

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР № 4

240
СЕЗОН 2015/16

июль, 2016



ОТРАЖЕНИЯ

*«Дон Паскуале»
Премьера
в зеркале прессы*

РОЖДЕНИЕ

*«Ундина»
От репетиций
к спектаклю*

ПУБЛИКАЦИЯ

*Сильфида в XX веке
Из книги «Тальони:
феномен и миф»*



bolshoi.ru



[BolshoiTheatre](https://www.facebook.com/BolshoiTheatre)



[BolshoiTheatre](https://vk.com/BolshoiTheatre)



[BolshoiOfficial](https://twitter.com/BolshoiOfficial)



[Bolshoi_theatre](https://www.instagram.com/Bolshoi_theatre)



[Bolshoi](https://www.youtube.com/Bolshoi)



media.bolshoi.ru

БОЛЬШОЙ ТЕАТР online:





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, Анна Терлецкая

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Екатерина Сальникова

Дизайнер:
Елена Горшкова

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60027
Тираж: 10 000 экз.

www.youtube.com/bolshoi
www.facebook.com/bolshoitheatre
www.vk.com/bolshoitheatre
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 «Ундины».
Ундины — Екатерина Крысанова,
Беглецы — Игорь Цвирко
Фото: Дамир Юсупов*



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

Опера и балет часто ассоциируются со сказкой. Конечно, это не случайно — первым магистральным сюжетом музыкального театра была легенда об Орфее. Мифические события, герои античности веками питали воображение либреттистов, композиторов и хореографов.

Шло время, и все громче звучали голоса тех, кто требовал от искусства жизненной правды. Сюжеты из окружающей действительности стали если и не обычными, то привычными. Конечно, жизнь чаще всего попадала на сцену не напрямую, а в опосредованном виде. На смену легендам пришла литературная классика, ставшая новой культурной мифологией.

Сегодняшний театр многолик и разнообразен. Злободневные политические аллюзии соседствуют с поисками древних архетипов. Каждый художник по-своему решает, в каких пропорциях в его творении перемешаны вымысел и правда. Ясно только, что оба эти ингредиента присутствуют в любом спектакле. Без них нет театра.

Opera and ballet are often associated with fairy tales. This is not accidental, as the first major storyline of the musical theater was the legend of Orpheus. Mythical events, antique heroes have been inspiring librettists, composers and choreographers for centuries.

As time went by, the calls for art to be true to reality became increasingly vocal. And soon real-life stories became habitual if not entirely ordinary. Of course, real life did not come on stage directly for the most part. Legends were replaced with classical literature masterpieces, which became the new cultural mythology.

Today's theater is diverse and multi-faceted. Sharp-tongued political allusions go hand in hand with the search for ancient archetypes. Artists have different ideas of what proportions are right for mixing truth and fiction in their works. The only thing is clear: these two ingredients are compulsory elements of each performance. There is no theater without them.



4

Интервью

*Туган Сохиев:
«В Большом театре
должны идти
оперы самых
разных эпох»*

7

Коротко

8

Отражения

*Гаэтано Доницетти
«Дон Паскуале»*



12

Рождение

Ханс Вернер Хенце «Ундина»



16

Взгляд из зала

Семейные ценности



14

Событие

*Атмос. Творческий вечер
Светланы Захаровой*



8



18

Тенденции

Рандеву с мировым балетом

22

Предвкушение

Попечительский совет Большого театра



Генеральный спонсор Большого театра*



Привилегированный партнер Большого театра



Официальный спонсор балета Большого театра



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

В МОСКВЕ



26
Премьера
*«Жить да и умирать
надо бодро и красиво»*

29
Коротко

30
Впечатления
Житийная опера



В РОССИИ



32
Размышления
*Были и небылицы
Родиона Щедрина*

35
Коротко

36
Публикация
*Сильфида в XX веке
Фрагменты из книги
«Тальони: феномен и миф»*



В МИРЕ



40
Персона
*Александр Перейра:
«Нужно вернуть в Ла Скала
традиции итальянской оперы»*

42
Фестиваль
Дух соперничества

44
Интервью
*Томас Хэмпсон:
«Южный полюс» — это
история о реальных людях»*

47
English summary



Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



ВЕРТОЛЕТЫ
РОССИИ

GUERLAIN

KPMG

MetLife®

SAMSUNG



Официальный отель
Большого театра

MARRIOTT
MOSCOW
ROYAL AURORA

Спонсор театра



Информационная поддержка

МЯК

ТАСС
ИНФОРМАЦИОННОЕ
АГЕНТСТВО РОССИИ

Туган СОХИЕВ: «В Большом театре должны идти оперы самых разных эпох»

240-й сезон Большого театра был полон интересных премьер и запоминающихся событий. Его завершающим аккордом станет постановка драматической легенды «Осуждение Фауста». О готовящемся спектакле и особенностях композиторского почерка Гектора Берлиоза рассказывает музыкальный руководитель постановки — главный дирижер Большого театра Туган Сохиев.

Текст: Дмитрий Абаулин

Вы завершаете сезон сразу двумя произведениями Берлиоза. В апреле Национальный оркестр Капитолия Тулузы под вашим управлением исполнил его «Реквием» на Исторической сцене Большого. В июле нас ждет премьера «Осуждения Фауста». Это случайное совпадение или вы решили выступить пропагандистом музыки Берлиоза в России?

— Мне кажется, Берлиоз принадлежит к числу самых недооцененных композиторов XIX века. Из его произведений у нас исполняется по сути дела только «Фантастическая симфония», да и то не так часто. Между тем творчество Берлиоза — одно из самых заметных явлений позднего романтизма. Без него невозможно представить дальнейшего развития французской, да и вообще мировой музыки. Дебюсси, Равель, наши композиторы Могучей кучки — все они пользовались



открытиями Берлиоза, найденными им новыми средствами выразительности оркестрового письма, красок оркестра. Конечно, и до Берлиоза композиторы вели поиски в этом направлении, но такого гигантского шага не сделал никто. Берлиоз ввел в оркестр многие новые для своего времени инструменты: офиклеид, флейту-пикколо и другие. Раньше они присутствовали только в духовых оркестрах, которые маршировали по городу в дни праздников и военных парадов. Во Франции того времени подобные шествия были очень популярны, и Берлиоз тоже отдал им дань. У него есть «Траурно-триумфальная симфония», которая была написана как раз для такого случая. В своих мемуарах Берлиоз пишет, что в оркестре было 20 тромбонов, 20 труб и музыка исполнялась во время шествия по Парижу. Сам композитор шел впереди и дирижировал оркестром, как тамбурмажор.

С точки зрения новаторства и смелости использования инструментов в оркестре Берлиоз является ключевой фигурой. Не будем забывать, что он был младшим современником Бетховена. Когда Берлиоз написал свою «Фантастическую симфонию», Бетховен был еще жив. Любители музыки не перестают удивляться столь различному подходу к музыкальному материалу, композиции, гармонии, оркестровке. Бетховен, при всем своем



*Петер Штайн
и Туан Сохнев
на репетиции
оперы «Осуждение
Фауста».
Фото: Дамир
Юсупов*

новаторстве, строго следует академическому канону. А Берлиоз в это же время пишет программную симфонию, использует новые инструменты. Берлиоз вообще был человеком экстремальным в выражении своих эмоций, в своих высказываниях. Для него не было середины.

Тот факт, что в свое время Берлиоз дважды посетил Россию и имел здесь шумный успех, позволяет надеяться, что российскому слушателю его музыка близка. Мы должны просто чаще к ней обращаться и знакомить не только с его симфоническими произведениями. У Берлиоза есть замечательные вокальные сочинения, есть оперы. «Осуждение Фауста» — не опера, но театральность этой партитуры, на мой взгляд, предполагает сценическое воплощение. Мы пригласили на постановку Петера Штайна — выдающегося немецкого режиссера, которого можно назвать «фаустоведом», настолько глубоко он знаком с «Фаустом» Гете. В свое время он поставил обе части «Фауста», даже вторую, которую редко воплощают в театре. Спектакль шел почти 20 часов.

Это важно, потому что Берлиоз в своем «Осуждении Фауста» опирается на Гете. Он многое пропускает, видоизменяет, но все равно «Фауст» Гете остается для него основой, первоисточником. Уважение Штайна к истории Фауста,

к сюжету, уважение к Гете и Берлиозу позволит слушателю глубже проникнуть в это необычное произведение, понять музыкальный мир Берлиоза. Эта партитура полна волшебных эпизодов. Это и менуэт блуждающих огней, и вальс сильфов. Все это написано настолько образно, настолько выразительно и театрально, что, мне кажется, слушателю будет очень интересно наблюдать за тем, что происходит на сцене, слушая при этом краски оркестра.

— В смысле драматургии «Осуждение Фауста» очень своеобразно. Можно сказать, что «Фауст» Гуно более следует сюжету, но жертвует философской стороной произведения. Берлиоз же, пропуская какие-то сюжетные детали, идет вглубь. И все-таки насколько сценичным может быть это произведение? Наверняка вы видели какие-то постановки «Осуждения Фауста».

— Мне кажется, я видел все постановки последнего времени — что-то в театре, что-то в записи. Тем более что их было не так уж и много. В этом сезоне была премьера в Париже. Спектакль поставил Алвис Херманис. Была интересная постановка Робера Лепаж, которая шла в Нью-Йорке и в Париже. Мне кажется, «Осуждение Фауста» может быть интересным в сценическом отношении. Берлиоз назвал свое произведение драматической легендой. Это определение подразумевает какую-то свободу: свободу мышления, свободу выражения идеи, сути, смыслов. В опере все-таки есть завязка истории, развитие сюжета, наступает кульминация, драматическая развязка, обычно все погибает, как всегда в опере. Берлиоз концентрируется не столько на развитии сюжета, сколько на его глубинном смысле. По сюжету это абсолютно тот же «Фауст», которого мы знаем. Его история сконцентрирована в двух часах музыки. Но Берлиоз не следует развитию сюжета, он его держит в уме, но концентрируется на образах — во всяком случае, таково мое дирижерское ощущение. Что представляет собой Фауст? Берлиоз ему дает определенный музыкальный материал, пишет ему очень лирические арии. Какие-то места по выразительности можно сравнивать с лучшими примерами музыкальной лирики, когда-либо вообще написанными. Маргарита возникает по проществу половины партитуры. Она поет средневековую песню, потом у нее

трио, потом еще одна известная ария, после которой она больше не появляется вообще. Берлиозу было важно показать в этих эпизодах образ Маргариты, а не следить за ее судьбой. Первостепенной для него была музыка, в ней он хотел воплотить героев. Уже само название дает нам понять, к какому финалу все идет, оно не оставляет интриги. Это не повесть, а легенда на тему Фауста.

— *Замечательно, что в репертуаре Большого появился Берлиоз. А можно сказать, какие еще композиторы должны звучать в стенах этого театра?*

— Во-первых, это великие русские оперные композиторы: Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин. Они уже представлены в репертуаре театра, в следующем сезоне к уже идущим операм добавится «Снегурочка» Римского-Корсакова. У нас появляется Вайнберг — замечательный композитор, которого очень высоко ценил Шостакович. Опера «Идиот» написана по мотивам Достоевского, это очень серьезное произведение, заслуживающее внимания.

Очень важным я считаю появление и продолжение традиций исполнения опер Генделя. Все, что мы играем из музыки XIX и XX веков, опирается на Генделя. Мы хорошо должны понимать,

с чего вообще начиналась оперная традиция. Гендель сейчас вообще вызывает огромный интерес во всем мире, поэтому я радостно констатирую тот факт, что он сейчас звучит в Большом театре. Сейчас идет «Роделинда», мы планируем через сезон еще одно название, так что Гендель у нас будет идти регулярно.

Еще одна премьера следующего сезона — «Билли Бадд» Бенджамина Бриттена. Опера сложнейшая по сюжету, по эмоциональному строю, камерная и в то же время монументальная. У Бриттена было какое-то феноменальное умение выражать большие драматические идеи минимальными средствами в оркестре. Он, используя маленький состав оркестра или небольшую музыкальную фразу, мог выражать глубочайшие вещи. Сила этой фразы может сравниться с большими полотнами, страницами опер Верди. Появление Бриттена и Вайнберга в следующем сезоне — для нас принципиально важная позиция. В Большом театре должны идти оперы самых разных эпох и национальных школ, не только мейнстрим XIX века. Более того, мы должны думать о том, что будет с оперой дальше, какая опера может быть написана сегодня, кто ее может написать. Это те вопросы, которыми должен задаваться Большой театр.

И мы ими задаемся. **✎**

Туган Сохисев
и Национальный
оркестр Капитолия
Тулузы.
Фото: Дамир
Юсупов





Квинтет деревянных духовых инструментов Большого театра. Фото: Андрей Мустафав

Классика, авангард, романтизм

Текст: Ирина Новичкова

История Квинтета деревянных духовых инструментов Большого театра началась в середине XX века. Квинтет вел активную концертную деятельность в Москве, городах СССР и за его пределами. В конце 1990-х годов история коллектива прервалась, и вот в 2013 году руководство Большого театра приняло решение воссоздать ансамбль. В его состав вошли лучшие солисты-духовики не только оркестра ГАБТ, но и страны: Николай Попов (флейта), Сергей Лысенко (гобой), Сергей Петров (кларнет), Алексей Раев (валторна) и Андрей Рудометкин (фагот).

Свой первый компакт-диск «Классика, Авангард, Романтизм» музыканты духового квинтета Большого театра посвятили отечественной музыке разных эпох. С Квинтетом для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны Александра Алябьева (1787—1851) соседствует квинтет одного из классиков XX века Эдисона Денисова (1929—1996). Многие годы оркестр Большого театра возглавлял Евгений Светланов (1928—2002) — один из величайших дирижеров XX столетия, известный композитор. Его Сюита «Деревенские сутки» для флейты,

гобая, кларнета, фагота и валторны отражает редкую для искусства XX века идиллическую картину мира. «Утром» автор любит, словно созерцая небо в духе импрессионистов. «Полдень» у него посвящен праздности — деревенские жители чинно танцуют. Некоторый оттенок тревоги вносит «Вечер»: эта пьеса словно живописует затянувшееся ярмарочное гулянье. Завершается Сюита пьесой «Полночь», когда, говоря словами Ремарка, «Вселенная пахнет звездами».

Два произведения, записанные на диске, созданы участниками ансамбля. Николай Попов в своем шуточном сочинении «Карнавал животных и насекомых» создает серию музыкальных шаржей, причем объектами карикатур становятся сами участники квинтета и инструменты, на которых они играют. В Фантазии на темы из оперы «Пиковая дама» Сергей Лысенко, опираясь на виртуозность музыкантов квинтета, поставил себе сложную задачу — передать весь блеск оркестра Чайковского силами всего лишь пяти инструментов — и с успехом решил эту сложную задачу.



Фото: Музей ГАБТ

Поздравляем юбиляра!

Всеволод Владимирович Немоляев, яркий танцовщик, а ныне режиссер балетной труппы, в этом году отмечает знаковый юбилей — вот уже на протяжении шестидесяти лет он работает в Большом. Впервые Всеволод Владимирович вышел на сцену в 1947 году, в возрасте десяти лет, в партии Арапчонка в балете «Раймонда». Но ключевым в его карьере можно по праву назвать балет Л. Минкуса «Дон Кихот». Сегидилья, Цыганский танец, Фанданго, Джига — все эти танцы были в репертуаре Всеволода Владимировича. В 1966 году Немоляев дебютировал в роли Санчо Пансы в постановке Ростислава Захарова. Роль преданного оруженосца он исполнял вплоть до окончания своей карьеры танцовщика в 1978 году. Поэтому в качестве подарка Большой театр посвятил Всеволоду Владимировичу представление балета «Дон Кихот», которое состоялось 9 апреля.



Немоляев, танцующий в партии Санчо Пансы. Фото: Музей ГАБТ

Дон Паскуале

Премьера
в зеркале
прессы



Екатерина БИРЮКОВА, COLTA.RU

Некоторое время назад Большой театр решил пополнить свой репертуар легкой и незамысловатой, полезной для молодых голосов комической оперой Гаэтано Доницетти «Дон Паскуале», последний раз на его сцене ставившейся в 1872 году, и пригласил к сотрудничеству подающего надежды новосибирского режиссера Тимофея Кулябина. Пока дело дошло до нынешней премьеры, многое изменилось: случился оперный катаклизм под названием «Тангейзер», Кулябин оказался известным на всю страну «скандальным постановщиком», а «Дон Паскуале» — одной из главных интриг сезона.

Правда, сама опера от этого не стала более глубокомысленной и провоцирующей на серьезное высказывание. Смешной старик решил жениться на молодой скромнице, за то был

*Второй акт.
Картина
«Университет».
Норина —
Венера Гимадиева,
Доктор
Малатеста —
Игорь Головатенко,
Эрнесто —
Селсо Альбело.
Фото: Дамир
Юсуфов*

проучен с помощью ложного брачного контракта и обрушившегося на него в одночасье супружеского ада с модистками, счетами и ревнивыми подозрениями, опомнился, осознал свою неправоту и перестал наконец чинить препятствия свадебным планам своего племянника. В этом герметичном шедевре бельканто все равно главными остаются высокая нота тенора, скороговорка баса, кантилена сопрано, головокружительные ансамбли и специальное умение дирижера сделать все, чтобы эта простая музыка не звучала просто.

Петр ПОСПЕЛОВ, «ВЕДОМОСТИ»

Дону Паскуале, на пороге 70-летия открывшему, что в жизни есть еще нечто кроме диссертаций, в жены определена молодая вдова, скорее всего не читавшая в жизни ничего, кроме дамских романов. Комическая интрига заставляет их вступить в псевдосупружеские отношения, кульминациями которых становятся дуэт с пощечиной, жертвой которой становится не только физиономия пожилого ученого, но и вывихнутая рука его строптивой жены, — а также хоровой праздник, который милая супруга устраивает по случаю юбилея мужа в соответствии со своими вкусами — с диджеем, стробоскопами, саксофонистками в алых комбинезонах и цветами, внезапно вырастающими по всему периметру сцены. Ближе к концу оперы зритель проникается искренним сочувствием к профессору, сполна испытавшему прелесть народного характера, и прощает ему даже очевидную завиральность самой идеи женитьбы. Это соответствует настроению, вложенному в шутивную драму самим Доницетти, на склоне лет отдавшим герою черты с автопортрета. Вместе с тем очарование музыки придает неотразимую привлекательность его стержневой половине: народное начало оказывается наделено богатым музыкальным содержанием и полноценной художественной эмоцией. /.../

За дирижерским пультом появилась новая для нас фигура — польский дирижер Михал Клауза, объединивший солистов и оркестр (не всегда — хор) в точном ансамбле и не растерявший ни грамма красот, которыми наделен удивительный, полный лирики, юмора, смеха и печали поздний шедевр Гаэтано Доницетти.



Юлия БЕДЕРОВА, «КОММЕРСАНТЪ»

Посторонняя публика могла ждать от «Дона Паскуале» ниспровержения основ, но, во-первых, Кулябин вообще не принадлежит к тому типу режиссеров, который занят спором с традицией, во-вторых, даже из немногочисленных интервью было ясно, что ничего сокрушительного по отношению к жемчужине бельканто в спектакле не планируется.

«Дон Паскуале», однако, получился все-таки неожиданным и нетрадиционным. Самое главное, что в новой сценической версии последней комедии Доницетти (она наследует традициям комедии dell'arte, полна очаровательной музыки, легкого дыхания и предсказуемо забавных ситуаций) не нашлось места дежурному комизму. И если у Доницетти все персонажи абстрактны (старый глупец, молодой любовник, субретка, плут), то у Кулябина они становятся реальными героями квазиреалистичной истории. /.../

Лаконичные фантазийные трюки, скупо вставленные в действие, только подчеркивают общую драматургическую горечь спектакля. Публика в зале то и дело рискует почувствовать всех этих героев и их поведение намного ближе к себе и роднее, чем она может позволить себе запросто над ними посмеяться. Поэтому даже особенно ироничные сцены третьего акта сопровождаются лишь сдержанными смешками.

Постановщики сообщают опере тщательное в деталях и ясное в целом драматическое измерение, что добавляет ее звучанию дополнительный объем, хотя от этого спектакль и не становится комедией. Комедийность предстает скорее качественно выстроенной рамкой, внутри которой веет невеселый ветер. Действительно, какие тут комедии, когда уже совсем никому не смешно.

*Второй акт.
Картина
«Университет».
Дон Паскуале —
Джованни
Фурланетто,
Завхоз
университета —
Андрей Сеньтов.
Фото: Дамир
Юсупов*

*Первый акт.
Картина
«В доме Норины».
Норина —
Кристина
Мхитарян,
Доктор
Малатеста —
Константин
Шушаков.
Фото: Дамир
Юсупов*

Алена КАРАСЬ, «РОССИЙСКАЯ ГАЗЕТА»

Кулябин и Николай Диденко (Дон Паскуале) создают пульсирующий новой сложностью образ — важный «вельможа» от науки, ограбивший собственную жизнь и теперь за деньги желающий ее реанимировать, вызывает острое (и тем более странное в рамках жестких жанровых границ) чувство сострадания. Когда художник Галя Солодовникова «отправляет» его на шопинг и возвращает в alma-mater в драных на коленках джинсах, куртке и залихватски надетой козырьком назад бейсболке, он становится похож на предводителя каких-нибудь «Ночных волков», а не на важного джентльмена от науки. Инфантильность западного человечества еще отчетливее проступает в чертах его племянника Эрнесто (Алексей Татаринцев) — милого допотопного очкарика со связкой книжек.

Цинизм, с которым Норина (Кристина Мхитарян) и ее возможный любовник, специалист по фандрайзингу Малатеста (Константин Шушаков), одурачивают дядю и племянника, производит тем большее впечатление, чем ярче и блистательней они подражают «старинному театру», околдовывая своим бельканто. Сцена знаменитой пощечины, которую обнаглевшая в роли жены Норина вlepляет своему сумасбродному муженьку Паскуале, становится «обмороком» между прошлым и будущим, в котором цинизм молодых — страшная месть за столь же одурманивающую вседозволенность «стариков».



В Большом

В отповеди Паскуале слово «мораль» звучит все чаще и бессмысленней. Здесь «мораль» — часть нового сообщества Игры, бесконечно относительная и тем более рядящаяся в очаровательные одежды традиционных «жанров».

Марина ГАЙКОВИЧ, «НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА»

Любой эксперимент все же стоило бы осуществлять в рамках жанра, а этот спектакль заставляет улыбнуться, быть может, пару раз — например, когда вдруг надуваются огромные цветы по периметру сцены. В остальном же режиссер переходит черту между насмешкой и издевательством (впрочем, в этом и была его задача): хор академиков в ободках с «рожками» — между шуткой и цинизмом. В результате «спецоперации» дружки обогатились, профессор же, похоже, остался на грани самоубийства — его презрело даже профессиональное сообщество, ибо академики, презревшие самодурство Норина, уволились. Тех же — в либретто — оправдывала любовь (Норина и Эрнесто получают благословение Дона Паскуале на брак), но и этот момент в нынешнем спектакле снят. Норина заигрывает с Малатестой — тот брезгливо эти приставания отвергает, Эрнесто же получает от ворот поворот (впрочем, композитор и либреттист виноваты сами — любовный дуэт, обозначивший отношения между героями, в начале оперы не помещал бы). Ансамбль солистов в первом составе сложился удачно: компанию очаровательной Венере Гимадиевой и Игорю Головатенко (Малатеста) из Большого театра составили итальянец Джованни Фурланетто (Дон Паскуале) и Селсо Альбело (Эрнесто). Все — виртуозы с фактурными голосами — в предлагаемых обстоятельствах сработали отлично.



*Третий акт.
Картина «Сад».
Норина —
Кристина
Мхитарян,
Доктор
Малатеста —
Константин
Шушаков,
Эрнесто —
Алексей Татарнищев.
Фото: Дамир
Юсупов*

*Второй акт.
Картина
«Университет».
Норина —
Венера Гимадиева,
Доктор
Малатеста —
Игорь Головатенко,
Дон Паскуале —
Джованни
Фурланетто.
Фото: Дамир
Юсупов*

Майя КРЫЛОВА, «НОВЫЕ ИЗВЕСТИЯ»

Кулябин говорит, что не хочет ставить спектакли о прошлом: он тогда не жил, отчего и не сможет «объяснить, как ходят люди в XIX веке, как они разговаривают, как они носят костюм». А «задача быть достоверным» — одна из важнейших установок режиссера. Он в сущности завзятый реалист. Вот и «Дон Паскуале» тщательно, с детальной проработкой мизансцен, скроен по конкретным психологическим лекалам. /.../

Но архетипы итальянской комической оперы властно берут свое: комический старик против пары влюбленных и помогающего им хитреца. Да и в конце концов жизненная цепкость — понятие вне времени, она изначально присуща героям Доницетти. Как и акцентируемые постановщиком саркастический брачный мезальянс, исследование одиночества, атмосфера «смеха сквозь слезы». И общая амбивалентность ситуации, этакий «бумеранг» зла: кто палач, а кто жертва — самодурствующий дон Паскуале (он лишает племянника денег за непослушание) или устроители розыгрыша, теряющие меру в жестокости? /.../

После «Дона Паскуале» Кулябин не намерен расставаться с оперой. Он, в частности, подписал контракт на постановку «Риголетто» в Вуппертале в 2017 году. Самая главная надежда, что навязчивый эпитет «скандальный» от Тимофея наконец отвяжется. Кулябин, как выяснилось в Большом театре, совсем не скандальный. Он вдумчивый. А о вдумчивом режиссере пусть пишут так, как он заслуживает.



Александр МАТУСЕВИЧ, «КУЛЬТУРА»

Жанр комической оперы к моменту создания «Паскуале» заметно обветшал и почти не пользовался популярностью, вытесненный мелодрамой: к нему редко обращались композиторы. Но только не Доницетти, который оставался верным буффонной стихии, принесшей ему мировую славу, практически до конца. Он пишет свою последнюю комедию не в самое веселое для себя время (личные драмы, болезнь), однако как истинный профессионал кроит ее по всем законам жанра. И хотя ирония и юмор с грустинкой здесь проявляются гораздо больше, чем в любом другом сочинении мэтра, а музыкальный язык обогащен неожиданными гармоническими решениями и лишен подлинных хитов (красивые арии есть — хотя бы каватина Норина, но они не дотягивают, например, до шлягерного романса Неморино из «Напитка»), все же «Дон Паскуале» — стопроцентная комедия «от и до»./.../


Камерная, по сути, опера зиждется на изящном, если не виртуозном вокале (с гибкими речитативами и буффонными скороговорками) четверки протагонистов и их искрометной актерской игре. Именно с последней связаны основные проблемы. Режиссер пустил певцов в свободное плавание, предоставив их собственным актерским талантам. Сам же сосредоточился на отработке весьма искусственной концепции спектакля.

Анна ГОРДЕЕВА, «ТЕАТР»

Понятия о смешном и о дозволенном меняются со временем — уже немало лет режиссеры умирают над «Венецианским купцом» и над «Укрощением строптивой», пытаясь как-то приспособить великие и адски нетолерантные пьесы к взглядам современной аудитории. История в «Доне Паскуале» вроде бы не так очевидно неприемлема: ну, разбушевавшаяся мадам один раз вклеила старику оплеуху, но это же почти клоунская реприза, да? Вот только если в иных режиссерских версиях Норина в этой сцене чуть-чуть останавливается, чувствует некоторым образом дискомфорт (дело зашло слишком далеко), у Кулябина она лишь лелеет собственную

руку, которая, видимо, болит после мощного удара — и ни проблеска сочувствия, испуга или сомнения в героине не заметно./.../

В финале — вроде бы все как положено: старик счастлив избавиться от гламурной ведьмы, племянник счастлив на той жениться, сама Норина наиболее воодушевлена в момент, когда узнает, что от дяди племяннику достанется солидная сумма денег. Но на последних тактах дон Паскуале вдруг обнаруживает брошенные в зале портфели — его профессора, его штат, взбунтовались, не выдержав в конце концов улучшений в университете, и дружно покинули его. Луч света выхватывает на сцене замершую фигуру старика; нет ничего веселого в этой фигуре.

Только начиная работать над постановкой в Большом, Кулябин сообщал граду и миру, что для него важен тот факт, что «Дона Паскуале» Доницетти писал в мрачном состоянии духа, вызванном болезнью и семейными несчастьями. С этими сообщениями он переборщил — и значительная часть публики ждала превращения оперы-буффа в натуральную трагедию. Этого не случилось: в спектакле достаточно смешных моментов, и зал ловит подачу, и смеется все более свободно. Но тонкая горькая нотка слышна отчетливо, она не перестает звучать, и в итоге улыбка становится печальной. Ну — чуть-чуть. Потому что Норина из университета все-таки убралась. 

*Первый акт.
Картина
«Университет».
Доктор
Малатеста —
Константин
Шушаков,
Дон Паскуале —
Николай Диденко.
Фото: Дамир
Юсуфов*



Ханс
Вернер
Хенце

«УНДИНА»

Балет в трех действиях

Либретто Вячеслава Самодурова

Хореограф-постановщик — Вячеслав Самодуров

Сценограф — Энтони Макилзэйн

Художник по костюмам — Елена Зайцева

Дирижер-постановщик — Павел Клиничев

Художник по свету — Саймон Беннисон



Вячеслав Самодуров репетирует с Марисей Александровой и Владиславом Лантратовым. Фото: Дамир Юсупов

Ундина и Беглец. Екатерина Крысанова и Игорь Цвирко на репетиции. Фото: Дамир Юсупов



*Премьера состоялась
24 июня 2016 г.*



*Диана Косырева и Вячеслав Лотатин.
Фото: Дамир Юсупов*



*Антон Савичев.
Фото: Дамир Юсупов*



*Виктория Литвинова и Артур Мкртчян.
Фото: Дамир Юсупов*



Ундина — Екатерина Крысанова, Беглецу — Игорь Цвирко. Фото: Елена Фетисова



Ундины.
Фото: Дамир Юсупов

Ундина —
Диана Косырева,
Беглецу —
Вячеслав
Лопатин.
Фото: Дамир
Юсупов



Отражения.
Ундина —
Виктория
Литвинова,
Отражение
Беглеца —
Артур Мкртчян.
Фото: Дамир
Юсупов

Ундина —
Мария
Александрова,
Беглецу —
Владислав
Лаитратов.
Фото: Павел
Рычков



В БОЛЬШОМ

Amore. Творческий вечер Светланы Захаровой



«Штрихи через хвосты».
Светлана Захарова, Михаил Лобухин, Денис Савин, Владислав Козлов,
Алексей Гайнутдинов, Антон Гайнутдинов.
Фото: Батыр Ашиадурдыев

В.А. Моцарт
ШТРИХИ ЧЕРЕЗ ХВОСТЫ
балет в одном действии
Хореограф-постановщик —
Маргерит Донлон
Художник по костюмам —
Игорь Чапурин
Художник по свету —
Андрей Абрамов



П.И. Чайковский
ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ

балет в одном действии

Хореограф-постановщик — Юрий Посохов

Художник по костюмам — Игорь Чапурин

Художник по свету — Сергей Шевченко



«Франческа да Римини». Франческа — Светлана Захарова, Паоло — Денис Родькин,
Придворные дамы — Ангелина Карлова, Ана Турашвили, Ольга Баричка,
Екатерина Беседина, Екатерина Смурова. Фото: Батыр Аннадурдыев

И.С. Бах, О. Респиги,

К. Пино-Кинтана

ПОКА НЕ ПОШЕЛ ДОЖДЬ

балет в одном действии

Сценарий Жана Франсуа Вазеля

Хореограф-постановщик — Патрик де Бана

Художник по костюмам — Стефани Бойерли

Художник по свету — Джеймс Анго



«Франческа да Римини», Франческа — Светлана Захарова, Джанчотто —
Михаил Лобухин, Паоло — Денис Родькин, Стражи ада — Карим Абдуллин,
Алексей Гайнутдинов, Антон Гайнутдинов. Фото: Батыр Аннадурдыев



«Пока не пошел дождь». Светлана Захарова, Патрик де Бана, Денис Савин.
Фото: Михаил Логинов

Семейные ценности

Знаменитая швейцарская часовая мануфактура Audemars Piguet является официальным спонсором Большого театра на протяжении семи лет. О том, с чего начиналось и как развивается сотрудничество, рассказывает глава российского представительства компании Георгий Осоргин.

Текст: Светлана Савельева



*Георгий Осоргин и
Светлана Захарова.
Фото: Александр
Платонов*

Георгий Михайлович, вы были в числе гостей творческого вечера Светланы Захаровой. Поделитесь вашими впечатлениями.

— Я в восторге. У меня просто нет слов. Wow! Я большой поклонник Светланы. Сердце замирает, когда я вижу, как летят эти прекрасные длинные руки, эти длинные ноги. Вчера она танцевала так, что у меня буквально по коже бежали мурашки и слезы наворачивались на глаза. Эмоции переполняли.

— Светлана Захарова была первым и пока единственным российским лицом марки Audemars Piguet. Почему именно ей была предложена эта роль?

— Сегодня Светлана Захарова — одна из самых известных за рубежом русских балерин. В Японии она просто не может спокойно выйти на улицу, в Милане — тоже. Я восхищаюсь Светланой. То, что делает она, да и весь коллектив театра — ведь это одна сплоченная команда, — это искусство, это точность, это воплощение совершенства. Это отражает и дух нашей компании. Audemars Piguet — это бренд мирового уровня. Наверное, нехорошо так о себе говорить, но мы «сливки» часового искусства. Однако прежде всего мы компания семейная. Audemars Piguet — это одна большая семья. Когда клиент покупает часы нашей

марки, он становится членом нашей семьи. Сейчас компания отказалась от политики сотрудничества с амбассадорами в области искусства, но у нас сохранились дружеские отношения со Светланой. И для нас очень важно, что Большой театр тоже является членом нашей семьи.

— Расскажите, с чего началось сотрудничество Audemars Piguet и Большого театра.

— Я думаю, что все не случайно в жизни. Я впервые попал в Большой театр в 2004 году. В тот момент я работал в совершенно другой компании. Я был настолько восхищен театром, что даже уже и не вспомню, какой именно спектакль я смотрел. Поэтому когда я пришел в Audemars Piguet и увидел, что у них существуют проекты в сфере искусства, я решил, что надо обязательно придумать совместный проект с Большим театром. Ведь Большой театр — это величайший бренд, хоть я и не очень люблю это слово. Большой — это, наверное, единственное слово, которое знают по-русски во всем мире, даже в самых отдаленных уголках Земли. Скажи «Большой», и все понимают, что это значит. Я помню, как презентовал этот проект в Швейцарии. Проект поддержали единогласно — 100% людей подняли руки вверх, даже кричали «Браво!». До того момента мы даже не могли подумать, что пути наших компаний пересекутся.

— **Часто ли вы сами имеете возможность посещать спектакли Большого театра? Есть ли у вас любимый спектакль? Или, наоборот, нелюбимый?**

— У нас сложилась такая практика: каждый месяц мы можем заказывать определенное количество билетов, в том числе для наших партнеров. Так что раз или два в месяц я обязательно бываю в Большом. Когда-нибудь наверняка я с гордостью буду рассказывать об этом внукам. Я очень люблю классический репертуар — «Жизель», «Лебединое озеро». На протяжении семи лет смотрю эти балеты и, вы знаете, не скучаю. С удовольствием смотрел бы их еще лет десять. Ведь каждый спектакль — это сюрприз. Настроение, игра оркестра, отношения между партнерами, даже публика — все это очень влияет на исполнение. Теперь я научился подмечать такие вещи.

Есть у меня и один анекдотический эпизод, связанный с Большим театром. Так сложилось, что у нас были запланированы три встречи с тремя разными деловыми партнерами подряд. Мы пригласили их в Большой театр, на оперу «Борис Годунов». Великолепная опера, только длится она около 4 часов. Вот представьте, один и тот же спектакль — три вечера подряд. Конечно, наши гости все как один были в восторге. А у меня на третий вечер в голове крутилась только одна мысль: «Хорошо, что это последний на этой неделе!» Сейчас, конечно, я вспоминаю об этом с улыбкой.

— **Расскажите, как будет развиваться сотрудничество Audemars Piguet с Большим театром? Ждать ли нам новых совместных проектов, подобных лимитированной серии часов Jules Audemars Bolshoi?**

— Для нас было невероятной удачей заручиться сотрудничеством с Большим театром. Поэтому к открытию Исторической сцены в 2011 году мы решили сделать что-то особенное. В самом деле, события такого масштаба происходят раз в жизни. И мы посчитали, что было бы неплохой идеей выпустить «театральные» часы, с особенным золотым ротором (маховик украшен эмблемой Большого театра. — Прим. ред.). Еще одна особенность этих часов — это цвет циферблата, до 2011 года у нас в коллекциях не было такого оттенка. Можно сказать, что Большой театр и Audemars Piguet совместно

придумали новый цвет, и только сейчас мы будем применять его для других часов. Вообще, это был очень интересный эксперимент. Я могу сказать, что до сих пор мне продолжают звонить и задавать вопрос, можно ли приобрести часы Большого театра. Спустя пять лет! Но выпуск новых лимитированных коллекций мы пока не планируем. Когда вы создаете лимитированные изделия, вам нужно собрать команду людей, которые полностью погружаются в работу над новым проектом, не собирают классические модели. Нужно проделать огромную работу. Это сопоставимо с подготовкой спектакля: нужно создать новые костюмы, декорации... Так и нам для лимитированных серий нужно подготовить новые запчасти, новое оформление, да даже упаковку и коробки. Сейчас компания возвращается к своим традициям и истокам. Но в любом случае наши компании были и остаются партнерами, и наше сотрудничество будет крепнуть и развиваться. **✎**

Светлана Захарова
с часами Audemars
Piguet Millenary
Precieuse.
Фото: Александр
Платонов



Рандеву с мировым балетом

«Бенуа де ла данс» вручил свои ежегодные призы и воздал почести Шекспиру

Текст: Анна Галайда



Юрий Григорович поздравляет Джона Ноймайера. Фото: Михаил Логвинов

Международный балетный приз «Бенуа де ла данс» (Benois de la danse) вручен в 24-й раз на Исторической сцене Большого театра. Несмотря на французское название, у которого нет адекватного перевода на русский, это типично отечественное предприятие. В 1992 году Юрий Григорович, будучи президентом Международного союза деятелей хореографии, учредил собственный балетный приз, повелев ему быть «балетным Оскаром». В жюри Григорович пригласил звезд мировой величины — педагогов и хореографов. Около десяти лет назад

организаторы нашли оптимальную форму существования «Бенуа» — они трансформировали его в фестиваль: номинанты текущего года танцуют параллельно с вручением наград, а на следующий день выступают лауреаты прежних лет — цвет современного мирового балета.

В этом году в жюри под бессменным председательством Юрия Григоровича работали Жозе Мартинез, этуаль Парижской национальной оперы, ныне возглавляющий Национальную танцевальную компанию Испании, итальянская прима Элизабетта Терабуст, старший профессор Пекинской академии танца Сяо Сухуа, директор

театра Джойс из Нью-Йорка Линда Шелтон, руководитель балета Мариинского театра Юрий Фатеев, звезда Парижской национальной оперы Мари-Аньес Жилло, худрук Шведского Королевского балета Йоганнес Охман.

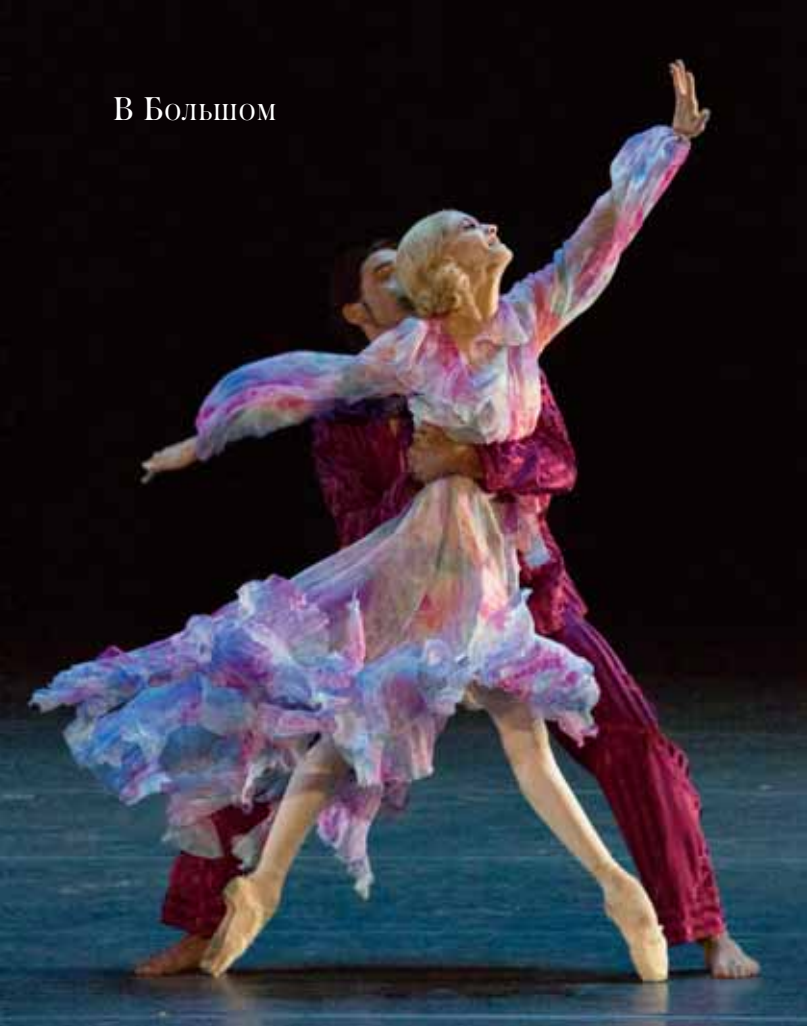
Благодаря этой деятельной команде в число претендентов на награды попали авторы восьми спектаклей. Безусловно, можно сожалеть, что вне поля их внимания в этом году остались Алексей Ратманский, Кристофер Уилдон, Уэйн Макгрегор, Дэвид Доусон, выпустившие резонансные премьеры. Но «Бенуа» давно приучил к тому, что его организаторы полностью доверяют поиск претендентов членам жюри, которые, по традиции, сосредоточены на событиях, прошедших преимущественно в тех компаниях, которые сами представляют. Тем более что список номинантов-хореографов был впечатляющим: в него попали швед Александр Экман, ежегодно выдающий не одну захватывающую премьеру, Джастин Пек — восходящая звезда американской хореографии, уже признанный и Парижской национальной оперой, Мауро Бигонцетти, прямо перед «Бенуа» возглавивший балет театра Ла Скала, и Бенжамен Мильпье, недавно покинувший Париж ради Лос-Анджелеса.



Ребекка Бьянки, Клаудио Кочино. «Жизель». Фото: Михаил Логвинов

Вирна Тотти, Кристиан Фаджестти. «Золушка». Фото: Михаил Логвинов





Алисия Аматриан, Джейсон Райли. «Трамвай „Желание“».
Фото: Михаил Логвинов



Екатерина Крысанова, Владислав Лантратов. «Укрощение строптивой».
Фото: Alice Blangero

Особенность современной хореографии заключена в том, что о ней практически невозможно судить по одному дуэту, вырванному из контекста постановки. Что продемонстрировали не только отвлеченно-актуальный фрагмент из «Кармен» Йохана Ингера, поставленной в Национальном танцевальном театре Испании, но и дуэт из «Героя нашего времени» Юрия Посохова, хорошо известного москвичам (оба постановщика были признаны лучшими хореографами).

Лучшие исполнители оказались совсем из других балетов. Это кореец Кимин Ким, поднявшийся до положения премьера Мариинского театра. В гала-концерте он эффектно, но неинтересно был представлен Золотым рабом из «Шехеразеды». И сразу две балерины: прима из Штутгарта Алисия Аматриан (взращенная на европейской хореодраме и современном радикализме испанка способна украсить даже физиологию «Трамвая «Желание» Ноймайера) и японка из Новой Зеландии Ханна О'Нил, чье па де де из «Эсмеральды» Березова демонстрировало классическую культуру, но пока не тот высочайший академизм, которого ждешь от представительницы Парижской оперы.

Второй вечер на этот раз был посвящен 400-летию со дня смерти Шекспира, и идея «монографического» гала, посвященного не хореографу и композитору, а драматургу, оказалась для балетного вечера вдохновляюще бездонной. Трагедии и комедии Шекспира попросились в танцевальный мир еще тогда, когда балет боролся за свою самостоятельность и сепаратность от оперы. В середине XVIII века Жан-Жорж Новерр был одним из первых, кто решил выразить идеи Шекспира пластически. Как это ни кажется сегодня странным, начал он с «Антония и Клеопатры». Среди других сюжетов, попавших тогда же в поле внимания постановщиков, были «Макбет», «Гамлет», «Кориолан», «Отелло» и «Буря».

До наших дней ничего из старейших шекспировских балетов, разумеется, не сохранилось — даже «Сна в летнюю ночь», который считался вполне успешным творением Мариуса Петипа. Первый номер современной «шекспирианы» датируется 1940-м — легендарным балетом Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта», благополучно сохранившимся в Мариинском театре. Веронская история Шекспира вообще стала одним из самых популярных балетных мифов, без которого



Ольга Смирнова, Смен Чудин. «Укрощение строптивой».
Фото: Alice Blangero



Анна Лаудере, Карстен Юнг. «Отелло».
Фото: Михаил Логвинов

теперь невозможно вообразить танцевальный театр. На концерте «Бенуа» он был представлен не только версией Лавровского, но и фрагментом «Ромео и Юлии» Мориса Бежара, который использовал в своем спектакле музыку Берлиоза, «Балконом» из прогремевшей постановки Анжелена Прельжокажа, перенесшего действие в реалии югославской войны, и эпизодом «Джюльетты и Ромео» Матса Эка, который для своей недавней премьеры в Шведском Королевском балете использовал музыку Чайковского.

Гала-концерт «Бенуа» можно было назвать и бенефисом Джона Ноймайера, который приехал получать награду «За жизнь в искусстве», присужденную в 2013 году. Мало кто еще из хореографов XX века так упорно изучал шекспировское творчество и стремился приручить к нему пуанты. В программу вечера вошли фрагменты «Гамлета», «Как вам это понравится», но лишь дуэт из «Отелло» сохранил до наших дней выразительность и эмоциональную яркость. Странно выглядит в наши дни и акробатика «Макбета» Владимира Васильева, и натурализм «Отелло» американского авангардиста Лара Любовича, а дуэт из джаз-«Гамлета»

Бежара на музыку Дюка Эллингтона поник рядом с черно-белой видеозаписью, в которой танцует сам постановщик — молодой, с профилем Мефистофеля.

Как оказалось, вечность тем элегантно подчеркивается современными театральными приемами и актуальным пластическим языком, независимо от того, используются для этого пуанты, джазовки, сапоги или босые ноги. С мощью ноймайеровского «Отелло», фрагментов «Ромео и Джульетты» Прельжокажа, «Джюльетты и Ромео» Эка в гала соперничал финал «Укрощения строптивой» Жан-Кристофа Майо, подарившего два года назад эксклюзив Большому театру. В нем блеснула Екатерина Крысанова, получившая в этом году объединенный приз «Бенуа-Москва Мясин-Позитано». Можно сожалеть, что в программе не оказалось других новинок последних лет — «Бури» Алексея Ратманского, «Зимней сказки» Кристофера Уилдона, «Ромео и Джульетты» Вячеслава Самодурова, «Шекспириментов» Радуги Поклитару. Но в любом случае стоит поблагодарить «Бенуа де ла данс». Представить, как выглядит современный танцевальный ландшафт, теперь можно, не выезжая из Москвы. ■

ПЛАНЫ НА

❖ ПРЕМЬЕРЫ ❖

16 октября 2016

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Д. Пуччини

«МАНОН ЛЕСКО»

Опера в четырех действиях

Либретто Доменико Оливьи, Марко Праги,
Джузеппе Джакозы, Луиджи Иллики, Руджеро
Леонкавалло и Джулио Рикорди

по роману «История кавалера де Грие и Манон
Леско» аббата Антуана-Франсуа Прево

Дирижер-постановщик — **Ядер Биньямини**

Режиссер-постановщик — **Адольф Шапиро**

Художник-постановщик — **Мария Трегубова**

Художник по свету — **Дамир Исмагилов**

Главный хормейстер — **Валерий Борисов**

25 ноября 2016

НОВАЯ СЦЕНА

Б. Бриттен

«БИЛЛИ БАДД»

Опера в двух действиях

Совместная постановка с Английской
национальной оперой

Либретто Э.М. Форстера и Эрика Крозье
по одноименной неоконченной
повести Германа Мелвилла

Дирижер-постановщик — **Уильям Лейси**

Режиссер-постановщик — **Дэвид Олден**

Сценография — **Пол Стейнберг**

Костюмы — **Констанс ХOFFман**

Художник по свету — **Адам Силвермен**

Режиссер по пластике — **Максайн Брэм**

Режиссер сценического боя —

Джессика Джексон-Смит

Главный хормейстер — **Валерий Борисов**

12 февраля 2017

НОВАЯ СЦЕНА

М. Вайнберг

«ИДИОТ»

Опера в четырех действиях

Либретто Александра Медведева

по одноименному роману

Ф.М. Достоевского

Дирижер-постановщик —

Михал Клауза

Режиссер-постановщик —

Евгений Арье

Сценография —

Семен Пастух

Костюмы — **Галина Соловьева**

Художник по свету —

Дамир Исмагилов

Главный хормейстер —

Валерий Борисов

19 марта 2017

НОВАЯ СЦЕНА

Вечер одноактных балетов

«ЭТЮДЫ»

Балет в одном действии

на музыку Карла Черни

Хореограф-постановщик —

Харалд Ландер

«КЛЕТКА»

Балет в одном действии

на музыку Игоря Стравинского

Хореограф-постановщик —

Джером Роббинс

Сценография — **Жан Розенталь**

Художник по костюмам — **Рут Сobotка**

Художник по свету —

Дженнифер Типтон

24-Й СЕЗОН

15 июня 2017

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Н. Римский-Корсаков
«СНЕГУРОЧКА»

Либретто композитора,
основанное на одноименной
пьесе А. Н. Островского

Дирижер-постановщик — **Туган Сохиев**
Режиссер-постановщик — **Александр Титель**
Художник-постановщик — **Владимир Арефьев**
Художник по свету — **Дамир Исмагилов**
Главный хормейстер — **Валерий Борисов**

11 июля 2017

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

И. Демуцкий
«НУРЕЕВ»

Балет в двух действиях
при поддержке А. Л. Костина
Либретто Кирилла Серебренникова
и Юрия Посохова

Хореограф-постановщик — **Юрий Посохов**
Режиссер и сценограф —
Кирилл Серебренников
Художник по свету и видеопроекции —
Саймон Донжер
Художники по костюмам — **Елена Зайцева,**
Кирилл Серебренников
Дирижер-постановщик — **Антон Гришанин**

❖ ЮБИЛЕИ ❖

1 ноября 2016

НОВАЯ СЦЕНА

Михаил
Лавровский

Творческий вечер к 75-летию

8 ноября 2016

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Галина
Вишневская

Творческий вечер к 90-летию со дня рождения
Совместно с центром оперного пения
Галины Вишневской
Дирижер — **Туган Сохиев**

20 декабря 2016

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Марис Лиела

Творческий вечер к 80-летию со дня рождения

2 января —
19 февраля 2017

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Юрий Григорович

Фестиваль спектаклей к 90-летию
Юбилей легендарного хореографа
Большой театр отметит масштабным
фестивалем его спектаклей.
В юбилейном сезоне состоится
также капитальное возобновление
балета «Золотой век» и перенос
на Историческую сцену балета
«Раймонда».

28 мая 2017

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Маквала
Касрашвили

Юбилейный творческий вечер

❖ КОНЦЕРТЫ ❖

2 октября 2016

НОВАЯ СЦЕНА

ОПЕРНЫЙ КОНКУРС

«COMPETIZIONE DELL'OPERA»

Финал и гала-концерт
Оркестр Большого театра
Дирижер — **Фабио Мастранджело**

15 декабря 2016

ФИЛАРМОНИЯ-2

МОЛОДЫЕ ГОЛОСА БОЛЬШОГО

Концерт солистов оперы,
выпускников и артистов
Молодежной оперной программы.
Оркестр Большого театра
Дирижер — **Павел Клиничев**

27 января 2017

ФИЛАРМОНИЯ-2

и

29, 31 января 2017

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА

Дж. Россини

«ПУТЕШЕСТВИЕ В РЕЙМС»

Опера в концертном исполнении
К 225-летию со дня рождения композитора
Либретто Луиджи Балокки
по мотивам романа Мадам де Сталь
«Коринна, или Италия»
Солисты, хор и оркестр Большого театра
Дирижер — **Туган Сохиев**

10 марта 2017

ФИЛАРМОНИЯ-2

П. Чайковский

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА»

Опера в концертном исполнении
Либретто композитора по одноименной
трагедии Фридриха Шиллера в переводе
Василия Жуковского
Солисты, хор и оркестр Большого театра
Дирижер — **Туган Сохиев**

❖ ТРАНСЛЯЦИИ ❖

Прямые трансляции

16 октября 2016

Д. Шостакович

«ЗОЛОТОЙ ВЕК»

22 января 2017

П. Чайковский

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

19 марта 2017

«ЭТЮДЫ»

Балет в одном действии
на музыку Карла Черни
Хореограф-постановщик — **Харалд Ландер**

«КЛЕТКА»

Балет в одном действии
на музыку Игоря Стравинского
Хореограф-постановщик —
Джером Роббинс
Сценография — **Жан Розенталь**
Художник по костюмам — **Рут Сobotка**
Художник по свету — **Дженнифер Типтон**

РУССКИЕ СЕЗОНЫ

На музыку Леонида Десятникова
Хореограф-постановщик — Алексей Ратманский
Художник по костюмам — Галина Соловьева

9 апреля 2017

И. Демуцкий

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Хореограф-постановщик — Юрий Посохов
Режиссер-постановщик, художник-постановщик
и автор либретто —
Кирилл Серебренников
Художники по костюмам —
Елена Зайцева,
Кирилл Серебренников

Трансляции в записи

6 ноября 2016

Д. Шостакович

«СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ»

Хореограф-постановщик —
Алексей Ратманский
Художник-постановщик — Борис Мессерер
Запись от 29 апреля 2012

18 декабря 2016

П. Чайковский

«ЩЕЛКУНЧИК»

Запись от 21 декабря 2014

5 февраля 2017

П. Чайковский

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

Запись от 25 января 2015

❧ ГАСТРОЛИ ❧

27 сентября —
4 ноября 2016

Первый фестиваль
музыкальных театров России

«ВИДЕТЬ МУЗЫКУ»

Фестиваль «Видеть музыку», учрежденный Министерством культуры РФ и Ассоциацией музыкальных театров России, пройдет в Москве с 27 сентября по 4 ноября. Театры, входящие в АМТ, выберут для показа в Москве свои важнейшие премьеры последних двух сезонов. Спектакли пройдут в ведущих музыкальных театрах Москвы. На сцене Большого театра свои постановки покажут Санкт-Петербургский театр «Зазеркалье», Театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) и Бурятский театр оперы и балета.

Финалом фестиваля станет церемония вручения премии «Легенда» и гала-концерт российских музыкальных театров в День народного единства 4 ноября.

19 февраля 2017

ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

М. Вайнберг

«ПАССАЖИРКА»

Опера в двух действиях
Либретто Александра Медведева
по повести Зофьи Посмыш
Дирижер-постановщик —
Оливер Фон Донаньи
Режиссер-постановщик и сценограф —
Тадеуш Штрасбергер
Художник по костюмам —
Матти Ульрих
Премьера в Екатеринбургском театре оперы
и балета состоится
15 сентября 2016 года.

«Жить да и умирать надо бодро и красиво»

В премьерной постановке оперы «Любовь к трем апельсинам» Сергея Прокофьева на сцене Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко окружающая действительность не только служит рамкой спектакля, введенной внутрь театрального текста, но и становится героиней иронического повествования.

Текст: Юлия Бедерова

Антиреализм оперы «Любовь к трем апельсинам», написанной Прокофьевым на собственное либретто по фьябе Карло Гоцци и сценарию Мейерхольда, обращает на себя внимание парадоксально органичным и одновременно позерским игнорированием не только обстоятельств реальности, но и сложных эмоций, какие могло вызывать новое произведение у современников по обе стороны океана. Премьера состоялась на сцене Чикагского театра «Аудиториум» в 1921 году на французском языке, в сценографии Бориса Анисфельда и с автором за пультом (о ней впервые в России рассказывает уникальная выставка, развернутая в фойе Музыкального театра). Мир рушился, Прокофьев тем временем сочинял скерцозную партитуру, полную

*Сцена
из второго акта.
Принц —
Липарит Австисян,
Нинетта —
Дарья Терехова.
Фото: Олег Чернуш*



игриво-ядовитой иронии и радостного азарта, резонно предполагая в окружающих изумление от такого пренебрежения сложностью, остротой, трагедийностью и лиризмом как времени, так и жанра. «Я просто сочиняю веселую оперу», — настаивал композитор, это должна быть «музыка простая, по возможности», «музыка прозрачная». Однако веселая опера, которую писал еще скорее автор «Сарказмов» и «Мимолетностей», нежели «Ромео и Джульетты», содержит в себе не только смех, но и «смех над смехом», представляя собой конструктивно-изысканную, формалистически изощренную антиромантическую антидраму.

Продолжая мощную маскарадную линию в истории оперы, в большей степени чтобы скрыть под маской новаторской комедии тревожную злободневность («в наших столицах — резня и вой»), чем вскрыть ее болезненный драматизм, Прокофьев ожидал, что одни накинутся на него с упреками в беспечности во время «борьбы и судорог», другие осудят за «беготню» вместо лирики. Он объявлял себя адептом чистого искусства и в то же время полагал, что современники (как Трагики, Лирики и Пустоголовые в Прологе к «Апельсинам») найдут его веселую оперу спорной, не видя в ней ни следов реальности, ни привычных штампов искусства.





«Ой, не прав ли Демчинский, говоривший перед моим отъездом, что когда я, «бежавший от истории», вернусь в измученную Россию, она не поймет меня», — настораживается тоскующий по успеху на родине Прокофьев. Но все же он абсолютно уверен в художественной убедительности своих антиреалистических и одновременно антиромантических построений. Пусть Трагики и Лирики, предпочитающие реальности театральные пафос, окажутся разоблачены.

Постановщики «Апельсинов» в театре Станиславского и Немировича-Данченко (в новом московском варианте к тандему Александра Тителя и Владимира Арефьева, создавшему первоначальную версию спектакля в 2013 году в Риге, присоединился Александр Лазарев) подхватили тему Прокофьева и выстроили представление, в котором реальность мерцает среди пародийных буффонных конструкций ироничными красками. Отталкиваясь от приема «театр в театре», уместного в «опере об опере» (прокофьевские «Апельсины» написаны как опера-насмешка над традициями и штампами), Титель и Арефьев сочиняют спектакль о «театре в реальности» и о «реальности в театре».

Вместо прокофьевских Трагиков, Комиков, Лириков, Чудаков и Пустоголовых, напоминающих

повадками современников автора, в Прологе на сцене появляются наши современники: узнаваемого вида Пожарные, Полицейские, Медики, Ремонтники и Журналисты. Все, кроме последних, словно набраны по первым номерам в телефонной книге — 01, 02, 03, и кто может быть ближе к жизни, чем группа этих управляющих искусством жить и примкнувших к ним репортеров. Именно они — регуляторы реальности, диспетчеры и постановочная часть театра жизни — спорят в Прологе о том, каким быть сюжету и всему ходу вещей. В толчее между ними, на городских улицах и площадях, завязывается история Принца и Принцесс, закулисных магов, интриганов, шутов и деловитых чудищ.

Но кроме деловито спящих и резонерствующих сотрудников экстренных служб, условно

*Кухарка —
Феликс Кудрявцев,
Труффальдино —
Валерий Микицкий.
Фото: Олег Черноус*

*Сцена из
первого акта.
Труффальдино —
Валерий Микицкий.
Фото: Олег Черноус*





Сцена из первого акта.
Панталон — Евгений Поликанин,
Король Треф — Леонид Зимненко.
Фото: Олег Черноус

современных костюмов персонажей да еще обманывающих публику световых панелей (вместо титров они транслируют очаровательно смешные реплики, словно слетающие с губ удивленного зрителя: «во дают», «птицу плохо видно», «а кто художник?», «опять Малевич!»), других однозначных примет современности публика в спектакле не увидит. Прокофьевское действие, в котором буффонада расцветает на месте лирики, фарс воцаряется на троне трагедии, а фантазмагория окрашивает комедию в несмешные краски, где все связи перевернуты и перемешаны, в спектакле разворачивается в естественных для себя декорациях. Черный квадрат распадается на куски, чтобы к финалу собраться в оранжевый и снова развалиться. Девочка (балерина) на (огромном) шаре крутит педаль истории искусства авангарда. Фата Моргана, как нелепая Колумбина (яркая роль Натальи Мурадымовой, которой комедия,

Сцена из первого акта.
Леандр — Антон Зверев.
Фото: Олег Черноус



как это видно, удастся не хуже трагедии), словно сходит с купринских страниц. Король Треф (величественный Леонид Зимненко) грозно ходит в страшной длинной кожанке («Опять в пальто!» — насмехается комментирующее табло). Принц и Труффальдино (чудесная комическая пара — Липарит Аветисян и Валерий Микицкий с его багажом высоких драматических партий), как заправские Чапаев и Петька, путешествуют на тачанке (вот и она, мифологизированная реальность гражданской войны в прокофьевской опере). Огромные апельсины (потом еще пластмассовые руки и ноги, оставшиеся от Принцесс сюрреализма) везет через пустыню плакатный ржавый паровоз. Титель и Арефьев свободно иронизируют над ранней авангардистской историей, тем временем представители экстренных служб, кинематографически милые, в отличие от настоящих, пристрастно наблюдают, обсуждают, резонерствуют, болеют за своих, комментируют и соучаствуют не только там, где определил автор, но и в финале. Полицейские гонятся за силами зла (добро торжествует, но зло непотопляемо) и обращают суровые взоры в зрительный зал: интриганы и злые волшебники остались среди нас.

На фоне театрализованной современности прошлое видится «театром в театре», подозрительно похожим на «реальность внутри реальности». Современность, в свою очередь, оказывается наблюдающей, сочувствующей и даже создающей по отношению к прошлому и к театру. Вследствие этого по-прокофьевски изящного фокуса вместо стилизации или актуализации мы видим совсем другой по существу прием: соотношения прошлого и настоящего, условности и злободневности встряхиваются, переворачиваются. Одно становится рамкой другого, но скоро конструкция выворачивается наизнанку, рамки множатся, прошлое жизни и искусства оживает и обретает многозначительный объем, в котором нет места напыщенности и тривиальности. Современность выходит на площадь героиней уличной буффонады. Следуя за Прокофьевым, Титель не вскрывает болезненный драматизм современности, но утешает ее театром, иронизируя над ней и ее выпенденными отношениями с искусством. Мы слишком серьезно к себе относимся, как бы говорит нам спектакль, тогда как, по словам режиссера, размышляющего об «Апельсинах», «жить да и умирать надо бодро и красиво». ▮



Маквала Касрашвили и Алла Демидова

Премии «Фонда Елены Образцовой»

Текст: Елизавета Дюкина

2 июня состоялась торжественная церемония вручения премий «Фонда Елены Образцовой». Благотворительный фонд поддержки музыкального искусства был создан в декабре 2011 года по инициативе самой великой певицы.

Лауреатами премии «За многолетнее служение вокальному искусству» стали солисты Большого театра Маквала Касрашвили и Зураб Соткилава. Они и сегодня, помимо того что готовят молодое поколение вокалистов, успешно выступают в концертах, а Маквала Филимоновна и поет в спектаклях Большого театра. Естественно, что они порадовали выступлением своих поклонников и друзей. Маквала Филимоновна исполнила арию Тоски из оперы Пуччини. В честь Касрашвили ее ближайший друг актриса Алла Демидова прочитала стихи Ахматовой и Блока. Было и музыкальное приветствие от молодых певцов Игоря Морозова, Эльмиры Карахановой и Цветаны Омельчук — фрагмент из пасторали «Искренность пастушки» («Пиковая дама» Чайковского). Зураб Соткилава спел романсы Рахманинова «Я не пророк» и «Островок», а ему Игорь Морозов подарил арию Леандро из сарсуэлы Соросабала «Хозяйка портовой таверны», которую он закончил вместе с Зурабом Лаврентьевичем.

Награды в этой же номинации получили старейший концертмейстер Московской консерватории Наталья Голубева, которая отдала ей 50 лет, 30 из которых она проработала в классе Елены Образцовой, и выдающийся хоровой дирижер и создатель Московского камерного хора Владимир Минин.

Зал дружно приветствовал лауреатов в номинации «За яркое начало в искусстве» выпускницу Молодежной оперной программы Большого театра Екатерину Морозову и солистку театра «Новая опера», приглашенную солистку Большого театра Юлию Меннибаеву.



Зураб Соткилава и Дмитрий Бертран



Сцена из спектакля «Король Лир»

Коротко

В поисках жанра

Текст: Александр Дмитриев

Московская филармония начала лето тремя необычными концертами. Три вечера подряд в Концертном зале им. Чайковского выступал Государственный академический симфонический оркестр им. Е. Светланова под управлением Владимира Юровского.

Первый вечер был посвящен двум легендарным спектаклям 1930-х годов — «Гамлету» в постановке Николая Акимова и «Египетским ночам» в композиции и режиссуре Александра Таирова. Как попали два этих театральных памятника на концертную сцену? Очень просто: музыку к первому написал Дмитрий Шостакович, ко второму — Сергей Прокофьев. В юбилейный для обоих композиторов год и к тому же год 400-летия со дня смерти Шекспира они естественно встретились в одной афише (среди текстов, использованных в «Египетских ночах», — пьеса Шекспира «Антоний и Клеопатра»).

Отдельные музыкальные номера из «Гамлета» и «Египетских ночей» достаточно хорошо известны. Идеей Юровского было как раз исполнить обе партитуры целиком. В «Египетских ночах» музыка Прокофьева сплелась с голосами Чулпан Хаматовой и Максима Суханова. Для «Гамлета» был избран другой жанр — воспоминания-фантазии. Не всегда понятно, какому моменту спектакля соответствовал тот или иной номер, поэтому дирижер комментировал тот или иной фрагмент, а призванный ему в соратники режиссер Михаил Левитин подпитывал воображение слушателей дошедшими до нас описаниями отдельных сцен.

Второй вечер был отдан кинематографу. Немой фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» звучал в сопровождении специально написанной для него музыки Шостаковича. Трехдневный марафон (все концерты заканчивались в одиннадцатом часу) завершился мировой премьерой оперы Сергея Слонимского «Король Лир».

Фото предоставлены отделом информации и общественных связей Московской филармонии



Владимир Юровский



Чулпан Хаматовая



Максим Суханов



Максим Пастернак



ЖИТИЙНАЯ ОПЕРА

Доктор Гааз —
Дмитрий Башкиров,
артисты хора.
Фото: Евгения Ситко

Текст: Александр Матусевич

В Белоколонном зале княгини Шаховской театра «Геликон-опера» прошла мировая премьера произведения молодого российского композитора Алексея Сергунина «Доктор Гааз».

Либретто к ней сочинила известная российская писательница Людмила Улицкая, впервые соприкоснувшаяся с оперным жанром. Она создала кинематографическое по сути повествование-коллаж, в котором яркими вспышками проходят одиннадцать эпизодов из жизни реального человека — выдающегося медика и гражданина Федора Гааза. На первый взгляд, в получившейся опере нет единой драматической линии, единого сюжетного стержня. Эпизоды разрозненны, словно страницы альбома, запечатлевшего отдельные моменты биографии главного героя. Перелистывая их, зритель видит доктора, занимающегося пациентами, ведущего неприятный разговор с высокопоставленным бюрократом, отбивающегося от уличных проходимцев. Эти

эпизоды перемежаются короткими интерлюдиями человеческой боли — той боли, с которой всю жизнь сражался святой доктор, сделавший за свою жизнь так много для облегчения участи страждущих на своей новой родине, в России.

Эпизоды, как клейма житийной иконы, рисуют тернистый путь немецкого врача, исповедующего как непреложное правило христианский принцип «Возлюби ближнего». Их дискретность — кажущаяся, ибо они выстраиваются не просто в законченный сюжет, но в стройную философию, основа которой — подлинное человеколюбие. Оно актуально всегда — так же, как и сам призыв доктора Гааза к любви и милосердию, дефицит которых, увы, наблюдается во все времена. Музыка Сергунина, выпукло подаваемая молодым маэстро

Валерием Кирьяновым, обладает признаками высокой эклектики. Автор то гармонично соединяет, то контрастно сталкивает барочные элементы с электронным звучанием, мощные оркестровые пульсации в духе Шостаковича с надмирным строем духовных песнопений. Здесь встречаются и привычные оперные формы — например, лирические монологи сестры Гааза Гретхен (эту партию превосходно исполняет Лидия Светозарова). Но их совсем немного, и понятно почему — короткий эпизод, многозначный и афористичный, здесь гораздо важнее. Колоссальна роль хора, за время часовой оперы проживающего десятки разных жизней-эпизодов.

Постановка Дениса Азарова также строится на контрастах: грубую кирпичную кладку тюрьмы, перегораживающую сцену, сменяет светлый уют докторского дома, а разряженное великосветское общество (богатую клиентуру Гааза его первых лет жизни в России) — вереница каторжников, бредущих по дощатому помосту вокруг оркестровой ямы. На контрасте, казалось бы, построен и финал: блаженный доктор (Виталий Фомин) укоряет митрополита Филарета (Александр Киселев) в небрежении заповедями. Но это противостояние разрешается счастливо — укор попадает в сердце совестливому владыке, опускающемуся на колени перед святым доктором и признающему его правоту и величие. 📖



Гретхен — Лидия Светозарова.
Фото: Антон Дубровский

Доктор Гааз — Виталий Фомин, Разбойники — Дмитрий Янковский,
Анапалый Пономарев, Дмитрий Скориков.
Фото: Антон Дубровский

Митрополит Филарет — заслуженный артист России Михаил Гужов,
Доктор Гааз — Дмитрий Башиқаров.
Фото: Евгения Сизко



Были и небылицы Родиона Щедрина

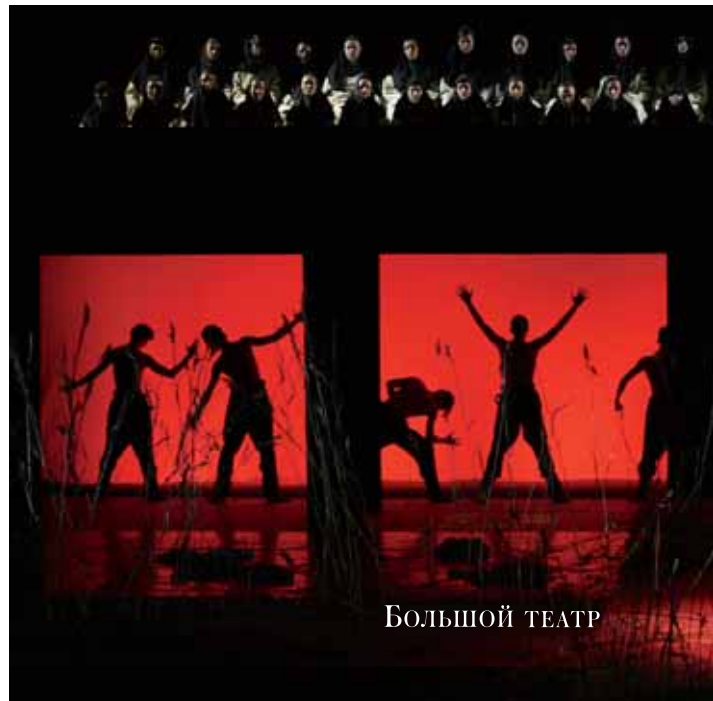
Текст: Владимир Дудин

Валерий Гергиев начал собирать коллекцию опер Родиона Щедрина в Мариинском театре с «Очарованного странника», поставленного режиссером Алексеем Степанюком в Концертном зале Мариинки в 2008 году. После многолетней тьмы неведения в области оперного наследия композитора публика была ошеломлена несуетностью, мистичностью и откровенческой мудростью музыкального языка произведений Щедрина. «Очарованный странник» (опера для трех солистов, хора и оркестра) буквально зачаровал, заставив замереть в ожидании следующих сочинений — и уже написанных, но неисполняемых, и совсем новых.

*Сцена
из спектакля
«Очарованный
странник».
Иван Северьянович
Флягин —
Сергей Алексахин,
Цыганка Груша —
Кристина
Капустинская.
Фото: Валентин
Барановский (с)
Мариинский театр*



В отсутствие современных опер в репертуаре театра стиль этого сочинения Щедрина не просто обнадеживал, но предлагал невероятную альтернативу, в русле которой театр мог решить сразу несколько насущных проблем. Среди них — и приобщение массового слушателя к произведениям наших современников, и интерес труппы к мелодичной и вокально приятной музыке, даже, в конце концов, вопрос поиска национальной идентичности. Созданная в Концертном зале Мариинского театра всего два года спустя после его открытия, постановка «Очарованного странника» стала одной из первых удачных работ в сценически непростых условиях этой площадки, представляющей по сути большой амфитеатр. Деревянная отделка стен стала частью декораций художника-постановщика Александра Орлова. В них идеально вписались колосья ржи — символ бесконечного русского поля. А из-под колосников свисали качели — символ еще более емкий. На них до изнеможения раскачивал молодую цыганку Грушеньку Князь. Родиону Щедрину словно удалось здесь остановить время — создать





Сцена «Обед у прокурора» из спектакля «Мертвые души».
Фото: Валентин Барановский (с) Мариинский театр

развернутую метафору воспоминаний, изнурительных покаянных рефлексий главных героев, грешащих и кающихся. Спектакль стал звездным часом не только режиссера, но и меццо-сопрано Кристины Капустинской, которая исполняла эту партию на протяжении нескольких сезонов как свою визитную карточку. «Очарованного странника» по сей день можно считать одним из символов Концертного зала Мариинского театра.

«Мертвые души» были впервые поставлены в Мариинском театре в 1978 году Борисом Покровским и продирижированы молодым Юрием Темиркановым. И вот в 2011 году опера вернулась в репертуар. На смену старой постановочной версии пришла радикально новая — в постановке востребованного молодого режиссера Василия Бархатова и сценографии Зиновия Марголина. Однако новые «Мертвые души» отнюдь не отличились каким-либо постановочным радикализмом, как будто даже нарочито делая реверанс театру 1970-х. Разумеется, Василий Бархатов демонстрирует свое авторское видение гоголевского сюжета, утрируя слащавые диалоги



Размышления

Сцена «Коробочка». Чичиков — Владислав Сулимский, Коробочка — Лариса Дядькова.
Фото: Валентин Барановский (с) Мариинский театр

пасечников Маниловых, гиперболизируя образ партократа Собакевича, бомжефицируя бесполого Плюшкина («куль заплатанный»). Эта постановка показала, с каким удовольствием оперные солисты могут быть драматическими артистами и как силен в Мариинском театре ансамблевый метод игры.

Третьей оперой Родиона Щедрина, поставленной на Новой сцене Мариинского театра, стал «Левша». Как и «Очарованный странник», он написан по мотивам произведения Николая Лескова, любимого писателя композитора. Музыкальный язык оперы напомнил «Очарованного странника» с его культом медлительности и эпической философичности. Центром спектакля стало исполнение партии Левши высоким тенором Андреем Поповым.

В Мариинском театре были представлены и другие оперные сочинения Щедрина. В 2008 году на фестивале «Новые горизонты» прозвучал большой фрагмент оперы «Лолита» по всемирно известному роману Владимира Набокова. Русскую хоровую оперу «Боярыня Морозова» на либретто композитора, написанного по текстам «Жития протопопа Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», исполнили в концертной версии в 2014 году, но с первых же тактов не осталось сомнений, что это великое произведение требует безотлагательной инсценировки. В сезоне 2015—2016 года в концертном исполнении предстала опера «Не только любовь», также ждущая своей театрализации.

Одним из главных событий уходящего сезона стала мировая премьера оперы «Рождественская сказка» в постановке Алексея Степанюка и сценографии Александра Орлова. В ней композитор вновь предстал также и либреттистом, сочинив

Цыганка Груша — Кристина Капустинская.
Фото: Валентин Барановский (с) Мариинский театр



Сцена из спектакля «Левша». Левша — Андрей Попов.
Фото: Валентин Барановский (с) Мариинский театр

свою историю для семейного просмотра по мотивам сказки чешской писательницы Божены Немцовой. В этой рождественской опере без труда угадывалась история двенадцати месяцев и падчерицы Замарашки, откомандированной жестокой Мачехой и ее дочерью собирать подснежники в лютый мороз. Но в отличие от хорошо известной сказки Самуила Маршака, здесь не было финальной сцены возмездия: Мачеха с дочерью не превращались в собак, а капризная принцесса не попадала в апокалиптический вихрь времен года. По версии Щедрина, двенадцать месяцев-гуманистов подобно двенадцати апостолам проявили свою христианскую, а не языческую суть и никого не покарали. Завистливых родственниц Замарашки только проверили на детекторе лжи по приказу Царицы, чтобы выяснить место произрастания фиалок в декабре. Ответа не последовало, и всем пришлось спеть громоподобный гимн по случаю благополучного завершения истории.

Режиссер Алексей Степанюк не упустил возможности актуализировать сказку, вписав туда

Сцена из спектакля «Рождественская сказка».
Фото: Наташа Разина (с) Мариинский театр



Блоха — Наталья Андреева.
Фото: Валентин Барановский (с) Мариинский театр

и телевизионный образ президента Владимира Путина, и вечную повторяемость рязановской комедии «Ирония судьбы...». Композитор-либреттист не упустил возможности проехаться по теме санкций, обезопасив себя тем, что на троне восседала женщина со своими капризами, требуя под Новый год фиалок из морозного леса.

В сказке Родион Константинович сумел и пошлать, сочинив веселый хит в духе наймановского минимализма, и не постеснялся подпустить романтической слезы в романсе месяца Апреля, добывавшего для Замарашки не только цветы, но даже ягоды. Свою богатую композиторскую фантазию он щедро выплеснул в моменты фантастических явлений месяцев и в сцене безжизненного зимнего леса, где возникла атмосфера оцепенения, страха и ужаса возможной смерти. «Рождественская сказка» своей неспешностью близка партитурам «Странника», «Левши», «Боярыни Морозовой». Внутри нее — бездонное богатство красочных звуковых миров, открывающих как пугающие «подземелья» психологии героев, так и невыразимую космическую красоту русской природы. **BT**

Злыдня — Лариса Юдина, Мачеха — Анна Кикнадзе.
Фото: Наташа Разина (с) Мариинский театр



Мариинский театр

31 марта Мариинский театр показал премьеру балета «Медный всадник» на музыку Рейнгольда Глиэра. Новую сценическую версию исторической постановки Ростислава Захарова создал Юрий Смекалов (художник-постановщик — Андрей Севбо, художник по костюмам — Татьяна Ногинова, художник по свету — Александр Наумов, художник-видеографик — Александр Логвинов).

С 26 мая по 24 июля в Мариинском театре проходит XXIV фестиваль «Звезды белых ночей» (художественный руководитель — Валерий Гергиев). В программе — более 160 спектаклей и концертов, в том числе три оперные и две балетные премьеры. Участниками фестиваля стали Анна Нетребко, Ольга Бородина, Мария Гулегина, Чечилия Бартоли, Екатерина Семенчук, Надя Михаэль, Ольга Перетяtko, Аня Кампе, Пласидо Доминго, Владимир Галузин, Феруччо Фурланетто. В балетных спектаклях принимают участие Диана Вишнева, Ульяна Лопаткина, Екатерина Кондаурова, Виктория Терешкина, Матье Ганьо и другие звезды балетной сцены.

Открытие 234-го сезона запланировано на 30 сентября. В этот день одновременно пройдут спектакли на трех площадках: исторической сцене Мариинского театра, новой сцене «Мариинский-2» и в концертном зале.



«Медный всадник».
Фото: Наранга Рамина



«Медный всадник».
Фото: Валентин Михайловский



«Медный всадник».
Фото: Наранга Рамина



«Люблю тебя, Петра творенье».
Фото: Коля Крессер

Михайловский театр

25 мая в Михайловском театре состоялась премьера балета «Люблю тебя, Петра творенье...». Спектакль по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» на музыку Третьей симфонии Рейнгольда Глиэра поставил американский хореограф Лар Любович (художник-постановщик — Георгий Цыпин, художник по костюмам — Энн Хоулд-Уорд, художник по свету — Клифтон Тейлор). По словам хореографа, он стремится отдать дань гению Пушкина и красоте Северной столицы. Премьера была приурочена ко дню рождения Санкт-Петербурга.

Однако в следующем сезоне искать это название в афише не стоит. Нет, театр не отказался от эксклюзива, но нашел ему новое название. Теперь балет будет называться «Бронзовый кумир». В театре считают, что новое заглавие соответствует образной системе спектакля.

Еще одна балетная премьера прошлого сезона идет на сцене Эрмитажного театра. 15 апреля в рамках «Эрмитажных вечеров Михайловского театра» была представлена программа одноактных балетов в хореографии премьера балетной труппы Михайловского театра Ивана Васильева: «Слепая связь» на музыку Макса Рихтера, «Болеро» на музыку Мориса Равеля и «Морфий» на музыку Густава Малера.

Свой 184-й сезон Михайловский театр откроет 8 сентября премьерой оперы «Богема» в режиссуре Роберта Карсена. Это будет перенос на российскую сцену постановки Фламандской оперы (Бельгия). За дирижерский пульт встанет главный дирижер театра Михаил Татарников.

В ноябре в репертуар вернется балет Августа Бурнонвиля «Сильфида». В 1975 году в Михайловском театре его поставила Эльза Марианна фон Розен, сейчас ее постановку возобновит Михаил Мессерер.

Балерина Мария Тальони (1804—1884)

символизирует собой балетное искусство эпохи романтизма. Первая исполнительница заглавной партии в балете «Сильфида» (1832), поставленном ее отцом Филиппо Тальони, определила пути развития жанра на многие десятилетия вперед, а ее имя стало нарицательным. Все новые и новые поколения артистов и хореографов в поисках вдохновения обращаются к ее образу.

В издательстве «Новое литературное обозрение» готовится к печати книга балетного критика и историка балета из Санкт-Петербурга Инны Склярёвской «Тальони: феномен и миф». С любезного согласия автора мы публикуем несколько фрагментов из завершающей главы монографии, посвященной отражению тальониевского мифа в балете XX века.



Мария Тальони

Сильфида в XX веке

Фрагменты из книги «Тальони: феномен и миф»

Миниатюра Pas de quatre из цикла «Классицизм-Романтизм». Хореография Леонида Якобсона (Театр балета имени Леонида Якобсона). Фото: Вадим Штейн



До середины XX века тальонизм и академизм существовали как противоположные полюса балета – до тех пор, пока мощным противовесом всему старому балету не стали новые формы танца, оттеснившие в общую категорию «классики», а затем и в общую категорию «балета» всё: и академизм Петипа, и тальонизм, и мирискуснический пассаеизм Фокина. В знаменитых «Этюдах» Харальда Ландера (1948), прославляющих балет как таковой, сильфида в ее длинном тюнике и с ее специфической стилистикой танца появляется среди академических балерин, являя собой одну из граней классического балета. Она наравне с «балеринами в пачках» и включена в пантеон классического танца, и в то же время внутри него как бы выделена в отдельную категорию. Причем если сначала партию сильфиды исполняла вторая балерина, то впоследствии все чаще исполнительница главной партии просто на время меняла костюм; таким образом, сильфида подавалась как иной лик классического балета и неотъемлемая его часть. То есть тальонизм теперь как составная часть включается в систему, ранее диаметрально противоположную его главным идеям, какими они были исторически.

* * *

«Pas de quatre» в постановке А. Долина (1936) сейчас воспринимается как сам «Pas de quatre» Перро. Это не так, хотя Долин реставрировал его деликатно и мастерски использовал

сохранившиеся гравюры. Однако у Долина, кроме фантазий на темы исторических образов четырех танцовщиц и четырех типов романтического танца, присутствует еще модернистское остранение темы, тоже вполне деликатное: его «Pas de quatre» поставлен с иронией, и подноготная этого балета, яростное соперничество четырех улыбающихся звезд, зависть и страсть первенства под личиной мнимого равенства и солидарности – все это включено в хореографический текст.

Вместе с появлением фигуры Сильфиды в «Этюдах» Харальда Ландера «Pas de quatre» Долина – одно из важнейших обращений к тальониевскому мифу во второй четверти XX века.

* * *

На другом полюсе художественного осмысления этого мифа находится советский «драмбалет» «Утраченные иллюзии» на музыку Б. Асафьева в постановке Р. Захарова по либретто художника В. В. Дмитриева, где неожиданно отразилась тема соперничества Тальони и Эльслер. Впервые балет был поставлен в Ленинграде в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова (1936). Потому ли, что в начале 1920-х годов Дмитриев был тесно связан с кругом «Молодого балета» Георгия Баланчивадзе (будущего Баланчина) и сохранил отношения с теми близкими к этому кругу людьми, кто остался в стране (был женат на балерине Вере Костровицкой, дружил с И. И. Соллертинским и Ю. И. Слонимским, учеником А. А. Гвоздева

Миниатюра Pas de quatre. Хореография Антона Долина (Большой театр). Мария Тальони — Надежда Грачева, Люсьен Гран — Галина Степаненко, Карлотта Гриси — Анна Антоновичева, Фанни Черрито — Елена Андриенко. Фото: Елена Фетисова





«Этюды».
Хореография
Харальда Ландера
(Мариинский
театр).
Фото: Наташа
Разина (с)
Мариинский театр



Сцена из спектакля
«Утраченные
иллюзии».
Постановка
1936 года
(Театр оперы
и балета имени
С. М. Кирова).
Фото: Музей ГАБТ

Сцена из спектакля
«Утраченные
иллюзии».
Хореография Алексея
Ратманского
(Большой театр).
Фото: Дамир
Юсупов

и автором первых серьезных исследований о балетах «Сильфида» и «Жизель»), а скорее всего потому, что в юности пережил страстное увлечение Ольгой Спесивцевой, вопросы тальонизма всерьез его занимали. Это видно из его либретто. Тема Тальони трансформирована

там причудливым, однако характерным для эпохи образом. Две героини, тезки бальзаковских актрис, у Дмитриева стали балеринами, в которых можно было угадать образы двух великих антагонисток – Тальони и Эльслер, вплоть до того, что Корали танцует «Сильфиду» (ключевой образ, «балет в балете», а музыку для него, по сюжету, сочинил главный герой – Люсьен), Флорина же танцует качучу. В свете советского мировоззрения, осмысляющего эстетическое как этическое, Корали, прототипом которой была Тальони, становилась положительным персонажем, способным на любовь и творчество – и на жертву во имя любви и творчества, а Флорина, несущая тему Эльслер, оказывалась циничной и продажной.

* * *

Если говорить о сознательной работе с тальониевским мифом, то нужно назвать две миниатюры Леонида Якобсона: «Па де катр» и «Полет Тальони» из цикла «Классицизм. Романтизм», поставленного в 1971 году. Как и у Долина, «Па де катр» начинается у Якобсона гравюрной





потоком танца, вернее, сам танец этой четверки носим по сцене потоками воздуха, потоками незримых дуновений, как носим – в буквальном смысле слова – по сцене танец Тальони во второй миниатюре, в «Полете Тальони». Не балерина, но сам танец Тальони, арабеск Тальони носим четверьмя – не кавалерами, кавалер танцует рядом с ней, – но некими персонажами в черном, и видимыми и невидимыми, как слуги просцениума, как бы духами танца, в чьих руках вечно летит Тальони, не касаясь пола... ✎

мизансценой с четверьмя «сильфидами», которая оживает, как оживают у него скульптуры Родена. Однако Яacobсона не занимает ни реставрация, ни даже интерпретация исторического «Pas de quatre», и он даже использует совсем другую музыку – не Ц. Пуни, а В. Беллини. Он обращается напрямую к тальониевскому мифу и интерпретирует именно его. Выпрямившись, четыре сильфиды берутся за руки и на протяжении всей первой части не разнимают их. Четыре сильфиды, связанные узам легкого хоровода, узам тонких рук, узам нежного единства, составляют группы, которые свиваются в гирлянды, перетекающие из одной в другую, сплетая и расплетая нити танца; одни пробегают под руками других, протягивая, продевая свой бег сквозь воздушные воротца других соединенных рук – так в игре с веревочкой под названием «кошкина колыбель» замкнутая нить волшебным образом складывается в новые и новые фигуры, – однако ничего от интеллектуальной головоломки здесь нет. Миниатюра Яacobсона – воплощение чистой лирики, формула чистой лирики. Сильфидный хоровод носим по сцене



Сцена из спектакля «Утраченные иллюзии». Постановка 1936 года (Театр оперы и балета имени С. М. Кирова). Корали – Галина Уланова. Фото: Музей ГАБТ

Картина III. Балет «Сильфида» из спектакля «Утраченные иллюзии». Хореография Алексея Ратманского (Большой театр). Лосьен – Иван Васильев. Фото: Дамир Юсупов





Александр Перейра. Фото: © Teatro alla Scala

22 мая в ГУМе состоялась презентация масштабного международного проекта, который ждет нас осенью. С 10 по 16 сентября на Исторической сцене Большого театра будут выступить наши гости из легендарного миланского театра Ла Скала. В программе гастролей — опера «Симон Бокканегра» и «Реквием» Дж. Верди, а также концерт итальянской музыки. После пресс-конференции на вопросы журнала «Большой театр» ответил интendant театра Ла Скала Александр Перейра.

Александр ПЕРЕЙРА: Нужно вернуть в Ла Скала традиции итальянской оперы

Текст: Дмитрий Абаулин

Для гастролей в Москве вы выбрали «Симона Бокканегру» Верди. Почему именно это название?

— Прежде всего, потому что я обожаю эту оперу. В творчестве Верди она занимает очень важное место, и это одно из самых прекрасных его творений. К тому же именно на эту оперу у нас сейчас есть превосходный подбор исполнителей. Симона Бокканегру будет петь Лео Нуччи — уникальный певец, один из лучших в мире интерпретаторов этой партии. Кроме

того, этот выбор напоминает нам об одной важной странице истории: в 1964 году театр Ла Скала исполнял эту оперу в Москве под управлением Клаудио Аббадо. Замечательно, что новое поколение российских любителей музыки получит возможность услышать эту оперу под управлением одного из лучших вердиевских дирижеров наших дней маэстро Мюнг-Вун Чунга. В Москве также выступит музыкальный руководитель Ла Скала Риккардо Шайи. Под его управлением прозвучат «Реквием» Верди и симфоническая программа.

— **Вы возглавили Ла Скала в 2014 году. Какие изменения произошли в художественной политике театра? Что ждет нас в ближайшее время?**

— Мы начали целую серию проектов. Одна из первоочередных задач – вернуть в Ла Скала традиции итальянской оперы. Сейчас в афише театра всего по одной опере Беллини и Доницетти, мало произведений Пуччини. Сейчас мы поставили «Турандот», «Девушку с Запада», в этом году будет еще «Мадам Баттерфляй». Нужно ставить веристов: не только «Сельскую честь» и «Паяцев», но и другие произведения. И в то же время нельзя терять наши международные связи, чтобы не оказаться провинциальными. Чтобы сбалансировать репертуар, нужно увеличить продуктивность театра. Мы должны делать 3-4 новые оперные постановки в сезон.

Новый для театра проект – это исполнение старинной музыки на исторических инструментах. Мы уже сделали первые шаги в этом направлении. Еще одна очень важная задача – увеличить число балетных премьер до трех в сезон.

Сегодня мы приглашаем в театр самых знаменитых дирижеров мира. Часть из них ведет наши спектакли, другие выступают с концертами. Это Риккардо Мути, Жорж Претр, Бернард Хайтинг, Зубин Мета, Герберт Бломстедт и другие выдающиеся мастера. Надеюсь, через пару лет все эти проекты дадут результат.

— **Вы перечислили замечательных дирижеров. Имена режиссеров, с которыми театр уже сотрудничает или будет работать в ближайшее время, не менее громкие: Петер Штайн, Роберт Уилсон, Гарри Купфер.**

— Для нас очень важно работать с лучшими из лучших. У нас будет ставить один из самых интересных итальянских режиссеров Дамиано Микелетто. Мы пригласили на постановку кинорежиссеров Марио Мартоне и Габриэле Сальватореса – недавнего лауреата премии «Оскар». Из драматического театра пришел Алвис Херманис. Мы возобновляем постановки великих Джорджо Стрелера и Франко Дзеффирелли.

То же самое касается певцов: только лучшие из лучших. Анна Нетребко открывала сезон Ла Скала не просто потому, что ее любит публика, а потому, что она сегодня лучшее сопрано в мире. Не важно, к какой национальной школе принадлежит тот или иной артист. В России есть прекрасное меццо-сопрано Екатерина Семенчук,

и она тоже обязательно должна петь в Ла Скала. На гастролях в Москве будут петь Михаил Петренко и Дмитрий Белосельский. Оба входят в число лучших басов мира. Им не нужно форсировать голос, они поют, а не кричат.

Мы должны делать все для того, чтобы люди приходили в театр. Чтобы шел этот обмен энергией, чтобы мы вместе преодолевали свой страх.

— **Сегодня все больше театров записывают свои спектакли, организуют онлайн-трансляции. Запись гарантирует качество, ведь можно убрать неудачный дубль. Нет ли опасности, что подобное изобилие отобьет у публики желание ходить в театр?**

— Почему люди идут в театр? У меня есть такая, может, немного странная теория на этот счет. Я вижу, что все певцы испытывают большое смятение перед тем, как выйти на сцену. Иногда надо буквально силой выталкивать их на сцену. Когда артист оказывается перед многотысячным залом, он преодолевает свой страх и передает эту энергию в зал.

Каждый день мы должны преодолевать свои страхи, опасения. Театр дает нам уверенность в том, что это возможно. И мы должны делать все для того, чтобы люди приходили в театр. Чтобы шел этот обмен энергией, чтобы мы вместе преодолевали свой страх. ♪

*Сцена из спектакля «Симон Бокканегра» (Ла Скала).
Симон Бокканегра — Лео Нуччи,
Мария Бокканегра — Кармен Джаннаттазио.
Фото: (с) Teatro alla Scala*





Сцена из спектакля «Южный полюс». Команда Скотта (слева) и команда Амундсена (справа) параллельно движутся к Южному полюсу. Фото: Wilfried Hüst

Дух соперничества

5 июля на Мюнхенском оперном фестивале вновь сыгнали оперу «Южный полюс», январская премьера которой стала центральным событием сезона.

Текст: Татьяна Белова

Темой нынешнего сезона в Баварской опере стало исследование границ человеческих возможностей. В полном соответствии с этим был избран и девиз сезона — «Vermessen», что означает в немецком языке одновременно «дерзость» и «измерение». И главной премьерой сезона стала опера «Южный полюс», первый показ которой состоялся этой зимой.

В основе либретто — история соперничества путешественников Роберта Скотта и Руаля Амундсена за честь первым достичь Южного полюса. Роландо Вильясон и Томас Хэмпсон, для которых написана опера, до предела раскрывают

свои вокальные и актерские дарования, воплощая на сцене легендарную гонку двух полярных первооткрывателей. Композитор Мирослав Срнка и либреттист Том Холлоуэй постоянно противопоставляют главных героев на сцене. В созданной ими «двойной опере» (так авторы определили жанр своего произведения) накладываются друг на друга две истории: о триумфе экспедиции Амундсена и о гибели команды Скотта.

Скотт и Амундсен двигались к цели в одно и то же время, но разными путями. Точно так же в спектакле обе команды находятся перед публикой одновременно, каждая на своей половине

сцены. В начале оперы либреттист нарочито подчеркивает сходство реплик, режиссер Ханс Нойенфельс — сходство ситуаций. Пони у англичан и собаки у норвежцев выглядят почти одинаково. Пианино у норвежцев и пианола у англичан одинаково расстроены, поэтому каждая группа полярников утешает себя механической музыкой — но приспособления и сама музыка разнятся. Внутри команд выстраиваются свои отношения: у англичан — с позиций равенства, у норвежцев — с позиций иерархии и подчинения. С каждой следующей сценой и внимание зрителя все больше сосредотачивается на отличиях. Постоянно возрастающее несходство действий при сходстве обстоятельств превращает оперу в диалог между Скоттом и Амундсеном. Да, в реальности у команд не было связи друг с другом — но театр нуждается в конфликте, а не в точном воспроизведении реальности. И связь, которая создана между Амундсеном и Скоттом в спектакле, правомерна хотя бы постольку, поскольку в историю покорения Южного полюса они, хоть и не желали этого, вошли рука об руку.

Холлоуэй и Сринка не стремятся следовать букве истории, хотя тщательно изучили источники и многочисленные жизнеописания своих героев. Их цель — передать дух таких разных антарктических экспедиций, и здесь безошибочно, просто и при этом очень точно угаданы вокальные характеристики: партия капитана Скотта предназначена тенору, и вся сопровождающая его команда — тенора; Амундсен и его команда — баритоны. Эмоции и страдания отданы тенорам, трезвый расчет и рефлексия — баритонам. Через привычную кодификацию амплуа характеры Скотта и Амундсена становятся понятными оперной публике, не искушенной в истории полярных экспедиций, но считающей ее за контурами театрального действия.

Наравне с Роландо Вильясоном и Томасом Хэмпсоном безусловной звездой премьеры стал Кирилл Петренко — обожаемый публикой и артистами музыкальный руководитель Баварской оперы. Под его управлением сложно организованная музыка Сринки казалась интуитивно понятной, порождая у слушателей не только интеллектуальный, но и эмоциональный отклик. Вопреки пессимистичному финалу самой оперы, утверждающему, что триумфов на самом деле не бывает, премьеры «Южного полюса» прошла с триумфом. **В**



Команда Скотта. Мэтью Грилл, Роландо Вильясон, Кевин Коннерс, Дин Пауэр. Фото: Wilfried Hüst

Роберт Скотт — Роландо Вильясон, Руаль Амундсен — Томас Хэмпсон. Фото: Wilfried Hüst





Томас Хэмпсон: «Южный полюс» — это история о реальных людях

Текст: Ая Макарова
Перевод: Екатерина Бабурина

Томас Хэмпсон.
Фото: Dario
Acosta

Томас Хэмпсон — один из величайших артистов наших дней, обладатель премий «Грэмми» и «Эхо», награды Американской библиотеки Конгресса «Живая легенда», почетный доктор нескольких американских университетов, почетный член британской Королевской академии музыки, кавалер французского Ордена искусств и литературы и мальтийского Ордена заслуг *pro Merito Melitensi*. За сорок лет своей карьеры он блистал в самом разнообразном репертуаре — от Моцарта и Россини до Малера и Хиндемита; прославился не только как оперный певец с недюжинными актерскими возможностями, но и как вдумчивый и тщательный интерпретатор *Lieder*. Хэмпсон непредсказуем и незаменим: он меняет представление слушателей о том, как нужно петь Верди; открывает песни американских композиторов с неожиданной стороны; ведет просветительские радиопередачи о музыке. С большой отдачей работая с молодыми певцами, Хэмпсон находит в своем насыщенном графике время для многочисленных мастер-классов и старается делать их доступными максимально широкой аудитории с помощью технологий дистанционного обучения. Неудивительно, что при таком таланте и заслугах он удостоился собственной оперы: одну из двух главных партий в «Южном полюсе» композитор Мирослав Срнка написал специально для Хэмпсона.

— *В опере часто приходится исполнять роли вымышленных персонажей или исторических личностей, живших очень давно и успешных обрести легендами. А события, о которых повествует «Южный полюс», разворачивались*

всего сто лет назад, и об их участниках сохранилось множество документальных свидетельств. Как это повлияло на вашу трактовку образа Амундсена в «Южном полюсе»?

— Прежде всего «Южный полюс» — это история о реальных людях. Она мало кого может оставить равнодушным. Это рассказ о торжестве человеческого духа и стремлении человека к открытию нового.

Особенно важно понимать, кто такой Амундсен. На мой взгляд, он был очень неоднозначным человеком. Он прекрасно разбирался в своем деле и стремился не брать в голову ничего, кроме того, что нужно для достижения результата. Его знания и целеустремленность вызывают огромное восхищение.

Самая захватывающая часть в опере, на мой взгляд, наступает, когда за плечами уже тысяча километров, но осталось одолеть еще триста по 50-градусному морозу. В этот момент есть только ты и твоя жизнь, твои мысли, твои сомнения. Ты заглядываешь себе в душу; вспоминаешь, каким ты был и что успел сделать; спрашиваешь себя, что же на самом деле тебя сюда привело. Едва ли у Амундсена была в жизни задача сложнее, чем дойти до полюса, и едва ли с кем-то, кроме Скотта, у него было такое напряженное соперничество. Одним словом, чтобы воплотить такой образ на сцене, обязательно нужно знать историю экспедиции и представлять себе, какими были ее участники.

— *Говорят, что Амундсен был неприятным человеком.*

— Я бы не стал так говорить. Он был неоднозначным человеком. Мне не кажется, что я вправе спустя сто пять лет судить о том, каким был человек,

которого я лично не знал. Я не знаю, был ли Скотт более симпатичной личностью, чем Амундсен; более того, мне неинтересно думать о них в таких категориях. В этом нет необходимости.

Скотт и Амундсен были абсолютно разными по характеру. Конечно, Скотт, как англичанин, был более чувствительным и чутким и больше внимания уделял товарищеским отношениям. Амундсен же был человеком дисциплины, и в его команде царило уважение и взаимодействие, не имеющее отношения к эмоциям. А был ли Амундсен приятным человеком или нет — мне все равно; очевидно, что он был прежде всего многогранным. Возможно, он был при этом скрытным и замкнутым, но мне не кажется, что это безусловные недостатки. Никогда нельзя давать одностороннюю оценку.

— «Южный полюс» — редкий пример оперы без любовной интриги, но два женских персонажа там все же есть. Какова их функция?

— Это способ раскрыть частную жизнь Амундсена, и возможен такой прием только в театре. Он позволяет поговорить о людях и мотивах их поступков. У каждого из нас есть жизнь внешняя и жизнь внутренняя. Когда человек совершает что-то выдающееся и преодолевает внешние трудности, он будет сосредоточен на своих внутренних психологических процессах. Даже тот, у кого, как у Амундсена, нет любимого человека, испытывает желание быть с кем-то вместе и размышляет, почему он один.

— В оперных театрах царит классико-романтический репертуар. Современные оперы до сих пор могут казаться слушателю непривычными и странными. Не сложно ли неподготовленному слушателю воспринимать «Южный полюс»?

— Вы задали хороший вопрос. Не уверен, что нужно что-то специально изучать. Если знать, чему посвящена эта опера, и иметь представление о самом Южном полюсе, снеге, холоде и испытаниях, которым подвергались полярные исследователи, то проще получить удовольствие от действия на сцене. Когда обладаешь таким знанием, музыка еще лучше показывает эту непростую историю.

В музыкальном плане эта опера представляет собой очень значительное событие; вокальные партии написаны с невероятным мастерством.

В них невероятные кантитены, много широких интервалов и нюансов; нужно то говорить, то шептать, то петь очень громко. Это полное погружение в театр. При этом нет стандартных арий и дуэтов, песен и так далее. Время не замирает: все, что происходит, происходит здесь и сейчас. Музыка здесь сама по себе очень театральна, я иногда даже говорю, что она действует как саундтрек. Так что оценить спектакль можно, даже если не разбираешься в опере.

— Как вы стали участником этого проекта?

— Ко мне поступил запрос от Баварской оперы: не хотел бы я спеть в опере, которую они закажут специально для меня. Весной 2012 года Мирослав Срнка приехал ко мне в Вену и рассказал о «Южном полюсе». Он был в восторге от сюжета оперы, а я сперва отнесся к нему без особого энтузиазма: эту историю я хорошо знал еще со школы. Но когда Мирослав, с трудом подбирая слова, описал то, что покорило его самого — напряжение, борьбу, льды... Я сказал «да» раньше, чем он успел спросить, согласен ли я.

Работа над новой оперой — очень живой процесс. Вся работа над «Южным полюсом» была потрясающей. К производству, написанному специально для тебя, нельзя относиться иначе чем с уважением, и это уважение вкладывали в работу мы, артисты.

— Каково это — быть первым исполнителем партии в только что написанной опере?

— Я не так часто пою в мировых премьерах, но когда дебютируешь в любой роли, обязательно в только что созданном произведении, полезно взглянуть на нее так, как если бы ее никто до тебя не исполнял. Прежде всего нужно разобраться в том, о чем эта опера, и понять, что хотели сказать композитор и либреттист. Только потом можно делать собственную интерпретацию.

«Южный полюс» пока имеет только одну интерпретацию — нашу, а мы просто рассказываем историю как она есть. Наша опера отличается от репертуарных произведений, но многие из продюсеров готовы включать ее в репертуар. Как прекрасно, когда композитор, с которым ты работаешь, так талантлив, а продюсеры идут вам навстречу.



«Южный Полюс».
Видение
Руаля Амундсена —
Мойка Эрдман.
Фото: Wilfried Hösl

— **Вам понравилось работать с режиссером Хансом Нойенфельсом?**

— У него было множество идей насчет психологии персонажей, драматургии, временных рамок, языка, музыки и слов, но он никогда не говорил, что должно быть только так, как требует он, и никак иначе.

Клавир оперы все получили достаточно поздно, особенно мы с Роландо Вильясоном, который поет партию капитана Скотта. Репетиции должны были начаться в декабре, а клавир мне дали в конце сентября, и мне даже смешно стало. Мы ведь все очень заняты — у меня за октябрь было 15 концертов, у Роландо примерно столько же. Конечно, мы знали, что нам предстоит длинный репетиционный период и что оркестр и дирижер не подведут, но во всем остальном была полная неизвестность. Однако с нами был наш блестящий режиссер, у которого своя собственная система работы. Мы продвигались медленно, но неуклонно: шаг за шагом, день за днем; начали без клавира, с одним только либретто, и для меня это было непривычно. Впрочем, Нойенфельс обладает восхитительным талантом: он разбирает либретто слово за словом, видит связь между всеми словами и всеми фразами и от этого отстраивает целостную драматургию. А еще он большой знаток человеческой природы. Работать с ним было здорово.

К примеру, в начале оперы Олаф Бьолан из команды Амундсена предлагает товарищам пойти в баню. Прямо тут, в Антарктике. На первый взгляд, это нелепо. Но передвижная баня у команды в самом деле есть, и Бьолан спрашивает, кто хочет быть первым. Другой участник команды, Йохансен, отвечает, что это должен быть капитан. Тогда Амундсен заявляет Йохансену: «А ты идешь со мной! Раздевайся!»

Когда мы репетировали эту сцену, мы все гадали: «С чего вдруг баня?» Я считал, идея этой сцены в том, чтобы поднять дух людей, которые долго и упорно готовились к экспедиции. Команда Скотта для этого играет в мяч, а команда Амундсена идет в баню. Нойенфельс же считал, что речь идет о разногласиях между Амундсеном и Йохансеном — они ведь в самом деле конфликтовали. Потому Амундсен и говорит: «Ты пойдешь со мной, причем голый». Я бы до такой трактовки не додумался! А ведь

в музыке звучит именно это. И когда Йохансен разделся, Амундсен говорит: «Тут как в аду», — но он имеет в виду не температуру, а накал ситуации. Все-таки Нойенфельс — гений.

— **Слушатели снова встретятся с «Южным полюсом» на Летнем фестивале Баварской оперы. А планы на более отдаленное будущее у вас есть?**

— В следующем сезоне я снова возьмусь за роль Дон Жуана — в театре Ла Скала, в мае 2017 года. Со мной на сцене будут Лука Пизарони и Ханна-Элизабет Мюллер. Еще я уверен, что когда-нибудь непременно исполню Фальстафа. Около 30 лет назад я пел «Севильского цирюльника» с дирижером Джузеппе Патане, и он спрашивал меня, пою ли я Фальстафа. На мой ответ «Вы мне льстите» он предложил мне поработать с ним в Риме. Но этому «Фальстафу» не суждено было состояться, потому что вскоре Патане трагически скончался.

«Фальстаф» — это потрясающая опера, потрясающая комедия. Я бы хотел успеть спеть эту партию, прежде чем умру. И сейчас наконец-то у меня идет предметный разговор о «Фальстафе» в Баварской опере с Кириллом Петренко, дирижером «Южного полюса». Большая удача, что мы с Петренко нашли друг друга. Я очень благодарен за все, чему могу от него научиться, и полностью ему доверяю.

— **Есть ли шанс когда-нибудь услышать вас в России?**

— Я пару раз выступал в Санкт-Петербурге — в частности, исполнял песни Малера в Филармонии — и мне там очень понравилось. В Москве я был всего однажды, и то ради закрытого мероприятия. Пока официальных приглашений для выступления в России мне не поступало, но если они появятся, я буду рад.

— **В Большом театре есть Молодежная оперная программа. Вот бы вы согласились в ней преподавать!**

— Для меня было бы честью и удовольствием приехать и поработать с молодыми солистами Большого. Приехать только для того, чтобы провести занятие в Большом, вряд ли получится, но если речь о гастролях дней на 10 с концертом и мастер-классом — такой вариант я бы с радостью рассмотрел. 📧



«Южный Полюс».
Томас Хэмтсон
в роли Руаля
Амундсена.
Фото: Wilfried Hösl

Tugan Sokhiev: The Bolshoi should stage operas of different epochs

*The Bolshoi Theater's 240th season was full of exciting opening nights and memorable events. It culminates in the performance of a drama dramatic, **La damnation de Faust**. The Bolshoi Chief Conductor Tugan Sokhiev shares some detail about the upcoming play and Hector Berlioz's signature composing style.*

By: Dmitriy Abaulin

You are wrapping up the season with two plays by Berlioz. In April, Orchestre National du Capitole de Toulouse under your guidance performed his *Requiem* at Bolshoi's Historic Stage. In July we are expecting the first performance of *La Damnation de Faust*. Is this a coincidence, or are you set to promote Berlioz's music in Russia?

— I think, Berlioz is among the most underestimated composers of the 19th century. Perhaps his only work we perform is *Symphonie fantastique*, and even that doesn't happen very often. Meanwhile, Berlioz is one of the most remarkable phenomena in late romanticism. It is impossible to imagine the development of French music — or even world's music — without him. Debussy, Ravel, all our Mighty Handful composers — they all used what Berlioz discovered, the new ways of conveying orchestra expression, orchestra colors. Of course, various composers were working in this direction before Berlioz, but nobody else made such a giant leap as he did. Berlioz introduced many instruments into the orchestra that were new at the time: ophicleide, piccolo, and others. Originally they were only present in marching bands entertaining



*Peter Stein and Tugan Sokhiev at the rehearsal of **La Damnation de Faust**. Photo by Damir Yusupov*

cities on holidays and during military parades. These marches were highly popular in France at the time, and Berlioz could not help paying homage to them. His *Grande symphonie funèbre et triomphale* was written specifically for that occasion. Berlioz wrote in his memoirs that the orchestra had 20 trombones and 20 trumpets, and music was performed while marching through Paris. The composer walked in front and conducted the orchestra like a drum major.

Berlioz is a key figure in terms of innovation and boldness using instruments in an orchestra. Let's not forget he was Beethoven's younger contemporary. When Berlioz wrote his *Symphonie fantastique*, Beethoven was still alive. Music lovers keep admiring their different approaches to musical material, composition, harmony and orchestration. Regardless of all his innovation, Beethoven strictly followed the academic canons. Berlioz, at the same time, wrote traditional symphonies using new



Photo by Damir Yusupov

instruments. Berlioz was generally an extreme person in expressing his emotions, in his statements. He knew no middle ground.

The fact that Berlioz had visited Russia twice and was hugely popular here, gives us hope that Russian audience will like his music. We should return to it more often, and not just his symphonic works. Berlioz has great vocal works, great operas. *La Damnation de Faust* is not exactly an opera, but its score is theatrical enough, in my opinion, to provide for a scenic performance. For this production, we invited Peter Stein, a prominent German director who can be called an expert on Faust — he is very well familiar with Goethe's Faust.

Stein's respect of Faust's story, the plot, his respect to Goethe and Berlioz will let the audience sink deeper into this highly unusual work and understand Berlioz's musical world. This is a score full of magic episodes. From Menuet des follets to Dance of the Sylphs. It's written so imaginatively and so theatrically that I think the audience will be fascinated to see what is happening on the stage while listening to the colors of the orchestra.

— *It is great that the Bolshoi now has Berlioz in its repertoire. Can you say what other composers you expect to be present here?*

— First of all, these are great Russian opera composers: Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Borodin. They are already represented in the theater's repertoire; Rimsky-Korsakov's

The Snow Maiden will be added next year. We are staging Weinberg — another great composer much appreciated by Shostakovich. The *Idiot* was written after Dostoyevsky's novel of the same name; it is a very serious work that deserves attention.

I also think it is important that we have been keeping to traditions of staging Handel's operas. All the 19th and 20th century music we play is based on Handel. We must understand well where the actual opera tradition started. The world is getting interested in Handel today, so I am glad his music can be heard in the Bolshoi Theater nowadays. *Rodelinda* is now on, and we are planning to add another item after two seasons, so Handel is becoming a regular.


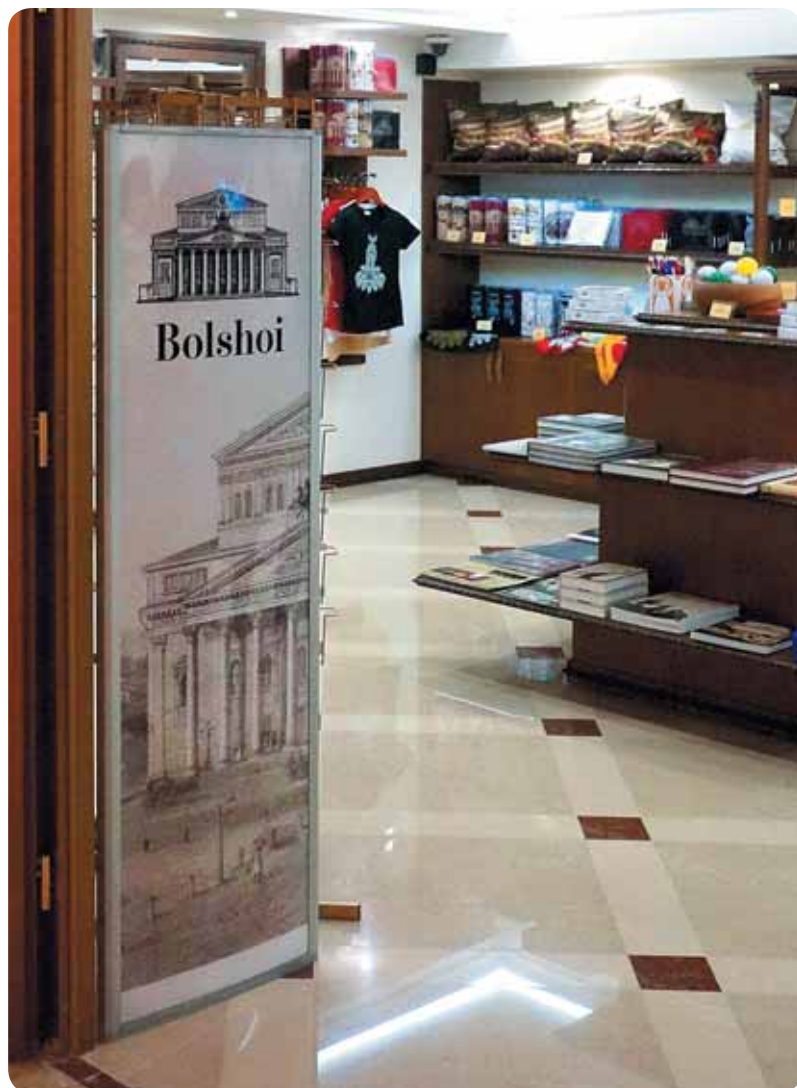
Another premiere of the upcoming season is *Billy Budd* by Benjamin Britten. This opera has an extremely complex plot and emotional setup; it's cameral and monumental at the same time. Britten had an uncanny skill of expressing big dramatic ideas with minimum expressive means in the orchestra. He could express the most immense things using a small orchestra or a short musical phrase. The strength of that phrase could be compared to major paintings or operas by Verdi. Britten and Weinberg debuts next season are a very important position for us. The Bolshoi should stage operas of many different epochs and national schools, not just the 19th century mainstream works. Moreover, we must think of what will happen to opera in the future, what opera can be written today, and who could write it. These are the questions the Bolshoi should be asking. And we are asking them. 

Photo by Damir Yusupov



SHOP BOLSHOI

МАГАЗИН БОЛЬШОЙ



ОТКРЫТ ЕЖЕДНЕВНО

С 11:00 ДО 17:00

С 18 ЧАСОВ ДО ОКОНЧАНИЯ СПЕКТАКЛЯ
РАБОТАЕТ ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ

OPENING HOURS

11 A.M. TO 5 P.M.

DAILY OPEN FOR AUDIENCE
FROM 6 P.M. TILL THE END OF PERFORMANCE



ПОДЪЕЗД 9А

СЛЕВОЙ СТОРОНЫ ОТ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВХОДА

ENTRANCE 9A

ON THE LEFT SIDE OF THE MAIN ENTRANCE



Большой театр рядом

www.media.bolshoi.ru

Официальный видеоканал Большого театра

Спешите видеть!

экслюзивные
видеотрансляции

премьерные
и фестивальные показы

архивные записи спектаклей
и выдающихся исполнителей

Доступ для любых устройств



Персональные
компьютеры



Ноутбуки
и планшеты



Смартфоны



Е-mail

Пароль

Подтвердите пароль

ЗАРЕГИСТРИРОВАТЬСЯ

У Вас уже есть аккаунт? [Войти](#)