors, who performed no more than one or two parts, like David Warner, for instance, who became as popular as The Beatles and Mick Jagger with the flower children generation after his performance of Hamlet in Peter Hall’s production. As far as geography goes, this book limits itself to two countries – England and Russia (along with the post-Soviet space). Yet, despite this necessary measure (otherwise, we would have been talking about a multi-volume work), “Who Is Hamlet’s Audience” exudes the very same love of universality that Bartoshevich admires in Peter Brook, whom he reveres: “In a world where nationalist movements in near terrorist forms are awakened everywhere, even in Europe’s most well-to-do countries... the ideas of ‘universality’ begin to seem to many to be a noble but baseless illusion that is overturned by the course of real history alongside other dreams of the Sixties... One needs to have Brook’s calm keen vision and theatrical genius in order to see substantial pattern of our century’s artistic development in the creation of an all-mankind art

глией и Россией (вместе с постсоветским пространством). Но, несмотря на эту вынужденную меру (иначе пришлось бы говорить о многотомном сочинении), «Для кого написан «Гамлет» дышит той любовью к всемирности, которая восхищает Бартошевича в почитаемом им Питере Бруке: «В условиях, когда повсеместно – даже в благополучнейших странах Европы – пробуждаются националистические движения в формах чуть ли не террористических... идеи «всемирности» многим начинают казаться благородной, но беспочвенной иллюзией, которая наряду с другими мечтаниями шестидесятников опрокинута ходом реальной истории... Нужно обладать спокойной зоркостью и театральным гением Брука, чтобы увидеть в рождении всечеловеческого искусства субстанциальную закономерность художественного развития нашего века, а в явлениях, противостоящих сложению мирового театра, естественные болезни рождения и роста новой театральной эпохи». Ни больше, ни меньше.

## ОТВЕТНАЯ ПЕТЛЯ РЕАКЦИИ

*Эрика Фишер-Лихте*

**ЭСТЕТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ**

*Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред.*

*Д.В. Трубочкина. М.: Play&Play;*

*Канон+, 2015. – 376 с.*

Театральное агентство Play&Play начинает публикацию новой книжной серии, куда войдут важнейшие современные произведения о театре. «Эстетика перформативности» знаменитого немецкого театроведа Эрики Фишер-Лихте – первая книга этой серии (и первая переведённая на русский монография госпожи Фишер-Лихте, если не считать нескольких статей). Эту работу можно поставить в один ряд с «Исследованиями перформанса» Ричарда Шехнера и «Постдраматическим театром» Ханса-Тиса Лемана, изучающими новую культурную реальность. Фишер-Лихте основывается на своём богатом зрительском

опыте – почти все описываемые ею постановки (начиная с 60-х годов прошлого века и заканчивая началом нынешнего) она видела лично. Однако контекст её исследований необычайно обширен – от древних ритуалов до современной политической ситуации: ведь предметами профессиональных интересов автора были и славистика, и педагогика, и психология, и философия, и антропология, но победила наука о театре.

Разговор о новом явлении в искусстве автор начинает с рассказа о перформансе «Уста святого Фомы» Марины Абрамович в галерее «Кринцингер». Раздетая догола художница занималась самоистязанием до тех пор, пока зрители не выдержали и не бросились её спасать. Перестав при этом быть зрителями, они сделались участниками события. Впрочем, изменение художественной реальности (автор называет его перформативным переворотом) случилось в искусстве западных стран ещё в начале 1960-х годов. Это привело не только к возникновению жанров акционизма, перформанс-арта, боди-арта и т. д. Важно, что на театр как таковой повлияли акционисты Йозеф Бойс и Вольф Фостель, члены художественного объединения «Флуксус», представители венского акционизма, композитор Джон Кейдж, породивший явление под названием «зримая музыка», и многие другие. Фишер-Лихте утверждает, что рассматривать спектакль как законченное и неизменное произведение, которое можно воспроизводить перед публикой, нельзя, так как он попадает в «ответную петлю реакции».

Манера письма немецкой исследовательницы подчёркнуто академична, она словно препарирует художественную реальность точным скальпелем хирурга. Но оттого ещё ярче выглядят описанные ею провокативные, остросоциальные, а порой даже опасные перформансы, которые вошли в культурный контекст на правах отдельного вида искусства и сильнее всего образом повлияли на другие его области.

*Ольга Канискина*



and natural ailments of the birth and growth of a new theatre era in the events that resisted the composition of world theatre.” No more, no less.

**THE AUTOPOIETIC FEEDBACK LOOP**  
The Play&Play theatre agency is starting the publication of a new book series that will include the most important contemporary works on theatre. The first book of the series is “The Aesthetics of the Performative” by famous German theatre historian Erika Fischer-Lichte (it is also Ms. Fischer-Lichte’s first treatise that was translated into Russian, with the exception of a few articles). This work can be placed alongside Richard Schechner’s “Performance Studies” and Hans-Thies Lehmann’s “Post-Dramatic Theatre”, which explore the new cultural reality. Fischer-Lichte builds on her rich experience as a spectator – virtually every production she describes (from the 1960s through the early 2000s) she watched in person. The context of her research, however, is unusually extensive – from ancient rituals to contemporary political situation: after all, the subjects of the author’s professional interests included Slavic studies, pedagogy, psychology, philosophy, and anthropology, but it was the study of theatre that won out over all the rest.

The author starts her conversation about the new development in art by talking about Marina Abramovic’s performance of “Lips of Thomas” at the Galerie Krinzinger. The naked artist was engaged in self-torture until spectators could no longer stand it and ran to her rescue. By doing so, they stopped being spectators and became participants in the event. Admittedly, this shift in artistic reality (the author calls it performative revolution) took place in the art of Western countries back in the early 1960s. This led to more than the emergence of action art, performance art, body art and similar genres. The important thing is that theatre as such was influenced by action artists

like Joseph Beuys and Wolf Vostell, members of the artistic group Fluxus, representatives of Viennese action art, composer John Cage, who gave rise to the phenomenon of “visual music”, and many others. Fischer-Lichte contends that one cannot view a performance as a finished and inalterable work that can be reproduced in front of an audience, because it falls into the “autopoietic feedback loop”.

The German researcher’s writing style is pronouncedly academic; she seems to dissect the artistic reality with a precision surgical scalpel. But that makes her descriptions of the provocative, acute social and sometimes even dangerous performances, which became part of the cultural context as a separate art form and had an enormous influence on its other areas, all the more vivid.

*Olga Kaniskina*



Анна Чепурнова

В ЭТОЙ РУБРИКЕ  
 МЫ РАССКАЗЫВАЕМ  
 О ЗНАКОВЫХ ИМЕНАХ,  
 ИНТЕРЕСНЫХ СОБЫТИЯХ И  
 ЛЮБОПЫТНЫХ ФАКТАХ,  
 КОТОРЫЕ УПОМИНАЮТСЯ  
 НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА.  
 ИНФОРМАЦИЯ АДРЕСОВАНА  
 ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ  
 ИНОСТРАННЫМ ЧИТАТЕЛЯМ,  
 ИНТЕРЕСУЮЩИМСЯ  
 РУССКОЙ ИСТОРИЕЙ  
 И КУЛЬТУРОЙ.



ЛЕНИНГРАДСКАЯ  
 ГВОЗДЕВСКАЯ  
 ШКОЛА  
 ТЕАТРОВЕДЕНИЯ  
*Стр. 62*

Была названа в честь её основателя, знаменитого театроведа и театрального критика Алексея Гвоздева (1887–1932). С 1920 года до конца жизни он преподавал в Петроградском (позднее – Ленинградском государственном) педагогическом институте имени А.И. Герцена и одновременно возглавлял сектор Института истории искусств. Гвоздев положил начало не существовавшей в отечественной дореволюционной театральной науке дисциплине – истории западноевропейского театра. А ещё создал первую в стране группу исследователей сценических искусств. Среди них были, например, Стефан Мокульский, Адриан Пиотровский, Владимир Соловьёв, Симон Дрейден, Моисей Янковский, Исаак Шнейдерман.

Методу Гвоздева предшествовали идеи формальной школы, в которой

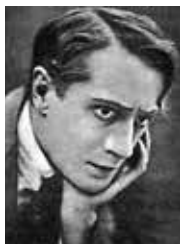
главным было эстетическое, а вопросы идейности, психологии, общественности отодвигались на второй план – в совершенном согласии с утверждением Виктора Шкловского о том, что «искусство всегда не надпись, а узор». Представители гвоздевской театральной школы занимались реконструкцией сценических площадок; им была важна вещьность театра, предметность его фактуры, технологичность всех его уровней, включая и игру актёров. Все это изучалось ради познания общей теории и философии театра. Кстати, театроведы 1920-х годов оставили после себя анализ практически всех систем русского театра.

С критикой подобного рода считали весьма полезным взаимодействовать режиссёры. Всеволод Мейерхольд писал Алексею Гвоздеву: «Прошу Вас со всей серьёзностью отнестись к моему заявлению: наши молодые актёры работают без всякой помощи со стороны критики... Одному Вам поверят мои товарищи. Говорю Вам, зная их отношение к Вашим трудам».

Важно, что театральные методы при Гвоздеве перестали считаться производными от методов литературы. Представители его школы рассматривали театр не в качестве иллюстратора литературного текста, но, напротив, как самостоятельного творца драмы. «Советский театр располагает в настоящее время сценой, исключительно богатой по своим художественным средствам воздействия на зрителей, – писал Алексей Гвоздев. – Эта сцена и должна руководить новой драматургией в плане формальных изысканий».

Естественно, подобные высказывания никак не могли понравиться советской власти, превыше всего ставившей текст, который с точки зрения идеологии было куда легче контролировать, чем «сценические приёмы». В 1932 году гвоздевская школа театроведения была объявлена «буржуазно-формальной». Некоторых её представителей репрессировали. А сам Алексей Гвоздев из-за

травли слишком быстро состарился и умер в 1939 году в возрасте 51 года. Удивительно, но принципы его школы, разгромленной в годы сталинизма, и сейчас ещё кажутся новаторскими.



## НИКОЛАЙ ЦЕРЕТЕЛЛИ

*Стр. 76*

«Молодым оленям следовало бы поучиться у Церетелли красоте движения», – говорил поэт-имажинист Анатолий Мариенгоф про ведуще-

го актёра Камерного театра. В изысканном, пластичном Николае Михайловиче Церетелли (1890–1942) текла царская кровь: он был внуком бухарского эмира Абдулахад-хана. И хотя родился будущий артист в Москве, сначала ему дали экзотическое для русского уха имя Саид Мир Худояр Хан. Фамилию Церетелли он позже позаимствовал у отчима.

О своём происхождении Николай Михайлович мало кому рассказывал. Из-за этого с ним однажды приключился любопытный случай. Когда Церетелли посещал Курсы драмы Адашева, в Москву приехал эмир Бухары. Николай сильно опоздал на урок по технике речи, и преподаватель насмешливо поинтересовалась, не участвовал ли он в торжественной встрече «его превосходительства». Когда артист ответил утвердительно, в классе раздался дружный смех: его слова все приняли за шутку.

Шутить Николай Церетелли в молодости очень любил, и вообще он был необычайно обаятелен как на сцене, так и вне её. Критики и коллеги отмечали красоту его голоса и умение всегда выглядеть предельно элегантно. Изысканность и стиль Церетелли вполне отвечали духу Камерного театра, в котором, кстати, актёр переиграл множество героев «голубых кровей»: Фамиру Кифареда в одноимённом спектакле, Мориса Саксонского в «Адриенне Лекуврёр», Ипполита в «Федре». Порой



он нравился критикам и зрителям даже больше, чем ведущая актриса театра Алиса Коонен. Иногда это приводило к размолвкам между ними. Художественный руководитель театра Александр Таиров в таких случаях оставался, конечно, на стороне своей музы Коонен.

В СССР Церетелли был также хорошо известен как актёр немого кино. Особенным успехом пользовались две картины с его участием – «Аэлита» и «Папиросница от Моссельпрома». Главную женскую роль в обоих фильмах играла актриса Юлия Солнцева, будущая жена кинорежиссёра Александра Довженко и ученица Церетелли – в начале 1920-х она посещала театральную студию, которой руководил Николай Михайлович.

Церетелли проработал в Камерном театре одиннадцать лет, причём дважды покидал его. В первый раз он вернулся через год после ухода, а в 1928 году ушёл из Камерного навсегда... После этого работал в московских труппах и на провинциальной сцене в качестве актёра и режиссёра. Но такого успеха, как в Камерном театре, у него больше не было нигде.

О том, что Церетелли ушёл от Таирова, сожалели многие, в том числе нарком просвещения Анатолий Луначарский. Именно он уговорил Николая Михайловича написать книгу о русской крестьянской игрушке, собирательством которой актёр был страстно увлечён. Книга вышла в 1933 году и со временем стала библиографической редкостью. А коллекцию Церетелли впоследствии купил коллекционер Ге-

оргий Костаки, желавший сохранить её от продажи по частям...

Последние два года жизни Николай Михайлович играл в Ленинградском театре комедии, возглавляемом Николаем Акимовым. В городе на Неве, где артиста застала блокада, он пережил страшный голод. Больничная санитарка, увидев бирку «Николай Церетелли» на его кровати, спросила, не родственник ли он её любимого актёра. «Это я», – ответил изменившийся до неузнаваемости артист. В крайней степени дистрофии Церетелли скончался в эвакуации в Вятке, на родине его любимой крестьянской игрушки...



## АЛЕКСАНДР АНИКСТ

*Стр. 62*

«Немцы обстреливают нас без остановки, все кругом взрывается. Артиллерия не умолкает, а я лежу за кустом и обдумываю композицию

книжки о Шекспире», – писал жене с фронта будущий театровед Александр Аникст (1910–1988).

К счастью, с войны он вернулся невредимым и воплотил свою мечту в жизнь. Правда, не сразу. До 1954 года Александр Абрамович не мог найти себе работу из-за охватившей страну волны борьбы с космополитизмом. К тому же у Аникста в 1938 году был расстрелян отец, а мать жила на поселении в Свердловске после восьми лет лагерей. Между прочим, Ольга Григорьевна Аникст была основателем и первым ректором Московского института новых (иностранных) языков, нынешнего Московского государственного лингвистического университета.

Но вот в 1956 году у Александра Абрамовича вышла книга «История английской литературы», ставшая на долгие годы основным пособием по этой дисциплине для всех студентов-гуманитариев СССР. А в 1960-х годах издали ряд трудов Аникста о Шекспире, и этот учёный стал самым видным шекспироведом в Совет-

ском Союзе. «Мы говорим Шекспир – подразумеваем Аникст», – шутили его коллеги по Институту истории искусств, в котором он работал на протяжении 33 лет, до самой своей смерти. А ещё знакомые часто называли его «сэр Аникст» – этого титула учёный удостоился благодаря своим энциклопедическим знаниям и безупречным манерам.

Его сын Михаил (ныне – знаменитый книжный график и дизайнер) вспоминал, что когда они жили в коммуналке, в их единственной комнате хранились десять тысяч томов книг! И все они были прочитаны его отцом. Даже уезжая на море в Коктебель, Александр Абрамович вперёд себя отправлял несколько посылок с книгами – чтобы было чем заняться в отпуске.

В 1965 году Аникста навестил приехавший в Москву Лоуренс Оливье. После их встречи знаменитый актёр признался, что давно уже не слышал ни от кого такого учёного английского языка.

В 1975 году Аникст стал основателем и председателем Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой литературы» АН СССР. Он начал проводить Шекспировские чтения, по итогам которых выпускались сборники научных статей. По словам Алексея Бартошевича, Аникст первым поставил русское шекспироведение на уровень современной европейской методологии. За труды об английском драматурге Аникст удостоился звания почётного доктора Бирмингемского университета – крупнейшего центра по изучению Шекспира.

Александр Абрамович умер в возрасте 78 лет в Переделкино с книгой в руках. После себя он оставил множество трудов, среди которых книги о Шекспире и Гёте, работы в области теории и истории западноевропейской литературы, театра и эстетики... Учёный успел написать и предсмертное письмо, в котором подводил жизненные итоги: «Прощаясь, хочу сказать, что считаю свою жизнь счастливой...»

2015  
*Е. Вахтанг*



1 МАРТА

Ф. М. Достоевский

# БТЬСЫ

Идея Постановка Сценография  
Юрий ЛЮБИМОВ

Сергей ЕПИШЕВ Юрий КРАСКОВ Юрий ШЛЫКОВ  
Екатерина СИМОНОВА Мария ВОЛКОВА Мария БЕРДИНСКИХ  
Ольга НЕМОГАЙ Евгения КРЕГЖДЕ Евгений КОСЫРЕВ  
Артур ИВАНОВ Валерий УШАКОВ Леонид БИЧЕВИН

Художественный руководитель театра - Римас ТУМИНАС

Официальные партнеры театра:   | Генеральный информационный партнер театра 

16+

[WWW.VAKHTANGOV.RU](http://WWW.VAKHTANGOV.RU)

Касса театра: 8-499-2411679 Заказ и доставка: 8-499-2411693 РЕКЛАМА

*Anna Chepurnova*

UNDER THIS HEADING WE TELL ABOUT SIGNIFICANT NAMES, EXCITING EVENTS AND INTERESTING FACTS MENTIONED IN OUR REVIEW. THIS INFORMATION IS MAINLY ADDRESSED TO FOREIGN READERS WHO ARE INTERESTED IN RUSSIAN HISTORY AND CULTURE.



of those things were studied for the sake of understanding the general theory and philosophy of theatre. Incidentally, theatre historians of the 1920s left behind an analysis of virtually every system of Russian theatre.

Directors believed that dealing with this type of critique was most beneficial to theatre. Vsevolod Meyerhold wrote the following to Alexei Gvozdev, “I beg you to consider my statement in all earnestness: our young actors operate without any help from critics... You alone will be capable of convincing my peers. I tell you this, knowing their attitude toward your work.”

It is important to note that under Gvozdev theatre methods ceased to be considered as derivatives from literary methods. Representatives of his school viewed theatre as an independent creator of drama instead of a mere illustrator of a literary text. “In our day and age, Soviet theatre boasts a stage that is exceptionally rich in its artistic means of influencing the audience,” wrote Alexei Gvozdev. “It is this stage that must also guide the new dramaturgy in the context of formal research.”

Naturally, statements such as this one could not be taken well by the Soviet government, who put text above everything else, as it was much easier to control from ideological standpoint than “stage devices.” In 1932, Gvozdev’s school of theatre history was declared “bourgeois formal.” Some of its representatives were subjected to repression. And Alexei Gvozdev himself aged very quickly due to persecution and died in 1939 at the age

### THE GVOZDEV LENINGRAD SCHOOL OF THEATRE STUDIES

*P. 66*

It was named after its founder, famous theatre historian and critic Alexei Gvozdev (1887–1932). From 1920 until the end of his life he taught at the A.I. Herzen Petrograd (later Leningrad State) Pedagogical Institute and, at the same time, was also head of one of the departments at the Art History Institute. Gvozdev laid the foundation for a discipline that did not exist in pre-revolutionary theatre science – history of the West-European theatre. He also created the country’s first group of performing arts researchers. They included, among others, Stefan Mokulsky, Adrian Piotrovsky, Vladimir Soloviev, Simon Dreiden, Moisei Yankovsky, Isaak Shneiderman.

Gvozdev’s method followed the ideas of the formal school, where the most important aspect was the aesthetics, while ideological, psychological and societal issues were pushed to the background in perfect agreement with Viktor Shklovsky’s contention that “art is never an inscription, but a design.” Representatives of Gvozdev’s theatre school worked on reconstructing performance venues; the important things for them were theatre’s physical nature, the objects of its structure, technological effectiveness of every one of its levels, including the actors’ performance. All

of 51. Interestingly enough, the principles of his school, destroyed under Stalinism, seem innovative even now.



## NIKOLAI TSERETELLI *P. 81*

“Young deer would do good to learn the beauty of movement from Tseretelli,” said imaginalist poet Anatoly Marienhof about the Kamerny Theatre’s lead actor.

The elegant, physically flexible Nikolai Mikhailovich Tseretelli (1890–1942) had royal blood in his veins: he was the grandson of the Bukharan emir Abdulakhad-khan. And even though the future artist was born in Moscow, he was initially given an exotic-sounding name for a Russian ear: Said Mir Khudoyar Khan. Later he borrowed the last name Tseretelli from his stepfather.

Nikolai Mikhailovich told very few people about his background. Once this secrecy on his part led to a curious incident. The Bukharan emir was visiting Moscow at a time when Tseretelli was attending Adyshev’s drama courses. Nikolai was very late for his elocution lesson, and the instructor mockingly asked him whether he was taking part in the ceremonial reception of “His Excellency.” When the artist answered in the affirmative, his classmates burst out laughing: everybody thought he was joking.

As a young man Nikolai Tseretelli loved to joke, and he was in general an extremely charming man both on and off the stage. His critics and colleagues noted the beauty of his voice and his ability to always carry himself with utmost elegance. Tseretelli’s refined manners and style fit rather well with the spirit of the Kamerny Theatre, where the actor had already portrayed numerous “blue blood” characters: Famira Kifared in a play of the same name, Maurice de Saxe in “Adrienne Lecouvreur”, Hippolytus in “Phaedra.” Sometimes the critics liked him even more than the theatre’s leading actress Alisa Koonen. At times that led to quarrels between them. In those instances the

theatre’s artistic director Alexander Tairov naturally took the side of his muse Koonen.

In the USSR Tseretelli was also well known as a silent film actor. Especially popular were the following two motion pictures where he played – “Aelita” and “The Cigarette Girl from Mosselprom.” The lead female role in both movies was played by actress Yulia Solntseva, future wife of director Alexander Dovzhenko and a student of Tseretelli – in the early 1920s she attended the theatre studio headed by Nikolai Mikhailovich.

Tseretelli worked at the Kamerny Theatre for eleven years and left it twice. The first time he came back a year after leaving, and in 1928 he left the Kamerny for good... Afterwards he worked in various Moscow companies and in provincial theatres as both actor and director. Yet he never again enjoyed as much success as he did at the Kamerny Theatre.

Many regretted the fact that Tseretelli left Tairov, including Anatoly Lunacharsky, People’s Commissar for Education. He was the one that convinced Nikolai Mikhailovich to write a book about a Russian rustic toy that the actor was so passionate about collecting. The book came out in 1933 and eventually became a bibliographical rarity. Tseretelli’s collection was subsequently purchased by collector George Costakis, who wanted to keep it from being sold off in parts...

The last two years of his life Nikolai Mikhailovich performed at the Leningrad Comedy Theatre headed by



Nikolai Akimov. The artist, caught in the siege of the Neva city, experienced terrible hunger. A hospital nurse, who saw the nameplate “Nikolai Tseretelli” on his bed, asked him whether he was a relative of her favorite actor. “That is me,” responded the actor, who had by then become unrecognizable. Tseretelli died in a state of severe dystrophy while in evacuation in the city of Vyatka, home of his beloved rustic toy...



ALEXANDER ANIKST  
P. 66

“Germans are shelling us non-stop, explosions are going off all around us. The artillery never goes quiet, and I am lying behind a bush thinking about the layout of a book

on Shakespeare,” wrote future theatre historian Alexander Anikst (1910–1988) from the frontlines in a letter to his wife.

Fortunately, he returned unscathed from the war and turned his dream into reality. Though not right away. Prior to 1954, Alexander Abramovich could not find a job because of the crackdown on cosmopolitanism that gripped the country. Moreover, by 1938 Anikst had already lost his father to a firing squad and his mother was living in a settlement in Sverdlovsk after eight years of labor camps. Incidentally, Olga Grigorievna Anikst was the founder and first president of the Moscow Institute of New (Foreign) Languages, currently the Moscow State Linguistic University.

But then, finally, in 1956 Alexander Abramovich published a book titled “The History of English Literature”, which became this discipline’s primary textbook for all humanities students in the USSR for many years to come. In the 1960s, a number of Anikst’s works on Shakespeare were published, and this scholar became the most prominent Shakespeare expert in the Soviet Union. “We say Shakespeare, we mean Anikst,” joked his colleagues

at the Institute of Art History, where he worked for 33 years, until his death. His acquaintances also frequently called him “Sir Anikst” – the scholar earned that title for his encyclopedic knowledge and flawless manners.

His son Mikhail (currently a famous graphic artist and designer) recalled that when they lived in a communal apartment, their only room held ten thousand book volumes! And they have all been read by his father. Even when he was going to Koktebel to vacation by the sea, Alexander Abramovich would send several packages with books ahead of himself in order to have something to do there.

In 1965 Anikst got a visit from Laurence Olivier who was in Moscow at the time. Following their meeting the famous actor admitted that he had not heard such an academic English language in a long time.

In 1975 Anikst became a founder and a chairman of the Shakespeare Committee under the Scientific Council of “The History of World Literature” of the USSR Academy of Sciences. He began conducting readings of Shakespeare. Collections of scholarly articles were then published based on the results of those readings. According to Alexei Bartoshevich, Anikst was the first to put Russian study of Shakespeare on the level of contemporary European methodology. In recognition of his works about the English playwright Anikst was awarded honorary doctorate from the University of Birmingham – the largest center for Shakespeare studies.

Alexander Abramovich died at the age of 78 in Peredelkino with a book in his hands. He left behind numerous works, which include books on Shakespeare and Goethe, works in the area of theory and history of West-European literature, theatre and aesthetics... The scholar managed to even write a deathbed letter, where he took stock of his life, “As I bid you all farewell, I wish to say that I consider my life to be a happy one...”