

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

242 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2017/2018

№ 2 (12)
июнь – июль, 2018

СОБЫТИЕ

*«Анна Каренина»
и другие.
Русские балеты
Джона Ноймайера*

ЮБИЛЕЙ

*200 лет
со дня рождения
Мариуса Петита*

РАЗМЫШЛЕНИЯ

*«Пиковая дама».
Взгляд из Европы*



БОЛЬШОЙ БАЛЕТ В КИНО
THEATREHD.RU



СИЛЬФИДА
11 НОЯБРЯ

ДОН КИХОТ*
2 ДЕКАБРЯ

ЩЕЛКУНЧИК
23 ДЕКАБРЯ

БАЯДЕРКА
20 ЯНВАРЯ

**СПЯЩАЯ
КРАСАВИЦА***
10 МАРТА

ЗОЛОТОЙ ВЕК*
7 АПРЕЛЯ

**КАРМЕН-СЮИТА /
ПЕТРУШКА**
19 МАЯ

* В записи

18
СЕЗОН
19



THE
ATRE
HD



ИЩИТЕ НАС В СОЦСЕТЯХ:



16+



Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

Свидетельство о регистрации СМИ —
ПИ № ФС77-65004 от 4 марта 2016 года
Адрес: 125009, г. Москва,
Театральная пл., 1

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

Над номером работали:
Татьяна Белова, Анна Галайда,
Светлана Савельева

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Ольга Айкан

Дизайнеры:
Максим Соколов, Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60217
Тираж: 10 000 экз.

www.youtube.com/bolshoi
www.facebook.com/bolshoi theatre
www.vk.com/bolshoi theatre
Twitter: BolshoiOfficial
Instagram: Bolshoi_theatre
www.media.bolshoi.ru

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ
8 (495) 455-5555
www.bolshoi.ru

*На первой странице обложки
сцена из спектакля «Анна Каренина».
Алексей Каренин – Семён Чудин,
Анна Каренина – Светлана Захарова.
Фото: Дамир Юсупов*



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

«Абсолютно необходимо, чтобы поэзия была послушной дочерью музыки», — писал своему отцу Моцарт. Уже в этой формуле заложено не только главенство музыки, но и ее тесный родственный союз со словом.

Начиная со второй половины XIX века (и особенно в веке XX) акцент меняется: оперные композиторы всё чаще следуют за интонацией живой разговорной речи. В балете на смену краткому и достаточно условному либретто приходят обширные литературные эссе. Хореографы стремятся не только пересказать сюжет, но и углубиться в проблематику великих литературных произведений.

Не будем забывать и о всё возрастающем количестве книг о музыке, опере, балете. Интерпретация спектакля на наших глазах превращается в отдельный вид искусства.

В этом номере журнала мы постарались обратить внимание на разные способы взаимодействия слова и музыки, рождающие феномен современного музыкального театра.

“The poetry absolutely must be the obedient daughter of the music”, Mozart once wrote to his father. This formula describes not just the supremacy of music, but its close relationship to the text.

Starting from the second half of the 19th century (and particularly in the 20th century), the focus is shifting, with opera writers increasingly following the intonation of live conversational speech. In ballet, brief and rather conventional librettos are replaced with extensive literary essays. Rather than trying to simply retell the story, choreographers attempt to delve into the issues raised by famous literary works.

Let's not forget the ever growing number of books about music, opera and ballet. Interpreting a performance is becoming a separate form of art, right as we speak.

In this issue of the magazine we try to draw the readers' attention to the various means of interaction between the text and the music that create the phenomenon of modern musical theater.

В БОЛЬШОМ

4

Событие

«Анна Каренина»

6

Размышления

*Медленное чтение
Русские балеты
Джона Ноймайера*

10-11

Награды

*«Золотая маска»
«Бенуа де ла данс»*

12

Премьера

«Бал-маскарад»

14

Интервью

*Игорь Головатенко:
«Так мудро,
как Верди, никто
не писал для голоса»*

18

Возобновление

«Копеллия»

20

Предвкушение

*Планы
на 243-й сезон*



В МОСКВЕ



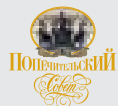
24

Юбилей

*Проступающий
профиль
200 лет со дня
рождения
Мариуса Петипа*



Попечительский совет
Большого театра



Генеральный спонсор
Большого театра *



Генеральный партнер
Большого театра



Привилегированный
партнер Большого театра



Официальный спонсор
балета Большого театра



* Credit Suisse — швейцарский банк, контролируемый швейцарской федеральной банковской комиссией



28

Впечатления

*Три луны над землей
Ди Луны*

31

Заметки

*Героические
китежжане*

32

Фестиваль

*Триумф времени
и сочувствия
Дансе-Орен
2018*



36

Заметки

*Еврейское счастье
на необитаемом
острове*



31

38

Размышления

*Пиковый
интерес*

44

Книги

*Прошлое.
Настоящее.
Будущее*



48

*English
summary*

ВРОССИИ

В МИРЕ

Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brasserie



ВЕРТОЛЕТЫ
РОССИИ

GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Официальный отель
Большого театра



Спонсор
театра



Информационная
поддержка



Информационный
партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ

Анна Каренина

Балет Джона Ноймайера в двух действиях
по мотивам одноименного романа Льва Толстого

16+

на музыку Петра Чайковского,

Альфреда Шнитке,
Кэта Стивенса

(Юсуфа Ислама)

АННА КАРЕНИНА —
ОЛЬГА СМИРНОВА,
МУЖИК — АРСЕН
КАРАКОЗОВ

Фото: Дамир Юсупов



Хореограф-постановщик,
сценограф, художник
по костюмам, автор
концепции светового
оформления и автор
либретто —

Джон Ноймайер

Костюмы Анны
Карениной —

*Альберт Краймлер
(A-K-R-I-S)*

Дирижер-постановщик —

Антон Гришанин

Ассистент сценографа —

Генрих Трогер

Световую концепцию
реализовал *Ральф Меркель*

Репетиторы —

Эдвин Ревазов,

Соня Тиннес,

Иван Урбан



Историческая сцена

Совместная постановка с Гамбургским балетом

Премьера состоялась 23 марта 2018 г.

Мировая премьера —

Гамбургский балет, 2 июля 2017 г.

АЛЕКСЕЙ КАРЕНИН —
АЛЕКСАНДР ВОЛЧКОВ,
АННА КАРЕНИНА —
КРИСТИНА КРЕТОВА,
СЕРЕЖА — АЛЕКСЕЙ
ПУТИНЦЕВ

Фото: Дамир Юсупов

ЛЕВИН – АРТЕМИЙ
БЕЛЯКОВ, СЕРЁЖА –
АРТЁМ КАЛИСТРАТОВ,
ВРОНСКИЙ – АРТЁМ ОВЧАРЕНКО
Фото: Елена Фетисова



ЛИДИЯ
ИВАНОВНА –
АНА ТУРАЗШВИЛИ,
АЛЕКСЕЙ КАРЕНИН –
АНДРЕЙ МЕРКУРЬЕВ
Фото:
Елена Фетисова



ДОЛЛИ –
АНАСТАСИЯ
СТАШКЕВИЧ,
СТИВА – МИХАИЛ
ЛОБУХИН
Фото: Дамир Юсупов

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
Фото:
Елена Фетисова

КИТИ – ДАРЬЯ
ХОХЛОВА
Фото: Дамир Юсупов



ЛЕВИН – ДЕНИС
САВИН
Фото: Павел Рычков





Медленное чтение

ТЕКСТ: Дмитрий Абаулин

«Анна Каренина» стала третьим балетом Джона Ноймайера на сюжеты русской классической литературы. Обращаясь к произведениям разного жанра (до этого были пьеса Чехова «Чайка» и пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин»), хореограф каждый раз по-новому выстраивает отношения между литературным и хореографическим текстом. Неизменным остается одно – бережное и внимательное отношение к слову написанному.

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«АННА КАРЕНИНА»
Фото: Павел Рычков

Джон Ноймайер занимает особое место в современном балетном мире. В те годы, когда все бросились ставить бессюжетные одноактовки, он упорно сохранял верность многоактной балетной драме, базирующейся на литературном источнике. Сегодня, когда сюжетный балет возвращается на сцену и активно отвоевывает утраченные позиции, уроки Ноймайера становятся всё более актуальными.

Большому театру не привыкать к его творческому почерку: несколько сезонов шел балет «Сон в летнюю ночь», продолжает украшать репертуар «Дама с камелиями». И все-таки «Анна Каренина» стоит в этом ряду особняком. Этим спектаклем хореограф продолжает свой многолетний диалог с русской культурой. Первой точкой соприкосновения стал, конечно же, классический танец, в котором Ноймайер не просто хорошо разбирается — он



по-настоящему влюблен в него, чему свидетельством уникальная гамбургская коллекция артефактов, относящихся к истории русского балета. Три постановки Ноймайера связаны с легендарным именем Вацлава Нижинского — давняя уже миниатюра «Вацлав», знаменитый балетный байопик «Нижинский» и посвященный 100-летию дягилевских «Русских сезонов» «Павильон Армиды».

А летом 2002 года в Гамбурге состоялась премьера балета «Чайка». Как признавался сам хореограф, идея адаптировать какую-то из пьес Чехова для балетной сцены занимала его многие

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ «ЧАЙКА»
Фото: Елена Лапина



годы. Выбор, сделанный после долгих раздумий, оказался снайперски точным. Удачной оказалась выстроенная в спектакле параллель между литературой и балетом. Драматург Чехов писал о драматургах Треплеве и Тригорине, об актрисах Заречной и Аркадиной — героями Ноймайера стали два хореографа и две танцовщицы. Неожиданный на первый взгляд выбор музыки Шостаковича придал этому решению дополнительный объем: музыка XX века подсказывала аналогии с другими революциями, эстетическими и политическими. Сам же Ноймайер выступил

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ «ЧАЙКА»
Фото:
Елена Лапина





в роли сценографа и художника по костюмам, и его работа в этой области тоже свидетельствует о незаурядной эрудиции и погруженности в русскую культуру: образ «колдовского озера» был выстроен на основе одного из эскизов Левитана, представление авангардистского балета Кости Треплева шло на фоне супрематической композиции, выстроенной по принципам Малевича, а костюмы его участников перекликались с театральными эскизами Варвары Степановой.

Но особенно удивительной была та свобода, с которой хореограф находил пластические эквиваленты чеховской драматургии. Отбрасывая какие-то заведомо непереводаемые на язык танца вещи, Ноймайер сохранял образный строй пьесы. Неприметные на первый взгляд и вроде бы незначительные детали наполнялись новым содержанием, которое словно перетекало в них из других фрагментов.

В четвертом действии чеховской «Чайки» Костя рассказывает о судьбе Нины: «Дебютировала она под Москвой в дачном театре, потом уехала в провинцию... Бралась она всё за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты». Одна-единственная реплика вырастает в «Чайке» Ноймайера до целой

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«ТАТЬЯНА»

Фото: Олег Черноус



Фото: Steven
Haberland



картины. Мы видим пестрое и безвкусное ревю, в котором солируют уверенные в себе звезды кафешантана. Когда танец заканчивается, пространство сцены по диагонали пересекает Тригорин. Одна из танцовщиц уходящего за кулисы кордебалета отделяется от неразличимой массы и подходит к нему. Ни он, ни зрители не сразу узнают под ярким гримом и вульгарным париком Нину. Тщетно пытается она воскресить в его памяти некогда связывавшее их чувство. Тригорин уходит, а оставшаяся в одиночестве на авансцене Нина взрывается монологом отчаяния и одиночества, тем более разрывающим душу, что поставлен он на музыку легкомысленной польки.

«Татьяна» на музыку Леры Ауэрбах задумывалась и создавалась Джоном Ноймайером в диалоге с другим легендарным балетом на тот же сюжет —



«Я всё больше убеждаюсь, что текст, который ложится в основу моего балета, гораздо важнее для меня, чем для будущего зрителя».

Джон Ноймайер



«Онегиным» Джона Кранко. Эти два произведения различны меж собой, как два героя Пушкина — Онегин и Ленский. Идя на «Онегина» Кранко, лучше выбросить из головы ученость пушкиниста. Его взгляд — это взгляд поэта, пренебрегающего презренной точностью ради непосредственности эмоционального высказывания. «Татьяна» Ноймайера тоже поэтична, но на свой манер. Ее поэтика базируется на солидном интеллектуальном фундаменте, выстроенном за почти два века.

Своим манифестом хореограф выбирает «Пушкинскую речь» Достоевского, который утверждал, что Татьяна значительно глубже и умнее Онегина. Особенно Ноймайер подчеркивает тот факт, что Ленский — поэт, хотя в курсе скептической позиции Пушкина по отношению к поэзии Ленского. В балете Ленский становится композитором, сочиняющим оперу «Ольга», и в этом чувствуется любовная ирония автора.

Когда-то, еще работая над «Чайкой», Ноймайер утверждал: «Я всё больше убеждаюсь, что текст, который ложится в основу моего балета, гораздо важнее для меня, чем для будущего зрителя». С одной стороны, он прав — его постановки не иллюстрируют, а заново переживают литературные произведения. С другой стороны, начитанность, художественный вкус, опыт восприятия произведений изобразительного искусства

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«ТАТЬЯНА».
ТАТЬЯНА — ДИАНА
ВИШНЁВА
Фото: Олег Черноус

пригодятся тому, кто хочет глубже проникнуть в мир хореографа. Чтобы по достоинству оценить появление на сцене плюшевого медведя, стоит не только вспомнить описание сна Татьяны из пятой главы «Евгения Онегина», но и быстро прокрутить в голове его возможные психоаналитические интерпретации, а потом отказаться от них в пользу того, как развивается сценическая ситуация: в образе медведя появляется не Онегин, а будущий муж Татьяны (в балете его зовут Князь Н.).

Переживаниям Татьяны вторят Юлия Вольмар, Грандисон, Малек Адель, лорд Рутвен и другие героини книг, которые она читает. Ноймайер, которому прекрасно известен круг чтения пушкинской героини, оживляет их на сцене, делает наперсниками Татьяны. Хореограф выстраивает балет как поэтический текст, содержащий не только ритмическую структуру, но и рифмы-отсылки, перекидывающиеся от одного эпизода к другому.

«Анна Каренина» — совместная постановка Гамбургского балета и Большого театра — стала третьим, последним на данный момент русским «лонгридом» Ноймайера. В этом балете хореограф по-новому применяет разработанные им приемы перевода литературного текста на язык балета. От практики заказа партитуры современному автору он возвращается к составлению музыкального коллажа и, как обычно, делает это с присущим ему вкусом и тактом. С точки зрения трактовки сюжета, «Анна Каренина» куда больше, чем «Татьяна» и тем более «Чайка», снабжена реалиями XX века, вплоть до появляющегося на сцене трактора — неожиданного (и, как мы уже понимаем, традиционного для хореографа) иронического штриха. А музыка Чайковского, напротив, возвращает нас во времена, когда жили герои Толстого. Рядом с драматическими диалогами героев вдруг возникает, как тот самый трактор, сценка в стиле кантри, рисующая сельскую жизнь.

Ноймайер снова отказывается судить кого бы то ни было из своих героев. («Когда я руковожу театром, я чувствую себя Тригориным, когда ставлю балеты, хочу быть скорее Треплевым», — так он некогда определял дуализм своей позиции, рассуждая о «Чайке».) Игрушечный поезд вносит предчувствие неизбежной трагедии. Увидев его, читатель (= зритель) ждет уж напрашивающейся рифмы. Она обязательно будет, ведь даже при чтении прозаического текста Ноймайер остается поэтом. 📖

Объявлены лауреаты фестиваля «ЗОЛОТАЯ МАСКА»

ВЛАДИМИР УРИН

Фото: Дмитрий
Дубинский



*В категории «Опера»
лучшим спектаклем признан
«БИЛЛИ БАДД»*

Б. БРИТТЕНА

(совместная постановка с Английской национальной оперой). За работу над этим спектаклем награду получил Пол Стейнберг (номинация «Работа художника в музыкальном театре»).

В номинации «Лучшая женская роль» в категории «Балет» победила прима-балерина Большого театра АНАСТАСИЯ СТАШКЕВИЧ (Новенькая, «Клетка» на музыку И. Стравинского, хореография Дж. Роббинса).

Специальной премией жюри музыкального театра отмечен «уникальный творческий дуэт в спектакле Большого театра «МАНОН ЛЕСКО». Этот дуэт составили АННА НЕТРЕБКО И ЮСИФ ЭЙВАЗОВ.



СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«БИЛЛИ БАДД»
Фото: Дамир Юсупов



СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«КЛЕТКА»
Фото: Светлана
Постоенко

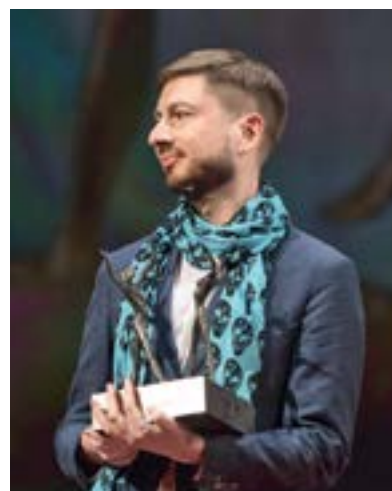


АНАСТАСИЯ
СТАШКЕВИЧ
Фото: Геннадий
Авраменко

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ «МАНОН
ЛЕСКО».
МАНОН ЛЕСКО —
АННА НЕТРЕБКО,
КАВАЛЕР ДЕ ГРИЕ —
ЮСИФ ЭЙВАЗОВ
Фото: Дамир Юсупов

«БЕНУА ДЕ ЛА ДАНС»

5 июня на Исторической сцене Большого театра объявили лауреатов «Бенуа де ла данс»-2018. Триумфатором вечера стал балет «НУРЕЕВ», победивший в четырех номинациях. Приза Бенуа удостоены ИЛЬЯ ДЕМУЦКИЙ (композитор), ЮРИЙ ПОСОХОВ (хореограф), КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ (сценограф) и ВЛАДИСЛАВ ЛАНТРАТОВ (Нуреев, первый исполнитель).



ЮРИЙ ПОСОХОВ
И ИЛЬЯ ДЕМУЦКИЙ
Фото: Михаил
Логвинов

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«НУРЕЕВ».
НУРЕЕВ —
ВЛАДИСЛАВ
ЛАНТРАТОВ
Фото: Павел Рычков



BENOIS DE LA
DANSE

В Большом

Либретто Антонио
Соммы, основанное
на тексте Огюстена
Эжена Скриба

Дирижер-постановщик —
Джакомо Сагринанти

Режиссер-постановщик
и сценограф —
Давиде Ливерморе



Опера в трех действиях

Джузеппе Верди

Бал-маскарад

АМЕЛИЯ — АННА
НЕЧАЕВА,
РИЧАРД — ОЛЕГ
ДОЛГОВ
Фото: Дамир
Юсупов



Разработка графического
дизайна и сценографии
осуществлена при
поддержке компании
GIÒ FORMA

Режиссер —
Алессандра Премоли

Художник по костюмам —
Мариана Фракассо

Художник по свету —
Антонио Кастро

Главный хормейстер —
Валерий Борисов

Видеодизайн — *D-work*

Историческая сцена
Премьера состоялась
20 апреля 2018 года

УЛЬРИКА — СИЛЬВИЯ
БЕЛЬТРАМИ
Фото: Дамир
Юсупов

РЕНАТО —
ВЛАДИМИР
СТОЯНОВ,
РИЧАРД — ДЖОРДЖО
БЕРРУДЖИ
Фото: Дамир Юсупов





Премьера

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ

Фото: Дамир
Юсупов

АМЕЛИЯ – ОКСАНА
ДЫКА,
РИЧАРД – ДЖОРДЖО
БЕРРУДЖИ
Фото: Дамир
Юсупов



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ

Фото: Дамир
Юсупов

РИЧАРД – ДЖОРДЖО
БЕРРУДЖИ
Фото: Дамир
Юсупов



ОСКАР – НИНА
МИНАСЯН
Фото: Дамир Юсупов

АМЕЛИЯ – АННА
НЕЧАЕВА
Фото: Дамир
Юсупов



ИГОРЬ ГОЛОВАТЕНКО:
«Так мудро,
как Верди, никто
не писал для голоса»

Игорь Головатенко хорошо знаком любителям оперы не только в России, но и за рубежом.

Он принимал участие в постановках Парижской национальной оперы, неаполитанского театра «Сан-Карло», Баварской оперы в Мюнхене и многих других европейских театров, выступал на престижных оперных фестивалях в Экс-ан-Провансе, Глайндборне, Савонлинна. В мае в Бетховенском зале Большого театра прошел сольный концерт Игоря Головатенко, а в июне один из лучших вердиевских баритонов России поет Жоржа Жермона в «Травиате» на Исторической сцене.

ТЕКСТ:

Татьяна Елагина

Вы регулярно готовите интересные камерные программы. В программу вашего сольного концерта «Три века русского романса» наряду с вокальными циклами Мусоргского «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» и четыремя романсами Рахманинова вошли романсы Николая Голованова, которого мы гораздо лучше знаем как дирижера, чем как композитора.

Романсы Николая Семёновича Голованова совершенно чудесные! Он написал их более сотни, большинство в юном возрасте, чуть ли не до 20 лет. Мне удалось познакомиться с несколькими из них. Они же никогда не издавались, все в рукописях. Сохранились благодаря сотрудникам музея-квартиры Неждановой – Голованова. В архиве хранятся и романсы Голованова для голоса с оркестром, в партитурах. Я не имею

ИГОРЬ ГОЛОВАТЕНКО
В ПАРТИИ ЖОРЖА
ЖЕРМОНА
(«ТРАВИАТА»
ДЖ. ВЕРДИ)
Фото:
Дамир Юсупов





возможности их исполнить сам, но взываю к дирижерам проявить интерес к неизвестной русской музыке столетней выдержки очень высокого качества.

XXI век был представлен в этом концерте композитором Головатенко.

Да, всегда страдал «графоманством» в студенческие годы. С тех пор забросил композицию, а недавно мне пришла в голову мысль: почему бы и нет? Если есть музыкальные идеи на стихи Александра Блока и сам могу их не только выразить, но и исполнить?

Недавно в репертуаре Большого после долгого перерыва вновь появился «Бал-маскарад». Вы не принимали участие в премьерных спектаклях, но уже исполняли партию Ренато за рубежом.

Да, осенью 2012 года в Италии. Сначала в Ровиго, потом, через полгода, в Савоне и еще, всё ту же постановку, в Бергамо.

Как лично вы видите Ренато – злодеем или?..

Ренато – человек преданный, искренний и прямой. Кадровый военный – в тексте есть

Хорошая драматургия всегда чувствуется в либретто, как железный каркас в здании.

фраза, что он «пролил кровь за Ричарда», то есть сражался с ним рядом, возможно, даже спас, защитил в бою. Поэтому ситуация, когда он обнаруживает свою жену Амелию на свидании с Ричардом, его глубоко ранит. Горячая преданность Ренато своему «боссу» тут же превращается в противоположное чувство – жажду мести. Это следствие прямолинейного характера, не знающего полутеней и полумер. О характере Ренато больше сказать нечего. А вот музыкально есть интересные моменты. В известной арии «Eri tu che macchiavi quell' anima» («Это ты отравил душу ядом») светлая кантиленная середина, обращенная к Амелии, оркестрована арфой и двумя флейтами. Редкое сочетание с баритоном! Вообще люблю весь третий акт. Сцена Ренато и Амелии и последующая с заговорщиками тоже необычна чисто музыкально. Квартет – два баса, баритон и сопрано. Позже добавляется сопрано – паж Оскар. В последующей сцене, «Клятве», столько оригинального в оркестре! Начинается со вступления, где пиццикато контрабасов-дивизи плюс арфа. Есть люди, считающие Верди слабым оркестровщиком. Могу аргументированно спорить с ними хотя бы на этом примере.

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«ТРАВИАТА».
ВИОЛЕТТА – АННА
НЕЧАЕВА,
ЖОРЖ ЖЕРМОН –
ИГОРЬ ГОЛОВАТЕНКО
Фото: Дамир Юсупов



Сколько у вас сейчас в арсенале спетых вердиевских партий?

Восемь. Жермон в «Травиате», Ренато в «Бал-маскараде», Сеид-паша в «Корсаре», Монфор в «Сицилийской вечерне» (обе версии, итальянская и французская), Ди Луна в «Трубадуре», концертное исполнение «Аиды» (Амонасро), Риголетто, Родриго ди Поза в «Дон Карлосе». Так получилось, что особенно урожайным на дебюты стал у меня сезон 2012/2013 года. С удовольствием добавил бы к этому списку двух Дон Карлосов – в «Эрнани» и «Силе судьбы», а также Форда в «Фальстафе». Но пока не предлагают.

Могу спросить про любимого героя?

Родриго, маркиз ди Поза, безусловно. Но и Ренато благодатная партия не только в плане вокала, но и как характер. «Дон Карлос» и «Бал-маскарад» хронологически близко созданы. Это опытный зрелый Верди. В основе «Бал-маскарада» пьеса Эжена Скриба. Хорошая



драматургия всегда чувствуется в либретто, как железный каркас в здании.

Наверное, именно Родриго и Ренато вам самые удобные вокально и близкие по духу образы?

Мне Верди в принципе очень близок. Надеюсь со временем спеть все его оперы, где есть партии для баритона. Я бы с удовольствием попробовал Макбета. Музыкальный материал давно уже подготовил.

В долгосрочной перспективе кто вам ближе из двух баритоновых вершин – Симон Бокканегра или Яго?

Пока в Яго не вижу себя ни вокально, ни актерски. Бокканегру спел бы с большим удовольствием, хотя и не вдруг.

Должен признаться в своей окончательной и бесповоротной любви к Верди, потому что так

Взываю к дирижерам проявить интерес к неизвестной русской музыке столетней выдержки очень высокого качества.

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ «ДОН
КАРЛОС».

РОДРИГО – ИГОРЬ
ГОЛОВАТЕНКО,
ФИЛИПП II –
ДМИТРИЙ
БЕЛОСЕЛЬСКИЙ

Фото:
Дамир Юсупов



мудро, как он, никто не писал для голоса. Вокальное письмо многих других гениев, того же Чайковского, требует от певцов чрезмерных усилий и экстремального напряжения. Нельзя, конечно, утверждать, что Верди легок для пения. Но то, что маэстро сам пел баритонем и мог попробовать созданное, очень чувствуется.

Остаются ли силы и желание слушать что-то не оперное, памятуя о ваших предыдущих специальностях: виолончелиста и симфонического дирижера?

К сожалению, на концерты ходить не позволяет занятость. Но благодаря Интернету слушаю много инструментальной музыки. Скажем, пару лет назад переслушал все фортепианные сонаты и камерную музыку Бетховена. Обожаю квартеты Чайковского и Бартока. Люблю симфонии Брукнера и Сибелиуса. Время от времени слушаю виолончельный репертуар. Всё это хорошо разгружает голову от оперы, потом возвращаешься со свежим восприятием своего и чужого пения. **Б**

В Большом

Либретто Шарля Нюиттера и Артюра Сен-Леона по мотивам новелл Эрнста Теодора Амадея Гофмана

Хореография — Мариус Петина и Энрико Чекетти

Постановка и новая хореографическая редакция — Сергей Вихарев

Дирижер-постановщик (2009 г.) — Игорь Дронов

Художник-постановщик — Борис Каминский

Художник по костюмам — Татьяна Ногонова

Художник по свету — Дамир Исмагилов

Восстановление хореографии — Владимир Григорьев

Восстановление декораций — Дмитрий Фиалковский



СВАНИЛЬДА —
ДАРЬЯ ХОХЛОВА,
ФРАНЦ — АРТЕМИЙ
БЕЛЯКОВ
Фото: Дамир Юсупов

Лео Делиб *Балет в трех действиях* Кошечья

Новая сцена

Премьера 12 марта 2009 года

Возобновление 20 апреля 2018 года



ФРАНЦ — ДАВИД
МОТТА СОАРЕС
Фото:
Дамир Юсупов

ЧАРДАШ
Фото:
Дамир Юсупов





СВАНИЛЬДА –
МАРГАРИТА ШРАЙНЕР,
КОППЕЛИУС –
АЛЕКСАНДР ФАДЕЕЧЕВ
Фото: Дамир Юсупов



ФОЛIE
(БЕЗРАССУДСТВО) –
МАРИЯ МИШИНА
*Фото:
Дамир Юсупов*



LA PRIERE
(МОЛИТВА) –
АНАСТАСИЯ
ДЕНИСОВА
*Фото:
Дамир Юсупов*



ФРАНЦ – ВЯЧЕСЛАВ
ЛОПАТИН, СВАНИЛЬДА –
ЕКАТЕРИНА КРЫСАНОВА
Фото: Елена Фетисова





ПЛАНЫ на 243-й СЕЗОН

❧ ПРЕМЬЕРЫ

29 сентября 2018

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Леонард Бернстайн

КАНДИД

ОПЕРЕТТА в двух действиях

К 100-летию со дня

рождения композитора

ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНОЕ

ИСПОЛНЕНИЕ

Дирижер-постановщик –

ТУГАН СОХИЕВ

Режиссер-постановщик –

АЛЕКСЕЙ ФРАНДЕТТИ

Сценография – ТИМОФЕЙ

РЯБУШИНСКИЙ

Костюмы – ВИКТОРИЯ

СЕВРЮКОВА

Свет – АЙВАР САЛИХОВ

Главный хормейстер –

ВАЛЕРИЙ БОРИСОВ

3 ноября 2018

НОВАЯ СЦЕНА

Джоаккино Россини

**СЕВИЛЬСКИЙ
ЦИРЮЛЬНИК**

ОПЕРА в двух действиях

ЛИБРЕТТО *Чезаре Стербини*

ПО ОДНОИМЕННОЙ КОМЕДИИ

Пьера-Огюстена де Бомарше

Дирижер-постановщик –

ПЬЕР ДЖОРДЖИО МОРАНДИ

Режиссер-постановщик –

ЕВГЕНИЙ ПИСАРЕВ

Сценография – ЗИНОВИЙ

МАРГОЛИН

Костюмы – ОЛЬГА

ШАИШМЕЛАШВИЛИ

Свет – ДАМИР ИСМАГИЛОВ

Главный хормейстер –

ВАЛЕРИЙ БОРИСОВ



«АРТЕФАКТ»

Фото: Rosalie

O'Connor

20 ноября 2018

НОВАЯ СЦЕНА

НА МУЗЫКУ *Иоганна Себастьяна*

Баха и Эвы Кроссман-Хехт

АРТЕФАКТ-СЮИТА

БАЛЕТ в одном действии

Хореография, костюмы, свет –

УИЛЬЯМ ФОРСАЙТ

ПРЕМЬЕРА

15 СЕНТЯБРЯ 2004

ШОТЛАНДСКИЙ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ

Игорь Стравинский

ПЕТРУШКА

БАЛЕТ в одном действии

Хореография – ЭДВАРД КЛЮГ

Сценография –

МАРКО ЯПЕЛЬ

Костюмы – ЛЕО КУЛАШ

Свет – МАРТИН ГЕБХАРДТ

12 декабря 2018

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Джоаккино Россини

**ПУТЕШЕСТВИЕ
В РЕЙМС**

ОПЕРА в одном действии

ЛИБРЕТТО *Луиджи Балокки*

ПО МОТИВАМ РОМАНА

*Жермены де Сталь «Коринна,
или Италия»*

Дирижер-постановщик –

ТУГАН СОХИЕВ

Режиссер-постановщик –

ДАМИАНО МИКЪЕЛЕТТО

Сценография –

ПАОЛО ФАНТИН

Костюмы – КАРЛА ТЕТИ

Главный хормейстер –

ВАЛЕРИЙ БОРИСОВ

ПРЕМЬЕРА

14 ИЮНЯ 2017

РИМСКАЯ ОПЕРА



7 марта 2019

НОВАЯ СЦЕНА

Антонин Дворжак

РУСАЛКА

ОПЕРА в трех действиях

ЛИБРЕТТО *Ярослава Квпила*

Дирижер-постановщик –

АЙНАРС РУБИКИС

Режиссер-постановщик –

ТИМОФЕЙ КУЛЯБИН

Сценография –

ОЛЕГ ГОЛОВКО

Костюмы – ГАЛЯ

СОЛОДОВНИКОВА

Главный хормейстер –

ВАЛЕРИЙ БОРИСОВ



4 апреля 2019

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Джоби Тэлбот

ЗИМНЯЯ СКАЗКА

БАЛЕТ в трех действиях
 ЛИБРЕТТО Кристофера Уилдона и Джоби Тэлбота
 ПО МОТИВАМ ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЫ Уильяма Шекспира



«ПУТЕШЕСТВИЕ
 В РЕЙМС»
 Фото: Yasuko Kageyama

Хореография – КРИСТОФЕР УИЛДОН
 Дирижер-постановщик – АНТОН ГРИШАНИН
 Сценография и костюмы – БОБ КРАУЛИ
 Свет – НАТАША КЭЦ
 Видеодизайн – ДАНИЭЛЬ БРОУДИ
 ПРЕМЬЕРА
 10 АПРЕЛЯ 2014
 КОРОЛЕВСКИЙ БАЛЕТ, ЛОНДОН

16 мая 2019

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Петр Чайковский

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

лирические сцены
 в трех действиях
 либретто Петра Чайковского и Константина Шиловского
 по одноименному роману в стихах Александра Пушкина

Дирижер-постановщик – ТУГАН СОХИЕВ
 Режиссер-постановщик – ЕВГЕНИЙ АРЬЕ
 Сценография – СЕМЕН ПАСТУХ
 Костюмы – ГАЛИНА СОЛОВЬЕВА
 Главный хормейстер – ВАЛЕРИЙ БОРИСОВ

13 июня 2019

НОВАЯ СЦЕНА

ПАРИЖСКОЕ ВЕСЕЛЬЕ

БАЛЕТ в одном действии
 на музыку Жака Оффенбаха
 Хореография – МОРИС БЕЖАР
 Сценография и костюмы – ТЬЕРРИ БОСКЕ
 ПРЕМЬЕРА
 27 ЯНВАРЯ 1978
 КОРОЛЕВСКИЙ ТЕАТР ЛА МОННЕ, БРЮССЕЛЬ

СИМФОНИЯ ДО МАЖОР

БАЛЕТ в одном действии
 на музыку Жоржа Бизе
 Хореография – ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН
 ПРЕМЬЕРА 28 ИЮЛЯ 1947
 БАЛЕТ ПАРИЖСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ
 ПРЕМЬЕРА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ
 21 АПРЕЛЯ 1999

19 июля 2019

НОВАЯ СЦЕНА

Мировая премьера

КРАСАВИН – САМОДУРОВ

БАЛЕТ в одном действии

«ЗИМНЯЯ
 СКАЗКА»
 Фото: Johan Persson@ROH

ЮБИЛЕЙ

11 ноября 2018

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

ВЛАДИМИР МАТОРИН

ГАЛА-КОНЦЕРТ в честь 70-летия

1 февраля 2019

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

ЕКАТЕРИНА МАКСИМОВА

ГАЛА-КОНЦЕРТ к 80-летию со дня рождения

ФЕСТИВАЛИ И ГАСТРОЛИ

14–15 сентября 2018

НОВАЯ СЦЕНА

ОПЕРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В САВОНЛИННА (Финляндия)

Джузетте Верди

ОТЕЛЛО

Режиссер-постановщик – НАДИН ДУФФО
 Сценография – ЭММАНУЭЛЬ ФАВР
 Костюмы – КАТЯ ДЮФЛО
 ПРЕМЬЕРА 14 ИЮЛЯ 2018
 ОПЕРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В САВОНЛИННА
 В гастрольных спектаклях участвуют:

Дирижер – АЛЕКСАНДР ВЕДЕРНИКОВ
 Отелло – КАРЛ ТАННЕР



«БОГЕМА»
Фото: Дамир
Юсупов



ПЛАНЫ на 243-й СЕЗОН

Дездемона – МАРИНА
КОСТА-ДЖЕКсон
Яго – ЭЛИА ФАББИАН
Хор Оперного фестиваля
в Савонlinna Детский хор
и оркестр Большого театра

9–13 января 2019
ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА
**НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА
«ЭСТОНИЯ»**

9, 10 января 2019
**БЕЛОСНЕЖКА
И СЕМЬ ГНОМОВ**
БАЛЕТ для детей на музыку
Тибора Кочака
Хореограф-постановщик –
ДЬЮЛА ХАРАНГОЗО
Сценография – KENTAUR
Костюмы – РИТА ВЕЛИХ

12 января 2019
Рихард Вагнер
ТАНГЕЙЗЕР
ОПЕРА в трех действиях
Режиссер-постановщик –
ДЭНИЕЛ СЛЕЙТЕР
Сценография и костюмы –
ЛЕСЛИ ТРЭВЕРС

13 января 2019
**КОНЦЕРТ СОЛИСТОВ
ОПЕРЫ «ЭСТОНИЯ»
И БОЛЬШОГО
ТЕАТРА**

✪ ГАСТРОЛИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

БАЛЕТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В МИЛАНЕ (ИТАЛИЯ)

ТЕАТР ЛА СКАЛА

7, 8, 10 сентября 2018
Людвиг Минкус

БАЯДЕРКА

БАЛЕТ в трех действиях

Хореография –
МАРИУС ПЕТИПА
Новая сценическая редакция –
ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ
Использованы фрагменты поста-
новок ВАХТАНГА ЧАБУКИАНИ,
КОНСТАНТИНА СЕРГЕЕВА,
НИКОЛАЯ ЗУБКОВСКОГО
Сценография и костюмы –
НИКОЛАЙ ШАРОНОВ

11–13 сентября 2018 **УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ**

БАЛЕТ в двух действиях на
музыку Дмитрия Шостаковича

Хореография –
ЖАН-КРИСТОФ МАЙО
Ассистент хореографа –
БЕРНИС КОПЬБЕТЕРС
Сценография – ЭРНЕСТ
ПИНЬОН-ЭРНЕСТ
Костюмы –
ОГЮСТЕН МАЙО

БАЛЕТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В РИГЕ (ЛАТВИЯ)

8, 9 октября 2018
В РАМКАХ ПРОЕКТА «ЗОЛОТАЯ
МАСКА» В ЛАТВИИ»

УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ

БАЛЕТ в двух действиях
на музыку Дмитрия
Шостаковича

Хореография –
ЖАН-КРИСТОФ МАЙО
Ассистент хореографа –
БЕРНИС КОПЬБЕТЕРС
Сценография –
ЭРНЕСТ
ПИНЬОН-ЭРНЕСТ
Костюмы –
ОГЮСТЕН МАЙО

ОПЕРА И ОРКЕСТР БОЛЬШОГО ТЕАТРА В ЧЕЛЯБИНСКЕ

17, 18 октября 2018
Джакомо Пуччини

БОГЕМА

ОПЕРА в четырех действиях
либретто Джузеппе Джакоза
и Луиджи Иллика
по драме Анри Мюрже «Сцены
из жизни богемы»

Дирижер-постановщик –
ПЕТЕР ФЕРАНЕЦ
Режиссер-постановщик –
ФЕДЕРИК МИРДИТА
Сценография и костюмы –
МАРИНА АЗИЗЯН

**ХОР БОЛЬШОГО
ТЕАТРА В БЕРЛИНЕ
(ГЕРМАНИЯ)**

БЕРЛИНСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ

8 января 2019

ЗАЛ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

**КОНЦЕРТ ХОРА
БОЛЬШОГО ТЕАТРА**

11–13 января 2019

**ХОР БОЛЬШОГО
ТЕАТРА УЧАСТВУЕТ
В КОНЦЕРТНЫХ
ПРОГРАММАХ
БЕРЛИНСКОЙ
ФИЛАРМОНИИ**

**ОПЕРА, ХОР
И ОРКЕСТР
БОЛЬШОГО ТЕАТРА
ВО ФРАНЦИИ**

ТУЛУЗА

13 марта 2019

**КОНЦЕРТ ХОРА
БОЛЬШОГО
ТЕАТРА**

14 марта 2019

Петр Чайковский

ПИКОВАЯ ДАМА

ОПЕРА в трех действиях
либретто *Модеста Чайковского*
по одноименной повести
Александра Пушкина

Дирижер – ТУГАН СОХИЕВ

15 марта 2019

Николай Римский-Корсаков

ПСКОВИТЯНКА

ОПЕРА в трех действиях
либретто композитора
на сюжет одноименной
драмы *Льва Мея*
Концертное исполнение

Дирижер –
ТУГАН СОХИЕВ

ПАРИЖ

16 марта 2019

*Николай Римский-
Корсаков*

ПСКОВИТЯНКА

ОПЕРА в трех действиях
либретто композитора на сюжет
одноименной драмы *Льва Мея*

Концертное исполнение
Дирижер – ТУГАН СОХИЕВ

17 марта 2019

Сергей Рахманинов

КАНТАТА «ВЕСНА»

Солист – ВАСИЛИЙ ЛАДЮК
(баритон)

Александр Бородин

**ПОЛОВЕЦКИЕ
ПЛЯСКИ ИЗ ОПЕРЫ
«КНЯЗЬ ИГОРЬ»**

Сергей Рахманинов

СИМФОНΙΑ № 2

Дирижер – ТУГАН СОХИЕВ

23 июня – 8 июля 2019

**БАЛЕТ БОЛЬШОГО
ТЕАТРА В БРИСБЕНЕ
(АВСТРАЛИЯ)**

ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕАТР
КВИНСЛЕНДСКОГО ЦЕНТРА
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ

Арам Хачатурян

СПАРТАК

БАЛЕТ в трех действиях
Хореограф-постановщик –
ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ

Сценография и костюмы –
СИМОН ВИРСАЛАДЗЕ

ДРАГОЦЕННОСТИ

БАЛЕТ в трех частях
на музыку *Габриэля Форе*,
Игоря Стравинского,
Петра Чайковского

Хореография –
ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА
© The George Balanchine Trust

Постановка подготовлена
в сотрудничестве с Фондом
Джорджа Баланчина®
и выполнена в соответствии
со стандартами Стиля
Баланчина® и Техники
Баланчина®, установленными
и предоставленными Фондом.
Даты спектаклей будут
объявлены дополнительно



«ДРАГОЦЕННОСТИ»
Фото: Дамир
Юсупов

25 июля –
17 августа 2019
**БАЛЕТ И ОРКЕСТР
БОЛЬШОГО ТЕАТРА
В ЛОНДОНЕ
(ВЕЛИКОБРИТАНИЯ)**

Программа будет объявлена
дополнительно



«СПАРТАК»
Фото: Дамир
Юсупов

В Москве

Проступающий профиль

ТЕКСТ:
Анна Галайда

200

-летие со дня рождения Мариуса Петипа стало поводом для того, что 2018-й объявлен в стране Годом русского балета. Ведущие балетные театры, академии и колледжи посвящают этому событию премьеры, фестивали и концерты. Вкладом Большого театра в чествование Петипа стали два гала-концерта с участием выдающихся современных танцовщиков, прошедшие 31 мая и 1 июня, а также грядущее возобновление «Дочери фараона» Пьера Лакотта по мотивам балета Петипа. Еще в марте Большой принял фестиваль российских балетных школ, также посвященный юбилею, а музей театра предоставил свои материалы для не знающей аналогов выставки Театрального музея имени Бахрушина «Два века Петипа». Куратор выставки, историк балета Сергей Конаев рассказывает о том, почему юбилей Петипа всколыхнул мир и превратил классика в самую спорную и обсуждаемую балетную фигуру.



МАРИУС ПЕТИПА.
1890-1900-Е ГГ.
Фото предоставлено
РГАЛИ



СЕРГЕЙ
КОНАЕВ,
НАУЧНЫЙ КУРАТОР
ВЫСТАВКИ
Фото:
Павел Рычков

Есть какая-то историческая логика в том, что исследованием Петипа и его эпохи занимаются преимущественно на Западе? И меняется ли эта ситуация?

На Западе тоже не особенно занимаются Петипа. У выдающегося музыковеда и балетоведа Джона Уайли, например, есть книга про Льва Иванова, а про Петипа он пишет книгу только сейчас. Очень много за последнее время сделали Паскаль Мелани во Франции, Лаура Ормигон в Испании, Маргарет Флеминг в Великобритании. Удобно изучать, собственно, балеты

Петипа, потому что нотации этих балетов, сделанные в основном по заказу дирекции Императорских театров на рубеже XIX—XX веков, вместе с ценными нотными материалами сосредоточены в Гарварде, в Библиотеке Хаутона, и с ними можно эффективно работать, сейчас даже удаленно. Но заниматься биографией Петипа без российских архивов невозможно. Все, что касается его жизни, сосредоточено у нас, но из этих материалов мало что опубликовано и исследовано.

После революции 1917 года к Петипа возникла, как ни странно, волна интереса. Скажем, в 1918 году про творческий архив, попавший в музей Бахрушина, написал хореограф Борис Романов (он смотрел его вместе со своим другом Юрием Бахрушиным, сыном основателя музея). Сильное впечатление Романова от бумаг Петипа с планами и зарисовками балетов здорово стыкуется с идеалом театрального музея, который отстаивал Станиславский. У себя в МХТ Константин Сергеевич создал и лелеял музей, возмущался, когда теряли макеты или не сохраняли их, — он



мыслил музей не как собрание экспонатов, а как собрание открытий, чтобы люди могли черпать из него идеи для дальнейшего развития искусства. В середине 1930-х сотрудник музея Бахрушина Георгий Римский-Корсаков, историк балета и сын влиятельного при царском режиме балетомана, ездил в Ленинград расспрашивать уцелевших прим бывшего Императорского балета, готовил книгу о Петипа. Но началась война.

Интерес к фигуре Петипа сильно пришибла, на мой взгляд, довоенная кампания по борьбе с формализмом и окончательно добила послевоенная борьба с космополитизмом, когда даже тонкий знаток Стравинского Борис Асафьев начал писать статьи про отсутствие в музыке Чайковского французских мотивов и вообще иностранных влияний. Что же говорить про Петипа, создававшего свои балеты с оглядкой и под влиянием таких же, как он, иностранцев и французов — Перро, Мазилье, Сен-Леона. Плюс — архив Петипа франкоязычный, и это дополнительное препятствие для советского человека. Тех же, кто знал французский, как родной, Елизавету Яковлевну Суриц, например, увлекало другое

ЗАВЕДУЮЩАЯ
МУЗЕЕМ БОЛЬШОГО
ТЕАТРА ЛИДИЯ
ХАРИНА
НА ОТКРЫТИИ
ВЫСТАВКИ
«ДВА ВЕКА ПЕТИПА»
Фото
предоставлено
пресс-службой
Государственного
центрального
театрального музея
имени А. А. Бахрушина

ФРАГМЕНТ
ЭКСПОЗИЦИИ
Фото
предоставлено
пресс-службой
Государственного
центрального
театрального музея
имени А. А. Бахрушина

Удобно изучать, собственно, балеты Петипа, потому что нотации этих балетов, сделанные в основном по заказу дирекции Императорских театров на рубеже XIX—XX веков, вместе с ценными нотными материалами сосредоточены в Гарварде, в Библиотеке Хаутона, и с ними можно эффективно работать, сейчас даже удаленно.

искусство, все-таки 1920-е годы чрезвычайно разнообразная эпоха в истории танца.

Петипа в целом объективно не очень выгодный объект для исследования. В советское время некомфортно было углубляться в его личное дело, которое хранится в архиве дирекции Императорских театров. Исследователь Юрий Слонимский писал о том, что надо это дело издать. А как его издать, если там про то, что Мариус Иванович, например, добивался разрешения носить орден, пожалованный шахом персидским! Это мешало делать из Петипа большого демократа, почти революционера. Не надо забывать и того, что Петипа жил долго, его архив огромен и разбросан территориально, а в советские времена в издательском деле существовало такое понятие, как «листаж» — ограничение в объеме печатных листов. Превысить его было преступлением. Я представляю страдания Слонимского, который был ответственным редактором этапного советского издания 1971 года, посвященного Петипа, когда ему урезали листаж и из книги вылетели многие ценные материалы.

Но и после поднятия железного занавеса внимание к Петипа не повысилось.

Исследовательский ресурс ограничен, а после десятилетий полуизоляции казалось, что нам бы догнать дягилевские «Русские сезоны», которые к тому же для театрального писателя эффектней и у широкой публики востребованней. У Петипа в минимальной степени выявлена личная переписка, которая должна была быть обширной, — неизвестно, где его письма к матери, которую он обожал, брату Люсьену, родственникам. То есть у нас по-прежнему минимум сведений о личной жизни, кроме тех, что сам Петипа сообщил



В Москве

в весьма недостоверных мемуарах, а в тех письмах, что сохранились, — в основном про службу, танцы и жалованье. Это не очень бодрит издателей.

Что же такое Петипа в наши дни? Кто он нам, зачем он нам?

В июне Большой театр и институт искусствознания проводят международную конференцию, посвященную ему. Тему одной из дискуссионных панелей я сформулировал так: «Петипа — бренд или китч?» Для нас Петипа, мне кажется, — это псевдоним. Легендарная личность, которой можно подписать что-нибудь хорошее. За незнанием других старых балетмейстеров он стал идеалом, к которому можно вернуться, очень хочется вернуться или, наоборот, хочется от него отказаться. Люди ищут аленький цветочек, и в балете палата мер и весов — Петипа.

В последние 20 лет ищут не только исследователи, но и хореографы. Движение по сценическому восстановлению балетов Петипа, начатое Мариинским театром, распространилось и на Москву, Нью-Йорк, Екатеринбург, Мюнхен, Милан.

Это чрезвычайно важное и полезное движение, потому что его мотором являются документальные источники. В балете появилась возможность не только опираться на документ для хореографов, но и сверять сочинения с документом для исследователей и зрителей. Реконструкции создали чрезвычайно влиятельный противовес произволу и «изустному преданию», его стало возможно верифицировать. Другое дело, что до сих пор не все осознают, что именно воссоздается. Сергей Вихарев и Павел Гершензон, с чьей реконструкции «Спящей красавицы» в Мариинском театре в 1999 году у нас начался подъем балета, воссоздавали театр Петипа во всем его витальном простодушии и мощи. Это имело революционное воздействие на балетные массы. Многие плевались: какой-то Петипа, неприятный глазу и слуху, слишком пестрый, вообще во всем «слишком», настолько укоренена привычка к отредактированному, очищенному, дистиллированному и, кстати, рутинному Петипа — предоставленный сам себе балет вообще тяготеет к уютной, замкнутой на себе рутине. То, что начиналось в 1920-х как адаптация под эстетику новой эпохи, закончилось



МАРИУС ИВАНОВИЧ ПЕТИПА С ДЕТЬМИ ИВАНОМ И МАРИЕЙ. 1869 Г. ФОТОГРАФИЯ К. И. БЕРГАМАСКО. Иллюстрации предоставлены пресс-службой Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина

гастрольными версиями, где купировано всё «лишнее». В ходе этих переделок шедевры Петипа теряли культурное значение, которое они имели при своем создании. Павел Гершензон совершенно бескомпромиссно нетерпим к таким процессам, его всегдашняя цель — любой ценой восстановить художественную эпоху, вызвавшую балетный шедевр к жизни, и тем самым вернуть его в актуальный контекст большой культуры и широкой арт-экспертизы.

Другая степень бескомпромиссности — это реконструкции Алексея Ратманского. Его работы тоже у многих вызывают дикое отторжение — как просмотр кинолент 1910-х с записями балетного класса Тамары Карсавиной, которую один знаковый балетмейстер почти не в шутку назвал, посмотрев их, недоучкой. Ратманский подошел к хореографии Петипа как к идеалу, к которому нужно стремиться, несмотря на то сужение возможностей, которое очевидно и обидно профессиональному артисту («почему вы меня ограничиваете, я же и выше ногу могу»).

Если бы соединить театр Вихарева и Гершензона с хореографией Ратманского, это была бы бомба. Но это нереально. Может быть, это свойства движения к идеалу: человек, который это всё совместит, будет раздражать абсолютно всех — не только диковинными костюмами,

но и странной техникой. Но вообще это свойство идеала — он должен раздражать.

Как вы считаете, что самое ценное на выставке?

Самое ценное — раздел «Лаборатория хореографа» о методе работы Петипа. И самое ценное открытие — погруженность Петипа в современную ему книжную культуру, его бесконечные пометки «посмотреть книгу», понимание того, как много он читает: книги с гравюрами Доре, книги о нравах и быте разных эпох. Петипа в «Мемуарах» писал о том, что всегда тщательно готовился, ходил в музеи, но ему никто не верил, считалось, что это не так. Не всё из архива удалось вместить в экспозицию: скажем, на ней нет страниц про системы хореографической нотации Фейе и Фавье из «Энциклопедии» Дидро; нет и длинной цитаты из энциклопедического словаря про развратного императора Нерона, сделанной в период постановки танцев в одноименной опере Антона Рубинштейна.

Для Петипа была важна визуальная культура его времени. Он вдохновлялся французским художественным журналом «L'Illustration», делая на отдельных страницах пометки, какая гравюра хороша, какая плоха. Как у каждого балетмейстера, хореографа, режиссера, внимание у Петипа утилитарное, потребительское — эта картинка нравится, значит, можно использовать для спектакля. В те времена хореограф должен был сам расписать монтировку, пронумеровать костюмы. Петипа делал это с превеликим тщанием. Он вообще был тщательный, Мариус Иванович. Что меня особенно

радует — это довольно редкая вещь, — становится понятен критерий его отсева, который виден по его работе с кальками костюмов к «Весталке».

Получается, Петипа не был тем гением по наитию, каким его пытались представить многие годы?

Нет, это регулярный труд, с отбором, с логикой.

Сейчас Петипа для российского балета — это счастье или это кандалы?

По большому счету мы сейчас все-таки имеем дело с величественными руинами наследия Петипа и его скрытым присутствием — в музыке Чайковского и Глазунова, в устоявшихся музыкальных редакциях, в сценариях некоторых балетов, во всё еще высоком статусе классического балета. Об этом можно судить по любительским школам. Мне довелось общаться с одним менеджером цементной компании, которая в свободное время занимается танцами. Так вот, у нее и ее подруг по студии ближайшая задача была — станцевать «Па де катр» Антона Долина и четверку лебедей Льва Иванова из «Лебединого озера». Кому, например, во Франции придет в голову, если ты хочешь самореализации в танце в свободное время, искать это в классическом балете — недемократическом дискриминационном искусстве? У нас торжествует идея преодоления, а не принятия себя, своего тела. Но про Льва Иванова с его танцами во второй картине «Лебединого», от которых, как ни пробовали, невозможно отказаться, спор про счастье или кандалы выйдет гораздо острее. Счастье, что эти руины есть. ✎

«РАЙМОНДА» II АКТ.
ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ
А. Н. БЕНУА.
НЬЮ-ЙОРК. 1945 Г.
Иллюстрации
предоставлены
пресс-службой
Государственного
центрального
театрального музея
имени А. А. Бахрушина



Три луны над землей ди Луны

ТЕКСТ: Татьяна Белова

Премьера «Трубадура» в ноябре 2017 года была сыграна в дни, когда в Москве прощались с Дмитрием Хворостовским, а в его родном Красноярске — вспоминали. Премьерные спектакли Красноярский театр посвятил его памяти, но в центре постановки оказался отнюдь не граф ди Луна, в роли которого блистал знаменитый баритон.

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«ТРУБАДУР»
Фото предоставлено
пресс-службой
Красноярского театра
оперы и балета





Несмотря на рыцарские доспехи и штандарты, развешанные в том числе и в зрительном зале, отсылки к средневековой Испании оказываются ложными: история разворачивается словно и вовсе не на Земле, поскольку в мире красноярского «Трубадура» светят три луны. Азучена управляет живыми и мертвыми, ее заклятия и направляемые ею события изменяют мир: к финалу три луны сойдутся в одну, пульсирующую кровью, и смерть Манрико окажется не просто свершением мести, а ритуальной жертвой, запускающей новый виток существования этой вселенной.

МАНРИКО — МИХАИЛ
ПИРОГОВ
АЗУЧЕНА — ИРИНА
ДОЛЖЕНКО
Фото представлено
пресс-службой
Красноярского театра
оперы и балета



В «Трубадуре» Верди взял за основу испанскую мелодраму, образцовую пьесу романтического театра: здесь присутствуют любовный треугольник (баритон оспаривает у тенора любовь сопрано), исторический фон (гражданская война в Испании XV века), изрядно, впрочем, искаженный в угоду стройности повествования, экзотическая обстановка (костры, горы, мятежники) и предельно далекая от обывательской действительности фигура зловещей цыганки, в которой композитор увидел страдающую мать и дочь. Эта самая цыганка Азучена занимала мысли композитора настолько, что он мечтал видеть ее титульной героиней новой оперы, однако в театральной практике она нередко остается колоритным персонажем на обочине любовной истории.

АЗУЧЕНА — ИРИНА
ДОЛЖЕНКО
Фото представлено
пресс-службой
Красноярского театра
оперы и балета

Красноярский «Трубадур» представляет собой тот несчастный случай, когда Азучене доверена по-настоящему центральная роль. Режиссер Мария Тихонова отказывается от историзма и псевдоисторизма, выстраивая свой спектакль по законам не психологического театра, а чистого фэнтези, и закономерно помещая в центр истории существо, наделенное магическим даром.

Подобная трактовка могла бы показаться натянутой, если бы определялась только сцениграфическими и световыми эффектами. Но Тихонова делает ставку на личность и голос Ирины Долженко, которая буквально купается в партии и в самом деле царит на сцене. В роли Азучены певица предстает настоящей примадонной, вкрадчиво-бархатные интонации сменяются грозными, а затем — нежными, и экстравагантный грим делает образ лишь более притягательным.

Тенор Михаил Пирогов, успешно завоевывающий сибирские сцены, благородством тембра и красотой фразировки ничуть не уступает

Режиссер довольно дерзко по красноярским меркам заставила артистов хора то ползать, то танцевать, и активно выстроенные хоровые мизансцены позволили обойтись минимально необходимой сценографией.

столичной гостье, и музыкальные достоинства «Трубадура» в полной мере проявляются в дуэтных сценах Азучены и Манрико и в их сольных высказываниях. Манрико — идеальный, любовно настроенный инструмент в руках подставной матери, а Леонора и граф ди Луна — лишь цели, которые она планирует поразить. Возможно, поэтому в чистоте вокала Ксения Хованова и Алексей Бочаров уступили своим партнерам по сцене. Однако сценический ансамбль выглядит спаянным целым, в котором особо стоит отметить вдохновенную работу хора, открывающего для себя возможности преодоления статичных поз.

Режиссер довольно дерзко по красноярским меркам заставила артистов хора то ползать, то танцевать, и активно выстроенные хоровые мизансцены позволили обойтись минимально необходимой сценографией: его зрелищность основана на работе с артистами, а не на впечатляющих спецэффектах. И пусть мизансцены

решены в одной плоскости планшета, а пространство разомкнуто не дальше оркестровой ямы (Леонора в воображении графа во втором акте, Манрико в воображении Леоноры в четвертом появляются у ее бортика) — видно, что и с пространством, и с наполняющими его фигурами режиссер справляется уверенно и свободно. При необходимости то достраивая недостающие для логики действия звенья (Манрико надевает панцирь с гербом войск ди Луны, чтобы попасть в монастырь к Леоноре; в таком же панцире в четвертом акте в стан ди Луны спасать Манрико придет Леонора), то отказываясь от линейного повествования (в финале второго акта схватка воинов графа с цыганами, защищающими Манрико, отделена от заключительных реплик влюбленных интермедийным занавесом), Мария Тихонова создает прочную конструкцию для оперы с фрагментарным сюжетом, сшивая его в полном соответствии с музыкальным ритмом, и оркестр под руководством Анатолия Чепурного вторит режиссерской интерпретации. Возможно, сверхмедленные темпы, взятые дирижером, покажутся непривычными: «Трубадура» принято исполнять гораздо более энергично. Однако они не делают спектакль вялым, но заставляют воспринимать стремительную интригу как часть большого неспешного эпоса. **Е**

ЛЕОНОРА —
КСЕНИЯ ХОВАНОВА,
ГРАФ ДИ ЛУНА —
АЛЕКСЕЙ БОЧАРОВ
Фото предоставлено
пресс-службой
Красноярского театра
оперы и балета



Героические китежане

К своему 60-летию Удмуртский театр оперы и балета подготовил сенсационную премьеру – литургическую оперу Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии».

ТЕКСТ: Александр Матусевич

Грандиозный замысел композитора воплощен в многочасовой опере-саге, обильно населенной и являющейся многослойным ребусом, настоящей ловушкой смыслов и лабиринтом идей. Это делает «Китеж» практически неподъемным — редкий театр отваживается на его постановку. В России это всегда было прерогативой двух главных брендов — Большого и Мариинского. Поэтому замах небольшого театра в Ижевске — шаг по-настоящему героический и вызывающий неподдельное удивление.

То, что получилось, в известной степени — компромиссный вариант. Не обошлось без купюр, причем весьма серьезных и многочисленных. Тем не менее удалось, казалось бы, невозможное: театр превзошел этой работой сам себя и уверенно перешагнул

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВИЦЕ ФЕВРОНИИ»
Фотографии предоставлены пресс-службой Театра оперы и балета Удмуртии



СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВИЦЕ ФЕВРОНИИ»
Фотографии предоставлены пресс-службой Театра оперы и балета Удмуртии



на новую ступеньку своего развития. Маэстро Николаю Роготневу удалось разрулить сложнейшую партитуру и собрать ее воедино, дать уверенную сквозную драматургию, подчеркнуть лейтмотивное развитие, убедительно преподнести как героическое, так и лирическое, добиться впечатляющего разнообразия нюансов и тембров.

Вокальные силы местной труппы укрепили приглашенными солистами из театров близлежащего Поволжья. Постановку сложнейшего опуса осуществил Николай Маркелов в содружестве с петербургским сценографом Сергеем Новиковым. Они прочитали «Китеж» как вневременную притчу о судьбе России, в которой всегда будет место и любви, и героизму, и предательству, и сомнению, и непоколебимой вере. ✎



Триумф времени и сочувствия

XVII Международный фестиваль балета Dance opren в Санкт-Петербурге искал дух времени в радикальных поисках и волшебных сказках.

ТЕКСТ: Лейла Гучмазова

Семнадцатый по счету фестиваль Dance opren снова стал главным событием петербургской весны. Он представил шесть балетных компаний в географии от Екатеринбурга до Испании, не отказал себе в радуге жанров, озаботился программами мастер-классов и лекций, а вручая призы, лишний раз подчеркнул единство небольшого, в общем-то, балетного мира.

Открывший программу Екатеринбургский театр оперы и балета радовал «Тщетной предосторожностью», последним полностью сделанным балетом рано ушедшего хореографа Сергея Вихарева. По смыслу сложный, как палимпсест, и увлекательный, как ребус, по картинке, этот невероятно красивый спектакль соединил трепетное внимание к старинной хореографии

«ТЩЕТНАЯ
ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ»
(ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА)
Фото: Владимир
Черенков



«ЗОЛУШКА» (БАЛЕТ
МОНТЕ-КАРЛО)
Фото: Владимир
Черенков

«ЗОЛУШКА» (БАЛЕТ
МОНТЕ-КАРЛО)
Фото: Ирина
Туминене

и прихотливый взгляд современного художника, равно лояльного к барочным завитушкам и импрессионистам. О «Тщетной...» с момента ее появления три года назад так много спорили, что претендующему на лавры балетной столицы Санкт-Петербургу было уже неловко до сих пор не видеть спектакля, и Dance open восполнил пробел. Так что на public-talk с художественным руководителем Екатеринбургского балета Славой Самодуровым зрители спорили теперь уже предметно и негромко горевали, что упустили экс-танцовщика Мариинского, ставшего отличным хударюком.

Знаменитую «Золушку» Балета Монте-Карло тоже до сих пор в Петербурге не видели, хотя это одна из лучших современных версий партитуры Прокофьева — умная, красивая, с лоском гламура, очень европейская в узловых моментах. «Золушка»

придала афише шик и ту лояльную элитарность, что отличает хорошо построенный фестиваль от случайно собранного. Шагом в сторону от этой системы и данью ностальгии смотрелась труппа Хосе Антонио, артиста из пантеона классиков, всё еще работающих с фламенко в относительно традиционных рамках. Удивительно, но в спектакле, собранном по канону из разных танцев и стилей фламенко, главными героями смотрелись не полная сил молодежь (за исключением невысокого роста солиста-виртуоза), а давно заслуженные — приглашенная звезда Фернандо Ромеро, певцы-кантаоры и сам мэтр Хосе Антонио, на седьмом десятке вышедший в стильном соло. Может, виновата специфика фламенко, кроме выучки ждущая неизменного *con fuego*.

К сказкам с человеческими чувствами вернул «Щелкунчик» Балета Большого театра Женевы.



Приглашая его, фестиваль рисковал: мало того, что к этому названию отношение в России почти как к «нашему всему» «Лебединому озеру», так еще и ставил его действительно молодой хореограф Йерон Вербрюгген. Его «Щелкунчик» не оказался особо музыкальным или изобретательным по части танца, он из эпохи видеоигр — броский, бьющий по глазам, с волшебством в клубах дыма из распахнутого старинного шкафа, кислотных цветов ершиками на головах артистов, неочевидным злом и таким же неочевидным добром (роскошная работа художников Ливии Стояновой и Ясена Самуилова и художника по свету Бена Ормерода). Жанр спектакля можно было бы обозначить дизайн-балетом, но характеры, отношения, психология персонажей все же сделали его событием, важным для палитры международного фестиваля.

Гвоздем программы стали две программы одноактных балетов. Национальный балет Нидерландов в специально для Dance open собранной программе «Сделано в Амстердаме» представил одноактовки пяти авторов, включая главных ньюсмейкеров современного балетного мира. Выстроенный на полутонах конструктивно неоклассический «Концерт Конкордия» Кристофера Уилдона на музыку Франсиса Пуленка покорила любовью к чистой линии и уровню культуры труппы. Па де де из «Тристан + Изольда» Дэвида Доусона удивило ветхостью идей, после которых два известных соло патриарха Ханса ванн Манена смотрелись острорадикальными.



«Подвижные пространства» Кшиштофа Пастера, в прошлый приезд удивлявшего полновесной балетной «Бурей», разлиновали сцену в сложный конструктор, уравнивая в правах лучи софитов и артистов. Но знающая публика больше всего ждала российской премьеры «Воспоминаний о дорогом месте» Алексея Ратманского на музыку Чайковского. Шесть лет назад он поставил этот тревожный и величественный 14-минутный этюд для Национального балета Нидерландов, продолжив парадоксальную традицию, по которой самые лучшие опусы о загадочной русской душе пишутся далеко от России.

В таком обязывающем контексте от скромной труппы Балета Марибора ничего особенного


«ЛЕВОЙ, ПРАВОЙ,
ЛЕВОЙ, ПРАВОЙ»
(СЛОВЕНСКИЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ТЕАТР МАРИБОРА)
Фото: Стас Левшин



Семнадцатый по счету фестиваль Dance open представил шесть балетных компаний в географии от Екатеринбурга до Испании, не отказал себе в радуге жанров, озаботился программами мастер-классов и лекций, а вручая призы, лишний раз подчеркнул единство небольшого, в общем-то, балетного мира.

не ждали — и просчитались. Словенцы показали самую задорную программу российских премьер. «Прогулка сумасшедшего» Йохана Ингера на приправленную деревенским саундтреком музыку Мориса Равеля и Арво Пярта — балет в экостиле с театральными гэгами про любовь, дурашливость до суицида, одиночество и одиночество вдвоем — настоящий психологический театр без слов. В пандан к нему выставили «Левой, правой, левой, правой» еще более веселого шведа Александра Экмана, сиквел его знаменитых и много где идущих «Кактусов». Здесь основа идеи — беговой тренажер, и надо видеть, с каким художественным рвением артисты балета справляются с агрегатом — это настоящие «Танцы машин»

Николая Фореггера в эпоху глэма. И очень точным контрастом, таким же абсурдным и еще более трепетным, смотрелся «Сон Хилла Харпера» худрука труппы Эдварда Клюга, странным образом вернувшего афишу к сказке. Той сказке с магическими прозрачными шарами и заключенными в них человечками, девушками на лыжах в диске луны, хлопьями искусственного снега и невозможностью дотронуться друг до друга, что так уместно во сне современника. Через полгода Эдвард Клюг предъявит уже в Москве, в Большом театре, свою версию «Петрушки» Стравинского, так что его многолетняя лояльность российскому фестивалю имеет последствия.

На традиционном вручении наград, скорее скрепляющем, чем добавляющем раздора в амбициозный балетный мир, удивлялся петербургским масштабам модный Акрам Хан, радовалась титулу «Мисс виртуозность» ставшая примою Национального балета Нидерландов Анна Оль, принимали приз за лучший дуэт Екатерина Крысанова и Игорь Цвирко, купался во внимании виртуозный Мартин Радемякер. Мелькнула реплика звездной примы, впервые попавшей на Dance open: «Я поражена, сколько внимания здесь уделяют артистам». И, добавим, также публике, ради которой собирают такую славную афишу. 

«СДЕЛАНО
В АМСТЕРДАМЕ»
(НАЦИОНАЛЬНЫЙ
БАЛЕТ
НИДЕРЛАНДОВ)
Фото: Владимир
Черенков





Еврейское счастье на необитаемом острове

ТЕКСТ:
Екатерина Бабурина

Зимой 2018 года Мариинский театр силами своей Академии молодых оперных певцов угостил зрителей двумя редчайшими вещами подряд: 8 февраля состоялось концертное исполнение одноактной оперы Мечислава Вайнберга «Поздравляем!» («Мазл тов!») по одноименной пьесе Шолом-Алейхема, а 9 февраля – сценическая премьера «Необитаемого острова» Йозефа Гайдна.

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«НЕОБИТАЕМЫЙ
ОСТРОВ»
Фото: Наташа Разина

Либретто своей оперы Вайнберг сочинил сам, дополнив текст Шолом-Алейхема эпитафией с могилы писателя и переделав финал в ура-социалистический. Певцам Мариинского, исполнившим роли комично-несчастливых одесских евреев рубежа XIX–XX веков, не хватало национального колорита, на котором построена опера. Зато оркестр под управлением Михаила Синькевича пятого пункта этой музыки не стеснялся.

Полтора часовая опера рассказывает историю помолвки двух пар из низов; каждый герой музыкально индивидуализирован. Барочными вздохами *suspiratio* жалуется на жизнь вдова Бейля (меццо-сопрано Анна Кикнадзе). Игривыми пассажами проявляет свой любовный интерес к ней зашедший на огонек книгоноша реб Алтер (тенор Артём Мелихов). Гипнотизирует долгими высокими нотами горничная Фрадл (сопрано Гелена Гаскарова). Долбит равномерными секвенциями необразованный лакей Хаим (баритон Дмитрий Гарбовский). От души

вопит на отвлекшихся от хозяйства слуг Мадам (сопрано Лариса Юдина). И горько иронизирует над еврейской жизнью сам композитор.

Оперу Гайдна 1779 года на либретто Метастазии режиссер Алексей Смирнов поставил как ролевою игру двух влюбленных пар, благополучных и старомодных, на нарисованном острове (костюмы в духе 1950-х годов и декорации а-ля старинные карты создала Елена Бодрова).



СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«НЕОБИТАЕМЫЙ
ОСТРОВ»

Фото: Наташа Разина

Оперу Гайдна 1779 года на либретто Метастазии режиссер Алексей Смирнов поставил как ролевою игру двух влюбленных пар, благополучных и старомодных, на нарисованном острове.

КОНЦЕРТНОЕ
ИСПОЛНЕНИЕ
ОПЕРЫ МЕЧИСЛАВА
ВАЙНБЕРГА
«ПОЗДРАВЛЯЕМ!»
(«МАЗЛ ТОВ!»)
Фото: Валентин
Барановский



Главные герои – Констанция (меццо-сопрано Эвелина Агабалаева) и Джернандо (тенор Дмитрий Воропаев) – разыгрывают встречу супругов после 13 лет разлуки; жена, считающая себя забытой на необитаемом острове, волей композитора исполняет самые трагичные арии, а волей режиссера – самые смешные гэги. Кажется, что эта пара в самом деле избегает серьезную проблему в отношениях. У второй четы все скорее безоблачно, и играют они за компанию: Сильвия, сестра Констанции (сопрано Анастасия Донец), по сюжету дичится мужчин, которых в сознательном возрасте никогда не видела, но с первого взгляда влюбляется в друга Джернандо Энрико (баритон Ярослав Петряник). Никто из солистов, кроме Анастасии Донец, не порадовал филигранной техникой, необходимой для галантной оперы Гайдна, зато дирижер-постановщик Джавад Таги-заде провел спектакль динамично и порадовал идеально спаянным финальным ансамблем. ♪



Пиковый интерес

Режиссерская судьба «Пиковой дамы» Чайковского – одна из самых длинных и богатых событиями, и она полна драматических противоречий. Сколь сильно эта опера провоцирует режиссерские амбиции, столь же сильно она им сопротивляется, заставляя принимать радикальные меры – делать массивные купюры, переписывать текст либретто, сочинять музыкальные вставки и так далее.

ТЕКСТ: Илья Кухаренко

Легендарная волонтаристская постановка Всеволода Мейерхольда 1935 года, которую и сегодня пуристы могли бы обвинить во всех тяжких грехах, не стала, однако, рождением отечественной режиссерской традиции. Отчасти



«ПИКОВАЯ ДАМА»
(НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА
НИДЕРЛАНДОВ)
Фото: Karl/Monika
Forster

в попытке вычеркнуть наследие репрессированного гения, отчасти в советском официозном рвении «Пиковую даму» очень быстро и очень надолго вернули в реалистичный, хотя и совсем не социалистический, канон люстр, золоченых рам, кринолинов, решеток Летнего сада и снежинок над Зимней канавкой.

Западные театры тоже не проявляли особого интереса к этой слишком экстравагантной, слишком многофигурной, слишком требовательной к голосам опере, воспринимая ее как экзотику из пространства за железным занавесом. Лишь вместе с падением этого самого занавеса в середине 1980-х «Пиковая дама» оказалась в поле интересов европейских оперных домов. И не только благодаря энтузиазму российских дирижеров и певцов — свою лепту внесли и отечественные режиссеры. Юрий Любимов, Анатолий Васильев, Лев Додин — каждому из этих

выдающихся мастеров удалось поставить в Европе знаковые спектакли по опере Чайковского. Спорные, радикально вторгающиеся в авторский замысел, оставляющие массу вопросов к сюжету, но безусловно важные и по-своему убедительные.

Для западной режиссуры «Пиковая» долгое время оставалась либо конвенциональным костюмным зрелищем, либо возможностью поставить сатирический антисоветский гиньоль. И то и другое позволяло постановщикам не особенно вникать в сложный узел специфически российских исторических, литературных и музыкальных аллюзий, референций и прямых цитат, которые Чайковский использует, как ломберный столик, для сложнейшего пасьянса под названием «Пиковая дама». Прошло несколько десятилетий с попытки Юрия Любимова и Альфреда Шнитке поставить «Пиковую» в Париже в 1977-м, прежде чем европейские режиссеры

«ПИКОВАЯ ДАМА»
(ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОПЕРА ШТУТГАРТА)
Фото: A.T. Schaefer





решились ставить эту партитуру, не игнорируя, но исследуя ее разнообразные русские контексты. О двух таких постановках сезона 2016/2017 и пойдет речь в этой статье.

«ПИКОВАЯ ДАМА»
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОПЕРА ШТУТГАРТА
Фото: А.Т. Schaefer



БЕДНЫЕ ЛЮДИ

«Пиковая дама» в Штутгарте
Герман — Эрин Кавес; Лиза — Ребекка фон Лепински; Томский — Владислав Сулимский; Графиня — Хелене Шнайдерман. Хор и оркестр Штутгартской оперы. Дирижер — Сильвен Кэмбрелен. Постановка — Йосси Вилер и Серджио Морабито. Сценография и костюмы — Анна Фиброк.

Премьера 16.09.2017



Знаменитый режиссерско-драматургический тандем осуществил постановку «Пиковой дамы» на сцене родной Штутгартской оперы. Сценографию и костюмы для этого спектакля создала выдающийся театральный художник Анна Фиброк, с которой Вилер и Морабито постоянно работают уже несколько десятилетий. Фиброк — певец заброшенных, умирающих мест, в которых возможна только очень странная «жизнь после жизни». Ее декорационные сеты — это всегда своего рода поэтическая документалистика. Ее взгляд на постимперские или постиндустриальные пространства всегда прощальный, а потому невероятно внимательный, фиксирующий то, чего, возможно, уже завтра не останется. Ради «Пиковой» Анна Фиброк и ее ассистенты провели

несколько недель в Петербурге. Не парадном, но и не колодезном. Фиброк прицельно искала в историческом центре странные слепые пятна, где стены рушатся, а жизнь кипит. Собирая коллекцию из локусов такого рода (вроде Апраксина двора) и не менее странно одетых людей, которых они встречали на улицах города, Анна Фиброк создавала среду для будущего спектакля. Все костюмы героев, которые мы видим на сцене, — это точные реплики тех костюмов, которые художники сфотографировали на улицах современного Петербурга. А декорация представляет собой собранную воедино круговерть питерских «углов», слепленных в лишенную архитектурной логики, но до боли узнаваемую местность.

Разумеется, это художественное задание полностью соответствовало режиссерскому разбору оперы у Вилера и Морабито. Хорошо знакомый с русской литературой, имеющий возможность прочитать первоисточники на языке оригинала, Серджио Морабито не без оснований полагает, что Петербург Достоевского и хронологически и эмоционально значительно ближе Чайковскому, нежели Петербург Пушкина. А потому штутгартская «Пиковая дама» довольно радикальным образом лишена всех питерских имперских красот. С точки зрения постановщиков, литературным оригиналом, к которому имеет смысл «приблизить» оперу Чайковского, становится не повесть Пушкина, но роман Достоевского «Бедные люди» и ряд других его более поздних сочинений. Но в спектакле это выглядит скорее

не сдвигом оперы к роману, а взаимным сближением двух контекстов в современных реалиях.

Вилер и Морабито — мастера называть вещи своими именами, порой самым безжалостным образом. Они без малейших сомнений игнорируют все многообразие социальных статусов героев оперы Чайковского. В их постановке нет ни бедных офицеров, ни княжон, ни гувернанток, ни титулованных особ. Все действующие лица стали разношерстными мизераблями, за исключением Елецкого, у которого, очевидно, есть хоть какое-то положение в обществе, и, возможно, Томского, который еще имеет шансы вырваться. И в этой новой иерархии, где фразу «она знатна» Герман может произнести в адрес своей возлюбленной разве что с горькой усмешкой, становится неприятно очевидной главная пружина и тема в сюжете Чайковского, которой почти совсем нет у Пушкина (только у Чайковского она припудрена и задекорирована обманчивой галантностью). Морабито в своих комментариях употребляет слово «проституция», которое, на первый взгляд, кажется слишком резким и неуместным в контексте «Пиковой дамы». Но именно это слово (вполне «из Достоевского») фокусирует тему продажной любви как важнейшую для сюжета оперы Чайковского.

«Вернула свое, но какую ценой?» — риторически вопрошает Томский в своей балладе

«ПИКОВАЯ ДАМА»
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОПЕРА ШТУТГАРТА
Фото: А.Т. Schaefer



в самом начале оперы, рассказывая о тайне трех карт. За этот волшебный секрет Графиня расплатилась с Сен-Жерменом собой. Та же проблема стоит перед Лизой, которая вынуждена выбирать между богатым и нелюбимым Елецким и нищим, но притягательным Германом. И даже «ситуативные» романс Полины и пастораль под титлом «Искренность пастушки» — все о том же.

«Выбор» и «цена» в версии Вилера и Морабито выстроены жестче, чем в оригинальном либретто. Елецкий для Лизы — единственный в этом пространстве путь вверх, в социум. А Герман, как, впрочем, и любой другой, — верная гарантия того, что выбраться не удастся никогда. Такой же шанс для Германа представляет Графиня и ее три карты. Графиня-Любовница тут не жестокая шутка и не метафора.

В этой среде, где на всех обитателях очень быстро стираются признаки пола и возраста, Графиня не так уж и стара, а Лиза и Полина не так уж пригожи. Шкаф-дворец, он же шкаф-катафалк и тележка старьевщицы — сокровища Графини — обладают в этой среде не меньшей эротической притягательностью, нежели молодость и красота. И Герман вполне логично разрывается между Лизой и Графиней как между двумя равными возможностями устроить свою личную жизнь. Тайна трех карт лишь приятный и скорее несбыточный бонус. А вдруг и правда знает?

Продажная любовь — это источник и германовского безумия (в сущности, так и в оригинальном либретто, если вдуматься). Вилер и Морабито лишают Германа какой бы то ни было загадочности, а все его метания объясняются застарелыми невротами на почве бедности, инфантилизма и легкой эротической склонности к садизму.

Именно это последовательное редуцирование всего мистицизма оперы Чайковского, ее игры с эпохами и жанрами, ее дворцового масштаба и, наконец, — ее ностальгии по екатерининскому Петербургу и Версалью времен маркизы де Помпадур («а бывало кто танцевал, кто пел?»), больше всего раздражает критиков этой постановки. Слишком простыми и неприятными оказываются ответы Вилера и Морабито на, казалось бы, вечные и неразрешимые вопросы оперного шедевра. Но в этих ответах есть и строгая интерпретаторская логика, и большое знание внутрироссийского культурного и социального контекста. И пенять на это не лыстящее зеркало довольно затруднительно.

СЕРДЦА ЧЕТЫРЕХ

«Пиковая дама» в Амстердаме
Герман — Миша Дидык; Лиза — Светлана Аксенова; Томский — Алексей Марков; Елецкий — Владимир Стоянов; Графиня — Лариса Дядькова; Полина — Анастасия Горячева.
Оркестр Концертгебау, хор Нидерландской оперы. Дирижер Марис Янсонс. Режиссер Стефан Херхайм. Сценография и костюмы — Филипп Фюрхофер.

Премьера 09.06.2016



Стефан Херхайм начинает свой спектакль с почти оскорбительной дерзости. Личная жизнь Чайковского — фигура умолчания как в советской, так и в современной российской действительности. И на первый взгляд, уж точно — не ключ к разгадкам «Пиковой дамы». А тут — неловкая и унижительная сцена: молодящийся жиголо в офицерском мундире одевается, презрительно унижает седовласого покровителя, целующего ему руку. Он отталкивает старика со словами: «Кто ты? Оставь меня!», саркастически цитируя фразу обезумевшего Германа из сцены у Канавки, но при этом вальжным жестом забирает у него пачку денег. Чайковский (грим актера не дает возможности обозначиться) после нескольких минут страданий и взгляда на портрет Надежды фон Мекк (как раз на лейтмотиве Графини) идет к роялю, берет в руки листы партитуры и стакан со зловеще мерцающей водой, очевидно, с вибрионами холеры, выпивает его залпом и тут же падает без чувств.

С первым хором про «солнечный денек» наступает утро, горничная находит лежащего композитора и укладывает его в кресло, а сквозь большие французские окна кабинет заполняет толпа в одинаковом призрачно-сереньком. При этом все дамы — немножко фон Мекк, а каждый мужчина — немножко Чайковский. Главный Чайковский в этот момент приходит в себя и начинает то мечтательно, то неистово проигрывать партитуру за роялем. Вся история немедленно обретает драматическое напряжение обратного отсчета. Теперь сюжет развивается со скоростью и спутанностью холерной горячки и завершится, очевидно, со смертью автора.

Так, не без грубости (комкая три последних года жизни Чайковского), как, впрочем, и не без самоиронии, Стефан Херхайм помещает «Пиковую даму» в сложный лабиринт авторских проекций. Его не интересуют мотивы героев внутри сюжета



оперы, но только лишь распределение и внутреннее столкновение эмпатии самого композитора по отношению к Герману, Лизе, Графине, Елецкому. Чайковский Херхайма видит их всех прямо у себя в кабинете серыми призраками и периодически дает себе право подыграть им на рояле или спеть за одного из главных героев. Но не только...

Чайковский заводит себя внутрь собственного сюжета в образе Елецкого, не теряя при этом своего «биографического» облика. Решенная таким образом фигура князя невероятно обостряет момент первой встречи с Германом и появление Лизы с Графиней. Женитьба Елецкого на скромной красавице Лизе теперь выглядит скорее лицемерной данью общественному мнению (именно так, с подмигиванием, его поздравляют манерные и расфранченные друзья). А любовный треугольник Лиза — Елецкий — Герман становится равносторонним.

«ПИКОВАЯ ДАМА»
(НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА
НИДЕРЛАНДОВ)
Фото: Karl/Monika
Forster






Если бы Херхайм без остатка растворил своего Чайковского в Елецком, остроумия этой находки вряд ли бы хватило до конца оперы. Слишком уж сильны в «Пиковой даме» образы и Лизы, и Графини. Этот странный выбор между двумя сильными женщинами по сюжету касается только Германа. Елецкому там нет места, а вот Чайковскому есть. Херхайм прямо соотносит почти мистическую связь Чайковского с Надеждой фон Мекк (за 13 лет они написали друг другу 1200 писем, но так и не встретились) с теми чувствами, которые Герман испытывает по отношению к Графине («Какой-то тайной силой я с нею связан, роком»), тогда как сватовство князя к Лизе в этом спектакле отчетливо корреспондирует с несчастной, скоропалительной и, очевидно, вынужденной женитьбой Чайковского на Антонине Милюковой.

Этот второй перенос отражается в череде центральных сцен, где каждый из четырех главных героев периодически предстает перед публикой в белоснежной мужской рубашке навыпуск с красным галстуком на плече. В этой рубашке Чайковский (уже не как Елецкий) входит в комнату в момент пылкого объяснения Германа и Лизы, а затем мы видим ее на Графине, Лизе и Германе. И это оказывается одной из сильнейших находок у Херхайма — автор-композитор занимает сторону каждого в этом конфликте в очень неожиданных местах, вовсе не там, где герой вызывает наибольшую симпатию у зрителя. Он тут и отвергнутый и отвергающий Елецкий, и мучительно стареющая Графиня, и Лиза, которую холодность знатного

«ПИКОВАЯ ДАМА»
(НАЦИОНАЛЬНАЯ
ОПЕРА
НИДЕРЛАНДОВ)
Фото: Karl/Monika
Forster

жениха терзает не меньше безумия пылкого поклонника, и Герман, тонущий в противоречии своих желаний и общественных условностей.

Заявленная режиссером в начале спектакля гипотеза, что в этой опере — все Чайковские и все сюжетные повороты — это следы авторских жизненных коллизий, на первый взгляд выглядит слишком лапидарной и даже старомодной. Однако, как и в случае со штутгартской постановкой Вилера — Морабито, предъявленные Херхаймом доказательства — не написанные в длинных пояснениях в буклете, а хорошо поставленные и убедительно сыгранные на сцене — заставляют задуматься, а так ли уж он, при всей своей неаккуратности, произволен в своих догадках.

У этих двух постановок «Пиковой дамы», осуществленных в крупнейших европейских оперных домах, помимо очень серьезного и нетипичного внимания режиссеров к локальным русским контекстам, есть и еще одно поразительное и отрадное свойство. Ни в Штутгарте, ни в Амстердаме никого из постановщиков и интендантов не остановило опасение перед публикой, которая в большинстве своем наверняка не читала ни переписки Чайковского с фон Мекк, ни дневников композитора, ни «Бедных людей» Достоевского. Оба этих спектакля настойчиво и небезуспешно предлагают зрителю не только режиссерское решение, но и источники, на которых оно базируется, провоцируя отнюдь не поверхностный интерес к русской культуре XIX века. 

Прошлое. Настоящее. Будущее

Московское издательство «Аграф» на протяжении почти двух десятилетий служит для российской аудитории проводником в мир оперы. Каждый год «Аграф» публикует новые монографии и сборники, посвященные музыкальному театру, мемуары выдающихся музыкантов и книги о них.

Авторы журнала «Большой театр» рассказывают о четырех книгах, вышедших в издательстве «Аграф» за последний год. Отдельно хочется сказать о статье Дмитрия Морозова, посвященной книге Аи Макаровой «Театр возвышенного. Оперный режиссер Мартин Кушей». Рецензент вступает с автором книги в оживленный полемический диалог, предлагая будущему читателю не только принимать написанное к сведению, но и самостоятельно размышлять над прочитанным и увиденным.

ТЕКСТ: Татьяна Белова

Оливье Рувьер ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО

Книга, посвященная исследованию поэтики оперных либретто, редкость не только в отечественном корпусе текстов о музыкальном театре, но и в западном. Оливье Рувьер избирает своим героем Метастазियो — легендарного автора

26 мелодрам, положенных на музыку не менее 850 раз различными композиторами, влияние которого на музыкальный театр выходит далеко за временные рамки его собственной жизни. Собственно поэтому биографии Пьетро Метастазियो уделено в книге совсем мало внимания: гораздо важнее для Рувьера описать основные тенденции театральной практики и поэтические нормы — как те, в которых Метастазियो сформировался как либреттист, так и те, которые благодаря его работам стали почти законом для коллег и последователей. Амплуа «царя» и «предателя» (а также «ложного предателя»), позиция примадонны и предписанные ей драматические ситуации, соотношение любовной и политической интриги, композиционное место арий и дуэтов, парадоксальное соединение естественности речи в диалогах и преувеличенной театральности реплик *a parte*, говорение или умолчание как драматургические приемы — Рувьер обнажает конструкцию либретто Метастазियो, делая это без наивного восхищения, отмечая и уязвимые места, не только удаchi. Разумеется, Рувьер не обходит стороной и полемику о том, насколько вторичной во вселенной Метастазियो оказывалась по отношению к его текстам музыка оперы, как и о том, стоит ли считать героя своей книги «реформатором» оперного жанра или, напротив, «консерватором». Впрочем, выводы Оливье Рувьер оставляет на долю заинтересованного читателя. Остается лишь пожалеть, что собственно тексты Метастазियो на русский язык почти не переведены, и чтобы в полной мере оценить работу французского исследователя, нужно обращаться к доступным в Интернете итальянским оригиналам. Сам Рувьер помещает в книгу только пересказ всех 26 мелодрам; издатель дополняет их публикацией «Артаксеркса» в переводе Алексея Парина, и очень жаль, что публикует только русский текст, а не двуязычный.

Александр Сумароков

ЦЕФАЛ И ПРОКРИС. АЛЬЦЕСТА

Первые оперы, сочиненные в России на русском языке, были написаны композиторами-иностранцами, служившими при русском дворе, — Франческо Арайей и Германом Фридрихом Раупахом. Либретто же к обоим сочинениям принадлежит перу Александра Сумарокова. Они составлены по всем правилам итальянского канона оперы-серии, но на изысканном русском языке, с ариями





СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ «ЦЕФАЛ
И ПРОКРИС»
Фото: Михаил
Логвинов

и речитативами, и ценны для читателя не только самим фактом своего первенства. Их несомненные художественные достоинства внятны отнюдь не только специалистам-филологам или театроведам: поэтические версии известных мифологических сюжетов вполне самостоятельны и могут быть прочитаны как самостоятельное произведение, а не в качестве «скелета» будущей музыкальной партитуры и зрелища. Сложный размер в речитативах цезурами и длиной строк предписывает определенную интонацию (и в отличие от многих своих итальянских коллег Сумароков рифмует строки в речитативах); в лаконичном и полном контрастов действии присутствуют и любовь, и ревность, и колдовство, и божественное вмешательство, и трагический, но просветленный финал.

Текст Сумарокова опубликован в современной орфографии, облегчающей чтение сегодняшнему читателю, и этот способ подачи хотя и лишает либретто некоторой доли обаяния старинного артефакта, делает его фактом современной культуры. Однако публикация либретто дополнена статьей Андрея Решетина о фонетике XVIII века, позволяющая ощутить и музыку стиха, а не только его слог.

Оба либретто снабжены комментариями и подробной вступительной статьей Маркуса Левитта, рассказывающей и о театральном опыте Сумарокова, и о собственно текстологических

особенностях «Цефала и Прокрис» и «Альцесты», и о трепетном отношении автора к изданию своих произведений. «...Я с каким тщанием оперу сочинил, с таким оную и выпустить намерен, чтобы тем показать, что я и сочинил и издал в свет оперу свою с крайним радением, чтоб труд мой не сделал мне бесчестия и мог бы быть угоден Е.И.В.», — писал Александр Сумароков секретарю Академии наук (оперные либретто печатала типография Академии). Тщанием аграфовского издания Сумароков остался бы доволен.



Илья Овчинников

ЗА МУЗЫКОЮ ТОЛЬКО ДЕЛО

Беседы с музыкантами

Интервью — сиюминутный жанр, позволяющий запечатлеть героя в конкретной точке творческого пути. Однако точки, собранные воедино, превращаются в график — или в динамическую карту, отображающую ландшафт музыкального мира последних 15 лет (первое из опубликованных в книге интервью датировано 2003 годом). Дирижеры, певцы, инструменталисты, композиторы, теоретики: Овчинникову равно интересны все, кто имеет отношение к музыке, будь то творцы или интерпретаторы.

Некоторые из героев представлены не по разу, их повторные появления оказываются знаком и всеядности автора, не делающего выбор, но фиксирующего наличное состояние дел,

и — тем самым — шансом увидеть развитие героя и движение времени, изменение его запросов. Жаль, что по текстам невозможно отследить изменение информационного поля музыкальной журналистики: интервью датированы, но не указано место их первой публикации.

Среди героев сборника Лев Маркиз, Владимир Спиваков, Михаил Плетнёв, Владимир Юровский, Леонид Десятников, Альберто Дзедда, Пьер Булез, Александр Лазарев, Филипп Жаруски, Пласидо Доминго, Манашир Якубов, Алексей Парин — всего 83 выдающихся музыканта и исследователя говорят с читателями при посредстве Ильи Овчинникова.

Сквозного сюжета у книги нет, слишком мелки кусочки мозаики; однако система лейтмотивов прослеживается. Каждого из своих собеседников Овчинников стремится представить участником большого процесса, каждого расспрашивает о коллегах, учителях и учениках, с каждым говорит о контексте выпускаемых премьер, текущих концертов или фестивалей. При этом интервью не превращается в разносторонний творческий портрет героя, многие обсуждаемые факты устарели, однако историческая ценность документа бесспорна.

ТЕКСТ: *Дмитрий Морозов*

Ая Макарова
ТЕАТР ВОЗВЫШЕННОГО.
ОПЕРНЫЙ РЕЖИССЕР
МАРТИН КУШЕЙ

Книга о режиссере, да еще и оперном, — большая редкость в наши дни. Особенно если это — авторский труд, а не сборник статей. А уж такого, чтобы российский автор написал книгу о режиссере европейском, к тому же вполне себе действующем, — сразу и не припомнить.

Книга Аи Макаровой о Мартине Кушее — факт тем более примечательный, что имя этого самобытного мастера знакомо в нашей стране в основном лишь продвинутым оперо-манам, разъезжающим по западным театрам и фестивалям и не пропускающим новинок видео (да и у тех, заметим в скобках, популярнее другие имена: Черняков, Коски, Биейто, Варликовский...).

Эта книга — не жизнеописание, не научная монография и не творческий портрет, притом что те или иные черты каждого из упомянутых



СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ
«ПОХИЩЕНИЕ ИЗ
СЕРАЛЯ»

Фото: *Rocco Casaluci*



жанров в ней присутствуют. Скорее можно говорить об эссе в книжном формате. Читатель найдет здесь яркий и обстоятельный анализ спектаклей Кушея. Особенно удались автору страницы, посвященные «Силе судьбы», «Дон Жуану» и «Похищению из сераля». В этой книге буквально на каждом шагу рассыпаны интереснейшие мысли и ценные наблюдения, вот только иные из них, к сожалению, проговариваются как-то скороговоркой, впроброс, а те или иные важные темы иной раз затрагиваются уж слишком конспективно, не получая должной разработки.

Статьи Аи Макаровой в периодической печати и театральных буклетах всегда привлекают внимание: этот автор не боится высказывать свою точку зрения, порой сильно расходующаяся с мнением коллег, и умеет быть убедительным. Однако книжный формат требует все же иного дыхания, нежели журнальная статья, и других стайерских навыков, тая немало рисков для дебютанта. При нехватке соответствующего опыта, что в данном случае усугублялось также и дефицитом времени (не успеешь к такому-то сроку — не впишешься в утвержденный издательский план), можно, например, просчитаться с объемом, каковой без многочисленных приложений потянул бы разве что на брошюру. Или, стремясь к научности (с прицелом на будущую диссертацию), чересчур злоупотребить философскими и прочими терминами там, где их необходимость совсем неочевидна. Можно, наконец, попросту не заметить, что та или иная мысль прямо или косвенно противоречит другой... Не говоря уже об изначальной спорности и противоречивости центрального тезиса, вынесенного в заглавие книги.



«Мартин Кушей — режиссер, конструирующий реальности» — так начинается основной раздел, и этот тезис обоснован достаточно убедительно. Однако и автор книги тоже конструирует — если не реальность, то миф, пытаясь втиснуть своего героя в рамки некой универсальной формулы, какой и становится «театр возвышенного». В действительности такого театра не существует. А категория «возвышенное» столь многозначна, что под нее можно подверстать всё что угодно. На Руси в более-менее широком обиходе «возвышенное» издавна воспринималось как синоним «высокого» и антитеза низкому или просто обыденному, рифмовалось с горными высотами духа, а то и прямо с божественным. Имеются у него и весьма фривольные коннотации (вспомнить хотя бы знаменитый гусарский анекдот). Автор, опираясь на теоретические постулаты европейских философов и культурологов, трактует возвышенное, прежде всего, как синоним ужасного. Примерно об этом говорит Моцарт в одной из пушкинских «Маленьких трагедий»: «Вдруг — виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое...»

Однако подобную трактовку, на которую автор, безусловно, имеет полное право, надо было бы все же для начала четко сформулировать, а затем и предметно обосновать применимость данной категории к герою книги. «Возвышенное» возникает в тексте всякий раз как некая

СЦЕНА ИЗ
СПЕКТАКЛЯ «ДОН
ЖУАН» (РЕЖИССЕР
МАРТИН КУШЕЙ,
ЗАЛЬЦБУРГСКИЙ
ФЕСТИВАЛЬ, 2006)
Фото: © Hans Jörg
Michel

Соглашаясь или не соглашаясь с автором, неизбежно начинаешь пересматривать ранее виденные спектакли и смотреть те, до которых не доходили руки.

декларация или даже заклинание, подкрепляясь более цитатами из тех же теоретических трудов, нежели примерами из спектаклей. Читателю, незнакомому с творчеством этого режиссера, приходится верить автору на слово, что Кушей — «производитель возвышенного». У тех же, кто знаком с его спектаклями или начинает знакомиться по ходу чтения, правомерность подобного определения вызывает немало вопросов. Видимо, почувствовав это на уровне интуиции, автор начинает понемногу расширять смысл данного понятия. И вот уже к «возвышенному» причисляется едва ли не всё, что вызывает у зрителя чувство дискомфорта, любой «зазор», включая и знаменитое брехтовское очуждение...

Конечно, книгу очень украшает интервью автора со своим героем — достаточно откровенное, отвечающее на многие вопросы. Но вот что характерно: ни в нем, ни в открывающей книгу беседе с Алексеем Париным (в данном случае — инициатором ее появления и издателем) слово «возвышенное» не фигурирует. Впрочем, и авторский текст порой обходится без него достаточно долго. И покуда автор в очередной раз спохватывается — «Да я же про возвышенное», — читатель успевает узнать массу интересного об эстетике и профессиональных ноу-хау Мартина Кушея, получить немало информации к размышлению о том, что есть оперная режиссура сегодня, есть ли у нее границы, и о многом другом.

В общем, даже с учетом того, о чем говорилось выше, никак нельзя сказать, что первый блин вышел комом. Читая эту книгу, ловишь себя на том, что смотришь на какие-то вещи уже немножко другими глазами. Но самое важное, что, соглашаясь или не соглашаясь с автором, ты неизбежно начинаешь пересматривать ранее виденные спектакли и смотреть те, до которых не доходили руки (благо значительную их часть легко найти в Интернете), делая при этом свои собственные выводы. И если так будет поступать каждый из читателей, значит, главной своей цели автор достиг. 📖

Close Reading

John Neumeier holds a special spot in today's ballet world. At the time everybody else rushed to show one-act, no-storyline ballets, he stubbornly remained true to multiple-act ballet drama based on literary sources. Today, when story-based ballet is returning to the stage, gradually regaining lost positions, Neumeier's lessons are becoming ever more relevant.

TEXT BY Dmitry Abaulin



The Bolshoi Theatre is not new to his creative talent: *A Midsummer Night's Dream* was on for several seasons, *Lady of the Camellias* continues to decorate the repertoire. Yet, *Anna Karenina* stands in a league of its own. With this performance, the choreographer continues his longstanding dialogue with Russian culture.

The Seagull opened in Hamburg in the summer of 2002. The choreographer admitted that he had been nurturing the idea of adapting a Chekhov play to the ballet stage for many years. He finally made his choice after some soul-searching, and it was spot-on. The parallels between ballet and literature established in the performance proved a success. Chekhov, a playwright, wrote about the playwrights Treplev and Trigorin, actresses Zarechnaya and Arkadina; Neumeier's characters are two choreographers and two dancers. The seemingly strange choice of music by Shostakovich added an extra dimension to the idea: the 20th century music is an allusion to other revolutions, both esthetic and political. Here Neumeier took on the role of stage and costume designer, and this part of his work also shows signs of remarkable erudition

SCENE FROM
THE BALLET
ANNA KARENINA
DENIS RODKIN
AS VRONSKY
ELEONORA
SEVENARD
AS PRINCESS
SOROKINA

Photo
by Damir Yusupov

and familiarity with Russian culture: the depiction of the “bewitched lake” was based on a sketch by Levitan, the presentation of Kostya Treplev's avant-gardist ballet was accompanied by a suprematist composition, which was built following the principles set by Malevich, and the costumes of the dancers harked back to Varvara Stepanova's theatrical sketches.

Tatiana, set to Lera Auerbach's music, was conceived and created by John Neumeier in a dialogue with another legendary ballet based on the same story – John Cranko's *Onegin*. What the choreographer chose as his manifesto is *Pushkin speech* by Dostoevsky, who claimed Tatiana is a much deeper and smarter character than Eugene Onegin. Neumeier builds his ballet as a poetic text, containing not just a rhythmic structure, but rhymes offering references from one episode to another.

Anna Karenina, a product of collaboration between the Hamburg Ballet and the Bolshoi Theatre, was Neumeier's third and, so far, the last Russian “long read”. Here the choreographer finds new ways to apply his own methods of translating a literary text into the ballet language. He abandons the practice of ordering the musical score to a modern author, choosing to make a musical collage instead; and as usual, he does it with inherent taste and tactfulness. In terms of the storyline interpretation, *Anna Karenina* is richer than *Tatiana* (let alone *The Seagull*) in references to the 20th century realities, up to the sudden ironic stroke of a tractor appearing on stage. On the contrary, Tchaikovsky's music takes us back to the times of Tolstoy and his heroes.

Once again, Neumeier would not condemn any of his characters (“When I run the theater, I feel like Trigorin; when it comes to staging a ballet, it's more like Treplev”, he once explained his dualist position when talking about *The Seagull*). A toy train foreshadows an inevitable tragedy. When the reader (=viewer) sees it, they expect a rhyme to follow. And it will follow, as Neumeier ever remains a poet, even when reading a prosaic text. 📖

МАГАЗИН

БОЛЬШОЙ

Историческая сцена, подъезд 9а
- I этаж, левая сторона,
Возле Бетховенского зала
Открыт ежедневно
С 11:00 до 17:00
С 18 часов до окончания спектакля
Работает для зрителей

BOLSHOI SHOP

Historic Stage, Entrance 9a
- I floor, left side,
near the Beethoven Hall
Opening hours
11 a.m to 5 p.m.
open for audience from 6 p.m.
till the end of performance



TO BREAK THE RULES,
YOU MUST FIRST MASTER
THEM.*

ДОЛИНА ЖУ. НА ПРОТЯЖЕНИИ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ – ЦАРСТВО СУРОВОЙ, НЕПОКОРЕННОЙ ПРИРОДЫ; В 1875 ГОДУ ЗДЕСЬ, В ДЕРЕВНЕ ЛЕ БРАССЮ, ОБОСНОВАЛАСЬ МАНУФАКТУРА AUDEMARS PIGUET. ЗДЕСЬ ОТТАЧИВАЛОСЬ МАСТЕРСТВО ПЕРВЫХ ЧАСОВЩИКОВ – В ПРЕКЛОНЕНИИ ПЕРЕД СИЛАМИ ПРИРОДЫ И ПОСТИЖЕНИИ ЕЕ ТАЙН ПРИ РАБОТЕ НАД СЛОЖНЫМИ МЕХАНИЗМАМИ. ПО СЕЙ ДЕНЬ, ДВИЖИМЫЕ НОВАТОРСКИМ ДУХОМ, МЫ НЕПРЕСТАННО ИДЕМ НАПЕРЕКОР СЛОЖИВШИМСЯ В ВЫСОКОМ ЧАСОВОМ ИСКУССТВЕ КАНОНАМ.



ROYAL OAK
OFFSHORE
ХРОНОГРАФ
НЕРЖАВЕЮЩАЯ
СТАЛЬ

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

AUDEMARS PIGUET БУТИК:
МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ