

Эймунтас НЯКРОШИУС  
Eimuntas NEKROŠIUS

Кристоф МАРТАЛЕР  
Christoph MARTHALER

Валерий ФОКИН  
Valery FOKIN

Ромео КАСТЕЛЛУЧЧИ  
Romeo CASTELLUCCI

Анна АБАЛИХИНА  
Anna ABALIKHINA

# ИТ-ИНФО

## IT-INFO

№ 4 (45) 2018



# Горизонт СОБЫТИИ

EVENT HORIZON



реклама

*Keeping good traditions  
of communication*

(495) 984-56-00

[www.kgtc.ru](http://www.kgtc.ru)



**International Theatre Institute**  
World Organization for the Performing Arts

## «МИТ-инфо» № 4 (45) 2018

Учрежден Союзом по поддержке театральной деятельности и искусства «Русский 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

## “ITI-INFO” № 4 (45) 2018

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

Главный редактор: Альфира Арсланова / EDITOR-IN-CHIEF: ALFIRA ARSLANOVA

Зам. главного редактора: Ольга Фукс / EDITOR-IN-CHIEF DEPUTY: OLGA FOUX

Дизайн, вёрстка, препресс: Михаила Куренков / DESIGN, LAYOUT, PREPRINT: MIKHAIL KURENKOV

Координатор: Юлия Ардашникова / COORDINATOR: YULIA ARDASHNIKOVA

Корректурa: Анна Чепурнова, Юрий Соловьев / PROOF-READING: ANNA CHEPURNOVA, YURY SOLOVYEV

Реклама и финансы: Ирина Савенко / ADVERTISING AND ACCOUNTANCY: IRINA SAVENKO

Печать: Михаил Лебедев / PRINTING: MIKHAIL LEBEDEV

Официальный партнёр журнала ЗАО «КейДжиТиСи» www.kgts.ru / OFFICIAL TRANSLATION PARTNER KGTC www.kgts.ru

Адрес редакции: 129594, Москва, ул. Шереметьевская, д. 6, стр. 1

EDITORIAL BOARD ADDRESS: 129594, MOSCOW, SHEREMETJEVSKAYA STR., 6, BLD. 1

Электронная почта: rusiti@bk.ru / E-MAIL: RUSITI@BK.RU

На обложке – сцена из спектакля «То, что проходит мимо» Иво ван Хове. Фото: Владимир Луповской

COVER: “THINGS THAT PASS” BY IVO VAN HOVE. PHOTO BY VLADIMIR LUPOVSKOY

Отпечатано в типографии ООО «Райкин Плаза» 129594, г. Москва, ул. Шереметьевская, д. 6, стр. 1. Цена свободная. Тираж 1000 экз. Подписано в печать 17.12.2018

PRINTED BY RAIKIN PLAZA LTD. 129594, MOSCOW, SHEREMETJEVSKAYA STR., 6, BLD. 1 OPEN PRICE. A NUMBER OF COPIES PRINTED IS 1000. PUT INTO PRINT ON 17.12.2018

Фотографии предоставлены: пресс-службами Александринского театра, театра МЕНО FORTAS, Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского, Международного театрального фестиваля Ф.М. Достоевского, Международного театрального фестиваля «Балтийский дом», Международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», Международного фестиваля «Новый Европейский Театр» (NET), Государственной Третьяковской галереи

PHOTOS ARE PROVIDED BY PRESS SERVICES OF ALEXANDRINSKY THEATRE, MENO FORTAS THEATRE, PERM OPERA AND BALLET THEATRE, DOSTOEVSKY THEATRE FESTIVAL, BALTIC HOUSE THEATRE-FESTIVAL, INTERNATIONAL FESTIVAL-SCHOOL “TERRITORY”, NEW EUROPEAN THEATRE FESTIVAL (NET), AND TRETYAKOV GALLERY

Журнал «МИТ-инфо» – издание Российского центра Международного института театра. Выпускается на двух языках (русском и английском) в целях международного сотрудничества в области театра.

Создан в 2010 году, выходит четыре раза в год,

рассылается во все национальные центры.

Реализуется по подписке и в розницу.

ЧИТАЙТЕ О НАС ПОДРОБНЕЕ  
НА САЙТЕ РОССИЙСКОГО ЦЕНТРА МИТ

WWW.RUSITI.RU

ITI-INFO REVIEW IS THE EDITION OF RUSSIAN CENTRE, INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE.  
PUBLISHED IN TWO LANGUAGES (RUSSIAN AND ENGLISH) FOR PURPOSES OF INTERNATIONAL THEATRE COOPERATION.  
ESTABLISHED IN 2010, ISSUED FOUR TIMES A YEAR, DISTRIBUTED TO ALL NATIONAL CENTRES. REALIZED THROUGH SUBSCRIPTION AND BY RETAIL.  
READ ABOUT US  
AT THE WEBSITE OF ITI RUSSIAN CENTRE  
WWW.RUSITI.RU

# Content Содержание



## 44 ОБЛОЖКА ПРЕДЧУВСТВИЕ ЦИФРОЗОЯ

О самых ярких впечатлениях от фестиваля-школы «Территория», Международного фестиваля «Новый Европейский Театр» (NET) и форума стран Балтии «Балтийский дом» рассказывают Светлана Полякова и Ольга Фукс.

## 54 COVER APPREHENSION OF THE DIGITAL AGE

Svetlana Polyakova and Olga Foux talk about their most vivid impressions of International festivals – the Baltic House Forum for the Baltic countries, the Territory Festival School and the Festival of the New European Theatre or NET.

- 4** **НОВОСТИ**  
**NEWS**
- 10** **IN MEMORIAM**  
*ГОЛОДАРЬ*  
**IN MEMORIAM**  
*A HUNGER ARTIST*
- 18** **ВЫСТАВКА**  
*ДВЕРЬ В СТРАНУ ЧУДЕС*  
**EXHIBITION**  
*THE DOOR TO WONDERLAND*
- 24** **ПРЕМИЯ**  
*ФОРТОЧКА В ЕВРОПУ*  
**AWARD**  
*A SMALL WINDOW TO EUROPE*
- 62** **РОССИЯ**  
*СЫН МИРА*  
**RUSSIA**  
*THE SON OF THE WORLD*
- 70** **ОПЕРА**  
*ЖЕРТВА ЗА ЛЮБИМЫХ*  
**OPERA**  
*A SACRIFICE FOR THE LOVED ONES*
- 78** **ЛАБОРАТОРИЯ**  
*НЕ СТРАШНО БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ*  
**LABORATORY**  
*IT ISN'T SCARY TO BE HUMAN*
- 86** **ДРУГОЙ ТЕАТР**  
*ТАНЦУЮТ ВСЕ?*  
**DIFFERENT THEATRE**  
*EVERYBODY DANCE?*
- 92** **ХРОНОГРАФ**  
*ПОД ГНЁТОМ ЦЕНЗУРЫ*  
**CHRONOGRAPH**  
*UNDER THE OPPRESSION OF CENSORSHIP*
- 96** **БУДКА СУФЛЕРА**  
**PROMPT CORNER**

5 МАРТА

САТ  
МИРИ  
КОИ



МОЛЬЕР

# ЛЕКАРЬ ПОНЕВОЛЕ

КОМЕДИЯ ВТРОЁМ | 12+

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА НАРОДНЫЙ АРТИСТ РОССИИ ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ПРЕМИЙ РФ КОНСТАНТИН РАЙКИН

## КОНТРОЛЬНАЯ ПО ИММЕРСИВНОМУ ТЕАТРУ

С 16 по 21 февраля во время XII Зимнего международного фестиваля искусств в Сочи пройдёт образовательная программа фестиваля «Территория». Её участниками станут студенты, отобранные по результатам конкурса анкет, из Краснодарского и Ставропольского края, Адыгеи и Абхазии. А педагогами – арт-директор фестиваля Роман Должанский, художник Ксения Перетрухина, критик Елена Смородинова, хореографы Иван Естигнеев и Анна Абалякина, режиссёры Сергей Щедрин, Филипп Григорян, Дмитрий Мелкин и другие.

## ПОБЕДИТЕЛИ «ТЕАТРАЛЬНОГО РОМАНА»-2018



В Театральном музее им. Бахрушина в пятый раз прошло ежегодное награждение премией

«Театральный роман», которая вручается за книги о театре. Лауреатами в этом году стали художественный руководитель РАМТа Алексей Бородин («На берегах утопии»), историк театра Галина Титова («О Мейерхольде и других»), историк театра Видас Силиунас («Тайны сценического языка испанского классического театра»), актриса Алла Демидова («Всеми на этом свете бывает конец...»), художественный руководитель Театра сатиры Александр Ширвиндт (серия мемуаров «В промежутках между», «Проходные двory биогрaфии»), «Склероз, рассеянный по жизни»), художник-сценограф Сергей Бархин («Театр Сергея Бархина, академикa Российской академии художеств...»). В конкурсе участвовали более ста книг, двадцать две из них вошли в лонг-лист.

## ТЕАТР ЗОЩЕНКО

Все пьесы Михаила Зощенко, в том числе и не опубликованные ранее и написанные в соавторстве, вошли в сборник, который выпустило издательство «Родник» (Санкт-Петербург). Десять многоактных пьес, а также воспоминания вдовы писателя Веры Зощенко «История нападок на Зощенко», предисловия и комментарии Вячеслава Муромцева, возвращают российскому театру почти утраченного драматурга. В частности, пьесу Зощенко «Уважаемый товарищ» собирался ставить Мейерхольд, но Главрепертком её запретил.



Фото: Мария Баранова

## ДЕСЯТКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЛИДЕРОВ

На четвёртом конкурсе современной музыки и новой оперы «Музыкальный театр сегодня» определены десять победителей (из 436 участников, представляющих 55 стран). Это «And\Or\ Pro\methe» из Ирана, датско-шведский проект «Aquasonic: Between Music», «The Cave» из Греции, «Falling Awake» из Дании, «The Hawling Girls» из Австралии, «IYOV» (украино-австрийский спектакль), «Jigokuhen» из Китая, бельгийско-австрийская постановка «Mitra» и «Musraropera», объединившая создателей из Германии, Италии и Бразилии. Во время традиционного оперного фестиваля в Роттердаме Operadagen творческие команды из этих постановок с 18 по 20 мая будут представлять свои работы кураторам, продюсерам, режиссерам и артистам, которые приезжают в Нидерланды специально ради музыкального форума.



Фото: Мария Баранова

## A TEST IN IMMERSIVE THEATRE

On February, 16–21, during the XII Winter International Art Festival in Sochi, an educational program of International Festival “Territory” will be held. Its participants will be students selected on a competitive basis from Krasnodar and Stavropol Territories, Adygeya and Abkhazia. And its trainers became the art director of the festival Roman Dolzhansky, artist Ksenia Peretruchina, theatre critic Elena Smorodina, choreographers Ivan Estigneyev and Anna Abalikhina, directors Sergey Shchedrin, Philip Grigoryan, Dmitry Melkin and others.



## WINNERS OF “THEATRICAL NOVEL”-2018

A.A. Bakhrushin Theatre Museum for the fifth time holds the annual award “Theatrical Novel” for books about theatre. This year’s winners became the art director of Moscow’s Russian Youth Theatre Alexei Borodin (“On Shores of Utopia”), theatre historian Galina Titova (“About Meyerhold and others”), theatre historian Vidas Siliunas (“Spanish Classical Theatre’s Scenic Language’s Secrets”), actress Alla Demidova (“Everything in This World Comes to an End...”), Alexander Shirvindt, the artistic director of Moscow’s Theatre of Satire (a series of memoirs), and Sergei Barkhin, a stage designer. More than one hundred books participated in the competition, twenty-two of them are longlisted.



Photo by Kirarash Mosayebi

## TOP TEN MUSICAL LEADERS


The 4<sup>th</sup> Music Theatre NOW edition, which is a competition of modern music and new opera chose ten winners out of 436 participants representing 55 countries. This is “And\Or\ Pro\methe” from Iran, Danish-Swedish project “Aquasonic: Between Music”, “The Cave” from Greece, “Falling Awake” from Denmark, “The Hawling Girls” from Australia, “IYOV” (Ukrainian-Austrian play), “Jigokuhen” from China, Belgian and Austrian production “Mitra” and “Musraropera” by creators from Germany, Italy and Brazil. During the traditional opera festival Operadagen in Rotterdam, creative teams of the productions will present their work on May, 18–20 to curators, producers, directors and actors who come to the Netherlands specifically for the musical forum.



## THEATRE OF ZOSHCHENKO


All the plays by Mikhail Zoshchenko, including those that have not been published before and those written in collaboration, became part of collection of plays published by Rodnik (St. Petersburg). Ten multiple-act plays, as well as memoirs of the writer’s widow Vera Zoshchenko, prefaces and commentaries of Vyacheslav Muromtsev, give back to Russian theatre an almost lost playwright.

## ТАЛИСМАН ЖИЗНИ

Московский театр «Шалом» выпустил премьеру режиссёра и хореографа Визмы Витолс по пьесе Джошуа Хармона «Плохие евреи», которая была удостоена нескольких наград в США. Её не раз ставили на разных сценах мира, а в России к этой пьесе обратились впервые. В «комедии для умных» (так обозначил её автор) сочетаются такие, казалось бы, несочетаемые темы, как Холокост и борьба за наследство бабушки (а именно талисман жизни, который помог ему выжить в нацистском лагере), а житейский анекдот постепенно выводит на важные разговоры о вере, любви, семье, наследии предков. 



## ВЕЩИ И ЛЕГЕНДЫ

В Малом Манеже открылась выставка, посвящённая столетию Музея Большого театра, в котором хранится более ста тысяч экспонатов. Среди экспонатов – варианты занавесов Фёдора Федоровского, эскизы Бенуа, Коровина, Левенталя, грифельный столик Фёдора Шаляпина и его портрет в образе Дон Кихота работы Александра Головина, костюм Леонида Собинова, платье Галины Вишневской из «Травиаты», балетная пачка Галины Улановой и костюм Жизели Екатерины Максимовой, веера Марии Тальони и Анны Павловой, платье главных Кармен Большого – Майи Плисецкой и Тамары Синявской, письма артистов театра солдатам на фронт. Кроме того, посетители увидят документальный фильм о музее. 

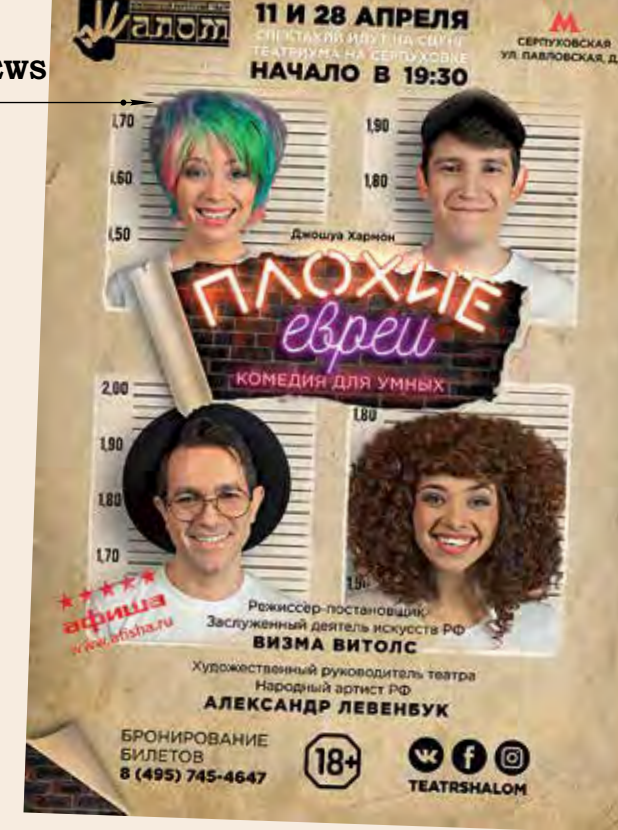


## УЧЁБА В ПОДАРОК


В конце ноября в Свердловской музыкально-комедии прошёл Международный форум «От практики к совершенству». Таким образом театр отметил своё 85-летие, поставив за свою жизнь своеобразный рекорд – за время своего существования в нём сменились только три главных режиссёра, было поставлено 87 премьер и получено 18 премий фестиваля «Золотая маска». В форуме приняли участие представители сорока музыкальных театров из России, Чехии, Германии, Беларуси, Азербайджана, Казахстана, Узбекистана. На Ярмарке новых произведений было представлено одиннадцать новых мюзиклов. Для артистов музыкального театра прошли несколько мастер-классов и лабораторий по пластике, пению, степу и тенденциям развития этого жанра. Кроме того, за пять дней форума был поставлен анонимный интерактивный мюзикл из семи сцен в постановке семи режиссёров, никак не связанных между собой, но вольных приглашать любых артистов-участников. 

## TRAINING AS A PRESENT


At the end of November, Sverdlovsk Theatre of Musical Comedy held International Forum “From Practice to Perfection”. This was how the theatre celebrated its 85<sup>th</sup> anniversary, holding some kind of a record – throughout its existence there were only three principal directors, 87 premieres were released and 18 Golden Mask theatre awards were received. Representatives of forty musical theatres from Russia, the Czech Republic, Germany, Belarus, Azerbaijan, Kazakhstan and Uzbekistan attended the forum. Eleven new musicals were presented at the Fair of New Productions. For musical theatre’s artists several master classes and laboratories were held. 



## A TALISMAN OF LIFE

Moscow Shalom Theatre released a premiere of director and choreographer Visma Vitols based on Joshua Harmon’s “Bad Jews”, which received several awards in the United States. It often used to be on different stages of the world, but in Russia it was staged for the first time. The «comedy for the clever» (as its author called it) combines such seemingly incompatible themes as the Holocaust and fighting for grandfather’s inheritance (namely, a talisman of life, which helped him to survive the Nazi camp). 

## THINGS AND LEGENDS

An exhibition dedicated to the 100<sup>th</sup> anniversary of the Bolshoi Theatre Museum where more than one hundred thousand exhibits are kept, opened at Maly Manezh. Among the exhibits are samples of curtains, sketches by famous Russian artists Benoit, Korovin, Leventhal, Fyodor Chaliapin’s makeup table and his portrait as Don Quixote by Alexander Golovin, Leonid Sobinov’s costume, Galina Ulanova’s ballet tutu, fans that used to belong to famous ballet dancers Marie Taglioni and Anna Pavlova, dresses belonged to the main Carmens of the Bolshoi – Maya Plisetskaya and Tamara Sinyavskaya, letters from the theatre actors to soldiers during the war. 

## БЕРЕСТА ДЛЯ СЦЕНЫ

Берестяные грамоты XI-XVI веков, в том числе и не имеющие перевода, легли в основу нового спектакля Дмитрия Волкострелова в Театре Post. Название спектакля – «Хорошо темперированные грамоты» – отсылают к великому циклу Баха «Хорошо темперированный клавир» и напоминают его по структуре. Эти древние тексты, в которых так много общего и с рисунками, и с музыкой, привлекли режиссёра и темами, и сюжетами, и героями. Его спектакль, премьера которого прошла в Лютеранской Петрикирхе Санкт-Петербурга, – первое обращение к памятнику древнерусской культуры.



## ЛАУРЕАТЫ АТК

Ассоциация театральных критиков России (АТК) подвела итоги 2018 года и назвала своих лауреатов. «Спектаклем года» по версии АТК стала постановка Дмитрия Крымова в Театре Наций «Му-му» – вольная фантазия режиссёра на темы тургеневских повестей и его же признание в любви театру с его закулисным, компромиссами и секретами полишинеля. В тройке лидеров оказались также «Три толстяка» Андрея Могучего в БДТ и «Три сестры» Константина Богомолова в МХТ. Лучшим зарубежным спектаклем российские критики назвали постановку Кристофа Марталера «Мы берём это на себя» (см. стр. 53). «Человеком года» стал Кирилл Серебренников – «за беспрецедентную верность профессии в условиях домашнего ареста». В этом положении он выпустил балет Ильи Демуцкого «Нуреев» в Большом театре, оперу Моцарта «Так поступают все женщины» в Оперном театре Цюриха и мультижанровый спектакль «Барокко» в Гоголь-центре на музыку Генделя, Монтеверди, Пёрселла, Рамо, Люлли, Вивальди, Баха и других композиторов (не считая тех спектаклей, которые частично были срепетированы, но выпускались уже в условиях домашнего ареста).



## BIRCHBARK FOR STAGE

Birchbark letters of XI-XVI centuries, including those without translations, formed the basis of Dmitry Volkostrelov's new performance at theatre Post. The name of the play – “Well-Tempered Letters” – refers to the great cycle by Bach “The Well-Tempered Clavier” and resembles its structure. These ancient texts which have so much in common with both drawings and music, attracted the director by its themes, plots, and heroes.



## RUSSIAN THEATRE CRITICS ASSOCIATION'S LAUREATES

Russian Theatre Critics Association summed up results for 2018 and named its laureates. According to it, the performance of the year became “Mu-mu” staged by Dmitry Krymov at Moscow’s Theatre of Nations – the director’s free fantasy based on Turgenev’s stories and his own love declaration to theatre with its backstage, compromises and open secrets. Among the top three were also “Three Fat Men” by Andrei Moguchy at St.Petersburg’s BDT and “Three Sisters” by Konstantin Bogomolov at Moscow Art Theatre. The best foreign performance Russian critics called the production of Christoph Marthaler “We Take it Upon Ourselves” (see p. 61). Kirill Serebrennikov became a Person of the Year – “for unprecedented devotion to the profession under house arrest”. In this situation, he released the ballet of Ilya Demutsky “Nureyev” for the Bolshoi Theatre, Mozart’s opera “So Do All Women” at Zurich Opera House and a multi-genre performance “Baroque” at Gogol-Centre to the music of Handel, Monteverdi, Purcell, Rameau, Lully, Vivaldi, Bach and other composers.

## ФЕСТИВАЛЬ ЛЮБВИ

В Рязанском Драматическом театре завершился III Международный фестиваль спектаклей о любви «Свидания на Театральной». Лучшим спектаклем на столь волнующую тему жюри признало «Мнимого больного» Государственного академического русского драматического театра Республики Башкортостан (оттуда же – лучший актёрский дуэт Тимура Гарипова и Дамира Кротова), лучшей актрисой стала Татьяна Гладнева из Пермского ТЮЗа («Продавец дождя»), актёром – Мауро Раканати из Неаполя («Хлеб, история любви во время войны», Театр Луизы Гуарро). Другие премии фестиваля уехали в Актобе, Минск и Псков.



## FESTIVAL OF LOVE

The 3rd International Festival of performances about love took place in Ryzan Drama Theatre. The jury chose “The Imaginary Invalid” of the State Academic Russian Drama Theatre of the Republic of Bashkortostan as the best production, (also from there – the best acting duet of Timur Garipov and Damir Krotov), the best actress became Tatiana Gladneva from Perm’s Youth Theatre; the best actor Mauro Racanati from Naples (“Bread, a Love Story during the War”, Luisa Guarro Theatre). Other festival awards went to Aktobe, Minsk and Pskov.



# Голодарь

20 НОЯБРЯ, ЗА ДЕНЬ ДО СВОЕГО 66-ЛЕТИЯ, СКОРОПОСТИЖНО УШЁЛ ИЗ ЖИЗНИ ЭЙМУНТАС НЯКРОШЮС, СОЗДАТЕЛЬ ТЕАТРА MENO FORTAS, ОДИН ИЗ САМЫХ ВАЖНЫХ РЕЖИССЁРОВ ПРОДОЛЖАЮЩЕГОСЯ «РЕЖИССЁРСКОГО ВЕКА».

Ольга ФУКС  
Фотографии предоставлены пресс-службой театра MENO FORTAS

**Б**иография Эймунтаса Някрошюса предельно лаконичная и короткая. Родился (и в этом он очень похож на других известных литовских режиссёров) на хуторе Шилува в Жемайтии (северо-западная область Литвы, где сохранились самобытные традиции и даже собственный диалект). Мироощущение хуторянина, его связь с природой, архаикой, мифологией, простым, грубым, но самодостаточным бытом и осязаемым бытием отразились в творчестве Эймунтаса Някрошюса. Его не интересовали технологии – только первоэлементы, стихии или простые грубые вещи: лёд, огонь, вода, брусок дерева, топор, верёвки были прекрасными средствами для создания театральной магии. Его не интересовала сиюминутная жареная актуальность – только экзистенциальные вопросы: жизнь, смерть, рок, ход времён, родовая память или родовая вина. Его театр принято называть метафоричным (ну чтобы как-то обозначить то сногшибательное, почти физиологическое воздействие его мизансцен), но мало у кого актёры достигали такой психологической достоверности.

На актёрский факультет Вильнюсской консерватории Эймунтас Някрошюс поступил почти случайно – что-то не заладилось с другим институтом, отец просил поступить хоть куда-нибудь, лишь бы не попасть в армию. «Хоть куда-нибудь» переросло в неповторимую театральную систему, которую невозможно ни украсть, ни забыть (вот и не верь после этого в судьбу). Кстати, в армию Някрошюса потом все-таки забрали – уже от жены и ребёнка, да ещё в войска охраны, и «это был тяжёлый опыт унижения, но я его пережил».

Даля Тамулявичуте, мастер Някрошюса, отправила его учиться в Москву, и он поступил на режиссёрский курс Андрея Гончарова в ГИТИСе. У Андрея Александровича это был, возможно, самый необычный студент («хрен литовский»), но за его творчеством, так не похожим на все, что делал сам, Гончаров следил потом до конца



жизни. Поработав в нескольких театрах Литвы (позже будут Италия и Москва), Някрошюс создал собственный театр MENO Fortas (в переводе – «крепость искусств»), который стал местом паломничества для театралов со всей Европы, и в первую очередь из России, где очень хорошо понимали и его космическую величину, и его – при всей непохожести на русский театр – глубинное родство с ним.

При желании творчество Някрошюса можно, как природу, поделить на циклы – шекспировский, чеховский, библейский (назовём его так), куда вошли совсем, казалось бы, не предназначенные для сцены тексты: «Песнь песней», «Фауст», «Идиот», «Голодарь», «Божественная комедия»... и неожиданное для многих, но явно логичное для него обращение к повестям Светланы Алексиевич о трагедиях распадающейся советской империи – реальность, которую она зафиксировала, ничуть не уступает библейским масштабам.

В январе 2019 года Эймунтас Някрошюс должен был приступить к репетициям в Новом Рижском театре по приглашению Алвиса Херманиса. Для постановки Някрошюс выбрал «Эпос о Гильгамеше» – один из древнейших текстов, дошедших до наших дней, записанный на каменных плитах. «Этот выбор многое говорит о Някрошюсе,





«Вишнёвый сад»

о его постоянном желании докопаться до глубин человеческой души и мистериальной трагедии», – написал Алвис Херманис. По разным причинам от этого замысла пришлось отказаться, но Херманис предложил в ответ поставить «Бранда» Ибсена: «Я подумал, что одиночество и радикализм Бранда очень подходит к жизни и творчеству самого Някрошюса. И он с радостью согласился».

Всё так же просто и цельно было и в личной жизни режиссёра. Влюбился и увёз в Литву красавицу-сибирячку Надежду Гулятьеву. Она и их сын Мариус оформляли спектакли Эймунтаса Някрошюса – так на хуторе вся семья работает в поле. По их желанию, похороны режиссёра были полностью избавлены от официоза, и похоронили его на родине, в Расейнском районе Литвы. Круг замкнулся.

Считается, что театр невозможно зафиксировать и адекватно передать ни на плёнке, ни на бумаге, он рождается и умирает здесь и сейчас, на глазах у зрителей. Это так – и не так, если речь идёт о театре Някрошюса. Даже рассказы о его спектаклях обладают какой-то зримой силой. Недаром он исписывал множество толстых тетрадей, готовясь к репетициям, оттачивая на бумаге решения, с которыми потом приходил к актёрам. Один из главных его соратников, Владас Багдонас, признался, что буквально разрыдался, прочитав один из таких набросков, предназначенных ему. У каждого преданного зрителя театра Някрошюса своя коллекция этих сцен-драгоценностей из спектаклей режиссёра. Ими можно обмениваться, как любимыми книгами и фильмами, как культурными кодами, по которым безошибочно узнаёшь своего. Те, кому довелось видеть их, у кого полу-

чилось подключиться к ним, прожить их вместе, сделать важной частью своего эмоционального опыта, точно стали лучше, тоньше, богаче, мудрее.

...Что такое муки творчества, Сальери знал не понаслышке: ему приходилось сочинять, буквально взвалив рояль на собственное колено – ножку (загадку музыки) открутил и уволок Моцарт, подлец этакий. Обременённый, придавленный этой отлакированной музыкой, Сальери тяжело и честно добивался её взаимности. Пока в его суровую келью не врвался панкующий босоногий и наглый Моцарт: выплясывал что-то несусветное, как пламя огня, и валился наземь рядом с потным Сальери, подмигивая ему – а? Каково? («Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума».)

...Вопрос «быть или не быть» (главный, в сущности, вопрос о том, стоит ли жизнь того, чтобы её прожить, разделив с другими невыносимую ношу ответственности за то, что происходит вокруг) нависал над Гамлетом буквально – опасной конструкцией из ледяных глыб и горящих свечей. Капал воск, подтаивал лёд, «быть» обжигало Гамлета, «не быть» леденило его. Он говорил, а «дождь» из воска и льда лил всё сильнее, белая рубашка расплзалась прямо на глазах, точно слезала кожа (оказалось, одежда из бумаги), и невыносимые струи дупили уже по голым плечам. Андриюсу Мамонтовасу – Гамлету – почти не приходилось «играть»: режиссёр поставил его в такие условия, что этот монолог можно было только прожить и выстрадать, корчась от капель. Он выхватывал саблю и начинал в ярости рубить конструкцию (театральная красота этих ледяных брызг – отдельный разговор), и вошедший Клавдий сразу



«Вишнёвый сад»

понимал, КАКОЙ вопрос решал сейчас его ненавистный пасынок. («Гамлет».)

...«Музыка, играй отчётливо», – неожиданно для самого себя вскрикивал Лопехин. Сколько вариантов «нашего еврейского оркестра» разной степени взвинченности слышали после этих слов театральные зрители – не перечислять. И услышали бы ещё один, но Лопехину Някрошюса отзывался... соловей. Потом ещё один и ещё. Соловьиные трели перерастали в какой-то гремущий хор, а потом почти что в вой сирены. Обитатели вишнёвого сада, его главные хозяева (а вовсе не Раневская с Гаевым), голосили, оплакивая близкую гибель своих гнёзд. И Лопехин понимал, что единственно возможный план спасения сделает его убийцей, в том числе и собственной души. (Евгений Миронов однажды рассказал мне, как проходил его кастинг на эту роль. «Минут семь мы молчали. Потом Някрошюс спросил: «Вы волка любите?» – «Люблю», – опешил я. На этом кастинг закончился». Но актёра на роль санитара сада – одинокого однолюба с нежной душой, обречённого быть жестоким, – Някрошюс угадал идеально). («Вишнёвый сад».)

...Сиделец, дождавшийся свою возлюбленную по переписке и тут же отпугнувший её своей страстью, начинал потихоньку подманывать её сахаром. Один кусочек, второй... третий уже можно попридержать рукой, чтобы коснуться её руки. Она потихоньку включалась в его игру и вдруг узнавала секрет сахара: за каждым сладким кусочком – один день тюрьмы (и то дают не всегда), за каждой горстью – месяц. Много-много месяцев без последней маленькой радости, сэкономленной, чтобы за один раз горстями высыпать любимой. («Квадрат».)

...Данте и Беатриче наконец-то встретились и видели друг друга. Они совсем рядом: протяни руку – и тронешь бороду, которую запустил Данте, скитаясь по кругам Ада, протяни руку – и его дыхание её согреет. Они бросались навстречу друг другу – и разбежались, так и не соприкоснувшись. Бежали снова и снова, и точно проходили сквозь друг друга. («Божественная комедия».)



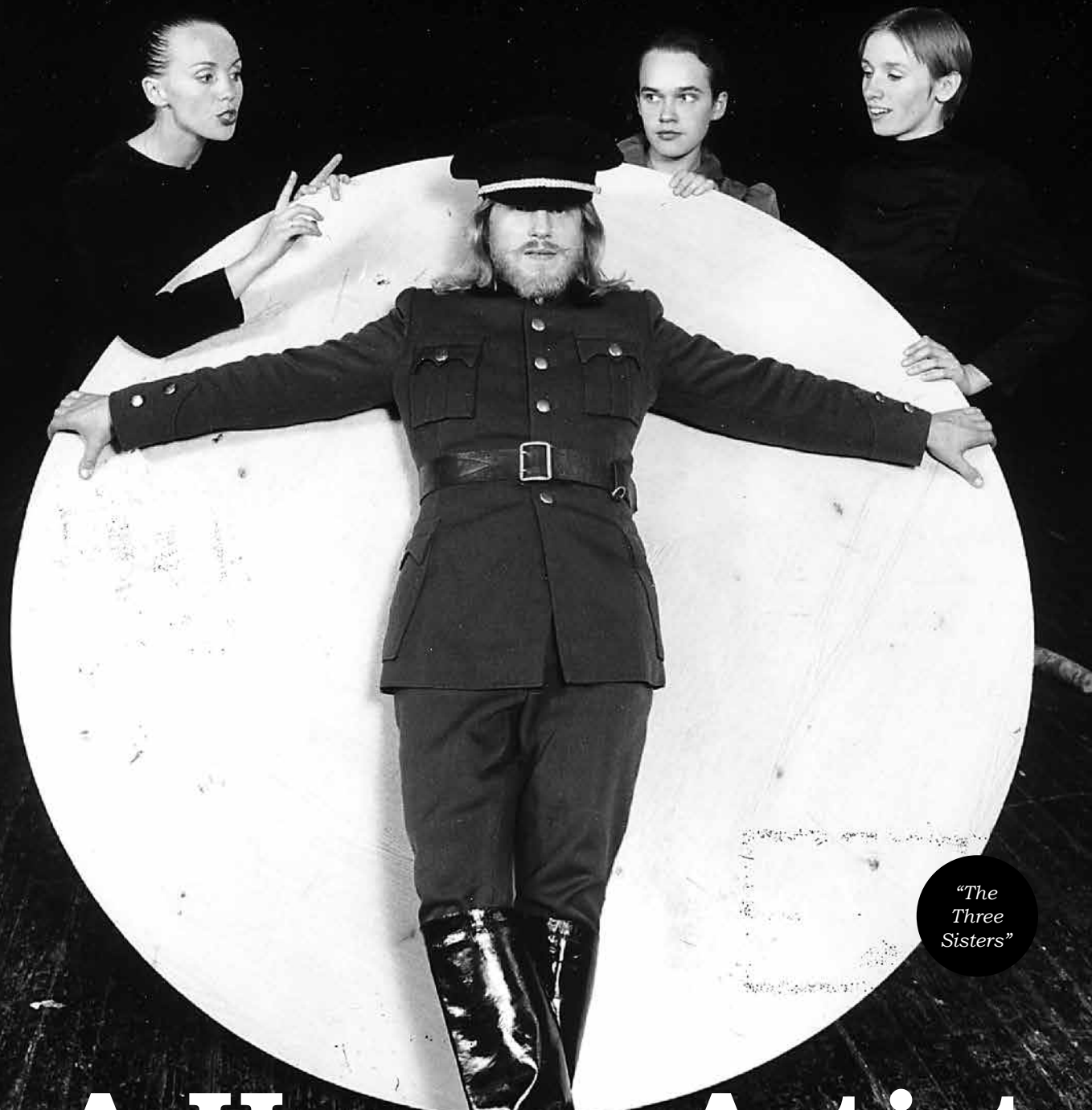
«Гамлет»

Фото: Д. Матеев

...Тузенбах жадно ел перед уходом на дуэль, чавкал, вылизывал тарелку. Еда – последняя животная радость, которая ему пока доступна. Ирина уже не с ним, да и не была никогда с ним по-настоящему. Уходя, он запустил тарелку крутиться на ребре, и она крутилась очень долго – слишком долго для простого вращения. И слишком коротко для оставшейся жизни. Мы почему-то знали, что Тузенбах ещё жив, пока крутится тарелочка. («Три сестры».)

...Творец возводил дом или храм – лёжа животом поперек небесных качелей, он вихрем пролетал над строением и клал кирпич. Ещё один полёт качелей – ещё один кирпич. И снова, и снова – полёт и точность, ветер в лицо и ответственность за крепость и красоту своего творения... («Времена года». Часть 1. «Радости весны». Часть 2. «Благо осени».)

Мы пока не знаем, сколько простоят этот дом или храм, и кто войдёт в него следом. Знаем только, что качели остались пустыми.



"The Three Sisters"

Photo by Audrius Zavadskis

# A Hunger Artist

ON NOVEMBER 20, ONE DAY BEFORE HIS 66TH BIRTHDAY, EIMUNTAS NEKROŠIUS, A FOUNDER OF MENO FORTAS THEATRE, ONE OF THE MOST IMPORTANT DIRECTORS OF THE ONGOING "CENTURY OF DIRECTORS", PASSED AWAY UNEXPECTEDLY.

Olga FOUX

Photo courtesy of the press-service of Meno Fortas Theatre

**E**imuntas Nekrošius' biography is extremely concise and short. He was brought up (very similar to other well-known Lithuanian directors) at Šiluva farm in Samogitia (the north-western region of Lithuania with original traditions and even its own dialect). Philosophy of a farmer, his relationship with nature, mythology, simple way of life and tangible being were reflected in Eimuntas Nekrošius' work. He was not interested in technology – only primary elements or simple things: ice, fire, water, a wooden bar, an ax, ropes were excellent means for creating theatre magic. He was not interested in short-term urgency but existential matters: life, death, fate, the course of time, and ancestral memory.

Eimuntas Nekrošius entered actors' faculty of Vilnius Conservatory almost by accident – his father asked him to enter at least anything in order not to join the army. "At least anything" became a unique theatre system. By the way, he nevertheless was enrolled in the army and taken away from his wife and child, and "it was a hard experience of humiliation, but I survived it".

Dalia Tamulevičiūtė, Nekrošius' teacher sent him to study in Moscow, and he entered the course of directors led by Andrei Goncharov at GITIS, where he was perhaps the most unusual student, different from anybody else, but Goncharov was always interested in the work of his student. After working for several theatres in Lithuania (later in Italy and Moscow), Nekrošius created his own Meno Fortas theatre (translated as "a fortress of art"), which became a place of pilgrimage for theatre-goers from Europe, and first of all, from Russia, where they understood very well both his cosmic magnitude, and his – despite of its unlikeness with Russian theatre – close relationship with it.

The work of Nekrošius, like nature, may be divided into cycles based on Shakespeare, Chekhov, Bible – we call it a Biblical cycle because it consists of texts that seem to be unsuitable for stage: "Song of Songs", "Faust", "Idiot", "The Divine Comedy"...

In January 2019, Eimuntas Nekrošius was due to begin rehearsals at New Riga Theatre at the invitation of Alvis Hermanis. For staging, Nekrošius chose the Epic of

Gilgamesh, an epic poem from ancient Mesopotamia that is often regarded as the earliest surviving great work of literature, written on stone slabs. "This choice says a lot about Nekrošius, his constant desire to get to the depths of human soul and tragedy of mysterious play," wrote Alvis Hermanis. For various reasons, this idea had to be abandoned, but Hermanis offered to stage Ibsen's "Brand" in response: "I thought that Brand's loneliness and radicalism was very appropriate for life and work of Nekrošius himself. And he gladly agreed..."

Everything was also simple and straightforward in the director's personal life. He fell in love and took with him to Lithuania a beautiful Siberian woman Nadezhda Giultiayeva. She and their son Marius worked as stage designers for Eimuntas Nekrošius' productions – like an entire family of farmers works together in the field.

There is an opinion that theatre can not be recorded and adequately reflected either on film or paper; it is born and dies here and now, in front of the audience. It is true and untrue with regards to Nekrošius' theatre. Even stories about his productions have some kind of visible power. He used to fill many thick notebooks, while preparing for rehearsals, finding solutions on paper which later he would bring to actors. One of his close associates, Vladas Bagdonas, confessed that he literally burst into tears after reading some of these notes concerning himself. Each dedicated spectator of Nekrošius' theatre has his own collection of these scenes-gems from productions of Eimuntas Nekrošius. They can be exchanged, like favorite books or films, like cultural codes, when you unmistakably recognize your own ones. Those who happened to see them, who succeeded in connecting to them, living them through



"The Square"

Photo by Stanislovas Kairio



"The Cherry Orchard"

together, making them an important part of their emotional experience, for sure became better, finer, richer, and wiser.

...What throes of creation are, Salieri knew firsthand: he had to compose, literally putting the piano on his own knee – the leg (the mystery of music) was unscrewed by Mozart, a scoundrel of a sort. Burdened, pinned down by this whitewashed music, he was seeking hard and honestly its reciprocity. Until punked-out barefoot and impudent Mozart burst into his grim cell... ("Mozart and Salieri. Don Juan. The Plague")

...The question "to be or not to be" (the main question, in fact, whether life is worth living, sharing with others an unbearable burden of responsibility for what happens around) hung over Hamlet literally – a dangerous construction of ice blocks and burning candles. Dripping wax, thawed ice – "to be" burned Hamlet, "not to be" froze him. He was speaking, and "rain" of wax and ice poured harder, his white shirt was tearing apart, as if the skin peeled off (it happened to be made out of paper), and unbearable jets thrashed over bare shoulders. Andrius Mamontovas as Hamlet almost did not have to "act": the director created such environment in pain from drops. ("Hamlet")

... "Music, play louder!" Lopakhin cried out unexpectedly for himself. After these words, theatre audience used to hear many variations of "our Jewish band" of different degrees of excitement in different productions. Now they would have heard another one, but Nekrošius' Lopakhin heard in response ... a nightingale. Then another one and more. Nightingale's warbles grew into some kind of thundering choir, and then almost into a sound of siren.

Inhabitants of the cherry orchard, its main owners (and they were not at all main characters of the play Ranevskaya and Gayev) wailed, mourning over the near death of their nests. Thus, Lopakhin realizes that the only possible plan of salvation would make him a murderer, including a murderer of his own soul. ("The Cherry Orchard")

...A detainee who waited for his beloved pen-friend and immediately scared her by his passion quietly began to lure her in with sugar. A lump, the second one ... the third lump can be kept to touch her hand. She slowly entered into his game and suddenly found out a secret of sugar: for each sweet piece – a day in detention, for each handful – a month. Many, many months in prison without his last little sweet joy, to save it and afterwards to be able to give it away at once to his beloved one. ("The Square")

...Dante and Beatrice finally met and saw each other. They are very close: just stretch your hand – and touch a beard that Dante grew while wandering around the circles of Hell, stretch your hand – and his breath will warm her. They rushed towards each other – and ran away without a touch. They ran again and again and as if passed through each other. ("The Divine Comedy")

...Baron Tuzenbach greedily ate before going to a duel, champing, and licking up his plate. Food – the last animal joy, which is still available to him. Irina is no longer with him, and has never really been with him. When he was leaving he left the plate to spin, and it was spinning for a very long time – too long for a simple spin. And not long enough for life to continue. For some reason we realized that Tuzenbach was still alive while the plate was spinning. ("Three Sisters")

...The Maker built a house or a temple lying down with his belly across heavenly swings, he flew over the building in a whirlwind and laid a brick. Another flight of the swing is another brick. And again and again – flight and accuracy, wind in the face and responsibility for strength and beauty of his creation ... ("The Seasons". Part 1. "The Joy of Spring"; Part 2. "The Benefit of Autumn")

We do not know yet how long this house or temple will stand, and who is the next one to enter it. We only know that the swings became empty.



Photo by D. Matvejev

"Hamlet"

# Дверь в страну чудес

«Арлекины  
Серебряного века»  
в Третьяковской  
галерее

Сомов К.А. Арлекин и Смерть. 1907

Анна ЧЕПУРНОВА  
Фотографии предоставлены пресс-  
службой Государственной Третьяковской  
галереи

В НАЧАЛЕ ПРОШЛОГО  
СТОЛЕТИЯ СЕРГЕЙ  
ДЯГИЛЕВ ГОВОРИЛ:  
«МЫ, ПРЕЖДЕ ВСЕГО,  
ЖАЖДУЩЕЕ КРАСОТЫ  
ПОКОЛЕНИЕ». ЭТУ  
МЫСЛЬ ИМПРЕСАРИО,  
СУДЯ ПО РАБОТАМ  
НА ВЫСТАВКЕ, ВПОЛНЕ  
РАЗДЕЛЯЛИ ТРИ ЕЁ  
ГЕРОЯ – ХУДОЖНИКИ  
КОНСТАНТИН СОМОВ,  
НИКОЛАЙ САПУНОВ  
И СЕРГЕЙ СУДЕЙКИН.

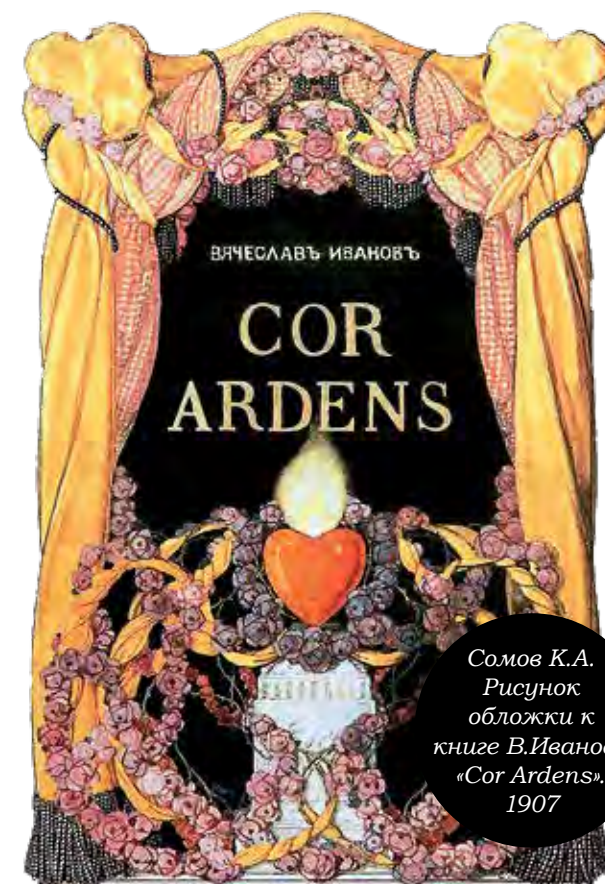
«Арлекины Серебряного века» дают почувствовать тончайший, сладкий и опьяняющий аромат галантного века. И живопись, и графика всех трёх художников очень театральны. Здесь и там мелькает пёстрый плащ Арлекина – «виновника торжества» на выставке. Влюблённые Константина Сомова запечатлены в таких картинных позах, как будто они играют на сцене. Резвящиеся амур с виньетки Судейкина, кажется, готовы прыгнуть со страницы и начать представление. Обложка модного журнала «Парижанка» с изображением нарядной дамы и адресом «Кузнецкий мостъ, 4» воскрешает в памяти грибоедовского Фамусова с его незабвенным ворчанием про «вечных французов».

Экспонатов, непосредственно относящихся к театру, на выставке тоже немало. И больше всего среди них работ Николая Сапунова. Его картина «Мистическое собрание» 1909 года напоминает о первой постановке блоковского «Балаганчика», с которой, собственно, на заре XX века и началось в России повальное увлечение комедией дель арте. Режиссёром спектакля был

Всеволод Мейерхольд, а художником – Николай Сапунов. Эти двое часто и охотно сотрудничали друг с другом. В предисловии своей книги «О театре» Мейерхольд написал о Сапунове как о человеке, которому «приоткрыты были потайные двери в страну чудес».

Глядя на работы художника на выставке, можно предположить, что для него страной чудес был театр. Кажется, когда Сапунов не работал для него, он им просто любовался или погружался с его помощью в мечты. Во всяком случае, на жемчужно-серой картине «Балет» 1905 года театральное действие выглядит столь загадочно и призрачно, что напоминает о сне или грёзе.

На сборнике памяти рано умершего Сапунова его коллега Сергей Судейкин изобразил пляшущего Арлекина. Очень жаль, конечно, что на выставке нет работ, где Судейкин запечатлел в этом образе самого себя, – его картин «Моя жизнь» или «Арлекин и Пьеро. Двойной автопортрет». Зато есть слегка не соответствующая общему гармонично-меланхоличному тону выставки, зазывно-пёстрая и агрессивно-лубочная





Сомов К.А. Арлекин и дама. 1912

афиша Судейкина для американских гастролей Театра-кабаре «Летучая мышь» Никиты Балиева 1922 года. Впрочем, она служит напоминанием о важной биографической вехе в жизни художника. Именно в 1922 году он приехал в США и обосновался в Нью-Йорке. Там Судейкин прожил ещё 24 года до самой своей смерти, оформлял спектакли в «Метрополитен Опера» и даже создавал декорации к голливудскому фильму «Воскресение» по Льву Толстому.

Не обойдён на выставке и зарубежный путь Константина Сомова, он представлен, в частности, великолепными иллюстрациями к парижскому изданию «Истории кавалера де Гриё

и Манон Леско». Работ этого художника экспонируется гораздо больше, чем Сапунова и Судейкина. Ведь именно грядущее в следующем году 150-летие со дня рождения Сомова послужило импульсом к созданию этой выставки. Его творчество представлено во всем своем многообразии: здесь и арлекинада, и пейзажи, и журнальная и книжная графика (в том числе иллюстрации к знаменитой эротической «Книге Маркизы», второе издание которой, к слову, вышло в Петрограде в 1918 году, несмотря на печально известные события). Выставлены и ставшие уже хрестоматийными сомовские портреты его знаменитых современников (например, Александра Блока, Михаила Кузмина), и фарфор, выполненный по эскизам художника.

Мир Сомова и в его умиротворённых, чуть элегичных пейзажах, и в изображении спящих дам и целующихся влюблённых пар, и даже в его арлекинаде удивительно гармоничен. По нему, как и по многим работам Сапунова и Судейкина, начинаешь скучать, как только покидаешь залы Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке. Честно говоря, с этой выставки и уходить не хочется.

Выставка продлится до 19 мая

Сомов К.А.  
Графический  
мотив из цветов.  
Виньетка для  
журнала «Золотое  
руно», 1906



Lettres de La Marquise de M.  
Au Comte de P.  
par  
Giebillon le Fils

N.N.  
Sapunov.  
Mummers,  
1908

# The Door to Wonderland

Silver Age Harlequins at  
Tretyakov Gallery

Anna Chepurnova  
Photos courtesy of Tretyakov Gallery's press service

AT THE BEGINNING OF THE LAST CENTURY, SERGEI DYAGILEV SAID: "WE ARE, ABOVE ALL, A GENERATION YEARNING FOR BEAUTY". ACCORDING TO THE EXHIBITION, THIS THOUGHT IS SHARED BY ITS THREE PARTICIPANTS — ARTISTS KONSTANTIN SOMOV, NIKOLAI SAPUNOV AND SERGE SUDEIKIN.

**S**ilver Age Harlequins allow you to feel subtle, sweet and intoxicating aroma of the gallant age. Both paintings and graphics of all three artists are rather theatrical. Here and there flashes a colorful cloak of Harlequin who is "the hero of the occasion" at the exhibition. Konstantin Somov's lovers are depicted in such artistic positions as if they act on stage. Frolicking cupids from Sudeikin's vignette seem ready to jump off the page and start their show.

Exhibits which directly relate to theatre are in abundance at the exhibition. Most of them are by Nikolai Sapunov. His picture "The Mystical Assembly" of 1909 recalls the first production of Alexander Blok's "Balaganchik", which initiated a passion for commedia dell'arte in Russia. The director of the play was Vsevolod Meyerhold, and the artist was Nikolai Sapunov. These two often and willingly cooperated with each other. In the foreword to his book "On theatre", Meyerhold wrote about Sapunov that he "opened secret doors to wonderland".

Looking at the artist's works at the



Benoit A.N. Harlequinade. A Headpiece for «Golden Fleece» magazine.1906

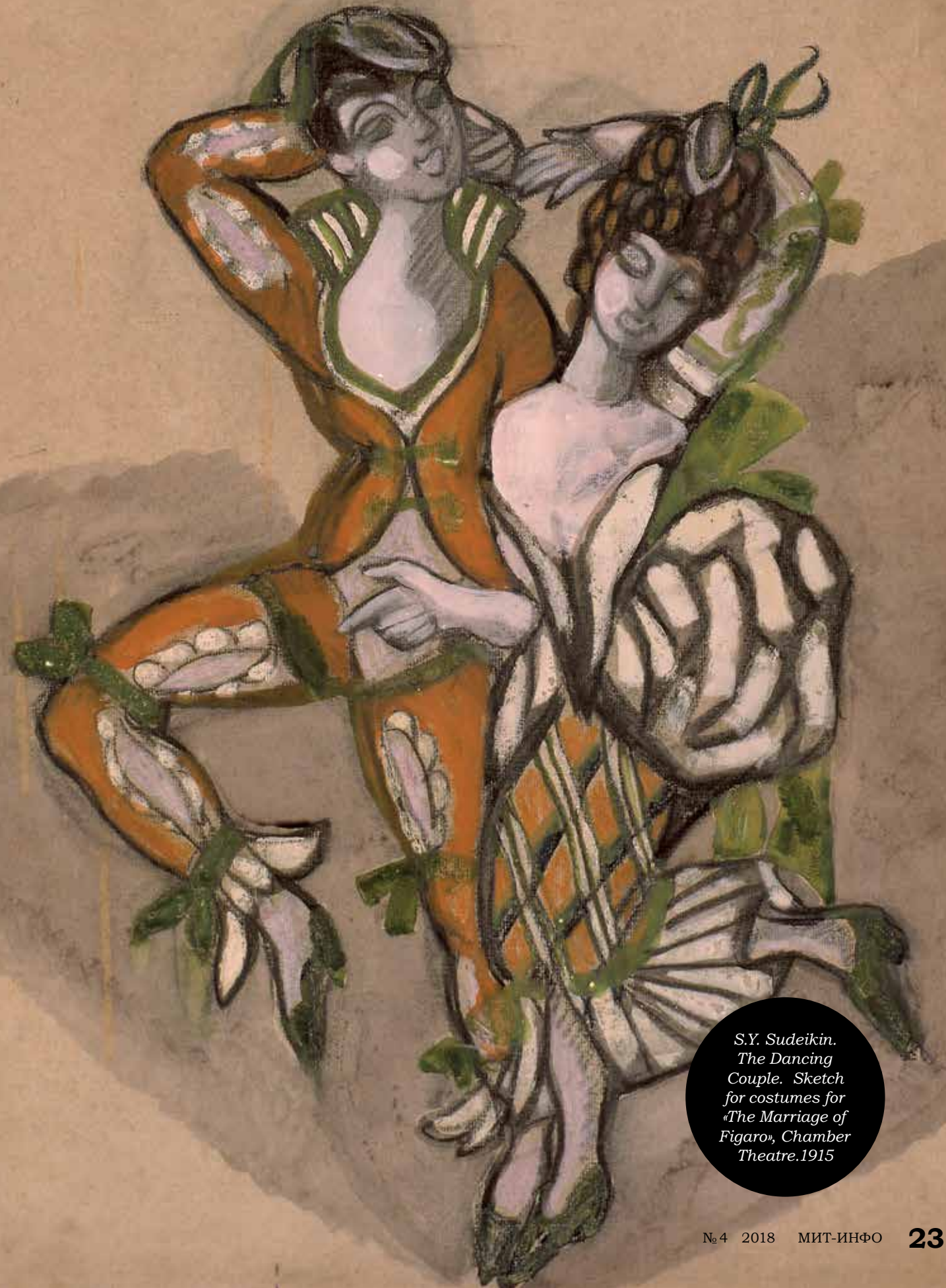
exhibition, it is possible to assume that the wonderland for him was theatre. It seems that when Sapunov was not working for theatre, he was simply admiring it or dreaming about it. Anyway, theatre performance in his the pearl-gray painting "Ballet" of 1905 looks so mysterious and illusory that it reminds of a dream.

His colleague Serge Sudeikin depicted a dancing Harlequin on the collection in memory of Sapunov who sadly died before time. It is a pity, of course, that the exhibition has no works, where Sudeikin captured himself in this image – his paintings "My Life" or "Harlequin and Pierrot, double self-portrait". Yet there is slightly irrelevant to a general melancholic tone of the exhibition, Sudeikin's invitingly colorful and aggressively popular playbill for American tour of Nikita Baliyev's Bat Cabaret of 1922. However, it is a good reminder of an important biographical milestone in the artist's life. It was in 1922 that he came to the United States and settled down in New York. There Sudeikin lived for another 24 years until his death, worked for the Metropolitan Opera, and even created the scenery for Hollywood film "Resurrection" by Leo Tolstoy.

The international journey of Konstantin Somov is also presented at the exhibition, in particular, by magnificent illustrations for Paris edition of "The story of Manon Lescaut and the Chevalier des Grieux". The exhibition features much more works of this artist. After all, the coming 150th anniversary of Somov next year became an impulse for creating the exhibition. His work is presented in all its diversity, there are harlequinades, and landscapes, magazines and book graphics (including illustrations for famous erotic "The Book of the Marquise", which second edition, by the way, was published in Petrograd in 1918, despite famous sad events). Somov's portraits of his famous contemporaries (for example, Alexander Blok, Mikhail Kuzmin) and porcelain made according to the artist's sketches are also presented.

Konstantin Somov's world in his pacified, slightly melancholy landscapes, images of sleeping ladies and kissing lovers, and even his harlequinade is surprisingly harmonious. You begin to miss him, as well as many works of Sapunov and Sudeikin, as soon as you leave the halls of Harlequin and Pierrot, double self-portrait Tretyakov Gallery in Lavrushinsky Lane.

The exhibition runs until May 19.



S.Y. Sudeikin.  
The Dancing Couple. Sketch for costumes for «The Marriage of Figaro», Chamber Theatre.1915



Фото: Ната Кореньская

# Форточка в Европу

Ольга КАНИСКИНА.  
Фотографии предоставлены пресс-службой  
Театра-фестиваля «Балтийский дом»

17 НОЯБРЯ НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА ВРУЧИЛИ XVII ЕВРОПЕЙСКУЮ ТЕАТРАЛЬНУЮ ПРЕМИЮ И XV ЕВРОПЕЙСКУЮ ПРЕМИЮ «НОВАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ». ВСЮ НЕДЕЛЮ НАКАНУНЕ ВРУЧЕНИЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ С РАННЕГО УТРА И ДО ПОЗДНЕГО ВЕЧЕРА В РЕЖИМЕ НОН-СТОП ПРОХОДИЛИ ВСТРЕЧИ С ЛАУРЕАТАМИ НЫНЕШНЕГО ГОДА И ПРОШЛЫХ ЛЕТ И ПОКАЗЫ ИХ СПЕКТАКЛЕЙ.

## Не всем сестрам по серьгам

Самый европейский из российских город был выбран не случайно – главным лауреатом этого года стал художественный руководитель Александринского театра Валерий Фокин. Специальный приз жюри получила испанская актриса Нурия Эспер. Премии «Новая театральная реальность» удостоились бельгийский хореограф ливанского происхождения Сиди Ларби Шеркауи, шведский коллектив «Cirkus Cirkög», режиссёры из Польши (Ян Клята), Португалии (Тьяго Родригес), Швейцарии (Мило Рау). Впрочем, последний так и не смог попасть даже на церемонию вручения присужденной ему премии, так как получил российскую визу чуть ли не в день награждения. Сам режиссёр связывает эту проблему со спектаклем пятилетней давности «Московские процессы» в Сахаровском центре, после которой он ни разу не смог



получить российскую визу. Понимая, что не попадает в Россию (в программе премии остался и был показан только его документальный фильм «Конго-трибунал», посвящённый гражданской войне в этой африканской стране), Мило Рау прислал письмо, которое зачитал со сцены Александринского театра известный французский критик Жорж Баню. Режиссёр очень волновался о судьбе этого письма, потому что хотел выразить свою поддержку Кириллу Серебренникову, лауреату прошлого года. Надо отдать должное режиссёрам-лауреатам – каждый из них присоединился к этой поддержке. Но те, кто слушал их речи через наушники с синхронным переводом, этого почти не услышали: переводчики «не успевали» переводить всё, что связано с Кириллом. И только великолепная речь в поддержку свободы творчества Льва Додина, который вышел на сцену со своей переводчицей, была услышана всеми.

Помимо Европейской театральной премии в Санкт-Петербурге вручили ещё и премию Международной ассоциации театральных критиков «Талия». Её лауреатом стал Ханс-Тис Леман за книгу «Постдраматический театр», написанную 20 лет назад и переве-



Фото: Ната Коренюкская

дённую на 26 языков. Лемана очень эффектно поздравили представители Индии, Китая и Нигерии, наглядно продемонстрировав, что его книга стала настоящим бестселлером на разных континентах. «54 африканские страны не разобрались бы в нашем театре без вашей книги», – сказал представитель Нигерии.

Впрочем, Лев Додин, лауреат премии 2000 года, заявил на встрече с коллегами, что ничего нового, кроме описания некоторых спектаклей, не открыл для себя в «Постдраматическом театре». Он сказал: «Я предпочитаю драматический театр и плохо понимаю, что такое постдраматический. Рискую прослыть реакционером, но часто то, что называют постмодерном, является косноязычием. «Я понимаю, но не могу сформулировать» – означает, что ты ещё не понимаешь. Миссия театра – учить состраданию. Я должен хотя бы на секунду испытать потрясение: я так не знал, так не понимал и не чувствовал, – а теперь буду. Тогда это настоящий спектакль для меня. О ком бы я ни ставил, я ставлю о себе. Постмодернистский же режиссёр рассказывает о ком-то другом: над ним, другим, можно смеяться, издеваться... чувствовать себя выше персонажа. Мне кажется, это опасный самообман. Я часто говорю своим артистам – нет такого персонажа, который был бы глупее тебя. До самой маленькой роли нужно ещё дорасти».

**Когда История заикается**  
«Почему Россия – не Европа» – брошюру с таким названием можно купить, например, в Храме Христа Спасителя, а сходную установку расслышать

в любой российской политической телепередаче. Однако в течение всей европейской театральной недели хозяева и гости Премии, начиная с председателя Комитета по культуре Санкт-Петербурга Константина Сухенко, уверяли друг друга, что Россия – именно Европа, она болеет теми же болезнями и радуется тем же радостям, а российский театр прекрасно вписывается в европейский контекст. Так, председатель жюри Жорж Баню напомнил известную сентенцию «история не повторяется, она заикается иногда», добавив, что мир, конечно, понимает заику, но чувствует беспокойство, и это правильно – надо быть бдительным по поводу угроз фашизма и национализма, нависших над Европой. В качестве примера того, как театр лечит души, он рассказал, что в Канаде есть врачи, которые буквально прописывают пациентам походы в театр и на концерты. Мысль о значимости театра радикально развил руководитель театрального фестиваля «Балтийский дом» Сергей Шуб: «Государство – это часть культуры, а не культура – часть государства, как нам часто пытаются объяснить».

Отношения театра и общества, театра и государства стали темой обсуждения на симпозиуме Международной ассоциации театральных критиков: «Перформативные искусства сегодня: свобода и (не) толерантность». Вариации этой темы прозвучали в докладах Тины Перик из Сербии («Прими в себе Другого»), Александры Дунаевой из России («На пути к толерантности. Этическая революция поколения тридцатилетних»), Джеффри Эрика Дженкин из США («От сезона недовольства к сезону любви»), Сюзанны



Фото: Ната Коренюкская



Фото: Ната Коренюкская

Уличинской из Словакии («Прошлое впереди нас»), Пина Куэна Чанга из Гонконга («Быть открытым всему, быть мудрым, быть диким»), Манабу Нода из Японии («Притворное невежество как способ терпеть невыносимое. Японский театр 2017»), Ли Сын-Госа из Кореи («Толерантность и свобода: тема беженцев в корейском театре»).

Судя по этим докладам, самой благополучной выглядела Россия – большая часть доклада нашей соотечественницы была посвящена спектаклю «Квартира. Разговоры» в постановке Бориса Павловича, где участвуют как люди с РАС и синдромом Дауна, так и люди «нормы», которые ощущают на себе живительные свойства этого антирационального спектакля (к слову, по случаю большого скопления иностранных гостей на «Квартиру» заглянул и один американец. Собравшиеся – с диагнозами и без – охотно вошли в положение гостя и наперебой переводили ему происходящее).

Но самым острым стало выступление Мишеля Вайса из Квебека на тему «Когда Лепаж и Мнушкина столкну-

лись с культурной апроприацией». Представитель франкоязычной Канады Лепаж и Мнушкина из Франции своим творчеством буквально олицетворяют и терпимость, и неподдельное внимание к другим культурам. Но теперь они сами стали мишенью для обвинений в нетолерантности и чуть ли не расизме: Лепаж – за спектакль «SLĀV», основанный на песнях темнокожих рабов, а Мнушкина – за то, что предложила Лепажу поставить в «Театре дю Солей» спектакль «Каната», посвященный истории коренных народов Северной Америки. Финансировать постановку сначала отказались в Канаде, а затем возможного скандала испугался один из спонсоров во Франции. Причина такова – рабов и индейцев в спектаклях Лепаж и играли не только и не столько африканцы и индейцы, он «посмел» работать и с белыми актёрами. И маятник нетерпимости качнулся в другую сторону. «Культура – не недвижимость, – говорил Вайс. – Никакая культура не может избежать влияния других культур. Любой протест против спектакля надо считать цензурой».



## Столетие «Эволюции»

Первый раз на сцене худрук Александринского театра Валерий Фокин оказался ещё в молодости, когда приехал на гастроли с «Современником», где он тогда работал. Забрёл прямо с улицы на сцену театра вместе с рабочими, разгружавшими декорации, – и замер от величия этого зала. Вряд ли Валерий Фокин думал тогда, что однажды вернётся сюда художественным руководителем и превратит этот театр не только в площадку для своих работ, но и в пространство, открытое европейской режиссуре (Аттила Виднянский, Кристиан Люпа, Теодорос Терзопулос, Андрей Жолдак и другие). По словам давнего соратника Фокина композитора Александра Бакши, европейскую премию ему можно было бы присудить намного раньше, но по-настоящему заметили его только сейчас, в Санкт-Петербурге.

Творчество Валерия Фокина стало лейтмотивом всей театральной недели, куда вписалась и выставка фотографий в фойе Александринского театра «Фокин. Начало», и ретроспектива его фильмов («Нумер в гостинице города NN», «Превращение», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»), а также презентация его нового фильма под рабочим названием «Огонь» по мотивам спектакля «Сегодня. 2016». Ведущие актеры, работавшие с Фокиным на протя-



жении многих лет (Авангард Леонтьев, Константин Райкин, Евгений Миронов), провели цикл лекций «Неизвестный Фокин», а сам он дал публичное интервью Михаилу Швыдкому. В программу Европейской премии вошли три его относительно новых спектакля. В роскошных интерьерах главного зала давали «Швейка. Возвращение» – основной декорацией стали картонные профили-экраны диктаторов, на которые транслируются кадры войн и расстрелов, точно мировая война продолжается до сих пор. А среди героев – и равнодушный бог (Небесный – Виктор Шуралёв), и циничный врач (Игорь Волков), и некая мать-граната (Янина Лакоба), этакая современная мамаша Кураж, которая рекламирует сеть современных мага-



зинов «Солдаты удачи», и поставщики фейковых ура-патриотических новостей. И, как водится, маленький человек Швейк (Степан Балакшин), который пытается исхитриться и выжить посреди всеобщего безумия, но не может привыкнуть к тому, как легко и быстро расчеловечивается человек.

На Новой сцене (где специально для этого спектакля сооружается уникальное пространство-плен) европейские гости увидели футуристическую фантазию историка и драматурга Кирилла Фокина (сына лауреата) «Сегодня. 2016» о будущем выборе человечества: погибнуть от собственных грехов и агрессии или выйти на новый этап развития, где каждый из нас утратит свою

индивидуальность, превратившись в безгрешный аппарат-функцию.

Завершил европейскую театральную неделю фокинский «Маскарад. Воспоминания будущего», перекинутый мостик от последнего великого спектакля империи, мейерхольдовского «Маскарада» (с историко-документальной реконструкцией фрагментов сценического текста 1917 года и точно воссозданными костюмами по эскизам Головина), к эстетике беспощадного документального театра, где орудием мести сегодняшнего Арбенина (Пётр Семак) становится не отравленное мороженое, а топор, и муки прозревшего ревнивца ему больше не ведомы.





«Враг народа»

Фото: Ната Кореневская

## Солдаты литературного сопротивления

Одним из главных участников недели европейского театра стал португалец Тьяго Родригес. Его актёры наперебой рассказывали о творческой кухне режиссёра (в том числе и кухне в буквальном смысле, на которой сгорело немало чайников в процессе сочинения спектаклей), о текстах, которые переписываются вплоть до премьеры, о творческих отношениях, перетекающих в семейные. В общем – об «Идеальном мире», как называется компания, которую он основал в 2003 году совместно с Магдой Бизарро.

В Санкт-Петербург Родригес привёз два поставленных спектакля и один замысел. «Дыхание» (Национальный драматический театр королевы Марии II) – ода неизвестному суфлёру, хранителю самого духа театра, его гению места. Кристина Видал свой первый спектакль посмотрела из суфлёрской будки и осталась в театре навсегда. После сорока лет работы суфлёром она оказалась на сцене – всё в той же роли суфлёра, который подсказывает реплики актёрам. С той только разницей, что теперь они рассказывают её собственную историю.

Спектакль «Наизусть» уже однажды побывал в России на прошлом фестивале NET, став чуть ли не главным его событием. Хотя он будто сделан специально для России. На фестивальной неделе в Санкт-Петербурге его зрителями в основном оказались европейцы, и у Родригеса (в данном спектакле он и автор, и единственный исполнитель) возникли затруднения, так как ему на сцене нужны десять волонтеров, понимающих английский и говорящих по-русски. Пока играется «Наизусть», эта десятка должна выучить тридцатый сонет Шекспира и тем самым сделать его неуязвимым для любой спецслужбы, которая

захочет уничтожить текст (эту мысль профессора Джорджа Стайнера режиссёр однажды услышал однажды в телепередаче). Родригес плетёт свой лирический текст про Пастернака, Осипа и Надежду Мандельштамов, Маршака, Бредбери и Стайнера, узника концлагеря, знавшего наизусть всю Тору и цитировавшего солда-герникам любое место, а также про свою бабушку – заядлую читательницу, которая, погружаясь в слепоту, успела выучить наизусть сонеты Шекспира, чтобы ей было что «почитать» там, в темноте. Из зрительного зала «Наизусть» выглядит как качественный интеллектуальный stand-up. Но изнутри, на сцене, когда ты делишь с португальским режиссёром напряжение спектакля, нельзя не чувствовать, что он делится с публикой самым сокровенным. Кстати, русское «учить наизусть» англичанин скажет буквально «выучить сердцем», а португалец – «украсить свой внутренний дом».

Но самый радикальный спектакль у Тьяго Родригеса пока ещё остается в проекте. «Сожжение флага» – то ли вымышленная, то ли реальная переписка режиссёра с юристом театра о юридических последствиях мизансцены, где будет сожжен национальный флаг Португалии. Виртуальный юрист, явно потев от ужаса, объясняет режиссёру, что такое действие будет расценено как покушение на целостность страны. Режиссёр размышляет о своем конституционном праве на свободу любого высказывания и творчества, представляет себя в компании других творческих сидельцев («Уайльд, Жене, Серебрянников...»), подстёгивает юриста – мол, пора уже начинать готовить речь – мол, пора уже начинать готовить речь в его защиту. Он вспоминает времена фашистской диктатуры в Португалии, когда цензура запретила спектакль «Любовь



«Границы»

Фото: Ната Кореневская



«Границы»

Фото: Ната Кореневская

под вязами», хотя фильм с Софи Лорен и Энтони Куином спокойно шёл в прокате. Цензура даже снизошла тогда до объяснения: история в фильме уже произошла и принадлежит прошлому, а в театре она будет каждый раз происходить в настоящем, да еще и на родном языке (это ли не признание силы театра!). Напоминает, что нынешний флаг – своего рода надругательство над предыдущим (революция началась как раз у стен Национального театра). И вдруг точно одёргивает сам себя – за перепиской с юристом он не заметил, что наступило раннее воскресное утро, когда охранник Национального театра как раз поднимает флаг над зданием. Расстроится ли этот охранник, когда узнает, что на сцене будут сжигать такой же флаг? Режиссёру, который готов был посидеть в тюрьме пару театральных сезонов за свой художественный жест, вдруг становится чертовски важен этот неизвестный охранник...

**Поверх барьеров и границ**  
Шведский «Циркус Циркёр» Circus Cirkör показал в Санкт-Петербурге сокращенную версию спектакля «Границы» в поста-

новке Тильды Бьорфорс (гастрольная деятельность труппы такая насыщенная, что большую часть декораций еще везли домой из Японии). Но и с небольшими снарядами (подкидной доской, кольцом и какой-то тяжёлой решёткой) пятёрка акробатов смогла показать в северной столице немало сильных трюков. Решётка не только выполняет функцию циркового снаряда (свободная лестница), но и символизирует загон, резервацию. Граница и её преодоление – ёмкий образ для цирковой команды, сложившейся из людей разных национальностей, призванной постоянно преодолевать как людскую косность, так и физические законы, и существующей в современной Европе, которой приходится разбираться с наплывом беженцев. В спектакле звучат голоса настоящих мигрантов – Джаиба из Афганистана и Кутаибы из Ирана, и исполнителей – Саары и Питера. Они предлагают взглянуть на Европу как на человека, которому брошен вызов – исполнить сложный цирковой трюк, а значит, научиться держать баланс и равновесие и не бояться преодолеть себя. «Границы» – очень правильный спектакль с точки зрения евро-



«Враг народа»

Фото: Ната Кореньская

пейского интеллектуала, но очевидно, что ему дали премию не только за это. За 25 лет Cirkus Cirkör смог преобразовать вокруг себя среду, втянуть в свою орбиту огромное количество престарелых, мигрантов (только в 2015 году Швеция приняла около 60 тысяч беженцев), взрослых и детей с особенностями развития. А еще открыть школу и Университет танца и цирка, после чего в компанию потянулись коренные шведы, хотя поначалу большинство в ней составляли приезжие. В настоящее время компания начала работу над оперой одного из главных классиков современного минимализма Филиппом Глассом.

### Бесценность лишнего

«Я хочу создать мир, в котором мне не нужно выбирать, кто я – марокканец или бельгиец. Мне все время предлагают, на каком стуле сидеть, а я не хочу выбирать. Мне кажется, культура использует таких людей, как я, чтобы услышать новые голоса. Культуры же всегда совершают обмен, всегда находят способ проникнуть друг в друга», – говорит Сиди Ларби Шеркауи. Премьера его спектакля

«Puz\zle» состоялась несколько лет назад на Авиньонском фестивале – в карьере Бульбон, откуда вырубали породу для строительства города, и который стал идеальной декорацией для спектакля. С тех пор «Puz\zle», конечно, вернулся в обычные театры, но ощущение звёздного неба над головой так и не утратил. В первую очередь благодаря потрясающей музыкальной мозаике из традиционной музыки от Корсики до Японии (композиции Жана-Клода Аквавивы, Казунари Абе и Ольги Войцеховской). «Puz\zle» посвящён вечному переделу мира, где человек возводит стены и разрушает их (а стены, в свою очередь, могут быть и преградой, и пустым пространством для творчества – граффити или теней). Возводит башни для плоти и духа и бунтует против заточения. Вечно выбирает между слаженностью коллектива и поисками индивидуума с его непредсказуемыми импульсами, тоской и любовью, между гармонией асимметрии и стройностью хаоса. В одной из сцен скульпторы с дрелями и молотками в руках высекают из камня и мрамора фигуры людей точно по формуле Микеланджело – взять камень

и отсечь всё лишнее. Камень, мрамор (или их души) играют другие люди, которые корчатся под действием молотков и дрелей. Но скульптор (Создатель) не хочет знать, как больно камню, когда от него отсекают «лишнее».

### Беспомощный бунт детей

Ян Клята известен российскому зрителю по спектаклям «Макбет» в МХТ им. А. П. Чехова (на роль Макбета он выбрал Алексея Кравченко, узнав его по фильму «Иди и смотри») и «Переход» с участием реальных немцев и поляков, которые жили в зоне перемещённых границ (для москвичей образца 2008 их рассказы стали настоящим шоком). На премиальную неделю он приехал со спектаклем «Враг народа» Национального Старого театра им. Хелены Моджеевской из Кракова. Спектаклем спорным и провокативным – так, например, из зала стали выходить люди, увидев, как детей доктора Стокманна (Юлиуш Хшонстовский), забившего тревогу по поводу отравленного водопровода на водолечебном курорте, играют подростки с синдромом Дауна. Одни увидели в таком лобовом решении режиссёра этическое нарушение (дескать, он просто использовал особенности этих подростков), другие – усиление драматической коллизии: ведь имея детей с такими особенностями, открыто бороться против мнения большинства с риском потерять свое положение гораздо труднее. Клята

предельно заостряет проблему – его правдоруб Стокманн сам выглядит порой инфантильным, упрямым ребёнком, а его дом никогда не знал порядка. Такой же беспорядочной детской, в которой разбросаны игрушки (всевозможные режиссёрские кунштюки), выглядит и сам спектакль. Но Ян Клята не стесняется своей растерянности. В какой-то момент актёр выходит из роли Стокманна и напрямую обращается к зрителям (над которыми ещё и подтрунивает: «Вам не нравится режиссура? Но ведь это вы дали премию этому режиссёру»). Он признаётся, что не знает, как говорить о зараженном водопроводе сегодня, когда в его родном городе самый грязный воздух в Польше (топят дешёвым углём). Когда так низко пала пресса? Когда ради безопасности в который раз хотят ограничить свободу? Когда забывают своих поэтов и потому легко позволяют захватить себя демагогам и тиранам? Когда задыхаются от нехватки воздуха и в этом состоянии уже в общем-то не очень заботятся о совести? Этот отчаянный stand-up как-то органично перетекает в стихи – «Песенку о конце света» Чеслава Милоша. О конце света, который будет так похож на все обычные дни, что мы даже и не заметим, как конец настал (а кто заметил, промолчит).

Ну вот разве что театр, в котором шедевры по-прежнему редки, зато созревает немало вопросов, заставит поёжиться от его предчувствия.



# A small window to Europe

17 EUROPE  
THEATRE  
PRIZE



*Olga KANISKINA.  
Photos courtesy of the Baltic House  
Theatre-Festival*

ON NOVEMBER 17, THE 17TH EUROPE THEATRE PRIZE AND THE 15TH EUROPE PRIZE NEW THEATRICAL REALITIES WERE HANDED OUT ON THE STAGE OF THE ALEXANDRINSKY THEATRE. THE ENTIRE WEEK PRIOR TO THE AWARDS CEREMONY ST PETERSBURG HOSTED MEETINGS WITH THIS AND PAST YEARS' AWARD WINNERS AND SHOWCASED THEIR PRODUCTIONS.

## Not all the sisters will get the earrings

St Petersburg was chosen for a reason – this year's main award winner was the Alexandrinsky Theatre's artistic director Valery Fokin. Spanish actress Nürja Espert received the special jury award. The New Theatrical Realities Prize was awarded to Lebanese-born Belgian choreographer Sidi Larbi Cherkaoui, Swedish group "Cirkus Cirkör", directors from Poland (Jan Klata), Portugal (Tiago Rodrigues), Switzerland (Milo Rau). Although the latter never made it to the award ceremony because he received his Russian visa too late. The director himself associates this problem with a five-year-old production "The Moscow Trials" staged at the Sakharov Centre. His only work that was left in the awards program and was shown to the audiences was a documentary "The Congo Tribunal" dedicated to the civil war in that African country. And Milo Rau himself sent a letter that was read from the stage of the Alexandrinsky Theatre by a famous French critic Georges Banu, where he expressed his support for Kirill Serebrennikov, last year's winner. Award-winning directors

joined in on that support. But those who listened to their speeches via headphones with simultaneous interpreting barely heard any of that: interpreters "didn't have time" to translate everything related to Kirill. And only the brilliant speech in support of artistic freedom from Lev Dodin, who came on stage with his own interpreter, was heard by everyone.

In addition to Europe Theatre Prize, St.Petersburg also hosted the award ceremony for the Thalia Prize of the International Association of Theatre Critics. It was awarded to Hans-Thies Lehmann for the book "Postdramatic Theatre", written 20 years ago and translated into 26 languages.

Lehmann was congratulated with great flair by representatives from India, China and Nigeria, bringing home the fact that his book became a true bestseller on different continents. "54 African countries wouldn't have understood our theatre without your book," said the representative from Nigeria.

Although Lev Dodin, year 2000 award winner, stated during a meeting with his colleagues that he learned nothing





new from the “Postdramatic Theatre” other than the descriptions of certain productions. He said, “I prefer dramatic theatre and I have trouble understanding what postdramatic theatre means. I risk passing for a reactionary, but often what gets called postmodern is nothing more than inarticulateness. ‘I understand it but I can’t define it,’ means that you don’t yet understand it. Theatre’s mission is to teach compassion. I must experience a shock even if only for a second: I didn’t know it like that, I didn’t understand it like that and didn’t feel it, but now I will.

Then it will be a real production for me. No matter who I’m staging a production about, I’m staging it about myself. A postmodernist director, on the other hand, tells me about someone else: that someone can be mocked, mistreated... we can feel ourselves superior to the character. I think that’s a dangerous self-deception. I often tell my actors – there is no character that would be stupider than you. When you take on the smallest of roles, you still need to grow into it”.

### When History stutters

“Why is Russia not Europe” is the message that can be heard in any Russian political TV program these days. However, during the entire Europe Theatre week the hosts

and the guests of the Prize, starting from Konstantin Sukhenko, Chairman of the St Petersburg Committee on Culture, were reassuring each other that Russia is, indeed, Europe, that it suffers the same ailments and is thankful for the same joys, and Russian theatre fits perfectly into the European context.

Thus, chairman of the jury Georges Banu called to mind a famous dictum “history does not repeat itself, but it stutters sometimes”, adding that the world, of course, understands the stutterer but feels unsettled, and that’s a good thing – one must be vigilant about the threats of fascism and nationalism that are looming over Europe. As an example of how theatre heals souls he told us that there are doctors in Canada that literally prescribe theatre and concert going to their patients. Sergey Shub, head of the Baltic House Festival Theatre, fundamentally expanded the notion of the importance of theatre: “State is part of culture, not the other way around as they often try to explain to us”.

The relationship between theatre and society and theatre and state became the topic of discussion at the symposium of the International Association of Theatre Critics: “Performance Arts Today: Freedom and (In)tolerance”. Versions of this topic were heard in lectures by Tina Peric of Serbia (“Accept Another Within You”), Alexandra Dunaeva of Russia (“Toward Tolerance. Ethical Revolution of the Thirty-year-olds’ Generation”), Jeffrey Eric Jenkin of USA (“From the Season of Discontent to the Season of Love”), Zuzana Ulicianska of Slovakia (“The Past Is Before Us”), Ping Kuen Cheung of Hong Kong (“To Be Open to Everything, to Be Wise, to Be Wild”), Manabu Noda of Japan (“Feigned Ignorance as a Way to Tolerate the Intolerable.



Japanese Theatre 2017”), Lee Seung-gos of Korea (“Tolerance and Freedom: the Topic of Refugees in Korean Theatre”). Judging by these lectures, Russia appeared to be the most well-off – the biggest portion of our fellow countrywoman’s lecture was devoted to Boris Pavlovich’s production “Apartment. Talks” that features people with ASD and Down syndrome as well as “normal” people, who experience firsthand the invigorating qualities of this antirational production (incidentally, given a large gathering of foreign guests, an American also decided to check out the “Apartment”. Those present – those who medically diagnosed and those who were not – readily showed understanding for their guest’s plight and eagerly translated the action for him).

But the most poignant performance was the one by Michel Vaïs of Quebec to the topic “When Lepage and Mnouchkine Encountered Cultural Appropriation”. The works of Lepage, a representative of the French-speaking Canada, and Mnouchkine of France are virtual embodiment of

tolerance and genuine consideration for other cultures. But now they have both become a target for accusations of intolerance and almost racism: Lepage for his production of “SLAV”, based on the songs of dark-skinned slaves, and Mnouchkine for suggesting that Lepage stage the production of “Kanata”, dedicated to the history of the native people of North America, at the Théâtre du Soleil.

Canada was the first to refuse to finance the production, and then one of the sponsors in France pulled out for fear of a possible scandal. The reason is this: slaves and Native Americans in Lepage’s productions were portrayed not only and not so much by Africans and Native Americans, but he “dared” to work with white actors as well. And the pendulum of intolerance swung in the other direction. “Culture is not an immovable property,” said Vaïs. “No culture can avoid the influence of other cultures. Any protest against a production must be considered censorship”.

## Centenary of “Evolution”

For the first time Valery Fokin found himself on the stage of Alexandrinsky Theatre in his youth, when he came on tour with Sovremennik Theatre, where used to work. He came onto the stage of the theatre straight from the street, along with workers who were unloading the scenery, and was enchanted with splendor of the hall. It is unlikely that Valery Fokin thought back then that one day he would return there as an artistic director and turn this theatre not only into a venue for his works, but also into a space opened to European directors (Attila Vidnyansky, Christian Lupa, Theodoros Terzopoulos, Andriy Zholdak and others).

According to the longtime associate of Fokin, composer Alexander Bakshi, he could have been awarded Europe Theatre Prize long ago, but he was really noticed only now, in St. Petersburg.

Valery Fokin’s works became the leitmotif of the whole theatre week, which fit a display of photographs “Fokin. The Beginning” in the foyer of Alexandrinsky Theatre and a retrospective of his films (“A Hotel Room in the Town of N”, “Metamorphosis”, “Ivan Fedorovich Shponka and his Aunt”), also presentation of his new film under the working title “Fire” based on the play “Today. 2016”. Leading actors who worked with Fokin for



many years (Avangard Leontyev, Konstantin Raikin, Yevgeny Mironov) conducted a series of lectures “Unknown Fokin”, and he himself gave a public interview to Mikhail Shvydkoy. The program of Europe Theatre Prize included three of his relatively new productions. In luxurious interiors of the main hall “Švejk. The Return” was shown, where, as usual, a little man Švejk (Stepan Balakshin), was trying to manage and survive in the midst of complete insanity, but could not get used to how easily and quickly a person was able to get dehumanized.

The New Stage (where a unique space was built specially for this performance) gave the European guests a chance to see a futuristic fantasy of the historian and playwright Kirill Fokin (the winner’s

son) “Today. 2016” about a future choice of humanity: to die from its own sins and aggression or to enter a new phase of development, where each of us will lose his individuality, turning into a sinless instrument-function.

The European Theatre week ended with Fokin’s “Masquerade. Remembrance of the Future”, which bridged a gap between the last great performance of the empire, Meyerhold’s “Masquerade” (with historical and documentary reconstruction of fragments of the 1917 stage text and accurately recreated costumes according to Golovin’s sketches), and aesthetics of merciless documentary theatre, where a revenge instrument of today’s Arbenin’s (Pyotr Semak) became not a poisoned ice-cream, but an ax.





### Soldiers of literary resistance

Portugal's Tiago Rodrigues became one of the main participants of the Europe Theatre week. All of his actors talked about the director's creative kitchen (including a literal kitchen where quite a few kettles got burned in the process of creating productions), about texts that get rewritten right up to the premiere, about artistic relationships that spill into familial ones. In other words, about "Mundo Perfecto" ("Perfect World") as is the name of the company he founded in 2003 together with Magda Bizarro.

Rodrigues brought two staged productions to St Petersburg and one concept production. "Sopro" ("Breath") (Teatro Nacional D. Maria II) – an ode to an unknown prompter, the keeper of the very spirit of theatre, its genius of place. Cristina Vidal saw her first production from a prompter's box and remained in theatre for good. After forty years of working as a prompter she ended up on stage – still in that same role of a prompter, who helps actors with their lines. With the only difference that now they are telling her very own story.

The production "By Heart" has already visited Russia once during the last

NET Festival, having all but become its main event. Although it almost seems to have been made specifically for Russia. During the festival week in St Petersburg, the audience at that production was mostly European, and Rodrigues (in this production he is both the author and the sole performer) ran into a bit of trouble, since he needed ten volunteers on stage that knew English and spoke Russian. While "By Heart" is playing, those ten people must memorize Shakespeare's Sonnet 30 and thus make it impervious to any intelligence agency that would want to destroy the text. Rodrigues weaves his lyrical text about Pasternak, Osip and Nadezhda Mandelstam, Marshak, Bradbury and Steiner, a prisoner of a concentration camp who knew all of Torah by heart and could quote any passage to his fellow prisoners, as well as about his grandmother – an avid reader, who, as she began to grow blind, managed to learn by heart Shakespeare's sonnets so she would have something "to read" there in the darkness. From the auditorium "By Heart" looks like a quality intellectual stand-up. But from within it, on stage, when you share the tension of the production with the Portuguese director, it is impossible not to feel that he shares his most sacrosanct with the audience. Incidentally, where the verb "to memorize" in English is literally synonymous with "learn by heart", in Portuguese you would say "to embellish one's inner home".

And yet Rodrigues's most radical production is still in its conceptual stage. "Burning the Flag" – a fictitious or real correspondence between the director and the theatre's lawyer about the consequences of a mise-en-scène where Portugal's national flag would be burned. The virtual lawyer, clearly sweating from horror, is explaining to the director that such an act would be regarded as an impingement on the country's unity. The director thinks about his constitutional right to freedom of any expression and art, pictures himself in the company of other artistic prisoners ("Wilde, Genet, Serebrennikov..."), urges the lawyer to start preparing a speech in his defense. He recalls the period of fascist dictatorship in Portugal when censorship banned a theatre production of "Desire under the Elms", even though the movie with Sophia Loren and Anthony Perkins was being shown in movie theatres without

any issue. Censorship even deigned back then to provide an explanation: the story in the film has already happened and it belongs to the past, while in theatre it will be taking place in the present every time and in the native language to boot (is that not the admission of the power of theatre!). He calls to mind the fact that the current flag is a travesty of sorts of the previous one (the revolution began right outside the walls of Teatro Nacional).

And suddenly he seems to pull himself up short – during his correspondence with the lawyer he didn't realize that it was already early Sunday morning when the Teatro Nacional watchman raises the flag over the building. Would that watchman be upset when he finds out that a similar flag is going to be burned on stage? The director, who was ready to spend a couple theatre seasons in jail for his artistic gesture, suddenly becomes very concerned about that nameless watchman...

### Over the barriers and borders

Sweden's Circus Cirkör came to St Petersburg with an abridged version of the play "Limits" in Tilde Björfors production (the company's tour work is so busy that

they were still bringing the majority of set designs home from Japan). But even with small equipment (a springboard, a ring and some heavy grate) the five acrobats were able to demonstrate quite a few dramatic stunts to the northern capital. The grate not only performs the function of circus equipment (a free ladder), but also symbolizes an enclosure, a reservation. The border and getting across it is a significant image for a circus team made up of people of various ethnicities, destined to constantly overcome both human close-mindedness and the laws of physics, and one that exists in contemporary Europe, which is forced to deal with an influx of refugees. The production features voices of real immigrants – Javid from Afghanistan and Qutaiba from Iran, and performers – Saara and Peter. They propose looking at Europe as if it were a human being that was challenged to perform a complicated circus stunt, and that means to learn to maintain the balance and equilibrium and not be afraid to overcome oneself. "Limits" is a very proper production from the point of view of a European intellectual, but it is clear that this was not the only reason the





company was awarded the prize. Over the period of 25 years, Circus Cirkör managed to transform the environment around it, to pull into its orbit a large number of elderly, immigrants (in 2015 alone, Sweden took in around 60 thousand refugees), adults and children with disabilities. And also to open a school and a University of dance and circus, following which native Swedes began to come into the company, although initially the majority of it was made up of foreigners. The company has now begun work on an opera from one of the major classics of contemporary minimalism – Philip Glass.

### The inestimable value of the excess

“I want to create a world, where I won’t have to choose who I am – a Moroccan or a Belgian. I am constantly being suggested which chair to sit on, but I don’t want to choose. I think that culture uses people like me in order to hear new voices. Cultures are always having an exchange, always finding a way to infiltrate one another,” says Sidi Larbi Cherkaoui. The premiere of his production “Puz\zle” took place several years ago at the Avignon Festival inside the

Boulbon Quarry, which was used to mine rock for the construction of the city and which became an ideal backdrop for the production. Since then “Puz\zle” has, of course, returned to regular theatres, but it never lost the feeling of having the starry sky above its head. Primarily thanks to the musical mosaic out of traditional music from Corsica to Japan (compositions by Jean-Claude Acquaviva, Kazunari Abe and Olga Wojciechowska). “Puz\zle” is dedicated to the eternal repartition of the world, where man erects walls and breaks them down (and walls, in turn, can be both an obstacle and an empty space for art – graffiti or shadows). He erects towers for body and spirit and revolts against confinement. He constantly chooses between the cohesiveness of a team and the search for an individual with his unpredictable impulses, longing and love, between the harmony of asymmetry and the orderliness of chaos. In one scene sculptors armed with drills and hammers are carving human figures out of stone and marble perfectly following Michelangelo’s formula – take the stone and cut off all the excess. Stone, marble (or their souls) are performed by other people who writhe under the

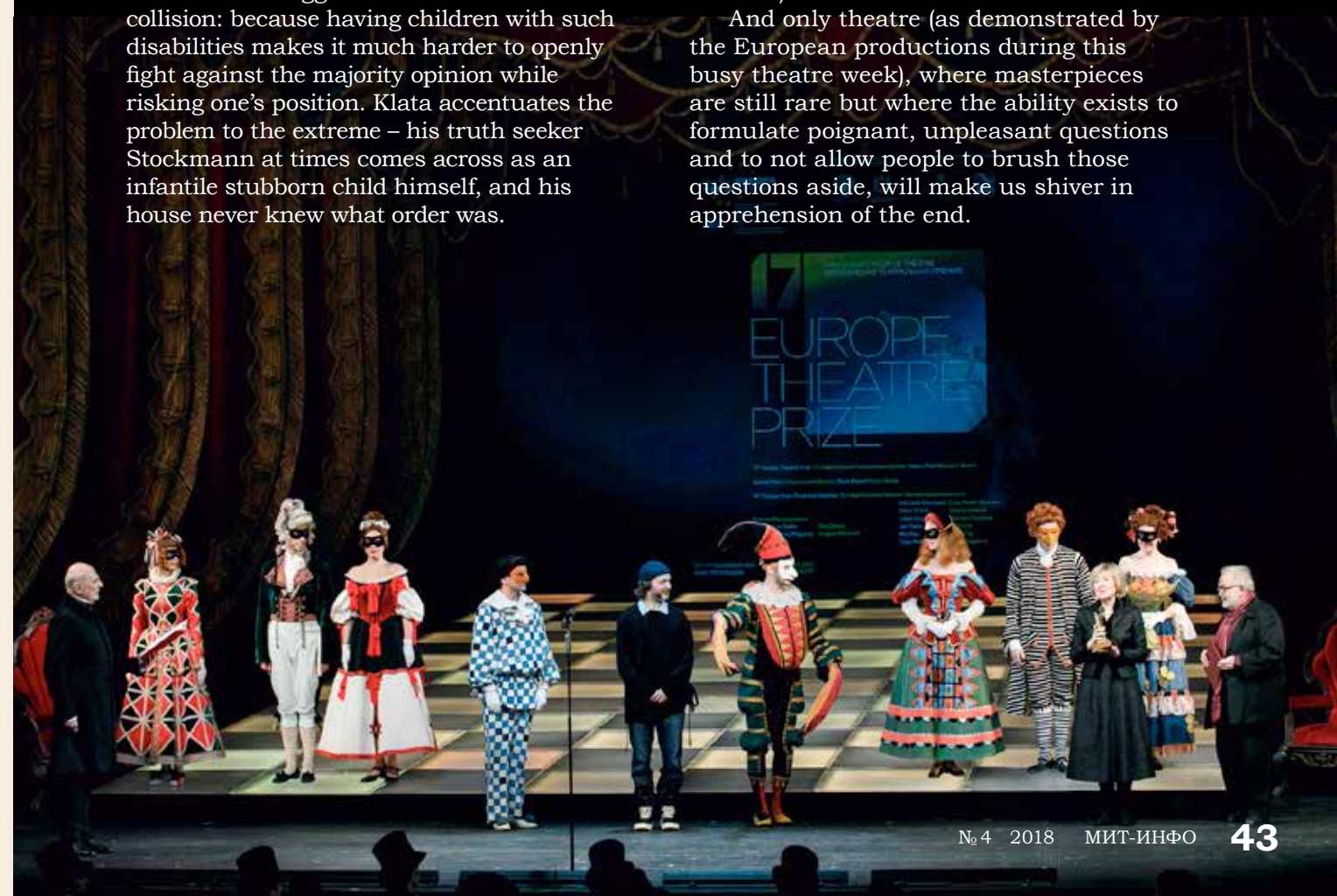
hammers and drills. But the sculptor (the Creator) does not wish to know how much pain the stone experiences when the “excess” is being cut off from it.

### The powerless revolt of the children

Jan Klata is familiar to Russian audiences from his productions of “Macbeth” at the Chekhov MAT (he picked Aleksei Kravchenko for the part of Macbeth, having recognized him from the movie “Come and See”) and “Transfer”, which featured real Germans and Poles that lived in the area of displaced borders (their stories came as a real shock to theatregoers in 2008 Moscow). He came to the awards week with a production of “Enemy of the People” by the Helena Modrzejewska National Stary Theatre of Kraków. It was a controversial and edgy production – thus, for instance, people began to leave the theatre when they saw that the children of doctor Stockmann (Juliusz Chrzastowski), who sounded the alarm about the poisoned water supply at the hydrotherapy resort, were played by teenagers with Down syndrome. Some saw the director’s head-on solution as an ethical violation (claiming that he was simply using these teenagers’ disabilities), others – as an aggravation of a dramatic collision: because having children with such disabilities makes it much harder to openly fight against the majority opinion while risking one’s position. Klata accentuates the problem to the extreme – his truth seeker Stockmann at times comes across as an infantile stubborn child himself, and his house never knew what order was.

The production itself looks like that very same disordered playroom with toys strewn all over the place (director’s various contrivances). But Jan Klata is not embarrassed by his disarray. At some point the actor breaks the character of Stockmann and addresses the audience directly (teasing them even: “You don’t like the directing? But you were the ones who awarded the prize to this director”). He admits that he doesn’t know how to talk about the contaminated water supply today when his hometown has the highest air pollution in all of Poland (they heat using cheap coal). When the press has fallen so low? When people once again want to limit freedom for the sake of security? When people forget their poets and therefore easily allow themselves to be enraptured by demagogues and tyrants? When people are suffocating from lack of air and in that state no longer care much about conscience? This desperate stand-up organically flows into verse – Czesław Miłosz’s “Song on the End of the World”. On the end of the world that will be so much like all the regular days that we won’t even notice that the end has come (and those who did notice will keep silent about it).

And only theatre (as demonstrated by the European productions during this busy theatre week), where masterpieces are still rare but where the ability exists to formulate poignant, unpleasant questions and to not allow people to brush those questions aside, will make us shiver in apprehension of the end.





# Предчувствие цифрозоя

Светлана ПОЛЯКОВА, Ольга ФУКС  
 Фотографии предоставлены пресс-службами фестивалей «Балтийский дом»,  
 «Территория», NET

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ФЕСТИВАЛИ — ФОРУМ СТРАН БАЛТИИ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ», ФЕСТИВАЛЬ-ШКОЛА «ТЕРРИТОРИЯ» И ФЕСТИВАЛЬ НОВОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА NET, КОТОРЫЕ ПРИНИМАЮТ У СЕБЯ ОСЕНЬЮ МОСКВА И САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, ВЫГЛЯДЯТ СЕГОДНЯ ОСТРОВКАМИ НАСТОЯЩЕЙ СТАБИЛЬНОСТИ. ХОТЯ ТЕМЫ, ФОРМЫ И ИДЕИ, КОТОРЫЕ НА НИХ РАССМАТРИВАЮТСЯ, НЕ ОСТАВЛЯЮТ ЧЕЛОВЕКУ ПРАВА НА ПОКОЙ. О САМЫХ ЯРКИХ ВПЕЧАТЛЕНИЯХ — СВЕТАНА ПОЛЯКОВА («БАЛТИЙСКИЙ ДОМ») И ОЛЬГА ФУКС («ТЕРРИТОРИЯ», NET).



**От магнитофона  
до гильотины  
«ЦИНК (Zn)»  
РЕЖИССЁР ЭЙМУНТАС  
НЯКРОШЮС  
«БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»**

За полтора месяца до своего ухода Эймунтас Някрошюс привёз в Россию свой последний спектакль – «Цинк (Zn)» по книгам Светланы Алексиевич «Чернобыльская молитва» и «Цинковые мальчики» (театр Meno Fortas) – и получил приз зрительских симпатий. Публика отдала свой голос за спектакль-потрясение, максимально далёкий от развлекательного жанра, выражающий боль, стыд, сострадание, ужас.

Рассказ идёт от первого лица – актриса Альдона Бендорюте выступает в образе самой писательницы, взвалившей на себя тяжкую миссию опроса свидетелей и добычи достоверной информации о главных катастрофах 1980-х – Афганистана и Чернобыля, и привлечённой к суду как очернитель советских реалий. Начинаются свидетельства с откровений самой Алексиевич о «счастливом» детстве – в жанре мрачноватой клоунады среди предметов



и людей, увиденных глазами ребёнка: голая чёрная елка, макабрические Дед Мороз со Снегурочкой, подарок на день рождения – картонный набор слоников «на счастье» (это картонное счастье будет расти на протяжении всего действия, закрывая собой всё большее пространство). В счастливом советском детстве звучит едва различимая фальшивая нота, но другой правды нет, и почти мультипликационная героиня пытается верить в лозунги и соответствовать общему энтузиазму.

Многokrратно произнесённая уже взрослой Светланой военная присяга СССР, радость призывников, вертолеты, созданные взмахами ленток – преамбула бессмысленного кровопролития во исполнение «интернационального долга». Писательница тащит на себе бобинный магнитофон (резко контрастирующий с хрупкими женскими плечами), который будто тяжелеет, вбирая в себя показания



жертв войны и её последствий. Порой её прогоняют, травят, даже бьют (продавая правду за награды и жалкие подачки от Родины), иногда она сама бежит от правды, которая оказывается невыносимой, как рассказ матери бывшего «афганца», ставшего убийцей в мирной жизни. Эти опасные свидетельства приводят интервьюера на скамью подсудимых – в пространстве стадиона рефери-судьи и болельщики-присяжные, сидящие на стульях, как инвалиды, поджав ноги, обвиняют неудобную правду и преследуют подсудимую, опираясь на стулья-костыли. Интонация спектакля поднимается до истинно трагических высот, когда звучат голоса жертв Чернобыля. Рассказ жены пожарного о том, как не ведающая правды беременная жена тайком от врачей навещала умирающего мужа, ставшего объектом радиоактивного излучения, звучит, как с трудом сдерживаемый стон: эта чернобыльская молитва объединяет респондента и интервьюера, завораживает зрительный зал.

Спектакль Някрошюса, меж тем, о самой Светлане Алексиевич – её сценический образ лишён героизма

и пафоса, выглядит нелепым, растерянным, порой карикатурным. В предлагаемых обстоятельствах её тяжкая миссия – чистой воды донкихотство. Респонденты отказываются от своих слов, требуют компенсации за клевету, угрожают, подают в суд, а документальный материал запрещён к публикации. В спектакле Някрошюса претерпевшая за правду попадает на гильотину, но и оттуда продолжает обращаться к залу.





**Долголетие как наказание  
«ТО, ЧТО ПРОХОДИТ МИМО»**  
РЕЖИССЁР ИВО ВАН ХОВЕ  
ФЕСТИВАЛЬ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»

На фестивале «Балтийский дом» приз прессы имени Леонида Попова получил спектакль Иво ван Хове «То, что проходит мимо» по роману Луиса Купейруса «О старых людях, о том, что проходит мимо», написанному почти столетием назад. Как и в предыдущей инсценировке романа Купейруса «Тайная сила», история связана с ост-индийским колониальным прошлым Нидерландов, чувство вины за которое понуждает вытаскивать скелеты из шкафов.

...Подсвеченное мрачным светом пространство ограничено пластиковыми перегородками со следами размытых белых каракулей и рядами стульев вдоль них. Огромный зеркальный задник отражает подмостки и поглощает зал – зритель видит себя среди персонажей действия. Музыкант и композитор Харри де Вит творит ритмично-шумовой мотив спектакля – из экзотической перкуссионной установки он извлекает потусторонние звуки. Под них медленно движутся в пустоте фигуры старообразных людей в пыльно-черном – это члены семьи, во главе которых 97-летняя

бабушка Оттилия и её 94-летний давний любовник Эмиль Такма, объединённые общей тайной – убийством мужа Оттилии и рождением их общего ребёнка в семье. К шествию постепенно присоединяются дети (младшему – 38, старшему за 70: актёров значительно моложе «состарил» тщательный грим). Кому-то из них внезапно открывается тайна семьи, другие смутно догадываются о ней, а кто-то всю жизнь мучается оттого, что знает причину проклятия рода. Несмотря на зрелость, они по-прежнему неприкаяны, и страдают от чрезмерной чувственности или полного её отсутствия, их сексуальная жизнь на грани перверсии. Младшие потомки преступных любовников, любящие друг друга Лот и Оттилия, даже в вызывающе-эротической ситуации не способны заняться любовью – то ли из-за природной вялости Лота, то ли из-за его похожих на инцест отношений с сексуально-активной матерью, то ли из-за того, что он подсознательно чувствует кровное родство с Оттилией.

Призрак убитого мужа каждый день приходит к наказанной долголетием бабушке Оттилии, обречённой возвращаться в кошмар прошлого, а в настоящем наблюдать вырождение своей семьи. Подробный сценический психоанализ режиссёр завершает фигуральным посыпанием голов пеплом, и зеркальный задник множит до бесконечности пепельный снегопад на фоне кладбищ и руин.



БАЛТИЙСКИЙ  
ДОМ  
ТЕАТР-ФЕСТИВАЛЬ

**Селфи с античностью  
«СЕЙЧАС НЕТ ВРЕМЕНИ НА ЛЮБОВЬ»**  
РЕЖИССЁР ДАМИР САЛИМЗЯНОВ  
ФЕСТИВАЛЬ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»

Спектакль «Сейчас нет времени на любовь» эстонского театра R.A.A.M. вновь приехал в Россию на фестиваль «Балтийский дом» после участия на Международном Волковском фестивале в Ярославле. История Амфитриона – персонажа античных пьес, когда-то вдохновившая Мольера, в середине прошлого века была остроумно переписана бразильским драматургом Гильерме Фигейреду. Дамир Салимзянов сделал авторскую редакцию версии Фигейреду, носившую название «Um Deus Dormiu Lá em Casa» («Бог ночевал в доме»), и поставил по ней интеллектуальную комедию.

...Косноязычный «силовик» Амфитрион, несмотря на воинствующий атеизм, всё же таки смущён предсказанием о том, что во время его отсутствия (по причине битвы, которую он должен возглавить) в его доме переночует мужчина. Так смущён, что решает сам прийти ночью к своей богобоязненной жене Алкмене под видом Зевса, принявшего личину её мужа, чтобы испытать её супружескую верность. Красавица Алкмена прекрасно понимает, кто перед ней, однако, обиженная уловкой ревнивого супруга, принимает игру, выражая готовность изменить ему с богом. Оскорблённый Амфитрион пытается устыдить её, но встречает аргументированный отпор (вернее, напор) со стороны Алкмены: её муж – герой – никогда бы не покинул поле боя, чтобы тайком навесить супругу; а если Зевс не разделит с ней ложе, то оскорбит её красоту! Такая неожиданная коллизия даёт возможность для изощрённой словесной и смысловой эквилибристики и тонкой интриги для испытания супружеских отношений. И эта возможность блестяще реализуется всеми творцами интерактивного, почти площадного действия. Оно захватывает зрителя уже на подходе к зрительному залу: сошедший со сцены «хор» (на деле – два весёлых шалопазя из XXI века) лично приветствует



каждого. После чего уже на сцене, для подзабытых античную мифологию, «хористы» по-своему набалтывают краткую историю античных героев. Постоянное присутствие в этом анекдоте «невидимых» гостей из будущего обеспечивает прямой контакт со зрителем и взаимодействие с главными персонажами (они то пристраиваются делать селфи с героями, то достают корзины с попкорном и очки 3 D, чтобы сполна насладиться сценой агрессивного соблазна Алкменой горе-Зевса), а их комментарии сбивают мифотворческий пафос с легенды о рождении Геракла. Актёрская команда (Кристо Видинг, Ингрид Маргус, Мартин Кейв, Отт Картау, Тенн Ламп, Херриет Тоомпере) работает легко, этюдно, взахлёб, будто от первого лица, декорации-трансформеры превращаются во что угодно, условно стилизованные костюмы остроумно дополнены реквизитом из другой эры – так древние греки восстали из-под многовековых культурных наслоений и оказались приятно похожими на нас. За что и заслужили приз зрительских симпатий «Балтийского дома».



БАЛТИЙСКИЙ  
ДОМ  
ТЕАТР-ФЕСТИВАЛЬ

**Внутри «Макбета»**  
**«МУЗЕЙ ВЫМЫСЛА. I. ИМПЕРИЯ»**  
**МАТИАСА УМПЬЕРРЕСА**  
**ФЕСТИВАЛЬ «ТЕРРИТОРИЯ»**

**М**атиас Умпьеррес решительно стёр границу между музеем и театром. В его «Музее вымысла» на «Территории» давали «Макбета». Вместо программки – красная комната с видеопортретами участников и их творческой биографией. Небольшая комната и четыре экрана по стенам поначалу похожи на скучноватое пространство лектория. Под стать пространству и начало – вспыхивает один экран, где мы видим успешную бизнес-леди (Анхела Молина, звезда фильмов Педро Альмодовара), которая только что протащила выгодный для своего европейского города контракт, открывший шлюзы для будущего потока китайских инвестиций, а после уснула от перенапряжения прямо за рабочим столом. Во сне ей явились не только три шекспировские ведьмы, а целая свита фриков. От двухмерного пространства не остается и следа – зрители оказываются внутри виртуального действия, под перекрестным огнём таких жгучих взглядов и свистящих реплик, точно между кончиками двух рапир. Бизнес-леди (Макбет) просыпается – и фрики исчезают,

но горят уже все четыре экрана, и даже пустые столы департамента теперь излучают угрозу. Дружеский разговор с Банко заканчивается, как должно, звонком от мэра, который очень доволен успехами Макбет и поздравляет её с повышением.

Текст леди Макбет режиссёр отдал Роберу Лепажу, чью великолепную по точности и вместе с тем очень деликатную игру мы уже могли оценить. Разумеется, в таком распределении нет никакого трансвестизма, но эта пара – морщинистая, смертельно усталая женщина-убийца и рыхлый, вялый, берущий реванш чужими руками мужчина – вдохновитель убийств, – придаёт давно знакомому сюжету новую остроту. Зрители попадают то в атмосферу семейной роскоши и ненависти правящей верхушки (точно в «Гибели богов»), то в жутковатый лес а-ля Дэвид Линч. Этот навсегда зафиксированный и вместе с тем живой спектакль такой плотности, что за один раз невозможно увидеть все оттенки отношений, больше похожих на поединки, взглядов, тайных жестов и невысказанных обид. Но режиссёр милостиво разрешает смотреть свой виртуальный спектакль столько, сколько понадобится, сосредотачиваясь на персонажах, как на любимых картинах.



**Пропасть или прорваться**  
**«ДЕТИ СОЛНЦА»**  
**РЕЖИССЁР ТИМОФЕЙ КУЛЯБИН**  
**ФЕСТИВАЛЬ «ТЕРРИТОРИЯ»**

**Н**овый спектакль Новосибирского государственного академического театра «Красный факел» – яркий пример того, как можно предельно осовременить столетний текст, ничего в нём не поменяв, только сократив, и остаться в пространстве психологического театра. Действие «Детей солнца» перенесено из дворянской усадьбы в университетский кампус Силиконовой долины, почти так же изолированный от внешнего мира, как и усадьба. Время – канун 2000 года, когда человечество застыло в ожидании техногенных катастроф и технических прорывов. Павел Протасов (Павел Поляков) – не горьковский химик, а продвинутый айтишник, его сестра Лиза (Ирина Кривонос), которую Павел забрал к себе, пострадала при теракте в метро и не может преодолеть последствия травмы и посттравматического синдрома. Борис Чепурной (замечательная работа Андрея Черныха) попал в Стэнфорд по двустороннему обмену... Так каждому герою сочинена современная биография, но эти биографии почти не затронули текст и остались в подробном буклете, где рассказывается также об истории создания пьесы, о русских покорителях Силиконовой долины, учёных-визионерах, о миллениуме (драматург проекта Ольга Федянина).

Время на часах их университетских комнат, похожих на кельи, неумолимо приближается к 2000-му году и к обнулению. В спектакле Кулябина – своя ирония судьбы в новогоднюю ночь, свои тяжёлые прозрения, страшные признания и моменты истины, после которых по-прежнему уже не будет. Никто из этой маленькой русской колонии не смотрит надоевший телевизор, где Ельцин со словами «Я устал, я ухожу» представляет стране никому не известного преемника. Как и сто лет назад, люди не замечают, как в их жизнь незаметно, как бы прицениваясь и осматриваясь, но уже по-хозяйски вошло будущее.

Режиссёру миллениум поделил жизнь примерно пополам, оставив и память об этом явлении, и дистанцию. Показать «сложное психологическое сплетение конфликтов внутри исчерпавшего себя мира» – так он сам определил свою



задачу. Это чувство исчерпанности – общественного устройства, многих (очень многих) отношений, занятий, и непонимания, как меняться и куда двигаться, – сейчас, спустя почти двадцать лет, обострилось ещё больше. В «Детях солнца» один уходит совсем, не находя себе места ни в настоящем, ни в будущем. Остальные маются на перепутье, чтобы в итоге так же безнадежно отстать (буквально – отъехать вглубь сцены на платформе). И только один, гений в компьютерных технологиях и инфантильный ребёнок в человеческих отношениях, порвав с привязанностями и обязательствами, резко прорывается в будущее. Куда, как известно, возьмут не всех.





## По дороге в Эйн-Харод

«СОЛЬ ЗЕМЛИ»

РЕЖИССЁР ЦВИ СААР

(HAZIRA PERFORMANCE ART ARENA,  
ИЗРАИЛЬ)

ФЕСТИВАЛЬ NET

Этот спектакль по роману-антиутопии Амоса Кейнана очень подходит для бродячего театра: пара видеокамер, детские машинки и солдатики, картонные домики и ветхая кукла-голем, сшитая из грубой ткани, без лица и одежды (такую бы сшили ребёнку в какой-нибудь бедной деревне, а его воображение наградило бы куклу лицом и судьбой). И много-много килограммов соли – её рассыпают по сцене ради образа пустыни, среди которой вырастают израильские города и сады. Соль – квинтэссенция земли с её историей и культурными слоями (рассказчик может водить экскурсии по её холмам и впадинам, которые помнят библейские события и крестовые походы). И квинтэссенция боли – соль остаётся, когда высохли все слёзы.

Эйн-Харод – название идеального кибуца, куда герой рассказа бежит

от войны. Ради этого он убивает в своём доме преследователей, долго прячется на чердаке, петляет по ночному городу, плывёт по морю, угоняет машину, сталкивается с арабом, который так же бежит от войны, видит гибель случайных попутчиков, берёт в плен генерала... Когда в сюжете возникает араб-двойник героя-иудея, появляется иллюзия антивоенного пафоса: дескать, все одинаково страдают от войны; когда же оба берут в плен израильского генерала, зритель окончательно перестаёт следить за логикой сюжета и разбираться, кто кому враг (ибо здесь каждый одинок в своей личной войне против целого мира). И отдаётся мерному ритму восточного языка, который звучит так красиво, и неизлечимой горечи человека, который обречён быть вечным воином в бесконечной войне. Камера давно уже не следит за безликой ветхой куклой, а наше внимание заняли сами актёры.

Беглец достигает своего Эйн-Харода. Только он вовсе не похож на цветущий рай. Перед нами лишь чистый экран цвета соли – белое Ничто, нирвана, сон без снов. Или тот нереальный белый цвет, в который однажды уйдёт каждый. В одиночку.

## К горизонту событий

«МЫ ВСЁ БЕРЕМ НА СЕБЯ»

РЕЖИССЁР

КРИСТОФ МАРТАЛЕР

(«ШАУШПИЛЬХАУС», ЦЮРИХ)

ФЕСТИВАЛЬ NET

Физики порой называют явления природы как поэты. Горизонт событий – граница черной дыры, которая притягивает любой объект, из её объятий не вырваться даже со скоростью света. Именно туда, к горизонту событий, стремится космический корабль, на борту которого собрались разного рода европейские прохиндеи: руководитель преступной строительной корпорации, священник-любитель, торговец почти свежим мясом, директор липового фонда, профессиональный разрушитель карьер методом травли в интернете, наследница фирмы по регистрации липовых компаний... Они купили баснословно дорогие билеты на рейс до горизонта событий, где обнулится информация про них (так теперь называется отпущение грехов). В иллюминаторе этого космического титаника сначала видны горы, потом облака, выход за пределы земной атмосферы и, наконец, космос.

Дряхлые, хваткие, грешные, безукоризненно одетые европейцы, над которыми швейцарец Кристоф Марталер гомерически и горько, тонко и умно смеётся уже который спектакль подряд, летят к своему очищению организмов и репутаций. И только в полёте понимают, что капсула, которая сохранит их в безопасности, куда-то подевалась, да и у штурвала корабля нет пилота. Москва стала последним местом, где был сыгран спектакль «Мы всё берем на себя». Марталер плетёт вязь спектакля из великой музыки европейской традиции всех времён и на все вре-



мена (Бах, Вагнер, Моцарт, Чайковский, Григ и прочие великие «швейцарские» композиторы, а также Фрэнк Синатра, Удо Юргенс, Майкл Джексон, Элтон Джон и другие – в исполнении двух пианистов и всей труппы) и остроумного абсурдистского текста. Этаких путевых заметок, где представители «элит» болтают с откровенностью случайных попутчиков. Сокрушитель карьер делится профессиональным словарём интернет-хейтеров, чтение которого превращается в рэп. Наследница доходного преступного бизнеса рассказывает детективную историю его получения. Потребители современного искусства швыряются миллионами, чтобы перекупить арт-шедевр – свиную ногу (чтобы потом просто впитаться в неё зубами). Слух улаживает оперная дива-голограмма. Поставщик несвежего мяса нервно требует вокруг себя пустого пространства – он слишком долго впаривал тухлятину, чтобы терпеть рядом людей.

Сцена и зрительный зал соотносятся в этом пространстве как бизнес-класс и эконом-класс единого корабля, улетающего до наступления «эры цифрозоя», где человек не выживет. Вопрос в том, готовы ли вы понять и принять то, что сами являетесь его пассажирами.



# Apprehension of the Digital Age

Svetlana POLYAKOVA, Olga FOUX

Photos courtesy of festivals' press-services (Baltdom, Territory, NET)

INTERNATIONAL FESTIVALS –THE BALTIC HOUSE FORUM FOR THE BALTIC COUNTRIES, THE TERRITORY FESTIVAL SCHOOL AND THE FESTIVAL OF THE NEW EUROPEAN THEATRE OR NET THAT ARE BEING HOSTED IN MOSCOW AND ST PETERSBURG THIS FALL, APPEAR TODAY TO BE THE POCKETS OF TRUE STABILITY. EVEN THOUGH THE FORMS AND THE IDEAS THAT ARE BEING ADDRESSED THERE DO NOT GIVE MAN THE RIGHT FOR A PEACE OF MIND. SVETLANA POLYAKOVA (BALTDOM) AND OLGA FOUX (TERRITORY, NET) TALK ABOUT THEIR MOST VIVID IMPRESSIONS.



From a tape recorder to the guillotine

“ZINC (ZN)”

DIRECTOR EIMUNTAS NEKROŠIUS  
THE BALTIC HOUSE

Shortly before his death Eimuntas Nekrošius brought his final production to Russia – “Zinc (Zn)” based on Svetlana Alexievich’s books “Chernobyl Prayer” and “Boys in Zinc” (MENO FORTAS Theatre) and received people’s choice award for this shock of a production that is as far from the entertainment genre as possible, the pain, the shame, the compassion, the horror.

The story is told in first person – actress Aldona Bendoriute portrays the writer herself, who has interviewed witnesses to the major catastrophes of the 1980s – Afghanistan and Chernobyl – and who was put on trial as a detractor of the Soviet reality. The testimonies begin with Alexievich’s own revelations about a “happy” childhood. Then comes the oath of allegiance to the USSR, which the already adult Svetlana has recited numerous times, the joy of the conscripts, the helicopters created with the flaps of the rulers – a preamble to the senseless bloodshed for the fulfillment of one’s “international duty”. The writer drags a reel-to-reel recorder on her fragile shoulders, and it seems to grow even heavier as it absorbs the testimonies of the victims of the war and its consequences. At times she gets chased away, hunted, even beaten (people selling the truth for awards and pitiful handouts from the Motherland), at other times she herself runs from the truth that ends up being unbearable, like the story of the mother of a former Afghan War vet that became a murderer in civilian life. These dangerous testimonies



land the interviewer in the prisoner’s box – in the space of a stadium, where the judge-referee and the jury-fans, sitting on the chairs like the disabled with their feet tucked under them, accuse the inconvenient truth and persecute the defendant, leaning on their crutches-chairs.

The tone of the production rises to the truly tragic heights when the voices of the victims of Chernobyl are heard. For instance, the story of the wife of a fireman about the pregnant wife, who, not knowing the truth, would sneak in behind the doctors’ backs to visit her dying husband who had become an object of radioactive emission.

Meanwhile, Nekrošius’s production is about Svetlana Alexievich herself – her stage image is devoid of heroism and melodramatics; it looks ridiculous, lost, cartoonish at times. In the given circumstances, her difficult mission is pure quixotry. Respondents renege on their testimonies, demand compensation for slander, press charges, and the documentary evidence is banned from publication. In Nekrošius’s production the one who endured for the truth is sent to the guillotine, but even from there she continues to address the audience.



**Longevity as punishment**  
**LOUIS COUPERUS**  
**"THINGS THAT PASS"**  
**DIRECTOR IVO VAN HOVE**  
**THE BALTIC HOUSE**

Ivo van Hove's production "Things that Pass", based on Louis Couperus's novel "Old People and Things that Pass" that was written almost a century ago, was awarded the Leonid Popov press award at the Baltic House Festival. As in the previous stage version of Couperus's novel "The Hidden Force", the story is tied to the Dutch East-Indian colonial past and the sense of guilt over it which compels one to drag skeletons out of the closets.

...The space illuminated with a somewhat gloomy light is enclosed by plastic partitions. Audience members see themselves among the characters in the production via the reflecting backdrop. Musician and composer Harry de Wit draws otherworldly sounds from an exotic percussion set. Figures of people in dusty black move slowly to those sounds. They are members of a family, and at the head of that family are the 97-year-old grandma Otilie and her 94-year-old longtime lover Emil Takma,

united by a mutual secret – the murder of Otilie's husband and the birth of their mutual child in the family. The procession is gradually joined by children (the youngest is 38, the oldest is over 70). For some of them the family's secret is suddenly revealed, others have a vague suspicion about it, and some go through life tormented by the knowledge of the reason for the curse hanging over their family. Despite the maturity they are still very much out of place and they suffer from excessive sensuality or from complete lack thereof, their sex life is on the verge of perversion. The younger offspring of the criminal lovers, Lot and Otilie, who love each other, are incapable of making love even in a provocatively erotic setting.

Grandma Otilie, who was cursed with longevity, is visited by the ghost of her murdered husband every day, and she is doomed to return to the nightmare of her past and to watch her family die out in the present. The director completes his detailed stage psychoanalysis with the metaphoric sprinkling of ashes upon their heads – and the reflecting backdrop multiplies the ashfall to infinity against the background of cemeteries and ruins.

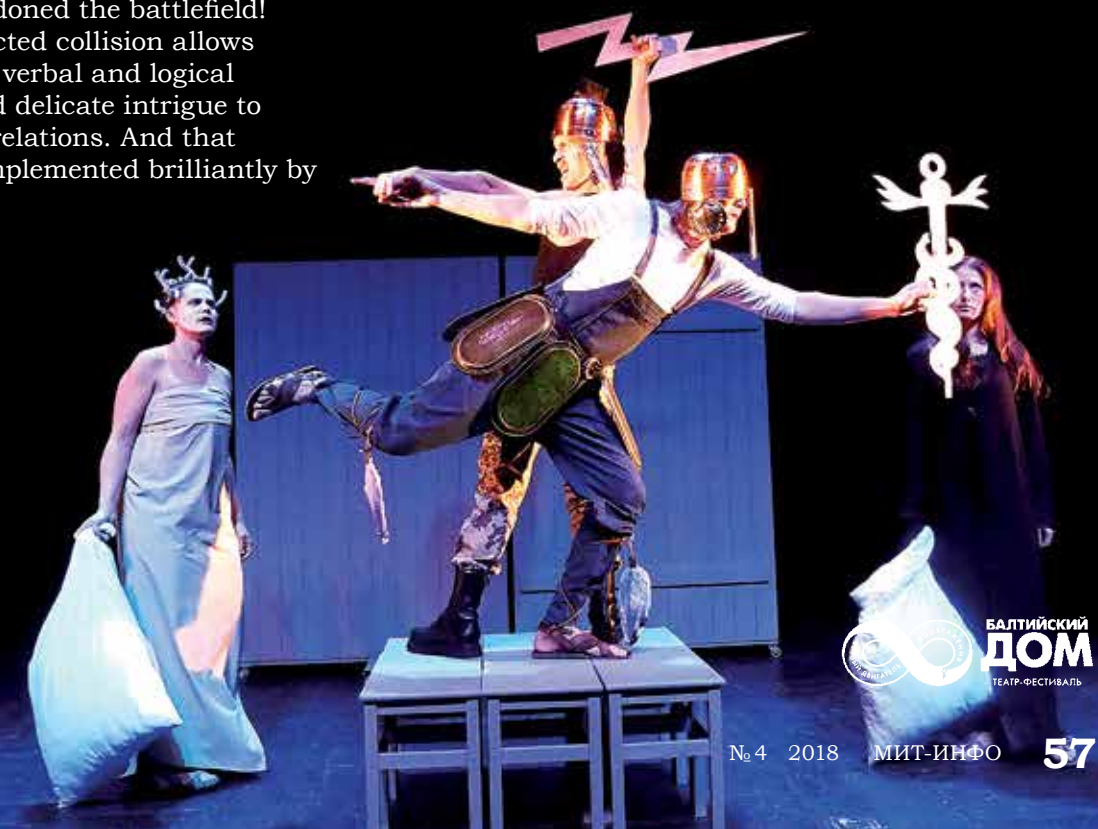
**A selfie with antiquity**  
**GUILHERME FIGUEIREDO**  
**"NO TIME FOR LOVE"**  
**DIRECTOR DAMIR SALIMZYANOV**  
**THE BALTIC HOUSE FESTIVAL**

The production "No Time for Love" by Estonia's R.A.A.A.M. theatre has once again come to Russia for the Baltic House Festival, following its participation in the Volkovsky Festival in Yaroslavl. The story of Amphitryon, a character from ancient plays, had once inspired Molière and was cleverly rewritten in the middle of last century by Brazilian playwright Guilherme Figueiredo. Damir Salimzyanov made an author's edition of Figueiredo's version titled "Um Deus Dormiu Lá em Casa" ("A God Slept Here") and staged an intellectual comedy based on it.

...Amphitryon, an inarticulate security official, is rattled by a prophecy that another man will spend the night at his house while he is away on a military campaign, despite his militant atheism. And he decides to test his god-fearing wife Alcmena's conjugal fidelity by coming to her in the night under the guise of Zeus. Alcmena realizes who is before her and, feeling insulted, she accepts the game, expressing her readiness to give herself to the "god". Offended by this, Amphitryon tries to shame her but is met with Alcmena's compelling rebuttal: her husband is a hero and would never have abandoned the battlefield! Such an unexpected collision allows for sophisticated verbal and logical equilibristics and delicate intrigue to test the marital relations. And that opportunity is implemented brilliantly by



all the creators of the interactive almost market-place type action. The "chorus" (in reality – two cheerful loafers from the 21st century) comes down from the stage and personally greets everyone. Afterwards, already back on the stage, the "chorus members" easily chatter about a brief history of ancient heroes for those who partially forgot ancient mythology. The constant presence of the "invisible" guests from the future in this story ensures direct contact with the audience (they either sidle up to take a selfie with the characters, or they pull out buckets with popcorn and 3D glasses). The team of actors (Kristo Viiding, Ingrid Margus, Martin Kõiv, Ott Kartau, Tõnn Lamp, and Harriet Toompere) works with ease, sketch-like, with passion, as though from a first person, thereby making the ancient Greeks seem pleasantly similar to us.





**Inside “Macbeth”  
MATÍAS UMPIERREZ’S “MUSEUM OF  
FICTION. I. EMPIRE”  
THE TERRITORY FESTIVAL**

**M**atías Umpierrez decisively erased the boundary between museum and theatre. His “Museum of Fiction” presented “Macbeth” at the Territory Festival. Instead of the program, there was a red room with video portraits of the participants along with their artistic resumes. A small room with four screens along the walls is reminiscent at first of the slightly boring space of a lecture hall. The beginning befits the space as well – one of the screens lights up and we see a successful businesswoman (Ángela Molina, the star of Pedro Almodóvar’s movies), who had just rammed through a contract profitable for her European city, a contract that had opened up the gateways for the future influx of Chinese investments, and afterwards fell asleep right at her work desk from too much stress. In her sleep she is visited not only by the three

Shakespearean witches, but by an entire entourage of freaks. No trace remains of the two-dimensional space – audience members find themselves inside a virtual action, in the crossfire of such fierce looks and hissing retorts as though they were trapped between the pointed tips of two rapiers. The businesswoman (Macbeth) wakes up, and the freaks disappear, but now all four screens are lit up and even the department’s empty desks are now exuding danger. The friendly conversation with Banquo ends as it should – with the phone call from the mayor, who is very happy with Macbeth’s achievements and congratulates her on her promotion.

The director gave Lady Macbeth’s text to Robert Lepage, whose acting skills, brilliant in their precision and at the same time so very delicate, we had already come to appreciate. Naturally, there is no transvestism in this assignment, but this couple – the wrinkled, deathly tired murderess and the podgy, withered architect behind the murders who decided to take his revenge by proxy – give a new edge to the familiar plot. Audience members find themselves either in an atmosphere of family luxury and hatred of the ruling elite (like in “The Damned”), or in an eerie forest à la David Lynch. This production, forever locked in place and at the same time so dynamic, is so dense that it’s impossible in one go to see all the nuances of relationships that rather resemble duels, of looks, secret gestures and hidden hurts. But the director graciously allows audience members to watch his virtual production as many times as needed, focusing on the characters like one would on one’s favorites paintings.



**To perish or to break through  
MAXIM GORKY  
“CHILDREN OF THE SUN”  
DIRECTOR TIMOFEY KULYABIN  
THE TERRITORY**

**T**he Red Torch Theatre’s new production is a vivid example of how one can maximally modernize a hundred-year-old text while remaining in the psychological theatre space. The action of “Children of the Sun” is moved from a nobleman’s manor (as it was in the original) to a university campus in the Silicon Valley – almost as isolated from the outside world as the manor. The time is the eve of the year 2000, when all of humanity froze in anticipation of technology-related catastrophes and technological breakthroughs. Pavel Protasov (Pavel Polyakov) is not Gorky’s chemist but a progressive IT guy, his sister Lisa (Irina Krivonos), whom Pavel took to live with him, was injured during a terrorist attack at a metropolitan railway station and cannot overcome the aftermath of her injury and the posttraumatic stress disorder, Boris Chepurnoy (a remarkable work by Andrei Chernykh) got into Stanford through a two-way exchange... Thus every character is given a contemporary biography but they barely touched the text and remained in the detailed booklet, which also talks about the history of the play’s creation, Russian conquerors of the Silicon Valley, visionary scientists, problems generated by the millennium, etc. (playwright for the project was Olga Fedyanina).

The time on the clocks in their university rooms inexorably moves closer to the year 2000 and to the reset point. No one in that small Russian colony watches TV that everyone is sick of. On the TV screen Yeltsin pronounces his sacramental “I’m tired, I’m

leaving” and presents the country with a successor that no one knows. And just like a hundred years ago, people don’t notice that the future has already slipped into their lives. Inconspicuously, as though comparison shopping and looking around, but already in a manner of one that owned the place.

For the director, the millennium split life roughly in half, leaving behind both the memory of that event and the distance from it. He himself described his goal as showing “the complex psychological interlacing of conflicts within the world that had exhausted itself”. Now, nearly twenty years later, that feeling of exhaustion – of social structure, of many relationships, occupations, and failure to understand how to change and where to go – has become even keener. In “Children of the Sun” one of the characters leaves for good, unable to find his place in the present or in the future. The others languish at the crossroads only to ultimately fall behind just as hopelessly (literally – to move to the very back of the stage using platforms). And only one of them, a computer genius and an immature child when it comes to human relationships, bursts abruptly into the future, having broken free of attachments and obligations. A future where, as we know, not everyone will be invited.







**The road to Ein Harod**  
**“SALT OF THE EARTH”**  
 DIRECTOR **TSVI SAAR** (HAZIRA  
 PERFORMANCE ART ARENA, ISRAEL)  
 NET

This production based on Amos Kenan's dystopian novel is a perfect fit for a small wandering theatre: a couple of video cameras, toy cars and soldiers, cardboard houses and a shabby golem doll sewn from coarse fabric, with no face or clothes (a doll like that would have been made for a child in some poor village, and that child's imagination would have endowed the doll with both a face and a destiny). And many-many kilograms of salt – it's poured over the stage for the sake of creating the image of the desert, out of which the Israeli cities and gardens grow. Salt is the quintessence of the land with its history and cultural layers (the storyteller can lead tour groups along its hills and valleys that remember Biblical events and the Crusades). And the quintessence of pain – salt is what remains when tears have run dry.

Ein Harod is the name of an ideal kibbutz, where the protagonist of the story runs to escape the war. For that purpose he kills his pursuers in his home, hides out in the attic

for a long time, roams around the city at night, sails across the sea, carjacks a vehicle, bumps into an Arab, who was likewise running away from the war, witnesses the death of his accidental travel companions, captures a general... When the plot brings forth an Arabic doppelganger to the Jewish protagonist, it creates the illusion of an antiwar pathos: as in, everybody suffers the same from the war; but when they both capture an Israeli general, audience members stop altogether trying to follow the logic of the plot and figure out who is whose enemy (for everyone here is alone in their personal war against the entire world). And the audience surrenders to the cadenced rhythm of the Oriental language that sounds so pretty and the incurable bitterness of a man doomed to be the eternal soldier in an endless war. The camera has long since stopped following the faceless shabby doll, and our attention is captured by the actors themselves.

The fugitive reaches his Ein Harod. Only it doesn't resemble a thriving paradise at all. Before us is only a blank screen the color of salt – a white Nothing, a nirvana, a dreamless sleep. Or that imaginary white light that one day all of us will disappear into. By ourselves.

**Toward the event horizon**  
**“MIR NÄMEDS UF ÖIS”**  
**“WE TAKE IT ON”**  
 DIRECTOR **CHRISTOPH**  
**MARTHALER** (SCHAUSPIELHAUS  
 ZÜRICH). NET

Event horizon is the edge of a black hole, which pulls any object toward it; nothing can escape its hold even at the speed of light. And it is there, toward the event horizon, that a spaceship is heading with various European swindlers on board: head of a criminal development corporation, an amateur priest, a distributor of almost fresh meat products, a director of a sham foundation, a professional career-destroyer through internet harassment, an heiress to a firm that registers sham companies... They purchased astronomically expensive tickets for a passage to an event horizon, where the information about them will be reset (that is what they call absolution these days). The viewport of this space titanic first shows mountains, then clouds, exit to beyond the Earth's atmosphere, and, finally, Space. Decrepit, tenacious, sinful, faultlessly dressed Europeans that Switzerland's Christoph Marthaler has been mocking in so many productions in a row, loudly and bitterly, subtly and smartly, are flying toward their cleansing of systems and reputations.

And only in flight do they realize that there's no salvation for them. Marthaler weaves the wreath of the production out of the great music of the European tradition of all times and for all times (Bach, Wagner, Mozart, Tchaikovsky, Grieg, and other great “Swiss” composers, as well as Frank Sinatra, Udo Jürgens, Michael Jackson, Elton John, and others – performed by two pianists and the entire troupe) and a sharp-witted absurdist text. The career-destroyer shares his professional dictionary of internet haters, the reading of which is turned into a rap session. The heiress to a lucrative criminal business tells a detective story of how that business was obtained. Consumers of modern art squander millions to outbid others for an art masterpiece – a pig's foot (in order to later simply sink their teeth into it). An operatic holographic diva delights the ear. The distributor of old meat nervously demands to have the space around him cleared – he spent too long peddling rotten meat to tolerate having people next to him.

The stage and the audience hall in this space correlate like business class and economy class of the same spaceship that flies away prior to the start of the “digital age” where man will not survive. The question is, whether or not you're ready to understand and accept the fact that you yourselves are that ship's passengers.



# СЫН МИРА

Ирина АЛПАТОВА

Фото предоставлены пресс-службой Международного театрального фестиваля Ф. М. Достоевского

## В Великом Новгороде и Старой Руссе ЗАВЕРШИЛСЯ XXII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

**В** 2018 году этот известный не только в России, но и в мире фестиваль кардинально обновил свой формат. Долгие годы он назывался «фестивалем камерных спектаклей», и действительно, небольшие по формату постановки игрались в основном в Старой Руссе: в самом Доме-музее Ф. М. Достоевского, в его Научно-культурном центре (в этом году он стал называться Музеем романа «Братья Карамазовы»), в ДК «Русич». И только открытие фестиваля проходило, как правило, на сцене Новгородского театра драмы имени Ф. М. Достоевского, где зрители могли увидеть «полноформатный» спектакль.

В этом было немало хорошего и по-настоящему трогательного, ведь актёры выходили не на традиционную сцену, а проникали в пространство, некогда обжитое самим великим автором, что придавало спектаклям

особую атмосферу. Но количество зрителей было существенно ограничено теми же камерными пространствами, а потому и сам фестиваль не всегда мог прозвучать в полный голос, стать событием не только регионального, но и общероссийского, да и международного масштаба.

И вот теперь положение изменилось. В этом году обновлённый фестиваль представил зрителям 14 спектаклей, которые шли в течение недели, закончившейся 11 ноября, в день рождения Фёдора Михайловича. Нет, Старая Русса не была забыта и обделена спектаклями, три раза гости фестиваля приезжали в этот город, чтобы увидеть спектакли в прежних пространствах. Остальные же театральные события проходили в самом Новгороде, который тоже расширил свою театральную топографию. Спектакли игрались в театре, филармонии и её подвалах, в Музее изобразительных искусств и Культурном центре «Акрон». А главное, нынешний фестиваль стал по-настоящему международным: в нём приняли участие театры из Туркменистана, Словении, Польши, Испании, Беларуси, Литвы и даже Японии. И ещё очень важно, что в этот раз большинство спектаклей были выпущены в пару последних сезонов, а значит, представляли самые последние сценические поиски в мире Достоевского.

Безусловно, было очень интересно наблюдать за процессом синтеза различных человеческих и театральных менталитетов, за тем, какие произведения и сюжетные линии в них привлекают зарубежных режиссёров и исполнителей. Ведь Достоевский – поистине сын мира, писатель, отразивший в своём творче-



«Братья Карамазовы»



«Преступление и наказание»



стве не только отечественные реалии и духовные поиски, но и темы вечные, задал вопросы, не теряющие актуальности всегда и везде. Спектакли были очень разные – от почти домашних, семейных представлений до самых настоящих театральных блокбастеров.

Конечно, все это заметно повлияло и на расширение зрительского кругозора.

К «блокбастерам», пожалуй, стоит отнести проект режиссёра Мирьяны Медоевич и актёров из словенской Любляны. Взяв за основу роман «Преступление и наказание», словенцы изъяли его из быта и переместили, по их словам, в «духовный космос Достоевского». Переместили и физически: из обычного театрального зала в нетопленые подвалы Новгородской филармонии, которая расположена в самом сердце Кремля, в лифтовые шахты, в маленькие комнатки, в закулисы. Этот иммерсивный спектакль, длившийся почти пять часов, вместил в себя не только историю Раскольникова, Сони, Свидригайлова, Катерины Ивановны и других персонажей романа, но и научные литературоведческие и культурологические фрагменты из статей Бахтина и Касаткиной, собственные актёрские импровизационные размышления и много чего ещё. Всего четверо актёров перевоплощались в разных персонажей, мгновенно, на наших глазах меняя пластику и интонации. Здесь были страсть, темперамент, мысль, отчаяние, крики, шёпот, вовлечение зрителей в происходящее. Спектакль стал, наверное, одним из самых заметных на этом фестивале, ведь подобного новгородский зритель ещё не видел.

И по контрасту – тихий, тёмный, неспешный, по-восточному медитативный «Идиот» в исполнении артистов Токийского Нового реперту-



«Подпольный человек»

арного театра, который возглавляет, между прочим, русский режиссёр Леонид Анисимов. Японцы смогли синтезировать два мира, две цивилизации, две культуры, и объединяющим началом был именно Достоевский. В спектакле не было знаменитых «надрывов», рвущихся страстей, почти отсутствовало и само движение. Важно то, как актёры пытались не просто прочесть, но присвоить этот знаменитый текст, разобраться в нём и в себе, найти схожее. Недаром же актриса Ёко Осака, игравшая Настасью Филипповну, призналась, что играет практически себя, свои ощущения.

А вот спектакль Театра Польского из Вроцлава «Братья Карамазовы» в постановке Станислава Мельского оказался на удивление «русским»: страстным, громким, наполненным плясками, песнями и духовными песнопениями. Но оказалось, что столь темпераментная, но всё же психологическая манера исполнения отнюдь не выглядит архаично и, во всяком случае, приходится очень по душе российской публике. Вполне традиционным был и спектакль «Очаровательный сон» (по «Дядюшкиному сну») Гомельского областного драматического театра из Беларуси, поставленный Лидией Монаковой. Сыгранный на стыке комедии и мелодрамы, он был абсолютно актёрским, где каждый исполнитель имел «крупные планы».

Спектакль режиссера Сильвы Кривицкиене «Записки из подполья» молодого литовского театра «Teoai» (Вильнюс), состоящего из учеников Эймунтаса Някрошюса, удивил глубочайшим погружением в темы и ситуации, пластичностью и психологическим мастерством актёров, особенно исполнителя главной роли Пиюса Ганусаускаса. Тёмная история Достоевского вдруг наполнялась внутренним светом, дарила надежду на душевное воскрешение.

Театр «АртИст» из Ашхабада (Туркменистан) сыграл комедийный спектакль «Чужая жена и муж под кроватью», что не часто встречается на этом фестивале, сыграл легко, смешно, заразительно, за что и был вознаграждён зрительской признательностью. Создателем театра и режиссёром этого спектакля является Игорь Аннакльчев. По-хорошему удивил и такой домашний «Балаган театр» из испанского Мадрида. Оказалось, что им руководит ученик



«Чужая жена и муж под кроватью»

Петра Фоменко Хосе Луис Чека-Понсе. Удивил своей искренностью, непосредственностью, внятной простотой. В этом театре играют испанцы и русские, но есть одно правило: любая классика исполняется на языке оригинала. А потому и спектакль «Игрок» прозвучал по-русски, что было очень трогательно.

Ещё одного «Игрока» показали хозяева фестиваля – Новгородский академический театр драмы имени М.Ф.Достоевского. Но международный акцент прозвучал и здесь, простому что в его создании принимала участие постановочная группа из Финляндии: режиссёр Яри Юутинен, художник Теему Нурмелин, музыкальным оформлением занимался Аттегат Олсонен. Новгородские актёры впервые существовали на сцене в совсем иной исполнительской манере: игровой, отчасти остранированной. И эта попытка освоения новых актёрских правил была очень любопытной.

Впрочем, и отечественные коллективы были вполне на высоте, представив спектакли непростые, отчасти экспериментальные, наполненные поисками иных сценических языков, сочетающие в себе на равных актёрскую игру и пластические и музыкальные импровизации, представляющие подчас весьма ориги-

нальные прочтения известных сюжетов. Стоит назвать спектакли «Какой уж тут Миколка!..» Дмитрия Лямочкина зеленоградского «Ведогонь-театра» с замечательными работами Павла Курочкина – Мармеладова и Алексея Ермакова – Свидригайлова, «Братья Карамазовы» Архангельского молодёжного театра с яркой режиссурой Максима Соколова, «Свидригайлов (вожж)» Адгура Кове, где исполнитель заглавной роли Владимир Бондаренко представил почти идеального «типа» Достоевского – отталкивающего и безумно привлекательного одновременно.

Так что XXII Международный театральный фестиваль Ф.М.Достоевского в Великом Новгороде благодаря его новым организаторам Даниилу Донченко и Сергею Козлову прошёл на более высоком уровне. И, конечно же, он будет иметь известный резонанс как в России, так и в театральном зарубежье.

# The Son of the World

Irina ALPATOVA

Photos courtesy of Dostoevsky Theatre Festival's press service

IN VELIKY NOVGOROD AND STARAYA RUSSA, THE 22ND FESTIVAL NAMED AFTER F.M. DOSTOEVSKY TOOK PLACE.

**I**n 2018, this festival which is famous not only in Russia but worldwide, updated its format. For many years it has been called the festival of chamber performances, and indeed, small-format productions were played mainly in Staraya Russa's premises: Dostoevsky memorial house-museum, Scientific and Cultural Centre and Rusich Community Centre. Only the festival opening used to take place, as a rule, at the stage of Dostoevsky Novgorod Drama Theatre, where the audience could see "large-format" plays.

This was a very good and really touching experience, when actors did not play on traditional stage, but entered space once inhabited by the great writer himself, and that it brought in performances a special atmosphere. However, the number of spectators was significantly limited by the same chamber spaces, and therefore the festival itself could not always be heard loud and clear, and remained a regional event rather than national, or international.

Now the situation has changed. This year, the renewed festival has presented to public 14 performances during the week that ended with November 11, the birthday of Fyodor Mikhailovich. No, Staraya Russa was not forgotten and deprived of performances; thrice the festival's guests came to the town to see plays at previous sites. The rest of theatre events took place in Novgorod itself. It is the most important that the 22nd festival became truly international with participation of theatres from Turkmenistan, Slovenia, Poland, Spain, Belarus, Lithuania and even Japan. Also important that this time most of the performances have been released recently, which meant that they represented the latest stage search in the world of Dostoevsky.



"Idiot"

It, certainly, was very interesting to watch the process of synthesis of various human and theatre mentality; what works and plot points attracted foreign directors and performers. After all, Dostoevsky is indeed the son of the world, whose works reflects not only domestic realities and spiritual quests, but also eternal themes, relevant always and everywhere. The plays were very different – from almost

"Crime and Punishment"





"The Player"

domestic, family performances to real theatre blockbusters. Besides, it certainly expanded the audience's horizons.

The "blockbusters", perhaps, included the project of director Mirjana Medojevic and actors from Ljubljana, Slovenia. "Crime and Punishment" novel was taken as a basis, the Slovenes removed it from everyday life and moved it, according to them, to "spiritual cosmos of Dostoevsky"; physically too: from usual theatre hall to unheated cellars of Novgorod Philharmonic Society in the very heart of the Kremlin, to an elevator shaft, small rooms, backstage area. This immersive performance, which lasted for almost five hours, contained not only the story of Raskolnikov, Sonya, Svidrigailov, Katerina Ivanovna and other characters of the novel, but also scientific literary and culturological fragments from articles of Bakhtin and Kassatkina, actors' personal improvisational reflections of thoughts and much more. Four actors, before our eyes, were transforming into different characters, instantly changing plastics and intonation. There was passion, temperament, thoughts, despair, screams, whispers, and the audience's involvement. The performance was probably one of the most prominent at this festival, since the Novgorod audience hasn't ever seen anything like that before.

Also by contrast – quiet, dark, unhurried, orientally meditative "Idiot" performed by artists of Tokyo New Repertory Theatre, headed by, among other things, the Russian director Leonid Anissimov. The Japanese managed to synthesize two worlds, two civilizations, two cultures, and it was Dostoevsky who connected them. In the play there was no famous bursting passions, stage movement was nearly absent. It is important that actors tried not only to say this famous text, but also to comprehend it and understand themselves, to find similarity. It is no coincidence that the actress Yoko Osaka, who played Nastasya Filippovna, admitted that she was playing practically herself, her own feelings.

Yet "The Brothers Karamazov" by Polish Theatre from Wroclaw staged by Stanislaw Melsky, turned out to be surprisingly "Russian": passionate, loud, filled with dances, songs and sacred music. "Charming Dream" (by Dostoevsky's novella "Uncle's Dream") of Gomel Theatre from Belarus, directed by Lydia Monakova, was also quite traditional. It was staged at the junction of comedy and melodrama, where every actor was very significant and had personal "close-ups".

"Notes from the Underground" by the director Silvia Krivickienė of young Lithuanian theatre "Teomai" (Vilnius), consisting of students of Eimuntas Nekrošius, surprised by its deepest immersion in themes and situations, plastique and psychological skill of the actors, especially Pijus Ganusauskas who played the lead role. The dark story of Dostoevsky was suddenly filled with inner light, giving hope of spiritual resurrection.

Art East Theatre from Ashgabat (Turkmenistan) presented the comedy play



"The Player"



"The Brothers Karamazov"

"Somebody Else's Wife and a Husband under the Bed", which is not often seen at this festival, it was played easily, funny, with infectious laughter and was rewarded with audience appreciation. The creator of the theatre and director of this play is Igor Annaklychev. Very downhome Balagan Theatre from Spanish Madrid was amazing. It turned out that the head of it Jose Luis Checa Ponce is a student of Peter Fomenko. It surprised by its sincerity, spontaneity and intelligible simplicity. Both Spaniards and Russians play in this theatre, but there is a rule: every classic is performed in the original language. Therefore, "The Player" in Russian sounded very touching.

The festival's host, Dostoevsky Novgorod Drama Theatre, showed another "The Player". However, also with an international accent, since a theatre group from Finland also has participated in the production. For the first time, Novgorod actors existed on the stage in a completely different performing manner, partly aloof. And this attempt at mastering new acting rules was very interesting.

However, domestic groups were rather at their best, and presented complex,

partly experimental productions full of search for other stage languages, combining the art of acting, plastique and musical improvisations, sometimes presenting quite original reading of well-known subjects. It is worth mentioning, "Is it Mikolka here?" by Dmitriy Liamochkin from Zelenograd Vedogon'-Theatre, "The Brothers Karamazov" by Arkhangelsk Youth Theatre with outstanding directing of Maxim Sokolov; "Svidrigailov (Voyage) by Adgur Kove, where Vladimir Bondarenko in the lead part presented an almost perfect Dostoevsky's "character", who is repulsive and insanely attractive at the same time.

Hence, thanks to the festival's new organizers, Daniel Donchenko and Sergey Kozlov, the 22nd festival in Veliky Novgorod was held at a new higher level; as much publicized event both in Russia and in theatre abroad.



2018 November 05|11



# Жертва за любимых

Фото: Антон Забьялов

Ольга РОМАНЦОВА.  
Фотографии предоставлены пресс-службой  
Пермского театра оперы и балета

**ДРАМАТИЧЕСКАЯ ОРАТОРИЯ «ЖАННА НА КОСТРЕ» — КОПРОДУКЦИЯ ОПЕРНЫХ ДОМОВ ПЕРМИ, ЛИОНА, БАЗЕЛЯ И БРЮССЕЛЯ, ПРЕДСТАВЛЕННАЯ НА ДЯГИЛЕВСКОМ ФЕСТИВАЛЕ В ПЕРМИ, — ПЕРВАЯ ОПЕРНАЯ ПОСТАНОВКА В РОССИИ ИТАЛЬЯНСКОГО РЕЖИССЁРА, ХУДОЖНИКА И НОВАТОРА РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧИ. ПРИВЫКШИЙ ЛОМАТЬ СЛОЖИВШИЕСЯ КАНОНЫ, КАСТЕЛЛУЧЧИ ВЕРЕН СЕБЕ: «ЖАННА» НАЧИНАЕТСЯ С ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ. МУЗЫКАНТЫ МОЛЧАТ — НА СЦЕНЕ ИДЁТ КОНТРОЛЬНАЯ.**

**Ш**о классу летают комочки записок и шпаргалок. Строгая учительница ходит между рядами парт, девочки старательно пишут, стараясь успеть до звонка на перемену. В опустевший класс входит молодой, худенький, слегка прихрамывающий уборщик. Подметает, вытирает пыль и начинает вытаскивать за дверь стулья и парты: переворачивает их, с грохотом волочит по полу, скидывая в бесформенную кучу. Он движется всё быстрее, будто боится, что ему помешают. Освободив класс, срывает со стены школьную доску, баррикадирует дверь, заматывает её ручки тяжёлой цепью. И только в этот момент звучат музыка и первые фразы хора: «Была девушка по имени Жанна... Была девочка

по имени Жанна... Была непорочная дева по имени Жанна... Вероотступница... Еретичка».

Никакого сценического действия авторы оратории — композитор Артюр Онеггер и поэт Поль Клодель — не предполагали. По их замыслу, Жанна, ожидающая аутодафе, должна стоять привязанная к столбу посреди сцены. Это была «месь» Иде Рубинштейн, по заказу которой написана оратория. Она прославилась как танцовщица, и Онеггер с Клоделем решили: «Привяжем-ка её к столбу и посмотрим, так ли она хорошо говорит, как танцует» (история описана в мемуарах Ингрид Бергман). Посмотрев в Сорбонне средневековую мистерию в исполнении студентов, Ида Рубинштейн решила сыграть Жанну д'Арк и заказала опус о ней Онеггеру — участнику знаменитой композиторской «Шестёрки», в 1920-х годах спасавшей французскую музыку от иностранных влияний, и Клоделю — дипломату по профессии, поэту и убеждённому католику. Заказчице в тот момент было глубоко за пятьдесят, не совсем подходящий для роли Орлеанской девы возраст, но в 1935 году оратория была завершена (Рубинштейн успела несколько раз в ней сыграть). В опусе, по стилю напоминающем средневековую мистерию, драматическое действие неотделимо от музыки. Напряжённый диалог Жанны и монаха-доминиканца брата Доминика как стержень пронизывает партитуру и важен так же, как звучание оркестра. Жанна, ожидая казни, вспоминает детство, голоса, призвавшие спасти Францию, встречу с королём Франции и коронацию в Реймсе, суд инквизиторов (воспоминания проходят как серия эпизодов). Монах, подобно Евангелисту



Фото: Антон Забьялов

в пассионах, объясняет происходящее ей и зрителям и пытается подготовить Жанну к смерти. У остальных героев – святых Маргариты и Екатерины, судей, народа – вокальные партии.

Обычно главную роль в оратории играет талантливая актриса: Ингрид Бергман у Роберто Росселлини, Фанни Ардан у Владимира Спивакова и Кирилла Серебренникова, Чулпан Хаматова у Александра Сладковского. А «Жанну д'Арк на костре» чаще исполняют как концерт: оркестр и хор – на сцене, солисты и актёры на переднем плане. Исполнительница Жанны может просто стоять.

В спектакле Пермской оперы всё иначе: уборщик разбирает плитку на полу, голыми руками роет скрытую под ней землю и находит старинный меч, потом превращается в юную девушку – Жанну. Она на сцене одна. Брат Доминик (зловещий клошар из фильмов Лео Каракаса) здесь – директор школы, и ведёт переговоры с уборщиком, крича из-за двери. Солисты и хор спрятаны на галереях, только голоса звучат. В какой-то момент героиня сбрасывает одежду, но кажется бестелесной и осо-

бенно беззащитной. И вдруг понимаешь: Кастеллуччи относится к Жанне иначе, чем к героям остальных своих спектаклей. Эпатажный режиссёр и художник пришёл в театр из современного искусства, и актёры для него – часть сценической инсталляции. Зрителей Кастеллуччи тоже особо не жалует. В «Schwanengesang» на Авиньонском фестивале их покрывали отборным французским матом, в «Человеческом использовании человеческих существ» (в Электротеатре Станиславский) заставляли вдыхать пары аммиака. С актёрами мэтр тоже не церемонится. Их на сцене били, втыкали в рот эндоскоп с видеокамерой, заставляли возиться с экскрементами – физиологические подробности, по мнению Кастеллуччи, напоминают о бренности этого мира. «Ад» и «Чистилище» в его «Божественной комедии» по Данте стали историей о том, как человек превращает свою жизнь в ад. Случалось, что Кастеллуччи обходился без людей. В «Весне священной» Стравинского на Рур Триеннале «танцевала» – взлетала и кружилась вихрями – костная мука, управляемая компьютерной программой. С этого спектакля началось сотрудничество режиссёра с Теодором Курентзисом. Кастеллуччи объявил, что задействовал 6000 тонн костной муки (кости быков), «Весну» из-за этого даже запретили показывать в Испании. Но режиссёр не раз говорил, что слову «провокация» предпочитает слово «скандал». Однако ни до, ни после «Жанны на костре» (после её премьеры режиссёр активно работает) у Кастеллуччи не было спектакля, в котором он с таким вниманием и жалостью относился бы к мыслям, чувствам и страданиям человеческого существа.

Конечно, режиссёр не признает сентиментальности и идилий: веночек пастушки на голове у Жанны заменяет ветка уцелевшего после разгрома класса растения. Голую ступню и лицо она мажет зелёной краской и «скачет» на метле. Исчезло родовое имя д'Арк – героиню зовут просто Жанна. И её история, как всегда у Кастеллуччи, рассказана через серию испытаний, выпавших на долю человеческого тела. Оно здесь – главный театральный инструмент. Обнажённая героиня ползает по полу, мажет тело мукой, как атлант тащит на плечах тяжёлый занавес,



Фото: Антон Завьялов

размахивая мечом, скачет на лошади и голыми руками роет себе могилу.

Жанну играет молодая актриса Комеди Франсез Одри Бонне. Её данные трагической актрисы: низкий гортанный голос, темперамент, удивительное бесстрашие, энергия, необходимая перформеру, и поразительный талант самоотдачи, – идеально подходят для этой роли. Она настолько неотделима от героини, что в какой-то момент на занавесе появляется её имя, написанное готическим шрифтом. Реплики Жанны кажутся её собственными вопросами: почему люди верят не в ангелов, а в дьяволов и ведьм? В чем её обвиняют? Вопросы повиснут в пустоте. Ничто не придёт Жанне на помощь: лошадь пала, флаг прожжён, а меч затупился. И тогда она соглашается умереть – принести себя в жертву ради Франции и людей, которых любит.

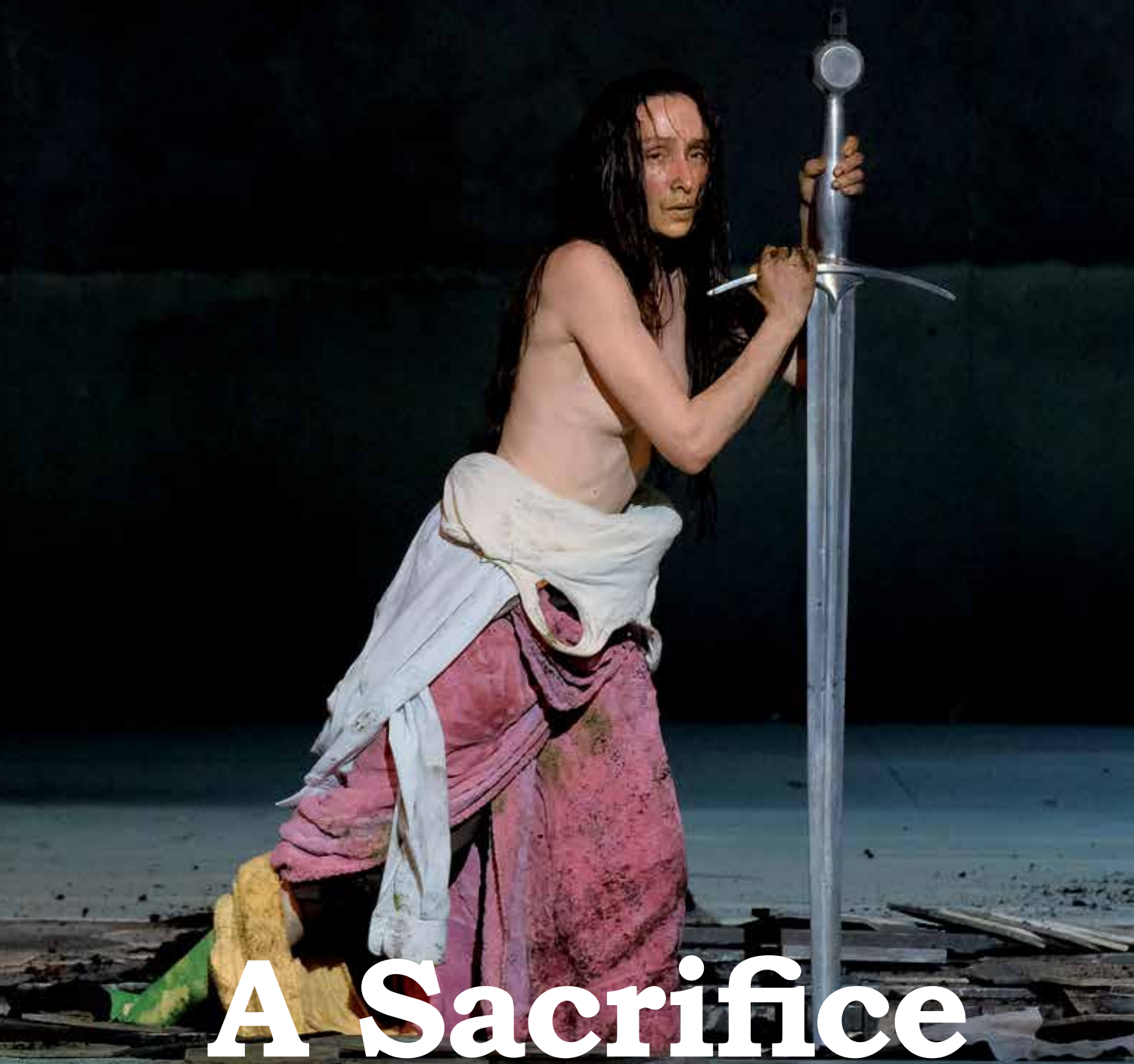
Оркестр под управлением Теодора Курентзиса и хор во главе с Валерием Полонским становятся третьим (невидимым) собеседником в диалоге Жанны и монаха. Сложная полистилистическая музыка в их исполнении то напоминает неровный пульс человека или стремительный поток мыслей, проносющийся в его мозгу, то возвращает к напряжённым

творениям и религиозному экстазу средневековых мистерий. Запоминает звучание Волн Мартено (электромзыкального инструмента, выписанного из Франции). И настраивает на возвышенный лад григорианский хор.

Кастеллуччи работает на пограничной территории между театром и современным искусством, поэтому иногда его спектакли проще описать, чем расшифровать. В «Жанне на костре» немало загадок. Почему уборщик превратился в Жанну? Может быть, потому, что она носила то женское платье, то мужское и была сожжена за ношение мужской одежды? Или это история о том, что каждый в какой-то момент может оказаться в ситуации Жанны, но далеко не все способны пожертвовать собой? И почему в финале оратории Жанна не сгорает на костре? Героиня дрожит, как в лихорадке, лежа на земле, и старая, седая женщина помогает ей опуститься в могилу. Последние слова Жанны: «Нет большей любви, чем умереть за тех, кого мы любим». Когда директор с полицейскими прорываются в опустевший класс, там уже нет ничего, кроме разбросанной по полу земли. А высокие окна класса напоминают проёмы готического храма.



Фото: Антон Завьялов



# A Sacrifice for the Loved Ones

Photo by Anton Zavyalov

Olga ROMANTSOVA  
Photos courtesy of the press service of Perm  
Opera and Ballet Theatre

THE DRAMATIC ORATORIO “JOAN AT THE STAKE” – A CO-PRODUCTION OF THE PERM, LYON, BASEL AND BRUSSELS OPERA HOUSES, PRESENTED AT THE DIAGHILEV FESTIVAL IN PERM – IS ITALIAN DIRECTOR, ARTIST AND INNOVATOR ROMEO CASTELLUCCI’S FIRST OPERA PRODUCTION IN RUSSIA. CASTELLUCCI, USED TO BREAKING THE EXISTING CANONS, REMAINS TRUE TO HIMSELF: “JOAN” BEGINS WITH DRAMATIC ACTION. MUSICIANS ARE SILENT – AN EXAM IS TAKING PLACE ON STAGE.

**N**otes and cheat sheets are being thrown around the class. The strict teacher walks between the desks, the girls are writing studiously, trying to get done before the bell rings. A young, skinny janitor with a slight limp walks into the empty classroom. He sweeps, dusts and starts dragging chairs and desks out the door: flips them over, drags them noisily along the floor, throwing them into a shapeless heap. Having emptied out the classroom, he rips the blackboard off the wall, barricades the door, winds a heavy chain around the door handles. And it is only at that moment that music and the first lines of the choir are heard: “There was a girl named Joan... Apostate... Heretic”.

The authors of the oratorio – composer Arthur Honegger and poet Paul Claudel – didn’t intend for there to be any stage

action. According to their vision, Joan was to stand tied to the stake in the middle of the stage as she awaited her auto-da-fé. It was a “revenge” on Ida Rubinstein, who had commissioned the oratorio. She was a famous dancer, and Honegger and Claudel decided, “Let’s tie her to the stake and see if she can talk as well as she dances” (the story is described in Ingrid Bergman’s memoirs). Having watched the medieval passion play performed by students at the Sorbonne, Ida Rubinstein decided to play Joan of Arc. The commissioner for the oratorio was well over fifty years old at the time, and yet in 1935 the oratorio was completed (Rubinstein managed to perform in it several times).

The lead role in the oratorio is usually given to a talented actress: Ingrid Bergman for Roberto Rossellini, Fanny Ardant for Vladimir Spivakov and Kirill Serebrennikov, Chulpan Khamatova for Alexander Sladkovsky. And “Joan of Arc at the Stake” is more often performed as a concert: orchestra and choir are on the stage, soloists and actors are in the front. The actress playing Joan can simply stand.

In the Perm Opera production everything is different: the janitor takes apart the tiles on the floor, digs in the dirt hidden underneath with his bare hands and finds there an ancient sword, then transforms into a young girl – Joan. She is on the stage alone. Brother Dominic (a sinister clochard from Leos Carax’ films) is the school principal here, and he negotiates with the janitor from outside the door. The soloists and the choir are hidden in the galleries. At one point the heroine throws off her clothes but she appears to be incorporeal and particularly defenseless. And suddenly you realize that



Photo by Anton Zavyalov





Photo by Anton Zavyalov

Castellucci treats Joan differently than the protagonists of his other productions. He generally sees his actors as part of the stage installation. Castellucci isn't particularly gracious with the audience either. In "Schwanengesang", which was presented at the Avignon Festival, audience members were cursed out with choice French obscenities, in "Human Use of Human Beings" (at the Stanislavsky Electrotheatre) they were forced to breathe in ammonia fumes. The maestro doesn't fuss around with actors either. He had them beaten on stage, had endoscopic camera shoved in their mouths, had them mess around with excrement – physiological needs, according to Castellucci, remind us of the transience of the world. Occasionally, Castellucci cut out people altogether. In the production of Stravinsky's "Rite of Spring" at the Ruhrtriennale it was bone dust controlled by a computer program that did all the "dancing" – flying up into the air and twisting in swirls. And yet, neither before nor after "Joan at the Stake" did Castellucci have a production where he treated the thoughts, feelings and suffering of a little human with such care and empathy.

Naturally, the director rejects sentimentality and idyll: a shepherdess' wreath on Joan's head is replaced with a branch of a plant that survived the classroom destruction. The ancestral name of Arc is gone – the heroine is called simply Joan. And her story, as is always the case with Castellucci, is told through a series of trials that befall the human body.

Joan is played by Audrey Bonnet, a young Comédie-Française actress. Her qualifications as a tragic actress: her low guttural voice, her temperament, her unbelievable fearlessness, her energy that is so essential for a performer, and her



Photo by Anton Zavyalov

amazing gift of dedication are all ideal for this part. Joan's lines seem like her very own questions: why do people believe in devils and witches but not in angels? What is she being accused of? The questions will hover in the vacuum. Nothing will come to Joan's assistance: the horse has fallen, the flag was burned through, the sword has become blunted. And so she agrees to die – to sacrifice herself for the sake of France and the people she loves.

The orchestra under Teodor Currentzis' direction and the choir with Valery Polonsky in the lead become the third (invisible) companion in the dialogue between Joan and the monk. The complex polystyle music they perform at times resembles an irregular pulse of a person or a sweeping stream of thoughts, and at times brings you back to the strained creations and the religious ecstasy of medieval passion plays. The sound of Ondes Martenot (an electric musical instrument ordered from France) is spellbinding. And sets the Gregorian choir to spiritual key.

There are quite a few puzzles in "Joan at the Stake". Why did the janitor transform into Joan? Is it, perhaps, because she was burned for wearing man's clothes? Or is it a story about the fact that at some point anyone can find themselves in Joan's shoes but that not everyone is capable of sacrificing themselves? And why doesn't Joan burn at the stake in the finale of the oratorio? The heroine lies on the ground, shivering as though from a fever, and an old gray-haired woman helps her get down into the grave. Joan's final words: "There is no greater love than dying for those we love". When the principal with policemen burst into the empty classroom, there is no longer anything there except for dirt scattered all over the floor.



Photo by Anton Zavyalov



# Не страшно быть человеком

Фото: Антон Завьялов

Анна ГОРДЕЕВА  
Фотографии предоставлены пресс-службой

СПЕКТАКЛЬ «ЗАКРОЙ МНЕ ГЛАЗА», В КОТОРОМ ЗВУЧАТ ПЕСНИ БЕРГА, ВЕБЕРНА, АНРИ ДЮПАРКА, МАЛЕРА, ПЁРСЕЛЛА, ПУЛЕНКА, РАВЕЛЯ, ФОРЕ И ШУБЕРТА И В КОТОРОМ ПЕВЦЫ НЕ ТОЛЬКО ПОЮТ, НО ДВИЖУТСЯ НА РАВНЫХ С ТАНЦУЮЩИМИ ЛЮДЬМИ, БЫЛ ЗАДУМАН КАК ЛАБОРАТОРИЯ ФЕСТИВАЛЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ТЕРРИТОРИЯ» ПОД НАЗВАНИЕМ «ТЕАТР ОПЕРЫ КАК БАЛЕТА». ИДЕЕЙ ЛАБОРАТОРИИ СТАЛА РАБОТА ХОРЕОГРАФА С ОПЕРНЫМИ ПЕВЦАМИ. НО РАЗОВЫЙ ПРОЕКТ ВЫРОС В РЕПЕРТУАРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ПЕРМСКОЙ ОПЕРЫ – И СТАЛ ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ СОБЫТИЙ СЕЗОНА 2018/2019 В СТРАНЕ.

**Н**а сцене, с трёх сторон окружённой зрителями, – десять человек. Четвёртую сторону занимает рояль – к нему прошествовала на надменно-высоких каблуках пианистка Кристина Басюл. Она прошла сквозь маленькую толпу босоногих артистов (четыре певца, шесть танцовщиков) как воплощение уверенности в себе. Как представитель классической музыки, у которой всегда есть ноты – а значит, некий заданный порядок. А певцы и танцовщики отвечали за живой, колеблющийся, сомневаю-

щийся и ранимый театр – они сразу были уязвимы, так было придумано.

Идею спектакля «Закрой мне глаза» (первая строчка песни Альбана Берга “Schliesse mir die Augen beide”) придумал драматург Илья Кухаренко. «Я давно наблюдаю за тем, как в Европе хореографы работают с большими оперными материалами в качестве постановщиков, – говорит он. – Не только сочиняя танцы внутри спектакля, поставленного режиссёром, но беря на себя полную ответственность за все происходящее на сцене. На Западе это началось очень давно, есть очень интересные явления, но меня озадачивало то, что в таких работах хореограф часто пасует перед певцами, старается оставить их в относительно покое. Больше всего мне нравились те спектакли, где видно, насколько певцы могут быть внутри движущейся партитуры – как, например, в «Орфее» Триши Браун».

Но масштаб лаборатории не позволял задействовать в постановке симфонический оркестр – и тогда пришла идея обратиться к камерному вокальному репертуару. «Если опера (хотя бы в Европе и в Америке) – довольно размятый хореографами жанр, то камерно-вокальная музыка с точки зрения перформативного канона – самая архаичная, – говорит Кухаренко. – Красивый певец стоит возле красивого рояля и, почти не двигаясь с места, поёт на непонятном (как правило) аудитории языке. И с этим жанром за столетия ничего не произошло. Нам с хореографом Анной Абахиной показалось интересным поставить его в совершенно другие условия, когда никто не уходит со сцены и все живут в каком-то одном состоянии – вне зависимости от того, кто поёт».



Фото: Никита Чунтомов

Когда звучит Шуберт (“Gretchen am Spinnrade”, одинокая песенка фаустовской Маргариты за прялкой) сопрано Наталья Кириллова идёт сквозь выстроившийся из танцовщиков и певцов коридор, вглядываясь в лица людей – нет, не тот, не тот, кого героиня хочет поцеловать и умереть. И вдруг взмывает вверх в руках танцовщиков: руки раскинуты как на распятии, в позе – страдание и триумф одновременно. И тут же рушится с высоты на пол – так, что и за актрису и за героиню становится по-настоящему страшно.

Двенадцать песен разных авторов объединены в спектакле темой прощания, сожаления, печали. Что в семнадцатом веке, веке Пёрселла («Lost is my quiet for ever»), что в двадцатом, веке Малера (“Wenn mein Schatz Hochzeit macht”) человек не меняется. Так же горюет, так же страдает, так же не хочет и не может видеть ничего прекрасного в мире, когда его покинула любовь.

Хореограф Анна Абалихина некоторые фрагменты отдала мужчинам, некоторые женщинам, а порой песенный монолог, начатый певцом, заканчивала певица – как случилось с шубертовской “Gute Nacht”, где тема ухода в холод и тьму от любимого человека была начата тенором Сергеем Годиным, а завершена сопрано Натальей Кирилловой. Мужчины в спектакле Абалихиной не сильнее женщин, с них убрана показная «мужественность» (как с женщин – показная «кокетливость»). Все внешнее вообще стёрто (недаром у всех одинаковые чёрные одежды), проявляется только глубинно-внутреннее – и в голосе, и в каждом жесте. А известная даже совсем не меломанам шубертовская “Standchen” вдруг вообще

обходится без голоса: звучит только рояль, и певцы на равных с танцовщицами движутся в фантастической поэме принадлежности.

Если певцы постоянно работают в Пермской опере, то танцовщиков набрали с помощью кастинга – и в маленькой группе оказались и драматические актёры из пермского Театра-Театра, и бывшие танцовщики Балета Евгения Панфилова, и фанаты уличных танцев. Для танцовщиков не было неожиданностей в этой работе, певцам же пришлось прожить новый опыт. «В больших оперных или балетных работах линия героев прерывается, – говорит Анна Абалихина. – Ты вышел – спел арию – прожил что-то – ушёл. Потом опять вернулся, спел арию или станцевал что-то – ушёл. Даже при концертном исполнении, когда нет оркестровой ямы, ты как-то зонировать своё пространство, и ты в безопасности. А мы всё это разрушили. Для меня оказалось непривычным то, что об этом надо специально говорить с артистами. В их повседневной практике не было такого, что можно прийти к публике таким, какой ты есть, не надевая какую-то маску, не прячась за чем-то. И ты имеешь право быть таким – быть живым, быть «здесь и сейчас»».

Не страшно быть открытым (после репетиций актёры взахлёб рассказывали друг другу о ситуациях, похожих на те, что переживают герои песен), не страшно быть открытым, не страшно быть слабым, не страшно обессиленно ложиться на пол, если уже не можешь и не хочешь держать позвоночник в вертикальном положении. И эта «слабость» вдруг полностью совпадает с интонацией песни «Отель» Пуленка (с последней фразой “Je ne veux pas travailler – je veux fumer” мужчины расслабленно опускаются на пол, на секунду напоминая валявшегося на кровати героя давнего балета Ролана Пети «Юноша и смерть»). Вообще не страшно быть человеком – вот о чём спектакль «Закрой мне глаза». И пианистка в финале разувается и остаётся босиком, обозначая свою принадлежность к тому же миру людей, а не сверхчеловеков. Людей, живущих в музыке – играющих, поющих, танцующих ее – и не разделенных ни профессиями, ни статусом, ни привычками.



Фото: Антон Завалялов



Фото: Антон Завалялов

# It isn't Scary to be Human

Photo by Anton Zavyalov

Anna GORDEEVA

Photos courtesy of the press service of Perm Opera and Ballet Theatre

THE PRODUCTION “CLOSE MY EYES” THAT FEATURES SONGS BY BERG, WEBERN, HENRI DUPARC, MAHLER, PURCELL, POULENC, RAVEL, FAURÉ, AND SCHUBERT, WHERE SINGERS NOT ONLY SING BUT ALSO DANCE ON EQUAL TERMS WITH DANCERS, WAS DESIGNED AS A WORKSHOP OF THE TERRITORY FESTIVAL OF CONTEMPORARY ART TITLED “OPERA THEATRE AS BALLET THEATRE”. THE IDEA FOR THE WORKSHOP WAS THE CHOREOGRAPHER’S WORK WITH OPERA SINGERS. BUT THE ONE-TIME PROJECT GREW INTO PERM OPERA’S REPERTOIRE PRODUCTION AND BECAME ONE OF THE MAJOR EVENTS OF THE 2018/2019 SEASON IN THE COUNTRY.

**T**en people stand on the stage surrounded by audience members on three sides. The fourth side is taken up by a grand piano – pianist Kristina Basyul strutted toward it in insolently high heels. She passed through the small crowd of barefoot artists (four singers, six dancers) as the embodiment of self-assurance. As a representative of classical music who always has her sheet music and, therefore, a certain predefined order. And singers and dancers were responsible for the live, indecisive, insecure

and sensitive theatre – they were instantly vulnerable, it was designed that way.

The idea behind the production “Close My Eyes” (the first line from Alban Berg’s song “Schliesse mir die Augen beide”) was created by playwright Ilya Kukhareenko. “I have long been observing the way choreographers in Europe work with large operatic materials as stage directors,” he says. “They not only create the dances that go into a production staged by a director, but they take full responsibility for everything that happens on the stage. In the West this began a long time ago, there are very interesting developments, but I was puzzled by the fact that in works such as these a choreographer often shies away from singers, tries to leave them relatively alone. Most of all I liked those productions where you could see to what extent singers can be integrated into the movement score, as in Trisha Brown’s “L’Orfeo”, for instance”.

However, the scale of the workshop did not allow for the involvement of a symphony orchestra in the production – and so they had the idea to turn to a chamber vocal repertoire. “If opera (at least in Europe and America) is a genre that had been worked up quite a bit by choreographers, chamber vocal music from the performance canon standpoint is the most archaic one,” says Kukhareenko. “A beautiful singer stands by a beautiful grand piano and sings in a language (generally) unfamiliar to the audience, while staying almost perfectly still. And this genre remained untouched for centuries. Choreographer Anna Abalikhina and I thought it would be interesting to place it under very different conditions, where no one leaves the stage and everyone lives in one kind of state, regardless of who does the singing”.



Photo by Nikita Chumtomov



Photo by Nikita Chuntomov

When Schubert is playing ("Gretchen am Spinnrade", the lonely song of Faust's Margarete over the spinning wheel), soprano Natalia Kirillova walks through the corridor of lined up dancers and singers, peering into people's faces – no, not the one, not the one that the heroine wants to kiss and die. And suddenly she rises into the air in the arms of the dancers: her arms are spread out like on the crucifix, her pose expressing both torment and triumph. And immediately crashes from that height to the floor – in such a way that one begins to truly fear for both the actress and the heroine.

Twelve songs by different authors are united in this production by the theme of farewell, regret, sadness. Man doesn't change, whether in the seventeenth century, the century of Purcell ("Lost is my quiet for ever"), or in the twentieth, the century of Mahler ("Wenn mein Schatz Hochzeit macht"). He grieves the same, he suffers the same, and in much the same way he does not want nor is able to see any beauty in the world once his love has abandoned him.

Choreographer Anna Abalikhina gave some excerpts to men and some to women, and at times a song monologue begun by a male singer was completed by a female one – which is what happened with Schubert's "Gute Nacht", where the theme of walking away from one's beloved into the cold and darkness was begun by tenor Sergey Godin and completed by soprano Natalia Kirillova. Men in Abalikhina's production are not stronger than women; they are divested of affected "manliness" (much as women are of affected "coquetry"). Everything external is erased altogether (there's a reason everyone is wearing the same black clothes), the only thing that is made visible is the profoundly internal –

both in voice and in every gesture. And Schubert's "Standchen", familiar even to non music lovers, is suddenly performed without voice here at all: only the grand piano plays on and singers move in a fantastical poem of belonging on a par with dancers.

While the singers are always employed at the Perm Opera, dancers were recruited through casting, and the small group ended up including drama actors from Perm's Theatre-Theatre, former dancers from the Yevgeny Panfilov Ballet, and street dance aficionados. There were no surprises in this work for the dancers; the singers, on the other hand, had to work through a new experience. "In large opera or ballet works the characters' thread gets disrupted," says Anna Abalikhina. "You go out there, you sing your aria, you experience something, and you leave. Then you come back again, sing an aria or dance something and leave. Even in a concert performance, when there's no orchestra pit, you zone your space somehow, and you are safe. But we destroyed all that. I found it strange that I had to talk about this expressly with the artists. Their everyday practice didn't include the possibility of coming to the audience the way you are, without putting on some mask, without hiding behind something. And you have the right to be like that – to be alive, to be 'here and now'".

It isn't scary to confide (after the rehearsals, the actors passionately told each other stories similar to those experienced by the protagonists in the songs), it isn't scary to be open, it isn't scary to be weak, it isn't scary to lie limply down on the floor when you no longer can nor want to keep your spine vertical. And this "weakness" suddenly fits perfectly with the tone of Poulenc's song "Hôtel" (with its final line "Je ne veux pas travailler – je veux fumer" the men sink down to the floor, relaxed, reminding us for a second of the protagonist of Roland Petit's recent ballet "The Young Man and Death" that lay sprawled on the bed). In fact, it isn't scary to be human – that's what the production "Close My Eyes" is all about. And the pianist in the finale takes off her shoes and remains barefoot, marking her attachment to the same world of people, rather than superhumans. People who live in music – playing it, singing it, dancing it – and who are not divided by professions, status, or habits.



Photo by Anton Zavyalov



# Танцуют все?

Ника ПАРХОМОВСКАЯ. Фото Владимира АВЕРИНА

**МЫ ПРОДОЛЖАЕМ ЗНАКОМИТЬ НАШИХ ЧИТАТЕЛЕЙ И ПРАКТИКОВ ТЕАТРА С ПОИСКАМИ В ОБЛАСТИ СОЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА, В КОТОРОМ ВСЁ БОЛЕЕ ВАЖНОЕ МЕСТО ЗАНИМАЕТ ТАНЕЦ. У ТЕЛА ЕСТЬ СОБСТВЕННАЯ ПАМЯТЬ И СОБСТВЕННЫЙ ЯЗЫК, НА КОТОРОМ ПОРОЙ МОЖНО ОБЪЯСНИТЬСЯ И ДОГОВОРИТЬСЯ ГОРАЗДО ЭФФЕКТИВНЕЕ, ЧЕМ НА ЯЗЫКЕ ВЕРБАЛЬНОМ. К ТОМУ ЖЕ ТЕЛО НИКОГДА НЕ ВРЁТ.**

**Н**аша коллега, театровед и продюсер Ника Пархомовская однажды перешла от слов к делу (и к телу) – занялась теорией и практикой социального танца. И сегодня рассказывает нам о своём опыте.

«Что такое социальный танец, я теперь могу объяснить, даже если меня разбудят среди ночи. А ведь ещё год назад я вообще не представляла себе, что это. Как я дошла до жизни такой? Как из театроведа и продюсера сделалась тре-

нером? Как стала вести занятия по социальной хореографии? Зачем мне все это нужно, и почему радует больше, чем любой спродюсированный спектакль или написанный текст?

## Каждой твари – по паре

Начиналось все довольно банально – от скуки. В какой-то момент я устала читать лекции по социальному театру и решила рассказать слушателям образовательной платформы СОТА хореографу Дины Хусейн про постановки с уча-

стием непрофессионалов – спектакли, поставленные в разные годы Пиной Бауш, Жеромом Бёлем, Аланом Плателем. Но так как делать обычную лекцию мне не хотелось, я подумала, что будет здорово пригласить в партнёры хореографа, который постоянно занимается танцетерапией, и позвала себе на помощь Анну Гарафееву. По нашей задумке, Аня не только рассказала о тех деятелях пластического искусства, которые использовали танец как инструмент для социальных изменений, но и провела короткий практический блок в конце занятия, создав с помощью слушателей коллективное тело.

Не знаю, кто был в большем восторге – я, Дина или студенты СОТы. В любом случае, идея работать в паре так мне понравилась, что вскоре я решила попробовать провести уже не лекцию, но целый тренинг с недавно вернувшейся из Голландии и открытой всему новому Ольгой Цветковой. Конечно, в этом была доля риска: я знала Олю как хореографа и прекрасного человека, но никогда не имела с ней дела как с преподавателем. Однако риск оказался оправданным: мы очень быстро сработались, и теперь я не представляю своей жизни вне этого тандема – хотя бы время от времени. Разумеется, иногда, когда меня приглашают провести тренинг в другой стране или в другом городе, я «меняю» партнёра: так, в Казахстане и Никеле я работала с Катей Дзвоник, а в Екатеринбурге с Дарьей Байдиной. Но со всеми ними я стараюсь сначала пообщаться, вступить с контактом, создать настоящую пару. Работать вдвоём мне удобно не только потому, что я хочу кому-то делегировать физические упражнения, проведение разминки и собственно танцевальные экзерсисы. Для меня слаженная пара тренеров – это идеальный пример удачного социального взаимодействия, того, что люди могут договориться не только на уровне слов, но и на уровне тел. Два играющих тренера, один больше теоретик, другой практик, доказывают жизнеспособность придуманной нами схемы, в которой именно парная работа становится главным инструментом в поисках и обретении каждым участником собственной телесной свободы и идентичности. Это не значит, что на наших занятиях нет индивидуальных или групповых упражнений, как не значит, что мы все время



работаем вдвоём, просто степень включённости и вовлечённости лично у меня в такой ситуации возрастает, и даже когда задания даёт партнёр, я всё равно пристально слежу за их выполнением, помогаю и корректирую.

## Чем и зачем

Теперь собственно о том, чем и зачем мы занимаемся в ходе тренинга. После короткого представления (обычно мы просим знакомиться не только словами, но и жестами) переходим собственно к физике. Начинаем всегда с разминки и работы с собственным телом, потом переходим к тонким ощущениям и точкам внимания. Настаиваем на том, что главное – комфорт и безопасность, что на занятии мы не соревнуемся и не пытаемся поставить мировой рекорд, а думаем о себе и своих потребностях. Как правило, сразу же говорим о границах и расстоянии, а потом начинаем отрабатывать эту важнейшую тему с помощью различных упражнений, в том числе с определением корректной дистанции с разными людьми и осознанием своих зон комфорта спереди и сзади, справа и слева. Если тренинг долгосрочный, уделяем первой теме не меньше одного занятия, если он идет часа три-четыре (обычная продолжитель-



ность дневного блока в рамках двухдневного семинара), то первые сорок минут уходят на определение оптимальных границ, анализ и рефлексии, а также на обязательный обмен мнениями. Фидбэк – это то, что лично я считаю абсолютно необходимым в любом деле, а уж в работе со своими двигательными паттернами тем более, так что делимся ощущениями мы много и часто, правда, далеко не всегда с помощью слов. Когда время позволяет, мы экспериментируем с определением удобного расстояния со всеми участниками группы, если оно ограничено, обходимся двумя-тремя партнёрами, причём можем начать с того, с кем с первого взгляда комфортно, а продолжить уже с тем, с кем ощущается некоторое внутреннее напряжение. Среди других обязательных тем – «социальные роли», «то, как мы себя видим и как видят нас», «правила и их нарушение». На первый взгляд они кажутся довольно условными, но на самом деле все довольно конкретно: роли отработываем в парах и всей группой, используя в том числе замечательные упражнения на присутствие для профессиональных актёров и перформеров («стоять – двигаться – танцевать» или «пропусти через себя вопросы, которыми тебя забрасывают товарищи по тренингу, не ответив на них»); видение себя – пытаемся поочередно стать для партнера тенью, зеркалом и нейтральной камерой на штативе. С правилами долго разбираемся в коллективном хаотичном движении по заданным параметрам, постепенно отменяя каждый из них и осознавая, что главным образом ограничения себе создаём мы сами.

Всё это скорее коммуникативные упражнения на контакт и осознанность, просто мы прибегаем к помощи дви-

жений и действий, стараясь максимально избегать слов и даже давно обретших стереотипические значения жестов.

Собственно танца в прямом значении слова в наших тренингах не так уж и много, но он всё равно обязательно присутствует, даже если в конкретной ситуации мы не успеваем уделить ему достаточно внимания и дать отдельное занятие, целиком посвящённое свободному движению. В конце любого воркшопа или тренинга есть счастливые полчаса, когда участники двигаются без всякой утилитарной цели, просто чтобы выразить себя. Мы так и называем это упражнение – «Танцуй себя!», а правила для него варьируем: иногда просим вообще не останавливаться, иногда включаем музыку, иногда присоединяем ещё и голос. Единственное условие – максимально выразить себя посредством тела, что бы ни подразумевали под этим участники.

### Непарные танцы

В лекциях про социальный танец, которые я теперь довольно часто читаю в разных городах и странах, я всегда делаю акцент на то, что для меня социальный танец вовсе не то же самое, что социальные (то есть парные) танцы. В отличие от них он высвобождает личную энергию, помогает хотя бы немного изменить двигательные привычки, обратить внимание на повторы и перекосы. По аналогии с социальным театром это танец, который меняет общество, помогает адаптации и социализации людей с особенностями, пожилых, тинейджеров, представителей всякого рода меньшинств (от сексуальных до национальных). В идеале он стирает барьеры, в том числе между профессионалами



и непрофессионалами, помогает не только найти общий телесный язык, но и максимально честно выразить себя.

Это очень простой по сути тренинг, который можно провести в дружеской компании или на работе, в доме престарелых или интернате для трудных подростков. Кстати, организовать его, вопреки распространённому мнению, не так уж и сложно. С партнёрами-хореографами мы уже успели поработать и с людьми с ДЦП и ментальными особенностями (в Ельцин-Центре в Екатеринбурге, где цикл занятий продолжается и сейчас), и в городе, находящемся в зоне экологического бедствия (в арт-центре «Вторая школа» в Никеле, где группа состояла в основном из местных подростков), и с родителями и тьюторами непрофессиональных актёров с аутизмом и синдромом Дауна (в Алматы в Казахстане группа встречается раз в неделю на постоянной основе).

«Вирусом» социального танца постепенно заражается всё больше людей – во время недавнего вебинара на эту тему на танц-кухне Елены Панасенко выяснилось, что и спрос, и предложение есть не только

в России. Тем более что историй о людях, коренным образом или хотя бы немного изменивших свою жизнь после таких занятий (хореограф-колясочница, начавшая преподавать самостоятельно; стеснительная девочка-подросток, преодолевшая страх и нашедшая силы для разговора с родителями о своих сексуальных предпочтениях) становится всё больше.

Но самое удивительное, что многие мои знакомые хореографы, которые постоянно ведут классы и группы для определённых категорий, по сути, социальным танцем и занимаются, сами того не осознавая: просто во главу угла они по традиции ставят физику, а не внутреннее состояние и контакт. Хотя за границей, в Финляндии, например, всё чаще задумываются о такого рода телесных практиках как об обязательном инструменте взаимодействия и групповой динамики. И это отрадно: мы, слава богу, не изобретаем велосипед и не открываем Америку, мы просто идём в ногу со временем, которое диктует новые правила и говорит, что кроме бальных танцев и бесконечных уроков contemporary возможны и другие формы коллективного движения».



# Everybody Dance?

Nika PARKHOMOVSKAYA. Photo by Vladimir AVERIN

WE CONTINUE TO INTRODUCE OUR READERS TO RESEARCH IN THE AREA OF SOCIAL THEATRE, WHERE DANCE OCCUPIES AN IMPORTANT PLACE. A BODY HAS ITS OWN MEMORY AND LANGUAGE THAT CAN BE USED TO EXPRESS ONESELF EVEN MORE EFFECTIVELY SOMETIMES THAN WHEN USING VERBAL COMMUNICATION. THEATRE HISTORIAN AND PRODUCER NIKA PARKHOMOVSKAYA ONCE STUDIED THEORY AND PRACTICE OF SOCIAL DANCE. TODAY SHE SHARES HER EXPERIENCE.

**A** year ago I had absolutely no idea what social dance was. But today I am more excited about practical training in that area than about any produced play or written text.

One time I decided to give a talk to students in choreographer Dina Khuseyn's educational platform SOTA about productions featuring amateur performers – productions staged in various years by Pina Bausch, Jérôme Bel and Alain Platel. But I didn't want to do a regular lecture, and so I invited Anna Garafeeva – a choreographer that constantly works with dance therapy. She did not only

speak about those who used dance as a tool for bringing about social changes, but also conducted hands-on training, turning students into a collective body.

I don't know who was more delighted – me, Dina or the SOTA students. I loved the idea of working in pairs so much that I decided to conduct a complete training with Olga Tsvetkova, who had recently returned from Holland and was open to trying anything new. Sometimes – when I'm invited to conduct training in another country or city – I “change” partners: thus, in Kazakhstan and Nikel I worked with Katya Dzvonič, and in

Yekaterinburg – with Daria Baidina. I try to socialize with all of them first, to create a real partnership. A well-coordinated pair of trainers, to me, is the perfect example of successful social interaction, of the fact that people can come to an understanding at the level of words and at the level of bodies.

During our lessons, after a small introduction (we usually ask our students to introduce each other with gestures and not just words) we move on to the physical stuff: warm-up, a search for subtle sensations and focal points. We insist on comfort and safety, we don't compete during our lessons and don't attempt to set a world record. Rather we think about ourselves and our needs. As a general rule, we talk right away about personal boundaries and then we begin honing that essential topic with the help of various exercises, including determining proper distance with various people and understanding one's own comfort zones.

Other required topics include “social roles”, “how we see ourselves and how others see us”, “rules and violations of them”. We practice our parts in pairs and as a whole group, using exercises to establish presence for professional actors and performers (“stand-move-dance” or “let the questions that your training partners throw your way pass through you without answering them”); self-vision – trying to alternate between becoming your partner's shadow, mirror and a neutral camera on a tripod; we take a long time figuring out the rules, gradually undoing each of them and realizing that, more often than not, we are the ones creating our own limitations.

As a matter of fact, dance in the true sense of the word doesn't feature much in our trainings, but it is always present regardless. At the completion of any training there is a blessed half hour when the participants move around without any practical goal but simply to express themselves. We even call that exercise “Dance yourself!” and we change up the rules for it: sometimes we ask them not to stop at all, sometimes we turn on the music, sometimes we add voice, too. The only condition is to express oneself to the max using one's body, no matter what the participants infer from that.

In my lectures on social dance, which I now give rather frequently in different cities and countries, I always emphasize the fact that social dance for me is not at all the same thing as social (i.e., couple)

dances. Unlike the latter, it frees personal energy, helps change motor habits at least a little bit, pay attention to repetitions and imbalances. As with social theatre, this is a dance that changes the society, helps with the adaptation and socialization of people with disabilities, the elderly, teenagers, and different minorities (from sexual to ethnic). Ideally, it erases barriers, including those between professionals and amateurs, helps to not only find a common body language but also to express oneself with utmost honesty.

It's a very simple training at its core, and it can be conducted in the company of friends or at work, at a nursing home or a group home for troubled youths. Incidentally, despite the prevailing opinion, it's not that difficult to organize them. Thus, my choreographer partners and I already managed to work with people with cerebral palsy and mental disabilities (Yeltsin Centre, Yekaterinburg, where the lessons continue even now), and in a city located within the ecological disaster zone (Second School, Nikel, the group was made up mostly of local teenagers), and with parents and tutors of amateur autistic actors and actors with Down Syndrome (Almaty, Kazakhstan, the group meets once a week on an ongoing basis).

More and more people are gradually becoming infected with the social dance “virus” – during the recent webinar on the subject at Elena Panasenko's dance kitchen, we learned that the demand and the supply exist beyond Russia as well. All the more so, since stories of people, whose lives changed radically or at least a little bit after such lessons (a wheelchair-bound choreographer, who began teaching independently; a shy teenage girl, who overcame her fear and found the strength to talk to her parents about her sexual preferences) are becoming more and more frequent.





## Под гнётом цензуры

Анна ЧЕПУРНОВА

На вручении премии «Звезда Театрала» Юрий Бутусов сказал, что над театром сейчас сгустился туман запретов. Большинство спектаклей и пьес, о которых идет здесь речь, или запрещались, или разрешались к постановке с большими купюрами. Так было до 1905 года с горьковской «На дне» в провинции. В 1926 году Михаила Булгакова заставили переписать «Зойкину квартиру» перед постановкой в Вахтанговском театре. А спектакль по новой редакции пьесы после 198 представлений все равно сняли. Хотя сам Сталин, дважды побывавший на «Зойкиной квартире», говорил: «Хорошая пьеса! Не понимаю, совсем не понимаю, за что ее то разрешают, то запрещают». В «Трёх сёстрах» 1967 года Анатолий Эфрос сумел так показать общество, лишенное выбора и поставившее на себе крест, что спектакль закрыли, дав ему пройти всего 33 раза.

## Under the Oppression of Censorship

Anna CHEPURNOVA

RECENTLY, AT TEATRAL'S STAR AWARD CEREMONY, YURY BUTUSOV SAID THAT A FOG OF PROHIBITION WAS NOW THICKENING OVER THEATRE. OUR WINTER CHRONOGRAPH INVITES TO THINKING ABOUT CENSORSHIP SINCE MOST OF PRODUCTIONS AND PLAYS IN QUESTION WERE EITHER FORBIDDEN OR ALLOWED FOR STAGE RATHER CENSORED. THAT IS HOW IT HAPPENED BEFORE 1905 WITH MAXIM GORKY'S «THE LOWER DEPTHS» IN THE PROVINCES. IN 1926, MIKHAIL BULGAKOV WAS FORCED TO REWRITE HIS PLAY «ZOYKA'S APARTMENT» PRIOR TO ITS RELEASE AT VAKHTANGOV THEATRE. A NEW EDITION OF THE PRODUCTION, AFTER 198 PERFORMANCES, WAS STILL TAKEN OFF THE REPERTOIRE. ALTHOUGH, ACCORDING TO ONE OF THE THEATRE ACTORS, STALIN HIMSELF, TWICE SAW THE PLAY AT THE THEATRE AND SAID: «SUCH A GOOD PLAY! I DO NOT UNDERSTAND AT ALL, WHY IT IS SOMETIMES ALLOWED AND SOMETIMES FORBIDDEN».



18.12.1902  
116 ЛЕТ НАЗАД

**ПРЕМЬЕРА «НА ДНЕ» В МХТ**

*Писать свою пьесу Максим Горький закончил в начале 1902 года. Сначала она появилась на подмостках Художественного театра, а только в 1903 году, в печати. Постановку осуществляли Станиславский (он же сыграл Сатина) и Немирович-Данченко. В ней были заняты лучшие артисты театра: Василий Качалов, Иван Москвин, Ольга Книппер, будущая жена Горького Мария Андреева. Перед репетициями участники спектакля с Владимиром Гиляровским устроили экскурсию по ночлежкам Хитрова рынка. Премьера прошла с успехом.*

**PREMIERE «THE LOWER DEPTHS» AT MOSCOW ART THEATRE**

Maxim Gorky finished his play in early 1902. It first was staged at Art Theatre, and only then, in 1903, was released in print. The production was staged by Konstantin Stanislavsky (who also played Satin) and Vladimir Nemirovich-Danchenko. The best theatre actors were engaged in it: Vasily Kachalov, Ivan Moskvina, Olga Knipper, Gorky's future wife Maria Andreyeva. Before rehearsals, the future participants of the performance, led by Vladimir Gilyarovsky, had a tour around dosshouses of Khitrov marketplace. The premiere was a great success.



11.01.1926  
92 ГОДА НАЗАД

**БУЛГАКОВ ЧИТАЛ «ЗОЙКИНУ КВАРТИРУ», ТРУППЕ ВАХТАНГОВСКОГО ТЕАТРА**

*Именно здесь драматургу заказали комедию, и в сентябре 1925 года Булгаков получил за неё аванс. Пьеса сразу понравилась, но после репетиций в марте и апреле 1926 года Булгакова попросили переписать его произведение. Первая редакция пьесы, к сожалению, не сохранилась. Она была длиннее и заканчивалась по-другому: всем завсегдаемая квартира удавалось скрыться, арестовывали только «Мифическую личность». А еще в пьесе была частушка, которую, конечно, не пропустила официальная цензура: «Пароход идет прямо к пристани, будем рыб кормить коммунистами».*

**BULGAKOV READ HIS PLAY «ZOYKA'S APARTMENT» TO VAKHTANGOV THEATRE**

It was there that a comedy was ordered to the playwright, and in September 1925, Bulgakov received his royalties for it. After rehearsals in March and April 1926, Bulgakov was asked to rewrite his work. Unfortunately, the first edition of the play was lost. It was longer than the final version with a different ending. Also it contained a folk rhyme, which, of course, was not allowed by official censorship: «With all sails set our ship, Communists will be food for fish.»



17.01.1928  
90 ЛЕТ НАЗАД

**РОДИЛСЯ ЛЕОНИД БРОНЕВОЙ**

*Он родился в Киеве, жил на Крещатики. Учился по классу скрипки в школе при консерватории у знаменитого Давида Бертье. Но, когда Леониду было восемь, его отца, работника органов госбезопасности, арестовали. А семью сослали в Кировскую область. В 1941 году его эвакуировали в Чимкент, где он работал – то пекарем, то слесарем-машианистом. В 1950 году Броневой окончил Ташкентский театрально-художественный институт им. А.Н.Островского. В детстве он мечтал стать журналистом или военным, но из-за ареста отца двери многих вузов оказались для него закрыты.*

**LEONID BRONEVOY WAS BORN**

He was born in Kiev. In his childhood, he learned to play violin at a music school under the conservatory of music. When the future actor was eight, his father, who worked for the state security, was arrested. Lenya and his mother were exiled to the town of Malmyzh, Kirov region. After the sixth grade, the boy entered an evening school for working youth. In 1941, he was evacuated to Chimkent, where he worked during the entire war, either as a baker, or as a mechanic. In 1950, Broner graduated from Tashkent Theatre Art Institute named after Alexander Ostrovsky.





**31.12.1928**  
90 ЛЕТ НАЗАД

**РОДИЛАСЬ ТАТЬЯНА ШМЫГА**

Её отец был заместителем директора крупного завода в Москве. В семье любили театр и балльные танцы, а дочь отдали заниматься в музыкальную школу по классу фортепиано. В подростковом возрасте у Тани были проблемы с сердцем. Лечившая девочку врач посоветовала родителям пациентки учить её пению. Занятия с профессором Московской консерватории Ксенией Носковой убедили Шмыгу, что ей нужно стать певицей. Она поступила в Музыкально-театральное училище им. А.К.Глазунова. Сразу после окончания вуза Татьяну приняли в труппу Московского театра оперетты, где она проработала более полувека.

**TATYANA SHMYGA WAS BORN**

Her father was a deputy director of a large factory in Moscow. The family loved theatre and ballroom dancing, and the daughter attended piano classes at music school. During her teen age, Tanya suffered from heart problems. A doctor who treated the girl advised the patient's parents to teach her singing. Classes with the Moscow Conservatory's professor Ksenia Noskova convinced Shmyga to become a singer. She entered Glazunov Music and Theatre School. and then she was admitted to Moscow Operetta Theatre, where she worked for more than half of a century.



**ДЕКАБРЬ 1967**  
51 ГОД НАЗАД

**ПРЕМЬЕРА «ТРЕХ СЕСТЕР» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА**

С этой постановки началась работа Анатолия Эфроса в театре, в названии которого в 1968 году прибавились слова «на Малой Бронной». Спектакль «Три сестры» прошел в нем всего 33 раза, после чего его запретили и сняли с репертуара. Классика зазвучала в постановке Эфроса современно, в ней остро встал вопрос об отсутствии выбора в жизни людей, о духовном тупике, в котором оказалось общество. В 1982 году режиссер еще раз поставил «Три сестры» на той же сцене. Некоторые актеры из труппы оказались задействованы и в первом, и во втором спектакле. Так, например, муза Эфроса Ольга Яковлева в 1967 году сыграла Ирину, а в 1982 – Машу.

**THE PREMIERE OF «THREE SISTERS» ON THE STAGE OF MOSCOW DRAMA THEATRE**

This production marked the beginning of Anatoly Efros's work for theatre; to the name of the theatre the words "on Malaya Bronnaya" were added in 1968. «Three Sisters» was on only 33 times, afterwards it was banned and taken off the repertoire. In 1982, the director staged «Three Sisters» once again at the same theatre. Some actors from the company were engaged in both the first and the second edition.



**22.01.1976**  
42 ГОДА НАЗАД

**УМЕРЛА ЦЕЦИЛИЯ МАНСУРОВА**

Первая исполнительница роли Турандот в легендарном одноимённом спектакле Евгения Вахтангова скончалась в 78 лет. Несколько десятилетий она оставалась ведущей актрисой Вахтанговского театра. Одну из лучших своих ролей, Филумену Мартурано, актриса сыграла в шестьдесят лет. Мужем Мансуровой был граф Николай Шереметев, который ради жены не стал эмигрировать из страны. В течение многих лет актриса преподавала в Щукинском театральном училище. Именно она сумела разглядеть талант в молодом Юрии Яковлеве: сначала приняла его в вуз, а в конце первого курса спасла от отчисления. Учениками Мансуровой были также Василий Лановой и Олег Стриженов.

**CECILIA MANSUROVA DIED**

The first performer of Turandot of the legendary eponymous play by Eugene Vakhtangov died at 78 years old. For several decades, she remained the leading actress of Vakhtangov Theatre. One of her best parts, Filumena Marturano, the actress played when 60 years old. Mansurova's husband was a Russian count Nikolai Sheremetev, who for the sake of his wife has not emigrated from the country. For many years, the actress was teaching at Shchukin Theatre School.



**07.01.1978**  
40 ЛЕТ НАЗАД

**УМЕРЛА ВАЛЕНТИНА СПЕРАНТОВА**

Всю жизнь она работала в ТЮЗах: сначала в Госцентюзе, потом – в Центральном детском театре. В молодости играла мальчишек. Бернард Шоу, в 1938 году оказавшийся в Москве на премьере спектакля «Том Кенти», глядя на Сперантову, принял её за юного актёра. И был поражён, узнав, что перед ним дама, у которой, к тому же, уже есть ребенок. В конце жизни Сперантова перешла в театре на роли бабушек главных героев. На радио она проработала в амплу трагедии 40 лет, и даже в 70 лет получала письма от юных слушателей по адресу «Москва, радио, Дикю Сэнду».

**VALENTINA SPERANTOVA DIED**

All her life she worked for youth theatres: first for State Youth Theatre, then for Central Children's Theatre. In her youth, she played parts of boys. Bernard Shaw, who visited the premiere of the play «Tom Canty» in 1938, watched Sperantova and thought that it was a young actor who played the title role. Also he was amazed to learn that it was not a boy talking to him, but a lady who had already had a child. At the end of her life, Sperantova changed her role specialization to parts of grandmothers of main characters.



**15.12.1981**  
37 ЛЕТ НАЗАД

**УМЕР МИХАИЛ ЖАРОВ**

82-летний актер скончался в больнице от перитонита, оставив дома на рабочем столе записку: «Ничего не трогать, скоро приду». Его знала и любила вся страна благодаря киноролям. Но Жаров всю жизнь работал и в театре. Последние сорок лет – в Малом. А в молодости он играл у Всеволода Мейерхольда (например, мадам Брандахлыстову в «Смерти Тарелкина») и у Александра Таирова (Алексея в «Оптимистической трагедии»). Много лет Жаров был общественным директором Центрального Дома актера. Руководившая им позднее Маргарита Эскина называла Михаила Ивановича «добрым гением этого места», и вспоминала, что актер помогал очень многим людям.

**MIKHAIL ZHAROV DIED**

The 82-year-old actor died of peritonitis in hospital, at home he had left a note on his desk: «Do not touch anything, I will be back soon.» The entire country knew him and loved him for his film roles. Still all his life Zharov worked for theatre. The last forty years for Maly Theatre. In his youth, he acted with Vsevolod Meyerhold and Alexander Tairov. For many years, Zharov was the public head of the Central House of Actors. Later, Margarita Eskina, who replaced him, called Mikhail Zharov «a guardian angel of this place,» who had helped many people.



**18.02.1992**  
26 ЛЕТ НАЗАД

**ПРЕМЬЕРА «ИГРОКИ ХХI» АРТЕЛИ АРТИСТОВ СЕРГЕЯ ЮРСКОГО**

Этот спектакль стал первым продюсерским проектом в постсоветской России. Он прошел на сцене МХАТа им. Чехова 60 раз в течение полутора лет. И был последней театральной работой для Евгения Евстигнеева, сыгравшего в «Игроках ХХI» девять раз. Потом актер умер, и его роль перешла к Сергею Юрскому. Действие переносилось в наши дни в сочинскую гостиницу «Приморская». Постановка привлекала зрителей своим звездным составом, ведь в ней были заняты Наталья Тенякова, Александр Калягин, Вячеслав Невинный, Леонид Филатов, Геннадий Хазанов.

**PREMIERE «GAMBLERS XXI», ARTEL OF ARTISTS OF SERGEI YURSKY**

This performance was the first producing project in post-Soviet Russia. It was shown 60 times on stage of Chekhov Moscow Art Theatre during one and a half year. It was the last theatre work of Evgeny Evstigneyev, who played in «Gamblers XXI» nine times. Then the actor died, and his role was taken over by Sergey Yursky, who was also the director and author of the script. The setting of Gogol's play was transferred to our days' Primorskaya Hotel in Sochi.

Анна ЧЕПУРНОВА

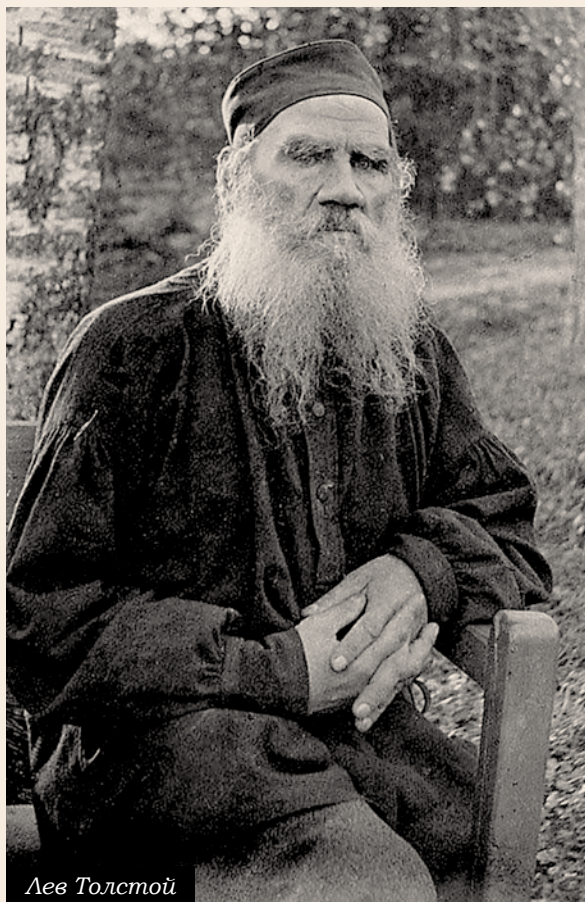
**В ЭТОЙ РУБРИКЕ  
МЫ РАССКАЗЫВАЕМ  
О ЗНАКОВЫХ ИМЕНАХ,  
ИНТЕРЕСНЫХ СОБЫТИЯХ  
И ЛЮБОПЫТНЫХ ФАКТАХ,  
КОТОРЫЕ УПОМИНАЮТСЯ  
НА СТРАНИЦАХ  
ЖУРНАЛА. ИНФОРМАЦИЯ  
АДРЕСОВАНА ГЛАВНЫМ  
ОБРАЗОМ ИНОСТРАННЫМ  
ЧИТАТЕЛЯМ,  
ИНТЕРЕСУЮЩИМСЯ  
РУССКОЙ ИСТОРИЕЙ  
И КУЛЬТУРОЙ.**

**Роман «Воскресение»  
Льва Толстого**

*«Дверь в Страну чудес», стр. 18*

**П**исатель работал над ним около десяти лет с перерывами, с 1889 по 1899 год, то есть в общей сложности даже дольше, чем над «Войной и миром». Идею сюжета Толстому подсказал юрист и литератор Анатолий Кони. Он рассказал, как в Петербурге некий присяжный заседатель, аристократ, на суде узнал в обвиняемой в краже проститутке когда-то соблазнённую им женщину. История сохранила её имя – Розалия Они. Дочь чухонца, арендатора мызы в одной из финляндских губерний, она рано осталась сиротой. После смерти отца Розалия воспитывалась владелицей мызы, богатой петербургской дамой. Её родственником и был мужчина, лишивший девушку невинности. Беременную Розалию выгнали из дома, а после она попала в публичный дом. Узнавший её на суде заседатель захотел жениться на ней, но, пока он подавал прошения об этом в разные инстанции, она заболела в тюрьме сыпным тифом и умерла.

Сначала Толстой убеждал самого Кони написать об этом повесть. Но тот так и не собрался это сделать и спустя два года по просьбе Толстого уступил ему сюжет.



Лев Толстой

Над «Воскресением» писатель работал около десяти лет. О быте заключённых он много расспрашивал надзирателя Бутырской тюрьмы. А один раз прошёл путь от неё до Николаевского вокзала вместе с осуждёнными, отправлявшимися в Сибирь.

В образе главного героя, Дмитрия Нехлюдова, отразились некоторые автобиографические черты самого Толстого. Своему биографу Павлу Бирюкову незадолго до смерти он рассказывал, что в юности тоже «погубил» невинную девушку, горничную Гашу.

В черновой редакции Толстого «Воскресение» сначала заканчивалось хорошо. Нехлюдов вместе с Катюшей, на которой он женился, жил в Сибири, учил окрестных детей и сочинял книги о земельной собственности. А потом, когда правительство сочло его деятельность вредной, он счастливо избегал собственной ссылки, бежал за рубеж и находил с женой прибежище в Лондоне. Но в процессе работы над романом этот финал писатель изменил, рассудив, что он противоречит жизненной правде.

«Воскресение» стало последним романом Льва Толстого, и неудивительно, что в литературном мире его ждали с большим нетерпением. Сразу после публикации книгу перевели практически на все европейские языки. В самом начале XX века, ещё даже до появления звукового кино, роман очень много экранизировали во всем мире: в Дании, США, России, Франции. В 1914 году по роману сняли целых два фильма в Японии. Первая театральная постановка «Воскресения» в нашей стране появилась в 1930 году во МХАТе.

**Никита Балиев (1876–1936)**

*«Дверь в Страну чудес», стр. 18*

**В** 1921 году знаменитый импресарио Морис Гест, приглашая на гастроли в США театр «Летучая мышь», написал его руководителю и конферансье Балиеву: «У тебя здесь большое будущее. Я посылаю тебе мою любовь и сто поцелуев». Славившийся своими импровизациями актёр немедленно выслаал ответ: «Сто поцелуев? Я предпочитаю сто фунтов!»

Никита Балиев был сыном богатого армянского торговца и, по желанию отца, в молодости окончил Московскую коммерческую академию. Но сам он мечтал стать актёром и работать в Художественном театре. Однако поленьего круглолицего Балиева туда не брали. Его выручил друг, богатый нефтепромышленник Николай Тарасов. Он дал театру большую сумму денег после неудачных гастролей, поставив условие: принять в труппу Балиева. В МХТ тот сыграл ряд второстепенных ролей, самой заметной из которых стал Хлеб в «Синей птице». Прославился же актёр тем, что устраивал знаменитые капустники театра, и здесь ему поистине не было равных. В 1908 году они с Тарасовым открыли театр-кабаре «Летучая мышь» в подвале знаменитого дома Перцова около Храма Христа Спасителя. Сначала это был закрытый актёрский клуб, но его слава в Москве вскоре стала так велика, что пришлось нанимать большее помещение и делать спектакли доступными для широкой публики. Вёл представления сам Балиев, которого его современники впоследствии называли «отцом рус-

ского конферанса». Перед его обаянием и находчивостью никто не мог устоять. Шутки актёра в Первопрестольной передавались из уст в уста. Если же со сцены от него слышали одну и ту же остроту больше двух раз, зрители уже с осуждением отмечали, что «Балиев повторяется».

После революции правительство пыталось использовать «Летучую мышь» для пропаганды своих идей. Этого Балиев стерпеть не смог, эмигрировал и возродил свой театр во Франции. Он и там стал безумно популярен, и принес его руководителю довольно неплохой доход. Кроме того, за вклад во французское искусство Балиева наградили орденом Почетного легиона.

«Летучая мышь» успешно гастролировала и в других европейских странах, и, довольно долго, на Бродвее. Руководителя театра даже принял в Белом доме сам президент США Джон Калвин Кулидж.

В начале 30-х годов Балиев закрыл «Летучую мышь» и переехал в США. С помощью театра он заработал немало денег, но потерял их из-за биржевого кризиса. В Нью-Йорке в 1935 году он создал «Летучую мышь» с американскими актёрами, но успеха это предприятие не имело. В 1936 году Балиев скончался от болезни почек. Денег, оставшихся после



Никита Балиев

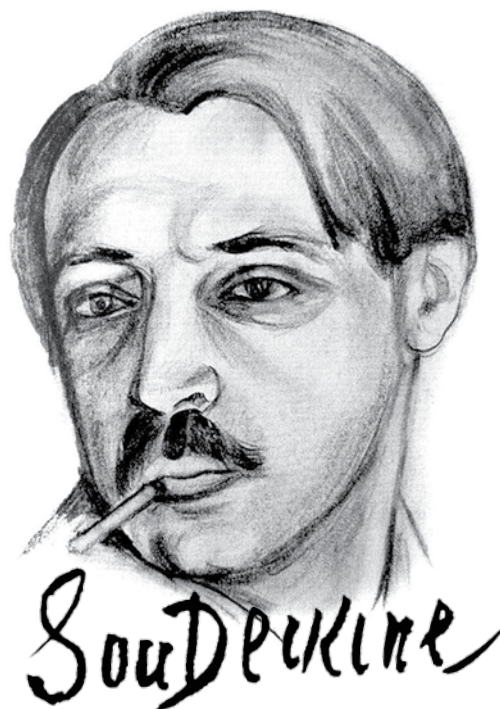
его смерти, не хватало даже на погребение. Но на отпевание актёра в русскую православную церковь на Мэдисон Авеню пришли тысячи людей. А похоронили создателя «Летучей мыши» в Нью-Йорке в семейном склепе актёра Дэвида Беласко. На этом настояла его дочь, являвшаяся ещё и женой продюсера Мориса Геста. Своё решение она объяснила тем, что русский конференсье часто смешил её отца.

### Сергей Судейкин (1882–1946)

«Дверь в Страну чудес», стр. 18

На картине «Двойной автопортрет» художник изобразил себя в облике Арлекина и в облике Пьеро. Герой, которому улыбается удача, и персонаж, терпящий пощёчины судьбы, – жизнь не раз давала возможность Судейкину примерить на себя и тот, и другой образ. Свою первую потерю будущий художник испытал, когда ему не было ещё и двух лет. Именно тогда был убит народовольцами его отец Георгий Порфирьевич, инспектор секретной полиции. Уже в наши дни он стал прототипом одного из героев романа Бориса Акунина «Статский советник».

Чтобы не жить в тени печальной славы отца, Сергей Судейкин переменил своё отчество с «Георгиевича» на «Юрьевич». В 1909 году он окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, откуда его отчисляли на год



за показ на студенческой выставке рисунков фривольного содержания. Впрочем, время отлучения от занятий художник провёл для себя с пользой, оформляя театральные постановки.

Для театра участник объединений «Голубая роза» и «Мир искусства» Судейкин трудился всю свою жизнь. И в жёны он себе брал только актрис. Во время работы над спектаклем «Сестра Беатриса» в Драматическом театре Комиссаржевской художник познакомился с Ольгой Глебовой, исполнявшей роль одной из монахинь. Вскоре она стала его женой. Это была замечательная женщина, стихи которой посвящали Александр Блок, Фёдор Сологуб, Георгий Иванов, Велимир Хлебников, Игорь Северянин. Ольга стала прототипом одной из главных героинь «Поэмы без героя». Её автор Анна Ахматова называла Глебову-Судейкину «Коломбиной десятых годов» – актриса и вправду замечательно исполняла эту роль.

Разумеется, художник неоднократно писал жену, а также придумывал для неё одежду. Их современник Александр Мгебров вспоминал: «он облакал её в такие замечательные одеяния, что порою можно было подумать, будто Судейкина-Глебова воплотила в самой себе буквально всю гамму бесконечно разнообразных призраков, которыми блистал, как художник, в своем сценическом творчестве Судейкин».

Их брак распался через восемь лет, и вскоре у художника появилась новая жена и муза – актриса Вера Шиллинг. Она работала в Камерном театре, где Судейкин оформлял «Женитьбу Фигаро». Вера в спектакле не участвовала, но художник убедил Александра Таирова в необходимости в этой постановке испанского танца, исполняемого Шиллинг. И создал для актрисы потрясающий, расшитый звёздами костюм.

С Верой Судейкин прошел долгий путь эмиграции: сначала они жили в Крыму, потом в Тифлисе, затем переехали в Париж. Но там всего через два года художник расстался с женой, которая ушла от него к Игорю Стравинскому. После этого Судейкин уехал в Нью-Йорк, где и остался до конца жизни. В 20-х годах он много работал над оформлением постановок Метрополитен-оперы, среди которых были и два балета Стравинского – «Петрушка» и «Свадебка»...

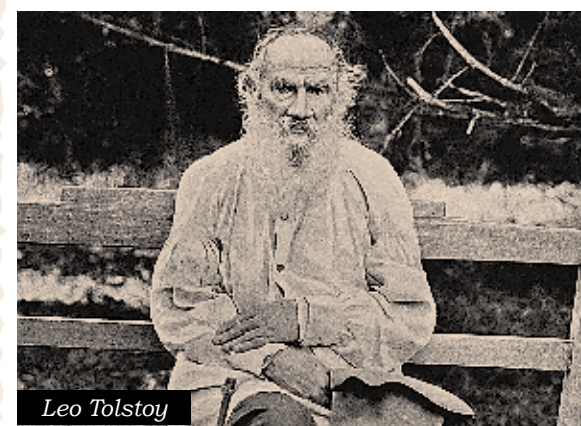
Anna CHEPURNOVA

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

### “Resurrection” by Leo Tolstoy

“The Door to Wonderland”, p. 21

The writer was working on it for about ten years intermittently, from 1889 to 1899, which is, in total even longer than on “War and Peace”. The idea of the plot was offered to Tolstoy by a lawyer and writer Anatoly Koni. He told him that once in St. Petersburg a juror, an aristocrat, when in court recognized in a prostitute accused of theft a woman who he had once seduced. Her name was Rosalia Oni. After her father’s death, Rosalia was brought up by the owner of the manor, a rich Petersburg lady, her father had worked for. Her relative was a man who robbed the girl of innocence. Pregnant Rosalia was kicked out of the house, later she went to a brothel. The juror who recognized her in court wanted to marry her but while he was submitting



petitions about this to different instances, she fell ill with typhus in prison and died.

At first, Tolstoy urged Koni himself to write a story about it. But the latter has never intended to do this, and two years later, at Tolstoy’s request he gave up the plot to him.

The writer worked on “Resurrection” for about ten years. A lot about prisoners’ life he found out from a warden of Butyrskaya prison. And once he followed the way from it to Nikolaevsky railway station together with convicts who were going to Siberia.

The main character, Dmitry Nekhlyudov, reflected some autobiographical features of Tolstoy himself. Before his death, he told his biographer Pavel Biryukov about an innocent maid Gasha who he also had ruined in his youth.

“Resurrection” was the last novel written by Leo Tolstoy, and it is not surprising that the literary world was awaiting it with great impatience. Immediately after publication, the book was translated into almost all European languages. At the very beginning of the twentieth century, the novel was made into films all over the world: in Denmark, the United States, Russia, and France. In 1914, even two movies were made in Japan. The first theatre production of “Resurrection” was released in Russia in 1930 at Moscow Art Theatre.

### Nikita Baliyev (1876 – 1936)

“The Door to Wonderland”, p. 21

In 1921, a famous impresario, Maurice Gest invited the Bat Cabaret to tour the USA; he wrote to its leader and compere Baliyev: “You have a great future here. I send you my love and one hundred kisses.” The actor, who was famous for his improvisations, immediately replied: “One hundred kisses? I prefer one hundred pounds!”

Nikita Baliyev, who was a son of a rich Armenian merchant, at the request of his father, graduated from Moscow Commercial Academy in his youth. But he himself dreamed of becoming an actor and working for Art Theatre. However, overweight, round-faced Baliyev was not admitted. He was rescued by a friend, a rich oilman Nikolai Tarasov. He gave a large sum of money to the theatre after some unsuccessful tour upon condition to admit Baliyev to the company. At Moscow



Art Theatre, he played numerous minor parts, but became famous for arranging well-known theatre actors' parties. In 1908, he and Tarasov opened the Bat Cabaret at the basement of Moscow's famous house of Pertsov near the Cathedral of Christ the Savior. Baliyev himself led the shows, his contemporaries later called him "the father of Russian comperes". Nobody could resist his charm and improvisation. The actor's jokes were passed from mouth to mouth in Moscow.

After the revolution, the government tried to use the Bat Cabaret for propaganda. Baliyev could not tolerate it, he emigrated and reopened his theatre in France. He became insanely popular there, and brought a fairly good income to his manager. Besides, for his contribution to development of French art Baliyev was awarded Order of the Legion of Honor.

The Bat has successfully toured other European countries, and, for quite a while, the Broadway.

In early 1930s, Baliyev closed the Bat and moved to the USA. With the help of the theatre, he earned a lot of money, but lost it due to the stock exchange crisis. In New York in 1935 he founded the Bat Cabaret with American actors, but this venture was not successful. In 1936, Baliyev died of kidney disease. The money left after his death was not even enough for his burial. Yet thousands of people came to his funeral service in Russian Orthodox Church on Madison Avenue. The founder of the Bat Cabaret was buried in New York in the family crypt of actor David Belasco. His daughter, who was also the wife of producer Maurice Gest, insisted on this. She explained her decision by saying that the Russian entertainer often made her father laugh.

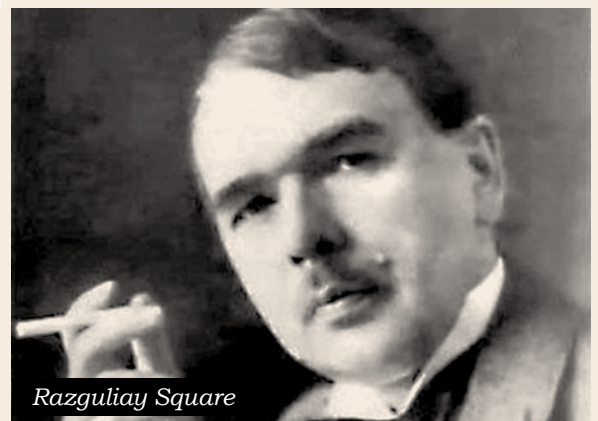
## Serge Sudeikin (1882 – 1946)

*"The Door to Wonderland", p. 21*

In the painting "Double Self-Portrait", the artist portrayed himself as Harlequin and as Pierrot. The hero, who is rather fortunate, and at the same time a character who endures slaps in the face from fate – life gave Sudeikin a chance to try on both images. The future artist experienced his first loss when he was not even two years old. His father, an inspector of the secret police, was killed by populists.

In 1909, Sudeikin graduated from Moscow School of Arts, Sculpture and Architecture. His entire life he was working for theatre as a participant of associations "Blue Rose" and "World of Art". He also married only actresses. While working for Komissarzhevskaya Drama Theatre, the artist met Olga Glebova, who played a part of one of nuns. Soon she became his wife. She was hymned by famous Russian poets Alexander Blok, Fyodor Sologub, Georgy Ivanov, Velimir Khlebnikov, and Igor Severyanin. Olga became one of the main characters of "Poem without a Hero". Its author Anna Akhmatova called Glebova-Sudeikina "Colombine of the tenths" – the actress did play the part of Colombine remarkably well.

Their marriage broke up after eight years, and soon the artist had a new wife and muse, Vera Schilling, an actress of Chamber Theatre, where Sudeikin worked as a stage-painter for "The Marriage of Figaro". With Vera, Sudeikin went a long way to emigration: at first, they lived in the Crimea, then in Tiflis, and then moved to Paris. There, just two years later, the artist broke up with his wife, who left him for Igor Stravinsky. After this, Sudeikin left for New York, where he stayed till the end of his life. In the 20s, he worked a lot for productions of Metropolitan Opera, among them were two ballets by Stravinsky: "Petrushka" and "The Wedding"...





МОСКОВСКИЙ  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ  
ИМЕНИ  
ВЛАДИМИРА

театр  
МАЯКОВСКОГО

художественный  
руководитель  
миндаугас карбаускис

ОСНОВНАЯ  
СЦЕНА

07.02  
17.02

08.03  
16.03  
21.03

в спектакле заняты:

вячеслав ковалев

анатолий лобецкий

анастасия мишина

ольга ергина

илья никулин

иван гончаров

премьера

# ОБЛОМОВ

постановка миндаугаса карбаускиса  
сценография сергея бархина

костюмы марии даниловой  
музыка фаустаса латенаса

16+

8 (495) 690 4658, 690 6241

www.mayakovsky.ru facebook.com/t.mayakovskogo ул. большая никитская 19/13

ТЕАТР  
САТ  
ИРИ  
КОИ

3, 17, 19 ФЕВРАЛЯ

МОЛЬЕР

# ДОН ЖУАН

НЕИСТОВАЯ КОМЕДИЯ | 16+