

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

241

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2016/2017

№ 5
ноябрь, 2016



ПРЕМЬЕРА

*Блеск и роскошь
«Манон Леско»*

ДЕБЮТЫ

*«У каждого –
свой путь»*

ГАСТРОЛИ

*«Лондонские
заметки»*



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, Ирина Черномурова

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Екатерина Сальникова

Дизайнеры:
Елена Горшкова,
Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ООО ПО «Периодика»
Заказ № 60053
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 «Манон Леско».
Манон Леско — Анна Нетребко.
Фото: Дамир Юсупов*



Фото: Дамир Юсупов

Слово редактора

В нынешнем году исполнилось 60 лет с момента первого выступления Большого театра в Великобритании. Легендарный триумф «Большого балета» оказал огромное влияние на развитие британской хореографии.

Юбилей был отмечен масштабными гастролями Большого театра в Лондоне.

Сегодня гораздо проще, чем раньше, поехать в другую страну, самому выбрать спектакль по вкусу. Но такие серьезные гастрольные проекты по-прежнему важны для обмена творческими идеями.

Таковыми же факторами развития часто становятся фестивали. Артисты и зрители из разных городов и стран встречаются в условленном месте, чтобы удивлять и удивляться.

Об этих путешествиях рассказывает наш журнал.

This year is the 60th anniversary of the first performance of the Bolshoi Theatre in London. The legendary triumph of the Bolshoi ballet had a huge impact on the development of British choreography.

In 2016 the Bolshoi Theatre celebrated the anniversary with a grand tour to London. It is much easier to go abroad or to choose a play to one's liking now than half a century before. However, tour projects are still important as they help exchange creative ideas and become platforms for the meetings of different cultures.

Annual festivals also become such factors of development. Performers and audience from different countries and cities meet to amuse and to be amused.

Our magazine is about these travels.



4
Персона
*Блеск и роскошь
«Манон Леско».*
Анна Нетребко

7
Премьера
«Манон Леско».
Репетиции



8
Гастроли
Лондонские заметки



12
Отражения
«Осуждение Фауста»

16
Дебюты
У каждого — свой путь

22
Интервью
*Дэвид Дэниэлс: «Выбираю то,
что мне самому нравится петь»*

В МОСКВЕ



26
Премьера
Ridi, tenore. «Паяцы»
в «Геликон-опере»

27
Новости



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 РОССИИ



28

Впечатления

Омская музыкальная палитра

29

Впечатления

«Геракл» из Уфы



В МИРЕ



30

Фестиваль

*Там лилии цветут.
Опера в Глайндборне*

36

Впечатления

*Тень моей любви.
«Вестсайдская история»
на летнем фестивале
в Зальцбурге*

38

Взгляд со стороны

*Танцующий госпиталь.
Хельсинкский фестиваль*

40

Размышления

*В поисках утраченной
актуальности. Премьера оперы
«Медея» в Стокгольмской
Королевской опере*



41

Новости

Трилогия в старинном стиле

В ИСТОРИИ



42

Наследие

*Вальберх,
или
Следствие любви
к отечеству*

46

**English
summary**

Официальные спонсоры
Большого театра

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus



ВЕРТОЛЕТЫ
РОССИИ

GUERLAIN

KPMG

SAMSUNG



Официальный отель
Большого театра

MARRIOTT
MOSCOW
ROYAL AURORA

Спонсор
театра



Информационная
поддержка

МЯЯК

ТАСС
Информационное
агентство России

Информационный
партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ

Блеск и роскошь «Манон Леско»

Анна Нетребко впервые выступит в спектакле Большого театра. Премьеру «Манон Леско» Пуччини специально для нее и тенора Юсифа Эйвазова ставит режиссер Адольф Шапиро. Примадонна мировой оперы рассказала о своей готовности к дебюту.

Текст: Владимир Дудин

Фото:
Dario Acosta

В вашем творчестве наступило время веризма. В сентябре выйдет ваш новый диск, который так и называется — *Verismo*. В нем впечатляет не только список арий и дуэтов с Юсифом Эйвазовым из опер «Манон Леско», «Мадам Баттерфляй», «Тоска», «Адриана Лекуврёр» и «Андре Шенье», но и обложка. Это был ваш дизайн?

— Ну, конечно, я приложила к этому все усилия, иначе никто бы ничего не сделал. Вообще оформление всех моих дисков немножечко безумное, и мне это нравится. На обложке альбома *Verismo* красуется собирательный образ в духе

поп-арта. Надеюсь, что диск вам понравится, я над ним очень долго работала.

— Со стилем Пуччини вы знакомы еще со времен *Мюзетты* и *Мими* в «*Богеме*», которых много исполняли, в том числе в *Мариинском театре*. А *Манон Леско* впервые вы представили на суд слушателей несколько лет назад в *Римской опере*. Расскажите, пожалуйста, как состоялось первое знакомство с этой партией?

— «*Манон Леско*» — одна из самых драматичных опер, которые я слышала. Партия очень

трудная, требующая много разных красок, технических подходов, где нужен и легкий голос, почти такой же, как в «Манон» Массне, и крепкий драматический звук. Я очень рада, что подготовила ее и дебютировала в «Манон Леско» именно с маэстро Риккардо Мути, знатоком стиля Пуччини. Мы вместе с ним очень подробно разобрали клавиш. Маэстро бережно и трепетно относится к каждой ноте. Было много репетиций, мы проводили в театре чуть не по 12 часов, вплоть до того, что я забыла о своем выходном дне. Было очень интересно, просто классно.

— *С Риккардо Мути вы сотрудничали впервые. Чему он вас научил?*

— Да, до этого я с ним никогда не работала, и было лестно и приятно, что он пригласил меня именно на такую сложную партию. Маэстро захотелось поработать со мной в итальянском репертуаре. В последние годы мне не хватало мастера, который учил бы идеальному итальянскому стилю. Мы очень интенсивно работали, в результате партию Манон я выучила за две с половиной недели. Мути собирал спевки, длившиеся по несколько часов, добиваясь того, чтобы та или иная фраза звучала так, как хочет он. Музыка у Пуччини очень трудная и для сопрано, и для тенора, в ней много ритмически тяжелых мест. Мне было необычайно приятно, когда после первой арии Манон *In quelle trine morbide* во втором акте публика буквально орала, устроив овацию, — спектакль остановился. Я отношу этот успех на счет Риккардо Мути, благодаря филигранной музыкальной работе которого эта ария прозвучала так захватывающе.

— *Все мы замерли в ожидании «Манон Леско» в Большом.*

— Задумка у Адольфа Шапиро интересная. Адольф Яковлевич — театральный человек, знаток своего дела, у него всегда зрелищные постановки со смыслом. Мы с ним общались в Вене, он нас с Юсифом знакомил со своими идеями. Посмотрим, что получится. Надеюсь, что будет хорошо. Опера очень трудная, в ней особо не поиграешь и не побегаешь, это не «Манон» Массне. Здесь все совершенно другое — оркестр, персонажи. Но мне очень интересно. С нами будет работать замечательный молодой дирижер Ядер Биньямини. Да и великолепная сцена Большого театра будет в нашем распоряжении.



Анна Нетребко в опере «Манон Леско» на сцене Римской оперы. Фото: Silvia Lelli

*В роли Эльзы («Лоэнгрин», Дрезденская государственная опера, 2016).
Лоэнгрин — Пётр Бечала. Фото: Daniel Koch*





В роли Виолетты
Валери.
«Травиата»,
Зальцбургский
фестиваль, 2005).
Фото: © Klaus
Lefebvre

— **Правда ли, что вы собираетесь вернуться к «Травиате»?**

— Да, в следующем сезоне в Ла Скала. Я попросила Александра Перейру поставить мне три спектакля — больше не получится. Для меня восстановят старую, классическую постановку режиссера Лилианы Кавани. За пультом будет Нелло Санти, а моими партнерами — Лео Нуччи и Франческо Мели. Просто я решила, что, прежде чем я совсем прекращу петь «Травиату», надо один раз исполнить ее как следует.

— **Разве в спектакле в Зальцбурге, после которого мировая слава накрыла вас мощным цунами, вы пели не «как следует»?**

— В Зальцбурге мне толком спеть ее и не удалось. Там была беготня, каблуки, все это здорово и интересно, но спеть по-настоящему я могу сейчас и хочу это сделать, пока еще не поздно.

— **А что в вашем понимании спеть Виолетту «как следует»?**

— Сейчас пошла мода петь Виолетту легкими голосами — мода, которая лет двадцать уже существует. Конечно, для образа хорошо, когда девушка стройненькая, худенькая. Но в оригинале она должна иметь вердиевский голос. Известно, что партии Джильды из «Риголетто», Леоноры из «Трубадура» и Виолетты из «Травиаты» исполнялись одной певицей, а это значит, что голос должен быть такой крупный, уже с массой, чтобы озвучить как следует не только первый, но и остальные три акта оперы, выполняя абсолютно все нюансы и просьбы композитора. Сейчас на это, увы, закрывают глаза, и не всегда четко эти композиторские требования выполняются, ушли мы от классического исполнения Травиаты. Ее сейчас часто делают нервной, стержневой, а то и вовсе алкоголичкой какой-нибудь. А хочется как-то вернуться назад. Но это, может быть, только мне так хочется, потому что все надоело.

— **К переосмыслению «Травиаты» вы пришли не благодаря ли «Манон Леско»?**

— Не думаю, они же совсем разные. К переосмыслению «Травиаты» я пришла потому, что так подумалось. Я все время ищу новое, мне хочется что-то менять, совершенствовать. Сделаю шаг вправо — все кинулись туда же. Вот поэтому решила сделать шаг влево.

— **Вы начинали много лет назад в Мариинском театре с партии княжны Людмилы в опере по мотивам славянского мифа — в «Руслане и Людмиле». Минувшим летом вы продемонстрировали поклонникам в Европе и России свою невероятную эволюцию, исполнив Эльзу в «Лоэнгрине» Вагнера, написанном по мотивам германских мифов. Мечтали ли вы когда-нибудь об Эльзе?**

— Не думала никогда. Но сейчас возникло желание спеть Вагнера именно под управлением Кристиана Тилемана и именно в том театре, где эта опера впервые была исполнена, — в Дрездене. С этим дирижером работалось очень хорошо, спасибо ему за терпение, за то, что он с таким тактом отнесся к нашему не до конца освоенному репертуару. И я, и польский тенор Петр Бечала, исполнявший Лоэнгрин, были новичками в этом деле. Кристиан был на высоте, очень помогал нам, дал огромное количество репетиций. Была еще и работа с коучами, которые занимались с нами очень серьезно, особенно немецким языком. Как сказал Тилеман, «мне не нужна ваша мелодия, легато — мне нужен текст!». В результате мне сказали, что мой «дойч» был практически без акцента.

— **Немногим певицам удается охватить такой разный репертуар. Вот, например, выдающаяся Эдита Груберова много лет поет почти только Беллини и Доницетти.**

— Давайте не будем обижать Эдиту Груберову, которую я очень уважаю и люблю. Она великолепно поет бельканто. Дай Бог ей здоровья творческого и физического. Но на самом деле люди все разные. Кому что нравится. То, что сделала я, не все могут повторить, да и не нужно этого делать.

— **Вас по жизни ведет азарт?**

— Наверно, азарт, поиск новых возможностей. Я все время думаю: смогу ли я достигнуть того или другого? Ну, посмотрим... Оказывается, могу. А там новые горизонты.

— **Каких поисков ждать от вас в ближайшее время?**

— В следующем году меня ждут три новых партии — Адриана Лекуврер, Аида, Мадлен в «Андреа Шенье». А чуть позже будут Леонора в «Силе судьбы» Верди и «Тоска» Пуччини. **Б**



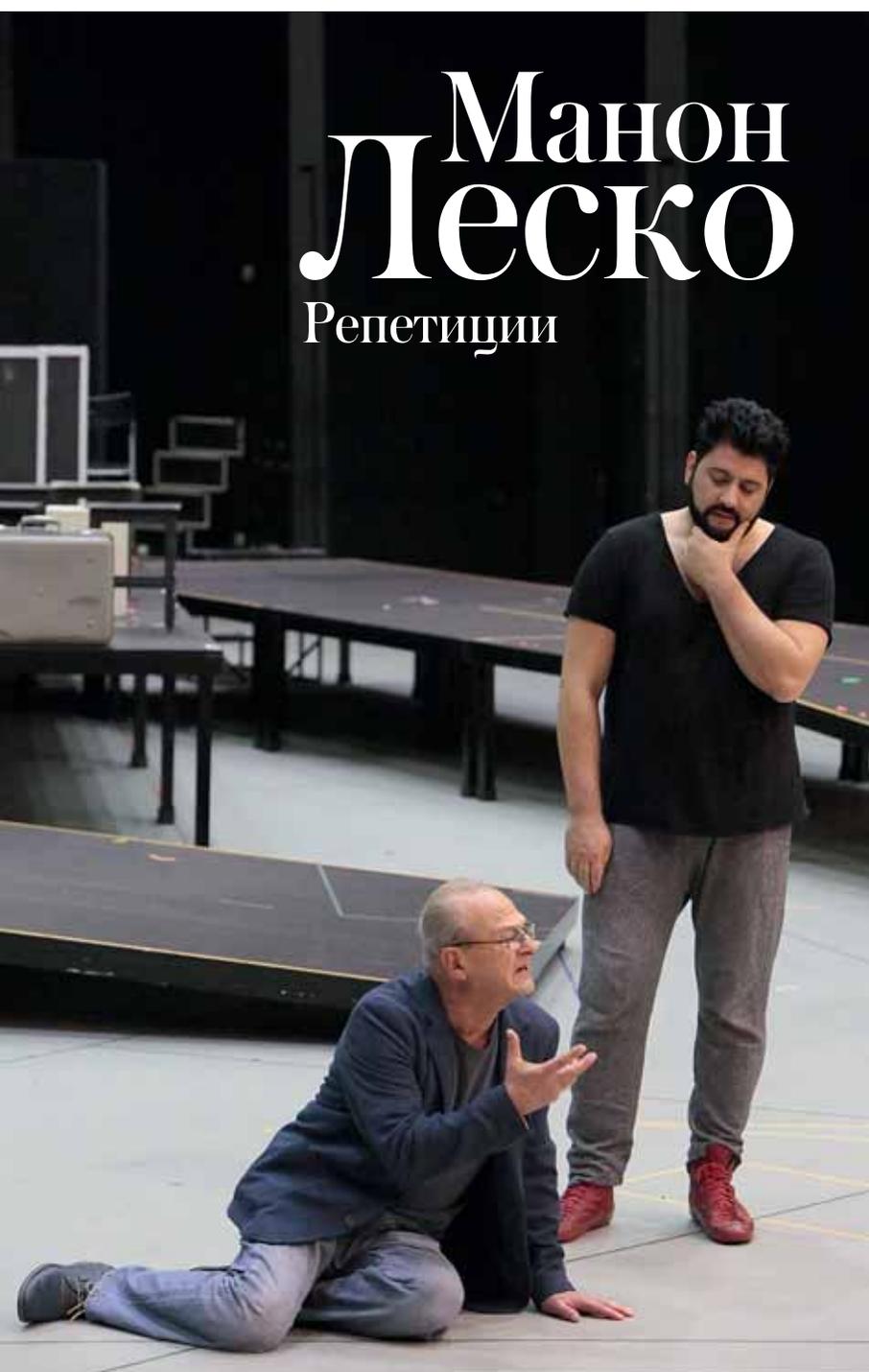
В роли Людмилы
«Руслан и Людмила»,
Мариинский театр,
1995).
Фото: Наташа
Разина,
© Мариинский
театр



*Юсиф Эйвазов.
Фото: Дамир Юсупов*



*Аїноа Артеа и Александр Науменко.
Фото: Дамир Юсупов*



Манон Леско

Репетиции



*Анна Нетребко и Юсиф Эйвазов.
Фото: Дамир Юсупов*



◀ *Режиссер Адольф Шатино
и Юсиф Эйвазов.
Фото: Дамир Юсупов*

▲ *Анна Нетребко и Отар Кунцхулия.
Фото: Дамир Юсупов*



Фото: Батыр
Аннадурдыев

Лондонские заметки

Текст:
Катерина
Новикова

Лондон. Юбилейный тур Большого. Театр приехал сюда в 1956 году... Одиннадцать лет после окончания Второй мировой войны, первый столь масштабный выезд. Лилиан и Виктор Хоххаузер, хоть и не были тогда нашими импресарио, но уже сидели в зрительном зале на спектаклях Большого.

О них говорят «легендарные импресарио» — это так и есть, это не фигура речи. Виктор Хоххаузер привозил Венский филармонический оркестр в Лондон еще в конце сороковых годов. Именно они представили английской публике такое количество великих артистов, и среди них Рихтер и Ойстрах, Нуреев и Ростропович, Кировский (Мариинский) и Большой.



Виктор Хоххаузер, Катерина Новикова и Клемент Крист

Фото: Батыр Аннадурдыев





Фото: Катерина Новикова



Большой театр работал в Лондоне за свою историю на разных сценах — и в Альберт-Холле, и в Колизеуме, и даже на сцене театра Друри Лейн, но, будь моя воля, я всегда бы привозила Большой театр только на сцену Ковент-Гардена. Я не знала этот театр до ремонта. Но сейчас мне в нем нравится все — и репетиционные залы, и огромный арьер, зрительские фойе, огромный Флорал-холл, конечно, сцена и зал, и даже рабочая столовая на последнем этаже с фантастическим видом на крыши города и площадь.



Гастроли в Англии всегда ценны еще и рецензиями. Наверное, нигде в мире уже не осталось таких толстых газет и таких внимательных критиков, как в Лондоне. А главный их гуру в балете — Клемент Крисп. Раньше он часто приезжал и на премьеры в Россию. Помню, как на премьере балета «Коппелия» в редакции Сергея Вихарева Клемент сказал в интервью каналу «Культура»: «Ну, впервые балет «Коппелия» я увидел в 1946 году». Клемент очень острый на язык и настоящий знаток, но любить он



Клемент Крисп и Людмила Семеняка.
Фото: Катерина Новикова

может очень преданно, и его любовь в Большом театре — Людмила Семеняка.



Лондон для нас — всегда гастроли знаковые и важные, поэтому стараемся взять с собой наши телеканалы, чтобы и дома в России знали — хочется написать — «о наших триумфах». В этом году можно так писать — это правда. Пять названий привезли, и все вечера залы проданы, а народ скандирует и аплодирует и поджидает наших артистов на служебном входе, чтобы взять автограф. И от этого тоже настроение у всех прекрасное.



Татьяна Бодрова с «Первого» и Гуля Балтаева с канала «Россия» работают почти как артисты балета, потому что надо успеть за два дня, в условиях, где многое запрещено, заснять максимально всё, чтобы подготовить новостные сюжеты. Так что начинать приходится с утреннего класса, а заканчивать поклонами, почти нелегально пробираясь с камерами в осветительные ложи, чтобы снять такие планы.



Раньше, говорят, часто театру устраивали какие-то экскурсии, походы. Такого давно нет. Каждый сам решает, куда пойти и что посмотреть. Правда, в этом году выпал неожиданный «бонус» — прием в парламенте. А ведь в здании парламента — историческом Вестминстерском аббатстве — вскоре ожидаются ремонтные и реставрационные работы, так что тем более приятно там побывать.



Владимир Устин.
Фото: Катерина Новикова



Вестминстерское аббатство

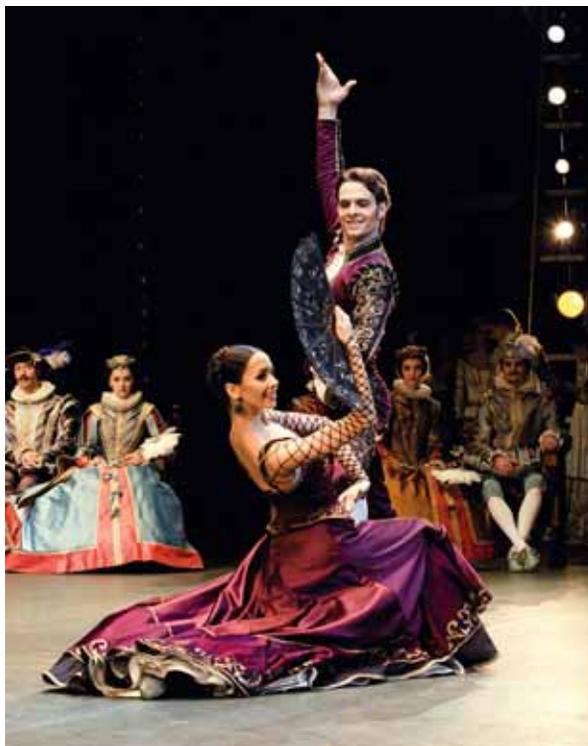


Фото: Батыр Аниадурдыев



*Махар Вазиев
на репетиции.
Фото: Александр
Гусов*



*Михаил Крючков,
Юлия Степанова
и Денис Родькин.
Фото: Катерина
Новикова*

Махар Вазиев, который в марте стал художественным руководителем балета, не только сам проводит все большие сценические репетиции, он вообще днюет и ночует в театре и еще хочет дать артистам себя попробовать и неустанно ищет новые таланты. Поэтому и в Лондоне нет никому покоя. Даже там у нас дебюты. Маргарита Шрайнер — Китри, а Юлия Степанова — Одетта/Одиллия. Вообще распределение ролей — очень трудная задача, тем более в такой труппе, как наша. Но Лондон смог увидеть в эти дни и Марию Александрову, и Светлану Захарову, и Ольгу Смирнову. А Екатерина Крысанова, кажется, вообще танцевала в каждой постановке, которые были в афише гастролей.

Жаль, что Алексей Ратманский к нам не приехал — мог бы порадоваться тому, как исполняли «Пламя Парижа». Мне кажется, Денис Родькин также стал открытием для лондонцев. Раньше на наших гастролях центральные партии он не исполнял, а сам танцевал в Лондоне в «Лебедином» — но не с нами, а это совсем другое дело.



Когда ходишь по арьеру и видишь только малую часть наших костюмов (бдительно охраняемых Еленой Зайцевой, которой в лондонском театре прямо там, среди сценических нарядов, установили рабочее место) — поражаешься, конечно, размаху этого предприятия. Это сколько же фуры притащили с собой на этот остров!!! А народу?!



*Фото: Катерина
Новикова*

Приятно было, что Жан-Кристоф Майо к нам доехал и сам репетировал «Укрощение строптивой». Его репетиции — настоящий эликсир радости, жизнь в розовом цвете. Все расцветает. Может, поэтому и получился балет действительно для нашей труппы. В пластике, в характере, в поведении каждого героя есть и Майо, и сам артист, на кого эта роль ставилась. Я не говорю уже о протагонистах — Екатерине Крысановой и Владиславе Лантратове, но и Бьянка — Ольга Смирнова, и Люченцио — Семен Чудин и Гортензио — Игорь Цвирко, и Гремио — Вячеслав Лопатин.



Все-таки у нас в театре особые отношения с французскими хореографами в двадцать первом веке: Пьер Лакотт, Ролан Пети, Анжелен Прельжокаж, и теперь Жан-Кристоф Майо — все подарили Большому новые постановки.



*Маргарита
Шрайнер.
Фото: Батыр
Аннадурдыев*



Фото из архива
Берти Лазарини.
Фото: Катерина
Новикова



Фото: Катерина
Новикова



Самое большое мое потрясение в Лондоне в этом году вне театра — это квартира бывшего директора музея Анны Павловой — г-жи Берти Лазарини. У нее хранятся сокровища — личные вещи Павловой, ее платья, туфли, ее прижизненная маска, костюмы Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн, афиши, плакаты, фотографии, автографы. Письма Мариса Лиепы, написанные на прекрасном английском свободным размашистым почерком...

Это ее муж преподнес когда-то Максимовой и Васильеву Куклу Щелкунчика из цветов. Даже Первый канал поехал к ней на съемку. Может, сюжет и не выйдет, но будет хоть что-то снято для истории: какие подвижники есть в балете и вокруг, какую беззаветную любовь балет вызывает в сердцах. Это всегда очень трогает.



Жан-Кристоф
Майо репетирует
с Семеном
Чудиньим и Ольгой
Смирновой.
Фото: Александр
Гусов



Балет — искусство такое мимолетное, что всегда хочется максимально сохранить хоть какой-то флер того, что было и есть. Здорово, что с нами, почти как личный фотограф труппы, работает Александр Гусов. Когда на наши таланты накладывается его художественный гений, получается уже не просто фото на память, но настоящее искусство фотографии. Надеюсь, что и в Москве еще с нами поработает, и выставку покажет — или мы покажем. Это же надо видеть.



Приятно, что с нами приехали педагоги, многие годы сами блиставшие на этих сценах, — Светлана Адырхаева, Людмила Семеняка и Марина Кондратьева, которая была в Лондоне впервые в 1956 году и танцевала «Жизель» в очередь с Галиной Улановой.

Телевидение не может сидеть с нами в Лондоне все три недели, и они присылают мне камеру доснять сюжет про завершение гастролей. Мы идем на репетицию Саши Петухова. Он вводит в «Корсар» местных детей. Подсказывает, с кем из девочек можно записать интервью. Девочка говорит по-русски. Ее зовут Майя — в честь Плисецкой... 🇷🇺



Марина
Кондратьева
и Лилиан
Холхузэр.
Фото: Катерина
Новикова



Светлана
Адырхаева,
Екатерина
Крысанова, Лилиан
Холхузэр
и Людмила
Семеняка.
Фото: Катерина
Новикова



*Фауст — Саймир Пиргу,
Маргарита — Ксения Дудникова.
Фото: Дамир Юсупов*

Осуждение Фауста

*Премьера
в зеркале прессы*

Юлия БЕДЕРОВА
«Коммерсант»

У драматической легенды «Осуждение Фауста» непростая театральная биография: двойственность жанра (опера-оратория) определила как неуспех первых представлений, так и нерегулярность последующих. В то же время популярность отдельных номеров (Ракоци-марш, готическая баллада Маргариты о Фульском короле, серенада Мефистофеля, песня Брандера), а также виртуозно театрализованная красота романтической партитуры, где свободно перемешаны ирония деталей и размах, гипнотическая лирика, блистательная фантастика, балетное изящество, песни, марши, танцы, гимны и адские скачки и пляски, создали «Осуждению Фауста» безупречную концертную

репутацию. С развитием театральных технологий и современного оперного режиссерского языка «Осуждение» обрело новую жизнь...

Штайн отнюдь не слывет ни любителем режиссерских провокаций, ни мастером визионерских аттракционов на оперной сцене. Почти неизменный предмет штайновских режиссерских штудий — эпический театр и античная трагедия, он готов ставить ее на любом материале в любых обстоятельствах, лишь изредка отходя от своей главной темы.

Такой отход он предпринимает и в новом «Осуждении»: вместо эпической трагедии на сцене по-домашнему уютная, рукодельная христианская театральная мистерия (из тех, что со Средних веков в церквях и соборах, а позже на улицах и площадях

при помощи механизмов разной степени изобретательности, кукол, зверей и людей разыгрывали для прихожан эпизоды сакральной истории и мифологии, включая вознесение на небеса и падение в ад, создавая иллюзию причастности) ...

Сценография и режиссура обманчиво буквальные и традиционные: там, где у Берлиоза полагается быть крестьянам, там появляются крестьяне, где скала, там возвышается скала, где дом, там поворотный круг с песнями и танцами привозит на сцену крохотный дом, но с первой же сцены заметно, что все здесь какое-то ненастоящее, неказистое, гладко струганное, непропорциональное — такое, что заранее неспособно создать иллюзию реальности...

Все ключи к спектаклю действительно располагаются во втором акте (это третья и четвертая части драматической легенды) — только здесь странная смесь тщательной сентиментальности бидермейера, саркастичной игривости модерна, вертепной выделки мистериального простодушия и балаганного ада предстает картинками для волшебного фонаря (случайные или намеренные пересечения с разными режиссерскими версиями «Осуждения» последних лет — в том же ряду). А усмешка немецкого режиссера над легкомысленностью французской эстетики пышности, танцевальности и томления (а заодно адресованная оперности как таковой с ее стремлением к иллюзии и буквализму одновременно) становится прелестно остроумной и приобретает проникновенное звучание.

Екатерина БИРЮКОВА Colta.Ru

Дирижерам и правда есть за что любить этого композитора и особенно это его сочинение, одно из лучших. Оркестр у Берлиоза роскошный, но без немецкой романтической тяжести, невероятно разнообразный, детальный, полный находок и нестандартных ходов. Разгадывать его загадки, надо думать, одно удовольствие. И в исполнении Сохиева это удовольствие было слышно.

Певцам сложнее. К голосам трех главных персонажей «Осуждения» предъявляется целый комплекс противоречивых требований, включая французский язык. Большой сумел подобрать из разных мест солистов почти на три состава, в очередной раз позабыв обещание директора Владимира Урина обходиться исключительно

штатными работниками. Премьерный первый состав звучал очень достойно, особенно хороша была молодая солистка из соседнего театра Станиславского и Немировича-Данченко Ксения Дудникова в роли Маргариты, чье легкое, чистое меццо-сопрано лилось с огромной Исторической сцены с подкупающей музыкальностью...

Безукоризненным Мефистофелем — подвижным и голосом, и телом — был один из лучших русских басов Дмитрий Белосельский, некогда солист Большого, теперь мировой гастролер.

Екатерина КРЕТОВА «Московский комсомолец»

Штайн подошел к произведению Берлиоза с изрядной долей иронии. Только вот вопрос: удалось ли публике воспринять эту иронию адекватно или она (публика) на полном серьезе следила за происками краснолицего Мефистофеля, полетом героев на кукольных конях или божественным вознесением Маргариты при помощи тросов...

Режиссер и сценограф Фердинанд Вегербауэр, строго следуя партитуре, проиллюстрировал все предписанные ремарки. Пейзаже плясали, солдаты под звуки Венгерского марша (самый известный «хит» этой оперы) маршировали в буквальном смысле вдоль, поперек да еще и по диагонали сцены, а затем все как один полегли в бою. Блуждающие огни танцевали менуэт. Геенна огненная пылала, а демоны за-талкивали обратно пытавшихся вылезти грешников; ангелы были снабжены головными уборами в форме нимба, ну а про летающих коней и подъем Маргариты уже говорилось...

*Фауст — Артуро
Чакон-Крус,
Мефистофель —
Александр
Виноградов.
Фото: Михаил
Логвинов*



Майя КРЫЛОВА «Театрал»

В «Осуждении» нет философских размышлений Гете, и требовать их от оперы невозможно. Режиссер Петер Штайн вслед за Берлиозом не пытался их обнаружить, и правильно сделал. У Берлиоза — программная смена зарисовок, у Штайна — парад режиссерских картинок «а-ля начало девятнадцатого века»...

Вот огромные китчевые розы, похожие на качаны капусты, на них возлежит изнеженный Фауст. Кстати, режиссер почти не дал ему сценического поведения: юноша — лишь наблюдатель жизни со стороны. Вот куча пыльных томов, на которые романтический герой смотрит с отвращением. Вот «картонный домик» с целомудренной кроватью под кисейным пологом, в домике живет Маргарита, за пологом спрятался соблазнитель. Огоньки (фонарики в руках скачущего миманса) блуждают на затемненной сцене долго и неутомимо. Сильфы ползают и обнимаются без конца и края...

Конечно, люди, склонные к иронии, считают ее безошибочно: кривляющиеся черные существа с рогами, хвостами и крыльями мучают только хорошеньких блондинок.

Мария БАБАЛОВА «Российская газета»

В очень интеллигентной манере, в нарочито рутинерском стиле герр Штайн педантично и прямолинейно иллюстрирует берлиозовскую партитуру,

будто хочет доказать драматургическую несостоятельность композитора. Каждый из двух десятков эпизодов выглядит как кадр из детского диафильма. Этой дробностью повествования, выполняя едва ли не все ремарки композитора, Петер Штайн словно настаивает на том, что сравнение Фаустов Гете и Берлиоза неуместно. И еще, быть может, протестует против дьявольского ускорения, которое не оставляет современному человеку времени остановиться и подумать.

Очень интересно, как Петер Штайн бы обошелся, например, с кантатой Листа или операми Бойто, Бузони, Шпора, Луизы Берген и самой известной в мире партитурой на фаустовский сюжет, что принадлежит перу Гуно? Распознает ли в такой разной музыке то мощное чувство мистического и религиозного, что заложено в тексте Гете? Берлиоз в этом вопросе режиссеру явно не интересен.

Александр МАТУСЕВИЧ «Культура»

Отказываясь от слащавости лирической оперы, композитор тем не менее творит как истовый романтик — просто это романтизм более высокого, мировоззренческого закупа. Патриарх немецкой режиссуры Петер Штайн, берясь за привычный для себя материал (на трагедии Гете он собаку съел), декларировал деромантизацию Берлиоза. Модный постмодернистский прием развенчания, низведения с котурнов нужен для эффекта отстранения. Постановщик хочет заострить звучание музыки, подчеркнуть смыслы и послания автора.

*Венгерский мариш.
Фауст — Артуро
Чакон-Крус.
Фото: Михаил
Логвинов*



Именно поэтому режиссура Штайна и эффектная сценография Фердинанда Вегербауэра — буквалистские и прямолинейные: Мефистофель с кроваво-красным лицом и черными люциферовыми крыльями в финале, а Маргарита и Фауст словно сошли с незамысловатых, мещанских по сути, полотен бидермайера. Солдаты и пейзажи, ангелы и демоны, разверзающаяся преисподняя и чудесный галактический полет на конях апокалипсиса — все всамделишное и оттого немного смешное, сильно отдает диснейлендом. Чтобы отстранение сработало и происходящее на сцене не воспринималось как развлекательное шоу, нужно обладать хорошим бэкграундом, культурным заделом. Остается только уповать, что таковой наличествует у публики Большого и посыл Штайна не пропадет втуне.



Светлана НАБОРЩИКОВА «Известия»

Сохийев играет очень французскую музыку (сказывается долгая работа с оркестром Тулузы), при всей грандиозности замысла сохраняющую элегантность и восхитительную артистическую небрежность. В ней много внешнего блеска, но мало подлинной непосредственности...

Штайн, в отличие от своих изысканных коллег, в режиссерских штудиях искренен, добротен и основателен, что и предполагает избранный им бесхитростный жанр мистери. Девиз маэстро — простота, простота и еще раз простота.

В одной из самых драматических сцен — «Скачке в бездну» — задействован старинный летательный прибор Flugwerk, отживший свой век еще во времена кудесника императорской сцены Карла Вальца, а также неизменная видеопроекция, буквально иллюстрирующая упоминающихся в тексте змей, скелеты и черепа. Ну и апофеоз этой святой простоты — ад с чудовищами в гофрированных одеяниях и вознесение Маргариты на тростике в окружении рыжекудрых дев...

Сказать, что музыка опошлена, — нельзя. Режиссер трудился честно, в рамках четко обозначенной концепции. Упрекать дирижера в нежелании ей следовать язык не повернется. У него на пульте партитура, где прописано совсем другое. Остается, наверное, единственный выход — прислушаться к композитору, который, как хорошая мать, знает все достоинства и недостатки своего ребенка. Не хотел Берлиоз оперу — ну, значит, так тому и быть.

Сергей БИРЮКОВ «Литературная газета»

Даже на Западе, который мы так привыкли ставить в пример, «Осуждение Фауста» вряд ли относится к расхожему репертуару. В мире до сих пор так и не решили твердо, как его, собственно, лучше исполнять. В чисто концертном варианте? Именно так уже больше полутора веков и делается, в том числе в Большом театре, где последний раз эта партитура звучала под управлением Александра Ведерникова в 2002 году... Но жаль упускать возможность зрительно проиллюстрировать роскошный сюжет, полный контрастных картин и волшебных превращений. Ставить спектакль? Еще более тернистый путь, на котором придется преодолевать характер самого опуса — скорее повествовательно-эпический, чем действенно-драматический.

Но, возможно, именно эта заковыристость задачи и раззадорила музыкального руководителя Большого театра Тугана Сохиева. В итоге в центре российской столицы теперь воссоздан, причем с несомненной любовью и тщанием, настоящий островок французского музыкального романтизма...

Что же до иронии (не чуждой, кстати, и самому Берлиозу — достаточно назвать танец сильфов, отдающий кафешантаном), ее в постановке Штайна обеспечивает как раз эта самая подчеркнутая, можно даже сказать, анахроничная сегодняшнему дню классичность. Нас словно возвращают в золотую эпоху театрального иллюзионизма XIX века. ♪

*Мефистофель —
Дмитрий
Белосельский,
Фауст — Саймир
Пирзу.
Фото: Дамир
Юсупов*

У КАЖДОГО — СВОЙ

Конец 240-го сезона был отмечен беспрецедентным количеством новых исполнителей в текущем балетном репертуаре. Пробовали себя в новых амплу ведущие мастера, получили шанс расширить набор своих ролей уже проявившие себя исполнители, массово стартовали в главных и второстепенных партиях совсем юные танцовщики. Лишь небольшая часть из них — в нашем фоторепортаже.



◀ Анна БАЛУКОВА

Танцовщица, известная как яркая исполнительница характерного и современного репертуара, стала и участницей постановочного процесса спектакля Соль Леон и Пола Лайтфуга «Совсем недолго вместе» (на фото — с Владиславом Лантратовым), когда хореографы из Гааги переносили его в Большой театр. Балукова была одной из немногих, кого постановщики знали еще до приезда в Москву, — Анна неоднократно участвовала в летних интенсивах Нидерландского театра танца, на которых осваивала специфическую стилистику этих мастеров.

Фото: Павел Рышков



ПУТЬ



Фото: Елена Фетисова

◀ Анна ТИХОМИРОВА

Первая солистка труппы обладает обширным репертуаром. В нем наряду с ведущими партиями — огромное количество запоминающихся сольных, в которых она стала любимицей лондонской публики во время гастролей Большого театра этим летом. Среди ее завоеваний последних месяцев — Жизель и Классическая танцовщица («Светлый ручей»), Белая кошечка (на фото) и Принцесса Флорина («Спящая красавица»).

Фото: Павел Рышков



Лебедь

▲ Ирина СЕМИРЕЧЕНСКАЯ

В труппе Большого театра танцовщица работает с 1992 года по окончании Московского хореографического училища, ее репертуар включал сольные и ведущие партии в классических и современных балетах. В последнее время артистка осваивает новый для себя жанр мимических партий. Среди ее недавних работ — Жаркас и Мария-Антуанетта (на фото) в балете «Пламя Парижа».

Юлия СТЕПАНОВА

В Большой театр Юлия Степанова пришла сложившейся балериной и начала стремительно осваивать репертуар. Среди ее недавних работ — ведущие партии в «Бэле», «Вариациях на тему Франка Бриджа», «Баядерке», «Бриллиантах», «Пламени Парижа» (Мирей де Пуатье, на фото). На гастролях в Лондоне она станцевала «Лебединое озеро» и «Корсар», после этого была произведена в прима-балерины.

◀ Давид МОНТА СОАРЕС

Для бразильского выпускника Московской академии хореографии 2015 года (класс Андрея Смирнова) первый театральный сезон стал невероятно удачным. Он выступил в главных партиях балетов «Мойдодыр», «Жизель» (на фото), «Изумруды», станцевал сложные корифейские партии. Они подготовлены под руководством репетитора Владимира Никонова.

Фото: Елена Фетисова



Фото: Павел Рышков





◀ *Владислав
ЛАНТРАТОВ*

Придя в театр в 2006 году, Лантратов начинал с таких партий, как Злой гений в «Лебедином озере», хотя тогда ему прочли лирико-романтический репертуар. В ранге премьеры он доказал, что в его случае амплуа — понятие условное. И в этом сезоне Лантратов станцевал такие контрастные роли, как Солист в балете «Со всем немного вместе», Беглец в «Ундине» и Тибальд в возобновлении «Ромео и Джульетты» Юрия Григоровича (на фото).

Фото: Дамир Юсупов

*Игорь
ЦВИРКО*

В последние годы Игорь Цwirko все более уверенно чувствует себя в классике. Среди его премьер прошлого сезона — такие контрастные спектакли, как «Со всем немного вместе», «Корсар» (Конрад), «Рубины», «Жизель» (Альберт), «Светлый ручей» (Классический танцовщик, на фото).



Фото: Дамир Юсупов



▲ *Клим
ЕФИМОВ*

Несмотря на то что лауреат нескольких международных конкурсов Ефимов в официальном таблице о рангах считается артистом балета, в его репертуаре много сольных партий, подготовленных с репетитором Александром Ветровым. В конце минувшего сезона он впервые выступил в таких ответственных партиях, требующих от точенной классической формы и технической подготовки, как Парис в «Ромео и Джульетте» (на фото) и вставное па-де-де в «Жизели».

Фото: Михаил Логвинов

Артемий БЕЛЯКОВ

Прошлый сезон был важным в карьере этого танцовщика, работающего в театре с 2010 года после окончания Московской академии хореографии. Он стал ведущим солистом, исполнил партии Солора в «Баядерке» и Тибальда в «Ромео и Джульетте» (на фото) и участвовал в проекте молодых хореографов «Лица», для которого поставил «Серенаду» на музыку Мартину и «Вариации на анатолийскую народную песню» Доменикони.

Фото: Дамир Юсупов



Фото: Елена Фетисова

Ольга СМИРНОВА

Самая молодая прима-балерина Большого театра давно зарекомендовала себя танцовщицей лирико-романтического амплуа. Но прошлый сезон подарил неожиданную даже для нее самую работу — над главной партией в балете «Дон Кихот». Роль Китри с ней готовила одна из лучших исполнительниц этой партии старшего поколения Галина Степаненко. Летом Смирнова вышла в этом балете на открытии гастролей Большого театра на сцене лондонского театра Covent Garden.

Эльвина ИБРАИМОВА

Третий сезон в труппе Большого выпускница Московской академии хореографии (класс Марины Леоновой) и обладательница сольных вариаций почти во всех спектаклях театра завершила дебютами в ведущих партиях. В ее репертуар вошли «Вариации на темы Франка Бриджа» (Вторая пара), «Изумруды», «Рубины» и «Светлый ручей» (Классическая танцовщица, на фото).

Фото: Михаил Логинков





◀ *Денис*
РОДЬКИН

Танцовщик редкого амплуа романтического героя в этом сезоне активно экспериментировал. Он исполнил партию Базиля в «Дон Кихоте», Солора в «Баядерке» (на фото), участвовал в премьерных показах «Вариаций на тему Франка Бриджа». Вместе с Ольгой Смирновой летом он танцевал «Дон Кихота» на открытии гастролей Большого театра в Лондоне и там же дебютировал в партии Конрада в «Корсаре».

Фото: Михаил Логинцов



Фото: Дамир Юсупов

Фото: Дамир Юсупов



◀ *Маргарита*
ШРАЙНЕР

Воспитанница Московской академии хореографии многим запомнилась по выпускным спектаклям «Тщетной предосторожности», в которых исполнила партию Лизы. В Большом театре под руководством репетитора Надежды Павловой она за пять лет подготовила обширный сольный репертуар, а в конце прошлого сезона побила все рекорды по интенсивности дебютов в главных партиях. В ее репертуар вошли «Пламя Парижа» (на фото), «Сильфида», «Рубины». На гастролях в Лондоне Шрайнер станцевала Китри в «Дон Кихоте».



Фото: Дамир Юсупов

◀ Владислав КОЗЛОВ

До прошлого сезона репертуар Козлова включал немного заметных партий. Среди них — Принц Фортюне в «Спящей красавице», Французская кукла в «Щелкунчике», Пара в синем в «Русских сезонах» и Куман в «Половецких плясках», подготовленные с репетитором Виктором Барыкиным. Но артист ярко заявил о себе, исполнив роли Принца Дезире в «Спящей красавице» и Классического танцовщика в «Светлом ручье» (на фото — с Юрием Островским). 🇷🇺

◀ Бруна КАНТАНЕДЕ ГАЛЬЯНОНИ

В Москву танцовщица приехала в 2011 году из Бразилии, где окончила школу Большого театра. Прошлый сезон оказался для нее прорывным: под руководством Ольги Ченчиковой она освоила большой сольный репертуар. Среди ее заметных работ — ведущая партия в «Изумрудах», вставное па-де-де в «Жизели», Фея Смелости (на фото) и Фея Беззаботности в «Спящей красавице».

▶ Анастасия ДЕНИСОВА

В труппе Большого театра артистка работает с 2012 года после окончания Московской академии хореографии (класс Елены Ватуля). В прошлом сезоне она получила первую ведущую партию — в балете «Изумруды», а также исполнила такие ответственные партии, как Принцесса Флорина (на фото), Золушка и Фея Нежности в «Спящей красавице».

Фото: Михаил Лопухов



ДЭВИД ДЭНИЭЛС: Выбираю то, что мне самому нравится петь

Текст: Ая Макарова
Перевод: Екатерина Бабурина



Фото: Robert Recker

О начале своей карьеры контратенора Дэвид Дэниэлс вспоминает так: «Стать тенором у меня никак не получалось: все ноты выше фа звучали так, словно щепки ломаются. Но и баритонном я точно не был — окраска не та. Так что я экспериментировал и однажды принес своему преподавателю по вокалу кассету с арией Леоноры из «Силы судьбы» Верди. Сказал, что поет одна моя знакомая. А тот посмотрел мне в глаза и спросил: «Разве это не вы?»

Дэниэлс стал первым контратенором, давшим сольный концерт в Карнеги-холле: благодаря его работе этот тип голоса перестал восприниматься как маргинальный и вошел в моду. Он стал и одним из первых контратеноров, потеснивших на оперной сцене меццо-сопрано в «брючных партиях» в операх барокко. Героические образы в операх Генделя — Юлий Цезарь, Тамерлан, Ринальдо, Дидим — принесли ему мировую славу. В декабре 2016 года Дэвид Дэниэлс вновь исполнит одну из своих коронных ролей — Бертариды

в опере Генделя «Роделинда» на Новой сцене Большого театра.

— **Вы уже бывали в Москве?**

— Неоднократно. Я давал концерты в Зале Чайковского и Пушкинском музее. В Большом театре я уже второй раз, и мне здесь очень нравится.

— **Можете рассказать о своих выступлениях с песенным репертуаром? Для контратенора это редкость.**

— Да, контратеноры обычно от этого далеки, но сам я часто даю такие концерты, с самого 1992 года, когда началась моя карьера. Я много выступал с пианистом Мартином Кацем, с которым мы вместе учились в Мичиганском университете. А в Конверс-колледже в Калифорнии я дал несколько концертов с хором.

Жаль, что песенные концерты сейчас редкость, а на длинные гастролы по разным городам почти никто из певцов не ездит. Лично я исполнять песни люблю даже больше, чем играть

в спектаклях. Так ты ближе к аудитории, и тебе не нужен ни костюм, ни грим, ни парик.

— **То есть без грима и парика выступать вам больше по душе?**

— Театральные элементы помогают вживаться в образ. Но, будь то концерт или спектакль, я прежде всего вкладываю в образ собственные чувства и мысли. Я люблю вести себя на сцене естественно, чтобы мои персонажи получались живыми людьми.

— **Вы исполняли роль Бертариды в нескольких постановках «Роделинды» — и каждый раз это был один и тот же образ?**

— У меня всегда есть свой взгляд на героя, но сам я как артист могу подстроиться под любые обстоятельства. У меня есть опыт участия в очень радикальных постановках — таких режиссеров, как Кристофер Олден и Дэвид Олден. А в Метрополитен-опере я пел в совершенно традиционной «Роделинде». И хотя разница большая, но Бертарид остается самим собой в любой постановке.

— **Вам понравилось участвовать в спектакле Ричарда Джонса?**

— Встраиваться в уже существующую постановку всегда непросто. А учитывая, что Ричард Джонс требует очень точно делать каждый шаг и каждый жест, было совсем тяжело. Переносом спектакля в Большой театр руководила Донна Стиррап, и руководила мастерски, но от этого было только сложнее.

Поначалу мы все страшно уставали, но сейчас, когда мы играем второй блок спектаклей, мы получаем удовольствие. Я теперь чувствую себя в этой постановке как дома и могу сказать то же самое от имени остальных коллег. Мы вжились в этот спектакль и полюбили его. Он стал нашим.

— **Больше никаких трудностей?**

— Афиша Большого театра составлена так, что между представлениями проходит слишком мало времени. В таком графике очень тяжело петь четырехчасовую оперу Генделя, где у меня пять арий и дуэт. В дни между спектаклями я коплю силы, вообще не выхожу из номера.

— **Вы говорили о радикальных постановках. Что вы думаете о современной оперной режиссуре?**

— Я предпочитаю спектакли, поставленные в современном антураже. Очень люблю режиссеров-экспериментаторов — Питера Селларса, сумасбродных братьев Олденов — за то, что они досконально знают музыку. Они разбираются в ней от и до, помнят каждое слово, каждый звук, каждый образ.

У меня всегда есть свой взгляд на героя, но сам я как артист могу подстроиться под любые обстоятельства.

Даже если эти режиссеры развлекают публику, они всегда учитывают эмоции, заложенные в музыке Генделя, и стараются если не сделать их объемнее, то, как минимум, не мешать им звучать. Даже если в какие-то моменты слушатель полностью превращается в зрителя, отвлекаясь от музыки, спектакль все равно в итоге работает на то, чтобы лучше дать услышать оперу как целое.

Режиссура меня никогда не выбивает из колеи, а вот необходимость иметь дело с людьми, которые мне не нравятся, — да. Я люблю чувствовать себя комфортно, а если меня окружают неприятные люди (это чаще относится к дирижерам, чем к режиссерам), я не могу работать, заболела и в итоге выступаю не лучшим образом. Так что я стараюсь этого избегать.

С составом нашей «Роделинды» в Большом мне очень повезло — мы прекрасно ладим, каждое утро вместе завтракаем. С ними так здорово.

*Сцена из спектакля «Оскар» (Опера Санта-Фе).
Бози — Рид Люлло,
Оскар Уайльд —
Дэвид Дэниэлс.
Фото: Ken Howard*





Сцена из спектакля
«Роделинда»
(Большой театр).
Бертарид — Дэвид
Дэншлс,
Уццльф — Уильям
Тауэрс.
Фото: Дамир
Юсупов

— **В отличие от вас оркестр Большого театра прежде не имел дела с Генделем. Сильно ли это влияло на подготовку спектакля?**

— Перед декабрьской премьерой дирижеру Кристоферу Мулдсу очень щедро выделили время на репетиции с оркестром, и он сделал свое дело великолепно. По моим ощущениям, сперва оркестранты относились к барокко настороженно: им было непривычно. Но сейчас на оркестровых репетициях видно, что музыканты рады снова играть Генделя. Очень заметно, с каким удовольствием они это делают, — и получается у них невероятно хорошо. А когда они не играют, то обращаются посмотреть, что происходит на сцене.

— **Специально для вас композитор Теодор Моррисон написал оперу «Оскар», в которой вы исполнили роль Оскара Уайльда. Не расскажете подробнее об этом проекте?**

— Что может быть важнее в карьере певца, чем написанная специально для него опера?! Это высшая точка признания моих заслуг. Автор «Оскара» был моим педагогом, когда я учился в Мичиганском университете. От момента, когда опера была задумана, до премьеры прошло девять лет.

Участие в этом проекте я никогда не забуду! Музыка получилась потрясающей, либретто тоже, и сама история Оскара Уайльда стоит того, чтобы о ней написали оперу. Критика приняла «Оскара» в штыки, но с новыми произведениями так часто происходит, особенно если автор не слишком известен. И все же наша опера прошла в двух разных театрах: ее поставили сначала в Опере Санта-Фе, потом в Филадельфийской опере. В промежутке между премьерой и новой постановкой композитор отшлифовал ее и сделал еще лучше. Жаль, что больше она, видимо, идти нигде не будет. Для меня это была идеальная роль.

К счастью, мы сделали студийную запись танцевальной сюиты из оперы. Я пою там две арии, они адресованы Бози, возлюбленному Оскара. Его роль в спектакле исполнял замечательный танцовщик Рид Люпло, и он же был у нас хореографом. Сейчас он выступает на Бродвее в мюзикле «Скрипач на крыше».

— **Как вы после Генделя воспринимаете современную музыку?**

— Я не чувствую разницы: пение есть пение, а эмоции есть эмоции, каким бы ни был стиль. Музыка во все времена нужна, чтобы излить душу.

— **Вы много думаете о том, хорошо ли выступили?**

— Да, я себя не щажу.

— **Как же вы себя заставляете выйти на сцену?**

— У меня работа такая. Иногда представление дается легче, иногда сложнее. Мы потому и играем каждый спектакль по несколько раз, что одинаковыми они не бывают.

— **Какую музыку вы слушаете для души?**

— А никакую. Для души у меня спорт, телевизор и общение с друзьями. Слушать музыку в свободное время — это не мое. Все удивляются, но я правда включаю в машине только новости или спортивные передачи. Я много слушал собственные первые записи, когда они появились: меня так радовал сам факт, что они есть. А сейчас даже не знаю, где лежат мои диски.

— **Вы азартный болельщик. Не мечтали стать профессиональным спортсменом?**

— Нет, у меня никогда не было особых способностей. Я играл в баскетбол в школе, и до сих пор играю иногда. Сейчас, когда я постоянно живу в Анн-Арборе и не кочую по свету, надеюсь, буду играть больше. Но пока весь спорт у меня — тот, что я смотрю в свободное время.

Это мой способ отвлечься от музыки.

— **Вас можно поздравить с исполнением давней мечты — началом преподавательской деятельности?**

— Я очень люблю учить. Я давно и много работаю с начинающими певцами — провожу занятия, даю мастер-классы, но собственного курса студентов у меня никогда не было. А в этом году я пошел на полную ставку профессора в Мичиганском университете. Это моя альма-матер, здесь познакомились мои родители — они, кстати, оба певцы: сопрано и баритон.

При этом моя сценическая карьера продолжается. Университет не возражает против моих отъездов, в том числе сюда, в Большой театр. Не надо думать, будто я ушел в педагогику, потому что не планирую больше петь.

И все же для меня теперь главный приоритет — это преподавательская работа. Я 25 лет разъезжал по свету и пел по 9—10 месяцев в году, и жить другой жизнью теперь очень приятно.

Я перестал хвататься за всё подряд и выбираю то, что мне самому нравится петь, — те вещи, в которых мой голос звучит молодо.

Привыкать к университетским порядкам и правилам не очень легко. Но, думаю, усилия вознаграждаются, когда на моем курсе будут учиться те, кого я сам выбрал. Что может быть прекраснее, чем отыскать новый талант и ограничить его!

— **Ваши ученики в основном тоже контратеноры?**

— Нет, что вы! Хотя меня часто спрашивают: вы только контратеноров учите, да? Я не стремлюсь создать собственную школу контратенового пения, я люблю все типы голосов и хочу обучать всех. И думаю, мне это по плечу.

Забавно, что в университете я пытался выучиться на тенора. И обучить тенора я в силах: я знаю, как должен работать голос, как развить верхний регистр. Самому мне это не помогло, но передать науку я могу.

— **Есть ли какая-то роль, которую вы хотели бы спеть, будь у вас другой тип голоса?**

— Пожалуй, я бы мечтал спеть Герцога из «Риголетто» — вот это был бы номер. Джильду я в свое время пел. А сейчас могла бы получиться неплохая Маддалена. ♪

Сцена из спектакля «Оскар» (Опера Санта-Фе).
Оскар Уайльд — Дэвид Дэниэлс.
Фото: Ken Howard



Ridi, tenore

Текст: Татьяна Белова

Премьера «Паяцев» в «Геликоне-опере» стала точкой пересечения двух амбициозных проектов — собственно реконструкции театра и учрежденного три года назад конкурса молодых оперных режиссеров «Нано-опера».



Реконструкция подарила «Паяцам» площадку, хранящую память о самой первой геликоновской версии оперы — open-air спектакле во внутреннем двореике, на месте которого теперь располагается зрительный зал. А «Нано-опера» обеспечила спектакль режиссером: по условиям конкурса главным призом должна была стать постановка в «Геликоне», и приз ждал своего получателя до открытия театра.

Победитель первого конкурса Дмитрий Белянушкин за это время успел выпустить несколько спектаклей в Большом театре и в Музыкальном театре имени Станиславского, а также в родном Саранске, так что «Паяцы» — отнюдь не дебютный опус, в нем можно разглядеть вполне сформировавшийся почерк.

В своих спектаклях Белянушкин каждый раз пытается выйти за рамки сюжета и посмотреть на него с чуть менее привычной точки, но каждый раз попадает в ловушку предсказуемости. «Паяцы» не стали исключением. Историю о том, как артист утрачивает профессионализм и эта утрата оборачивается трагедией не художественной, а бытовой, Белянушкин помещает в пространство репетиционного зала — для театра едва ли не более значимого топоса, чем собственно сцена.

Он скрупулезно воспроизводит атмосферу репетиции: даже концертмейстер за фортепиано не покидает сцену в течение всего вечера

(негаданный бенефис Натальи Арутюновой, ветерана и души «Геликона», концертмейстера-коуча, тонко чувствующего не только музыкальную ткань оперы, но и ее театральную природу, оказывается подарком для завсегдатаев театра, но, увы, не помогает проникнуть в замысел постановщика).

Репетиция как рамка добавляет сюжету правдоподобия, но снижает пафос и размывает характеры. Сильвио ничем не отличается от Тонио: оба они актеры, с прохладцей работающие в репетиционном зале. Недда — некапризная примадонна, органично существующая в труппе. Из всей театральной братии по-настоящему выделяется только тот, кто и окажется способен на исключительные страсти и на поступок, взрывающий привычную атмосферу, — исполнитель роли Канио в придуманном Белянушкиным будущем спектакле, безымянный премьер его неназванной труппы. Но исключительность этого героя удастся подчеркнуть лишь Алексею Косареву, сумевшему исполнить свою партию в благородной манере романтизма.

При бытовом звучании оркестра, среди коллег, поющих в веристской манере, Косарев единственный демонстрирует и кантилену, и пиано, и внезапные всплески страсти, окрашенные высокой трагедией, а не грубоватой мелодрамой. Его герой не способен смеяться над разбитой любовью, возможно, потому именно он и заставляет публику над ней рыдать. 📖

Сцена из спектакля «Паяцы». Канио — Алексей Косарев, Недда — Ольга Щеглова. Фото: Антон Дубровский

Московский театр «Новая опера»

Московский театр «Новая опера» в сентябре показал премьеру оперы Ш. Гуно «Фауст». Музыкальным руководителем постановки стал главный дирижер театра Ян Латам-Кениг (Великобритания). Премьера была приурочена к двум юбилейным датам — 150-летию первого исполнения оперы в Москве и 125-летию со дня рождения М.А. Булгакова.

По замыслу режиссера Екатерины Одеговой и драматурга Михаила Мугинштейна герои оперы приобрели узнаваемые московские черты. Фаустианская тема проходит сквозь все творчество Булгакова, опера Ш. Гуно была одним из его любимейших произведений и неоднократно упоминается в его сочинениях. Мало того, совпадают имена главных героинь оперы и самого знаменитого романа Булгакова — обеих зовут Маргарита.

«Играя Маргаритой и Фаустом — светом и тьмой, Мефистофель представляет диалектику добра и зла, доводит эти силы до абсолюта и наблюдает. Дьявольский источник энергии жизни и смерти — вечно изменчивое, разрушительное, но и неудержимо манящее начало», — считает режиссер-постановщик спектакля Екатерина Одегова.



Фото: Дарина Кочетков



Фото: Дарина Кочетков



Фото: Дарина Кочетков



Фото: Елена Фетисова

Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко завершил 97-й сезон премьерой балета «Анна Каренина» в постановке немецкого хореографа Кристиана Шпука. Это первая работа художественного руководителя Цюрихского балета на российской сцене.

«Мне хотелось, чтобы у Анны появился собственный голос — и этим голосом стало фортепиано», — говорит Кристиан Шпук. Основой музыкального ряда балета стали произведения С.В. Рахманинова и В. Лютославского.



98-й сезон Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко начал под руководством нового генерального директора. Им стал Антон Гетьман, который с 2002 по 2016 год занимал должность заместителя генерального директора Большого театра.

Омская музыкальная палитра

Текст: Александр Матусевич



Сцена из спектакля
«Юнона и Авось».
Фото: Андрей Бахтеев



Сцена
из спектакля
«Идиот».
Фото: Андрей
Бахтеев



Сцена
из спектакля
«Укрощение
строптивой».
Фото: Андрей
Бахтеев



Сцена из спектакля
«Бухгольц».
Фото: Светлана
Синельникова

Истории и современности города и края, знаменитым землякам посвятил свой фестиваль Омский музыкальный театр. Стараниями бессменного директора Бориса Ротберга в его репертуаре доминирует патриотическая тематика. События Великой Отечественной войны, имена художников, писателей, музыкантов, связанных с Омском, широко представлены в афише Музыкального театра.

Премьера фестиваля — балет «Бухголец» на музыку Прокофьева и Бородина. Либреттист и хореограф Надежда Калинина сочинила героическую историю о легендарном основателе города. Четыре года каторги в Омске отбывал великий Достоевский — балет «Идиот» на музыку Чайковского отдает дань знаменитому литератору. Тесно связан с сибирской тематикой, с идеей героической колонизации русскими отдаленных земель балет «Юнона и Авось» на музыку одноименной рок-оперы Рыбникова. Уроженцу Омска Михаилу Врубелю посвящен балет «Врубель» петербургского хореографа Гали Абайдулова на музыку Римского-Корсакова и Скрябина.

Оперная классика на фестивале — великолепная комическая опера уроженца Омска Виссариона Шебалина «Укрощение строптивой». Первоклассная музыка, отличное, драматургически ладное либретто Абрама Гозенпуда, наконец, сама искрометная шекспировская комедия — всё это ингредиенты выдающегося театрального произведения, которому на омской сцене нашлось достойное воплощение. Постановка Кирилла Стрежнева классична и умна, а музыкальное решение maestro Юрия Соснина позволяет расслышать и оценить немалые красоты этой партитуры. **В**

«Геракл» из Уфы

Текст: Ирина Севастьянова

27 сентября в Москве открылся первый фестиваль «Видеть музыку», в котором принимают участие музыкальные театры из самых разных регионов России: от Кузбасса до Дагестана.

В течение осени на столичных площадках покажут более 30 спектаклей. Один из них — «Геракл» Г.Ф. Генделя — представляет барочную оперную традицию. Постановку привезли из Башкирского государственного театра оперы и балета и представили 4 октября на московской сцене.

В России редко обращаются к старинной музыке, и надо отдать должное уфимскому театру, который первым в нашей стране взялся за полноценную постановку «Геракла» (пару лет назад в Москве состоялось концертное исполнение этой оперы).

Шедевр Генделя в режиссерской версии Георгия Исаакяна башкирская публика восприняла неоднозначно. Видимо, ожидали увидеть историю о Геракле в виде блокбастера вроде «Трои» с Брэдом Питтом, а получилась камерная драма наподобие «Пяти вечеров» Михалкова. Главный герой (в исполнении Яна Лейше), появившийся на сцене в плаще и шляпе, даже внешне был похож на Станислава Любшина.

Опера рассказывает не о самом Геракле и его знаменитых подвигах: она была посвящена трагической любви его жены Деяниры (сопрано Лариса Ахметова). После возвращения героя с войны их семейная жизнь стала невыносимой из-за жгучей ревности супруги. Страстная Деянира почти потеряла рассудок и, пусть и не намеренно, сожгла Геракла, подарив ему отравленное одеяние.

Сюжет оперы оказался созвучен нашему времени, что и подчеркнул режиссер, перенеся действие в современные реалии: проблемы человеческих отношений вечны. Исаакян выстроил и диалог с Древней Грецией: во втором действии у каждого героя появляется двойник из Эллады.



Еще одним связующим звеном между античным театром и театром наших дней стал хор, комментирующий происходящее. Его участники не только исполняли написанные Генделем музыкальные номера, но и служили своеобразным «термометром» сцены: в зависимости от настроения героев одежды хористов меняли свой цвет. В серых тонах — эпизод с тоскующей по мужу Деянирой, в синих — море, по которому плыл Геракл, в ярко-красных — «пламя» ревности и поджог ненавистной «хрущевки».

Со сложной партитурой Генделя оркестр Башкирского театра справился на отлично. Чуть-чуть не хватало блеска и взрывных контрастов, зато дирижер Артем Макаров чутко следовал за певцами и сумел достичь гармоничного баланса всех участников.

Блистательно выступила солистка театра и участница концертных исполнений барочной музыки в Московской филармонии сопрано Диляра Идрисова. В виртуозной партии Иолы, пленницы Геракла, она с легкостью брала самые высокие ноты и филигранно «вырисовывала» пассажи хрустальным голосом.

В конце оперы герои современности остались на своем пепелище, а артисты хора превратились в мраморные античные колонны — безмолвных свидетелей минувших событий. 

*Фотография
предоставлена
пресс-службой
фестиваля*

Там лилии цветут

Тихий скрип старых ступеней, старинный гобелен и картины на стенах величественного дома в викторианском стиле, который хранит память обо всех его замечательных обитателях и гостях. Сады, аллеи, пруд с островами роскошных лилий и совсем близко на зеленых полях стада пасущихся овец. Здесь вполне могло бы происходить действие романов Уилки Коллинза или даже Джейн Остин. Все выглядит так романтично и по-старинному, что, кажется, время здесь остановилось, чтобы всегда была возможность окунуться в атмосферу старой провинциальной Англии.

Это имение Глайндборн, что недалеко от города Льюис, который находится в часе езды на поезде от Лондона, это владения знаменитой семьи Кристи, которая стала основателем знаменитого оперного фестиваля и до сих пор возглавляет его правление.

Текст: Ирина Черномурова

Глайндборнский фестиваль, основанный в 1934 году, сегодня старейший в Британии и очень авторитетный фестиваль, который знают и поклонники оперы, и, безусловно, все профессионалы, занятые в искусстве оперного театра. Сегодня на территории имения находится современный театральный комплекс, оснащенный всем необходимым как со стороны сцены, так и в зрительской части. Здесь же в шаговой доступности находятся мастерские, изготавливающие декорации и костюмы, бутафорию, головные уборы. Все аккуратно, компактно и рационально, включая даже парники с растущими здесь овощами. Предполагается, что комплекс может работать в своем замкнутом пространстве, обеспечивая себя всем необходимым. И всё это органично вписано в красоты старинного имения. Также органично сочетаются поход в театр и возможность зрителя приехать пораньше, чтобы устроить пикник на траве, на лоне природы. Это официальная услуга фестиваля, и замечательно наблюдать за тем, как люди во фраках и вечерних нарядах выгружают из машин корзинки с провиантом и складные столики со стульями. Насладившись природой, прогулявшись к пруду и по дорожкам двух садов, публика переходит на спектакли, которые начинаются в 17:00 или 18:00 (зависит от продолжительности оперы и предусматривает возможность вернуться в Лондон до полуночи).

Невзирая на сельский дух, царящий в Глайндборне, сюда приезжают во фраках и длинных платьях (или как минимум нарядных). Между действиями, в антракте, который продолжается около полутора часов, возможен еще и ужин при свечах, с официантами в униформе, изящно подающими еду и вино. Это сочетание английской чопорной буржуазности с демократической открытостью и искренней приветливостью восхищает, и ты мгновенно влюбляешься в это место.

Фестиваль проходит с конца мая и до конца августа, предлагая каждое лето не менее 6 оперных названий, сочетая премьеры новых постановок с возобновлениями из числа наиболее успешных постановок. Программа лета 2016 года: две постановки 2012 года — «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта, «Лисичка-Плутовка» Л. Яначека, две премьеры — «Севильский цирюльник»



Фото: Sam Stephenson

Фестиваль — прекрасная стартовая площадка для молодых исполнителей, и так уж повелось, что здесь часто начинается успешная карьера певцов.

Дж. Россини и «Беатриче и Бенедект» Г. Берлиоза. Украшением фестиваля стали «Нюрнбергские мастерзингеры» Р. Вагнера в постановке Дэвида Маквикара (2011 год) и волшебный по красоте «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена в постановке Питера Холла. Фестиваль — прекрасная стартовая площадка для молодых исполнителей, и так уж повелось, что здесь часто начинается успешная карьера певцов. Выступить в Глайндборне считают за честь и именитые звезды. Список режиссеров восхищает, и приятно сознавать, что музыкальным руководителем фестиваля несколько лет был Владимир Юровский. За неделю есть возможность увидеть три разные программы. Техническая часть фестиваля работает как часовой механизм, кажется, без усилий переходя каждый день к другому названию.

Фото: Sam Stephenson





«Сон в летнюю ночь».
Оберон — Тим Мид,
Пэк — Дэвид Эванс.
Фото: Robert
Workman



«Сон в летнюю ночь» — это абсолютное театральное волшебство корифея английской сцены Питера Холла. Бесконечно происходят чудеса: ночной лес переливается тенями и завораживает движущимися, словно живой организм, деревьями и холмами, мерцает звездами небо, пугает лабиринтами темнота сцены. Приглядевшись, ты понимаешь, что это работает миманс, который или незаметно бесшумно двигает декорации или сам образует декорацию, выкладывая лесные

тропинки, по которым будут догонять друг друга герои этой шекспировской сказки. Маленький Пэк с ярко-рыжими волосами, легко парящий над сценой и поющий ангельским мальчишеским голосом, Оберон с Титанией, одетые в пышные сказочные костюмы... Очаровательно патриархальный спектакль с изобилием сложных костюмов, гримов и причесок абсолютно следует букве и духу Шекспира и богатой изысканными волшебными гармониями партитуре Бриттена. Нужно сказать, что в спектаклях фестиваля участвуют разные оркестры. В данном случае на высочайшем уровне была работа Лондонского симфонического оркестра под управлением дирижера Якуба Груши.



Постановка Питера Холла — не просто удача, это высокая классика фестиваля, и не случайно нынешнее возобновление инициировало рождение цикла картин художника Ракиба Шоу, которые он написал специально для фестиваля. Три роскошных полотна, все три с названием «Автопортрет в роли Основы» (персонаж из «Сна в летнюю ночь») поражают драгоценной поверхностью живописного письма акриловыми красками,

«Сон в летнюю ночь».
Лизандр — Бенджамин Халетт, Деметрий —
Дункан Рок, Елена — Кейт Ройял, Гермия —
Элизабет ДеШонг. Фото: Robert Workman



«Свадьба Фигаро» ▶
 Граф Альмавива — Дьюла Оренди.
 Сюзанна — Роза Феола.
 Фото: Robbie Jack

вдохновенного босховским «Садом земных наслаждений». Одна из картин стала обложкой большого фестивального буклета, превращая его в драгоценный сувенир на память. Выставка живописи — это новый проект дирекции фестиваля, получивший название «Белый куб». Для экспозиции был выстроен простой деревянный куб, в котором отныне будут проходить выставки одной или нескольких картин.

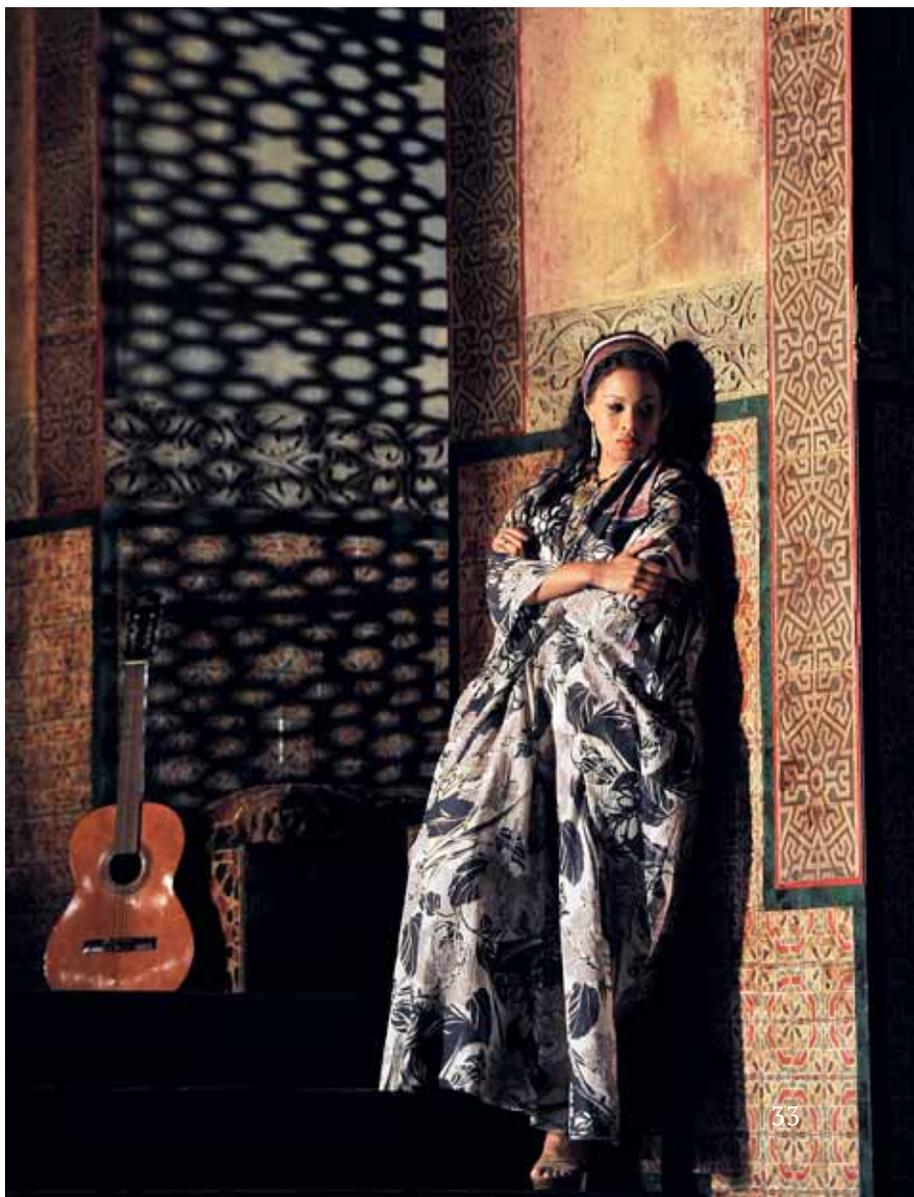


В этом сезоне, проходившем под знаком комедии, фестивалю было важно представить две знаменитые истории о Фигаро, и тогда кроме новой постановки «Севильского цирюльника» (дирижер — Энрике Маццола*, режиссер — Анабель Арден) было решено восстановить «Свадьбу Фигаро» в постановке Майкла Грандаджа. Об уровне этого режиссера, известного, прежде всего, как мастера английской драматической сцены, говорит и тот факт, что сейчас на экраны вышел его фильм «Гений», приковавший к себе огромное внимание. Режиссура Грандаджа — замечательный образец создания непрерывной линии развития характеров и самой истории. Вместе с художником Кристофером Ореном он придумывает дом, который поворачивается по кругу, открывая нам его разные комнаты, через которые несется эта веселая и лирическая история переодеваний и переживаний. Декорированы эти пространства в стиле терпкой Севильи, но действуют здесь вполне современные герои, одетые в наряды середины XX века. Чтобы обнаружить время действия и сразу же задать зрителям вектор восприятия, спектакль начинается с выезда на сцену роскошного красного автомобиля модели кабриолет, из которого выходят Граф и Графиня Альмавива. Возможно, после путешествия по магазинам. Забавно, но в «Свадьбе Фигаро» Большого театра тоже появляется красный кабриолет, только в финале, который понесет Фигаро и Сюзанну в счастливое будущее.

* Энрике Маццола — музыкальный руководитель постановки оперы В.Беллини «Сомнамбула» в Большом театре.



«Свадьба Фигаро».
 Графиня Альмавива — Галда Шульц.
 Фото: Robbie Jack





Несмотря на присутствие на сцене обаятельных исполнителей главных мужских ролей — Давиде Лучано (Фигаро) и Гюла Орендта (Граф Альмавива), главной пружиной спектакля были молодая Роза Феола в партии Сюзанны — живая и подвижная в вокале и актерской игре, словно ртуть, — и великолепно терпкая во всем Голда Шульц (Графиня). Темнокожая певица в цветных летящих туниках (а в чем еще ходить дома!) обволакивала своим голосом с густыми бархатными регистрами и завораживала зал своим безумным сценическим обаянием. «Свадьба Фигаро» в Глайндборне 2016 года — добротный спектакль с живыми актерскими работами и отменным вокалом. Но особенно хотелось бы сказать о качестве речитативов — такую бриллиантовую и свободно льющуюся россыпь редко услышишь при исполнении моцартовских опер. Дирижер Джонатан Коэн вместе с исполнителем *fortepiano continuo* Ашоком Гупта

«Беатриче и Бенедикт».
Геро — Софи Картхойзер.
Урсла — Катарина Брадич.
Беатриче — Стефани Дуэтрак.
Фото: Richard Hubert Smith

демонстрировал идеальную стилистику моцартовской речи. Будучи ассистентом Арнонкура, Коэн влюбленно и мастерски усвоил его уроки по аутентике и теперь предстал за пультом как тонкий знаток музыкального стиля XVIII века, который может увлечь этой особой стилистикой и оркестр, и певцов.



Известного французского режиссера-комедиографа Лорана Пелли не так просто завлечь в проект новой постановки. Его график распisan на долгие годы во всех театрах мира, и, конечно, у него есть постоянная прописка в Опера де Пари. Но дирекция фестиваля сумела его заманить на постановку необычной оперы Гектора Берлиоза «Беатриче и Бенедикт» (по мотивам шекспировской комедии «Много шума из ничего», дополнительная краска для англичан). Драматургический материал этого творения великого французского романтика, тяготевшего к большим грандиозным фрескам, очень необычен и требует «укрощения» и большой



изобретательности. Здесь поют и говорят, роль Леонато предусмотрена для исполнения драматическим артистом, а не певцом. От комедии Шекспира осталась практически только одна линия строптивых Беатриче и Бенедикта, упорно избегающих в своей жизни любви. Сюжет английский — постановка французская, по духу и по воплощению. Лоран Пелли выстраивает легкий и воздушный спектакль в серо-пепельных тонах: сам предлагает костюмы, силуэтами восходящие к Англии Эркюля Пуаро, и просит художника (Барбара де Лимбург) выкрасить все пространство сцены в цвет серых облаков. Сама сцена — словно большая коробка, внутри которой существуют еще две огромные серые коробки, из которых выходят или выскакивают наверху персонажи этой истории о том, как соединить мужчину-женоненавистника и женщину, острый ум которой мешает приблизиться к ней со словами нежности и любви.

Тонкая игра всех оттенков серого, легкого и серебристого создает на сцене элегантную и современную атмосферу, лишенную подробностей обстановки. Все элементы воспевают простые прямые линии и геометрию. Зато внутри можно и утрировать, и даже заниматься шутловством — в актерских приемах, в гримах и прическах... Режиссер вынимает из «своего рукава с придумками» целый набор веселых красок для Леонато в исполнении Жоржа Биго, которому позволяет лихо клоунствовать в роли мудрого и смешного старика. Во втором акте в сцене с гостями он выполняет просто цирковой трюк на убегающем из-под его ног столе! Леонато у Пелли сродни маскам комедии дель арте, он заставляет нас вспомнить великих комиков эпохи «великого немого» (например, Бастера Китона). В финале костюмы хора и солистов вместе с декорацией образуют воздушную массу, сливаясь с облаками на заднике, и спектакль парит, летит к последней ноте.



Среди исполнителей хотелось бы особенно отметить хрупкую Стефани д'Устрак, нелепую и трогательную в роли Беатриче, которая боится любви, но мечтает о ней. Когда-то здесь, в Глайндборне, певица начинала свою карьеру, стала всемирно известной исполнительницей барочных опер и вернулась сюда, чтобы ошеломить виртуозностью и лиризмом в опере Берлиоза.



Тонкая игра всех оттенков серого, легкого и серебристого создает на сцене элегантную и современную атмосферу, лишенную подробностей обстановки.

Последняя опера Берлиоза — странная. Если ничего не знать о том, каким традициям комических опер Буальдьё и Обера следовал композитор, то первое впечатление, что эта партитура будто написана в духе оперетт Оффенбаха, в то же время явно перекликается с оперой Доницетти «Дочь полка». Музыка арий очень причудлива, какие-то стилизованы «под старину» и требуют особой вокальной техники, как в операх Генделя, другие более восходят к эпохе романтизма (дуэт Геро и Урсулы) и даже требуют внутреннего драматизма, как в арии Беатриче из 2-го акта. Опера пестрит разными «разностями», ее либретто — урезанное и странно дополненное в сравнении с сюжетом Шекспира. Драматургия словно несколько заплутала в театральных жанрах и музыкальных стилях. Может быть, именно эта цветистость заставила режиссера сделать спектакль монохромным, чтобы собрать эту «многоголосицу приемов» в одну прелестную и элегантную историю о любви.

Приезжающие в Лондон любители оперного искусства обязательно стремятся посетить Королевскую оперу Ковент-Гарден. Но в летние месяцы появляется заманчивая альтернатива: сделать шаг в сторону и отправиться с вокзала Виктория до города Льюис, чтобы через 15 минут специальный шаттл доставил вас в атмосферу английских романов. Там цветут в пруду лилии и рождаются замечательные оперные спектакли. 

*Гости фестиваля.
Фото: James
Bellorini*

Тень моей любви

«Вестсайдская история» на летнем фестивале в Зальцбурге

Текст:
Наталья Сурнина

Мария II
(в центре) — Мишель
Вентимилья.
Фото: Silvia Lelli

Появление «Вестсайдской истории» Леонарда Бернстайна в афише Зальцбурга удивило многих. Чечилия Бартоли, арт-директор предваряющего основной форум майского Троицына фестиваля, давно мечтала спеть Марию. По ее желанию спектакль стал центром тематической программы «Ромео и Джульетта», приуроченной к 400-летию со дня смерти Шекспира. «Вестсайдская история», совершенно выпадающая из репертуарных рамок, принятых в Зальцбурге, была показана и на летнем фестивале в августе.

Американский режиссер и продюсер Мак-Кинли, известный масштабными постановками на Бродвее, почерпнул концепцию спектакля на блогерском сайте, в размышлениях на тему «Что произошло с Марией после смерти Тони?». Тех, кто надеялся увидеть темпераментную, всегда полную жизни Бартоли в роли





*Рифф — Дэв Бартон,
Бернардо — Джордж Акрам.
Фото: Silvia Lelli*



Впечатления

*Карен Оливо — Анита.
Фото: Silvia Lelli*

современной Джульетты, постигло разочарование: она — Мария I, спустя двадцать лет заново переживающая трагическую историю своей любви, тень — наблюдающая, сочувствующая, но выключенная из действия. Быть может, оперная дива, недавно отметившая 50-летие, не решилась (и напрасно!) предстать в образе юной девушки. Себе она оставила только музыку, около 20 минут пения соло и в дуэте, а всю сценическую жизнь отдала Марии II — актрисе Мишель Вентимилья, к которой обращены слова, взгляды и поцелуи Тони (Норман Рейнхард). Можно только посочувствовать обеим героиням, одну из которых режиссер лишил счастья петь, другую — жить. Никакие концепции не оправдывают постоянного присутствия на сцене примадонны, кажущейся совершенно чужой на этом празднике жизни, а в довершение всего, после долгожданного финального поцелуя любимого, бросающейся под электропоезд, чтоб воссоединиться с ним на небесах.

В остальном же в этом спектакле всё к месту: стилизованная атмосфера мегаполиса (декорации Георгия Цыпина), красочные костюмы (Энн Хоулд-Уорд), слаженная работа вокально-танцевальной команды во главе с огненной Карен Оливо (Анита). Но главным героем этой необычной для фестиваля продукции предсказуемо стал дирижер Густаво Дудамель и его Оркестр Симона Боливара. Ритмы и мелодии Бернштейна у них в крови, а танцы из «Вестсайдской истории» давно являются визитной карточкой — именно их бешеная энергетика, помноженная на отличное качество исполнения, обеспечила спектаклю успех, а зрителям — наслаждение от музыки, которую не напрасно включают в число знаковых сочинений XX столетия. 🇵🇷



*Мария II —
Мишель
Вентимилья.
Тони — Норман
Рейнхард.
Фото: Silvia Lelli*



*Мария I —
Чечилия Бартоли.
Фото: Silvia Lelli*



Фото: Valtteri Raekallio

Танцующий госпиталь

Хельсинкский фестиваль ведет свое начало от Недели Сибелиуса, которая была впервые проведена в 1950 году.

Текст: Дмитрий Абаулин

Постепенно ежегодный праздник в честь самого знаменитого финского композитора превратился в крупнейший в Северной Европе мультижанровый фестиваль. Каждый год в августе — сентябре Хельсинки предлагает сотни культурных событий на самый разный вкус, от вполне академических жанров до серии концертов этнической музыки, блюза и рок-н-ролла.

Программу нынешнего года подготовила обновленная творческая команда, собранная новым артистическим директором фестиваля — знаменитым финским тенором Топи Лехтипуу. Одним из самых ярких фестивальных проектов стал спектакль «Нейроман» — оригинальное сочетание элементов хореографии, физического театра, художественной инсталляции и модного ныне жанра променад-театра.

Действие спектакля, который поставил хореограф Вальттери Раекаллио, происходит на территории самой что ни на есть настоящей больницы. Расположенный недалеко от центра Хельсинки Мариинский госпиталь два года назад был закрыт. В скором времени бывшие больничные корпуса станут крупным деловым центром, а накануне этой метаморфозы на полмесяца они превратились в театральную площадку.

Зрителей встречает вывеска: «Центр медицинских исследований Стикс». Войдя в здание, попадаешь в регистратуру, где дежурный врач заполняет формуляр и предлагает немного подождать. Сидящих в коридоре людей одного за другим куда-то уводят. Через некоторое время они возвращаются, уже с наушниками на голове и в халатах-накидках. Постепенно пятиэтажное

Фото: Valtteri Raekallio





Фото: Valtteri
Raekallio

здание заполняется сомнамбулически бродящими людьми, перемещающимися из комнаты в комнату. Зрителей от артистов отличить просто: мы в наушниках, они — без. Мы — пациенты, они — врачи. Хотя точной уверенности в этом нет. Врачи, зайдя в ординаторскую, складывают в ящики папки с анализами и выписками из историй болезни и начинают томно танцевать. Некоторые люди в наушниках тоже ведут себя довольно странно, будто получили задание от режиссера.

В сущности так оно и есть. В наушники транслируются отрывки из книги Яакко Юли-Юоникаса «Нейроман». Этот роман-пазл, написанный в 2012 году и удостоенный нескольких литературных премий, погружает читателей в сложно организованный лабиринт текста. К одним главам приходится возвращаться несколько раз, другие могут остаться так и непрочитанными. Эта сложная схема воспроизведена в спектакле. Ты не знаешь точно, что звучит в наушниках у твоего соседа. Нет четкой инструкции, куда и когда идти и где будет происходить самое интересное.

В одной из комнат на пятом этаже собраны старые стереофотографии, которые нужно рассматривать через специальные очки. Увлечшись этим процессом, не сразу замечаешь появление балерины в белой пачке. Комнату наполняет музыка Сен-Санса, и на выхваченной светом диагонали умирает фокинский лебедь — с точным воспроизведением хореографического рисунка знаменитой балетной миниатюры.

Другие танцевальные «кластеры» не прячут страдание под покров гармонии. На первом этаже есть отсек, в котором громко гудит силовой агрегат. Входит женщина в белом халате,

начинает извиваться на столе в конвульсиях. После нескольких минут мучений встает, деловито поправляет помявшийся халат и уходит куда-то. Поистине это странный госпиталь, в котором и посетители, и персонал равно далеки от привычной жизни. И слово «Стикс» в названии медицинского центра все менее кажется случайным. Да, мы приближаемся к реке, протекающей через царство теней.

Одновременно по всем этажам начинает звучать изысканно красивая барочная ария. Разнообразные хореографические экзерсисы сотрудников больницы заканчиваются. Все начинают плавно оседать на пол. Это последний танец, торжественная сарабанда смерти. Несколько минут мы смотрим на живописную картину увядания и оцепенения.

Музыка смолкает. По коридорам проходят охранники с мегафонами, призывая очистить территорию. Мимо проезжает трамвай, и его привычный звук окончательно рассеивает сон. К счастью, на этот раз нам удалось вырваться из пучины, которая уже начала поглощать нас. 

Фото: Valtteri
Raekallio





Сцена из спектакля *Medea*. Ясон — Карл-Магнус Фредрикссон, Медея — Эмма Веттер. Фото: Carl Thorborg

Медея — Эмма Веттер. Фото: Carl Thorborg

В поисках утраченной актуальности

Стокгольмская Королевская опера показала мировую премьеру оперы «Медея» Даниэля Бёртца.

Текст:
Ирина
Коткина

Последний романтик, уверенный модернист, живой классик шведской композиторской школы, Даниэль Бёртц в многочисленных интервью после премьеры не раз говорил, что сюжет трагедии Еврипида его интересовал давно, что это вечный сюжет. Особенно твердым намерение написать оперу сделалось после появления нового шведского перевода, выполненного Агнетой Плейел и Яном Столле специально ради драматической постановки Леннарта Хьюльстрёма в Драматическом театре Стокгольма в 1995 году. Текст вызвал к жизни музыку, сочинять которую, по признанию Бёртца, было очень непросто, особенно из-за того, что композитор не сочувствовал безумию Медеи.

Особенную актуальность этой трагедии придает слово «беженец». Образ иммигрантки, покинувшей свою родину и изгнанной с родины неверного мужа — ход, возможно, актуальный, но не добавивший опере популярности. Полупустой зал Королевского театра, вялые аплодисменты, разбегающаяся до конца спектакля публика — почти неизменные атрибуты современных сочинений — сопровождали и эту премьеру. Стареющая Медея (Эмма Веттер), истеричная, растрепанная, неуклюжая, скандалящая вслух и втихомолку мечтающая отомстить, действительно напоминает

какую-то обезумевшую переселенку. В ее фигуре нет ничего царственного и возвышенного, напротив, ее облик сообщает зрителям ощущение нищеты и сиротства. Но не той бытовой нищеты, которая возникает на сцене стараниями сценографа Руфуса Дидвишуса, выставившего на обозрение зрителя голые цементные стены и целлофановый занавес, закрывающий задник. И не того сиротства, которое рождает положение Медеи — по ту сторону жизни и быта, но еще по эту сторону смерти.

В самом факте заказа этой оперы Стокгольмским театром сказалась тоска и глубокая ностальгия по эпохе культурной значимости, безусловной принадлежности к передней линии музыкальных и театральных событий. В 1991 году Даниэль Бёртц написал музыку для последней в Королевской опере работы Ингмара Бергмана «Вакханки» по либретто, созданному самим Бергманом на основе Еврипида. Вот тогда-то и возник у Бёртца интерес к античности и план сочинить «Медею». В поисках утраченного прекрасного времени Стокгольмская Опера обратилась к Бёртцу, написавшему «Медею», но уже без Бергмана.

И это отсутствие Бергмана чувствуется во всем. Музыка как будто не желает говорить одна в полный голос. Она все время оговаривается, перебивает сама себя и прячется за спиной текста. Музыкальные темы предельно неразвернуты, фразы, иллюстрирующие яркие эмоции, кажется, пугаются их силы и обрываются именно в тот момент, когда больше всего ждешь их продолжения. Апофеозом бегства музыки становится рассказ вестника о гибели царя Креона и его дочери. Монолог, произносимый на оперной сцене артистом драмы, без музыкального сопровождения, звучит долго, мучительно долго в рамках недлинной оперы. Музыка ждешь как избавления, как доброй вести, а она начинает звучать вновь только в самом конце оперы. Трагический финал не несет освобождения, напротив, он оставляет слушателя полностью опустошенным. **✎**

Текст:
Дмитрий Абаулин

Трилогия в старинном стиле

В пригороде Стокгольма Дроттнингхольме туристов привлекает шведский аналог Версаля — загородная королевская резиденция, построенная в XVI веке и пережившая расцвет в XVIII столетии. Рядом с дворцом стоит старинный театр, который в этом году отмечает свой юбилей — 250 лет со дня открытия.

Он знаменит не только потому, что это одно из немногих дошедших до наших дней старинных театральных зданий (хотя сохранности интерьеров и машинерии можно только позавидовать). Театр в Дроттнингхольме стал одним из действующих лиц фильма-оперы Ингмара Бергмана «Волшебная флейта». В действительности основные съемки проходили в павильоне, но атмосфера этого удивительного зала в фильме воссоздана скрупулезно.

Памятник архитектуры и в наши дни используется по прямому назначению: в летние месяцы здесь проходит оперный фестиваль. Юбилей застал Дроттнингхольмскую оперу в середине трехлетнего цикла: здесь исполняют оперную трилогию Моцарта — Да Понте. В прошлом году была поставлена «Свадьба Фигаро», нынешним летом шел «Дон Жуан», через год — «Так поступают все женщины». Проект совместный — вслед за Дроттнингхольмом эти же

постановки принимает Королевский театр Версаля. Постановочная группа французская: режиссер Иван Александр, художник Антуан Фонтен и дирижер Марк Минковски (в Версале играют его «Музыканты Лувра», в Дроттнингхольме маэстро добивается превосходного результата с местным оркестром).

Постановка деликатно вписана в антураж старинного театра, в ней нет ни откровенной архаики, ни вызывающих апеллиций к современности. Только рамка кулис служит границей, за которой артисты время от времени развоплощаются из своих персонажей и общаются с залом напрямую.

Три оперы решены действительно как трилогия. По мнению режиссера, их объединяет один общий герой: подросток Керубино становится Дон Жуаном, постаревший Дон Жуан превращается в циника Дона Альфонсо. По крайней мере, первая метаморфоза получилась убедительной. Жан-Себастьян Бу в роли Дон Жуана предстает не холодным обольстителем, а поэтом любовной страсти (в этом он полный антипод Лепорелло, который не способен увлечься игрой до самозабвения и все время срывается в буффонаду). Что сделает с этим любопытным персонажем безжалостное время, станет ясно через год.

Сцена из спектакля «Дон Жуан» (Оперный театр Дроттнингхольма). Дон Жуан — Жан-Себастьян Бу, Церлина — Кьяра Скера. Фото: Mats Bäcker



В ИСТОРИИ

Вальберх, или Следствие любви к отечеству

*В 2016 году исполнилось
250 лет со дня рождения
первого русского
балетмейстера*

Текст: Анна Гордеева





М. Вальберх

Отец его, Иоганн Вальберх, был театральным портным; мать рано умерла от чахотки, и ребенок рос «под ногами у отца». Балет в России в то время только начинался: да, в 1738 году Анна Иоанновна повелела учредить танцевальную школу в Зимнем дворце, куда приняли дюжину мальчиков и девочек, но основную массу балетных артистов все еще составляли крепостные, которых уже взрослыми покупали у развлекавшихся домашним театром помещиков. Сочинять же спектакли для придворной труппы приглашали сплошь гастролеров-иностранцев — правили российским балетом то французы, то итальянцы. Иван Иванович Вальберх, родившийся в 1766 году в Москве и младенцем увезенный в Петербург, где его отец получил работу, стал первым отечественным балетным автором. Ни одного спектакля, сочиненного им, уже к середине XIX века не осталось в балетном репертуаре Петербурга и Москвы, но роль его в истории русского искусства — одна из важнейших.

Итак, ребенок, игравший с театральными тканями и наблюдавший, как артисты применяют созданные для них наряды, естественным образом попадает в балетную школу. В XVIII веке

в этой школе не было строгих дат зачисления и выпуска — пригодных к обучению детей брали в любой день, когда их приводили родители, а выпускали тогда, когда считали готовыми к работе. Вальберха (который иногда иронически подписывался Лесогоров, переводя шведскую фамилию на русский язык) выпустили в ноябре 1786 года — ему было 20 лет. В придворную труппу, что выступает в Каменном театре (находился на месте сегодняшней консерватории) и в только что построенном театре Эрмитажном, он зачислен сразу солистом. Жалованье — 300 рублей в год.

Петербургская труппа еще совсем невелика: в штатном расписании один балетмейстер, две дюжины кордебалетных артистов (поровну мужчин и женщин), четыре солистки и четыре солиста. При этом у каждого из солистов свое амплуа: в театре должны быть «1 серьезный» танцовщик, «1 первый комический, 1 деми-характера, 1 ба-комик». Название последнего амплуа перекочевало из оперы (комический бас). Что занятно, у танцовщиц расклад тот же самый — и ба-комик тоже присутствует. Но вот что важно — «серьезный» солист — артист, исполняющий главные роли воинов, античных богов и героев, — один; именно это амплуа у Вальберха. Соответственно, занят он практически в каждый балетный вечер. Танцует он в балетах Доменико Анджелини, что к тому моменту уже 15 лет возглавляет петербургскую труппу, в балетах Йозефа Канциани, пришедшего ему на смену, и находится на очень хорошем счету у начальства, каждые полгода получает прибавки к жалованью (плюс удостоен специальной надбавки для покупки башмаков и чулок). Но выматывается — очень и одновременно начинает все более критически смотреть на сочинения своего начальства; конфликты в балетах кажутся ему слишком уж схематичными, а он хочет, чтобы публика всерьез переживала за героев. Его идеи — идеи сентиментализма; одной из важных для него книг становится карамзинская «Бедная Лиза».

Наконец Вальберх решает: если хочешь, чтобы что-то было сделано хорошо, — надо сделать это самому. В 1795 году он выпускает свой первый балет, «Счастливое раскаяние». Далее он — продолжая оставаться сверхзанятым танцовщиком — ставит, и ставит, и ставит, не обладая никаким официальным статусом балетмейстера.



*Мария Ивановна
Вальберхова, дочь
Иоганна Вальберха*

Дивертисменты и танцы в драме и опере, новые балеты, возобновления сочинений прежних авторов и, наконец, в 1799 году ставший сенсацией и знаком настоящего балетмейстерского мастерства «Новый Вертер» на музыку Сергея Титова, основанный на трагической love story, случившейся в Москве (похожей на ту, что рассказана в романе Гете). Дело было не только в том, что публику поразил сам факт постановки балета о реальных, живших в России людях и что герой носил привычный образованному классу костюм, но и в том, как тщательно были прописаны трагические и безнадежные любовные дуэты.

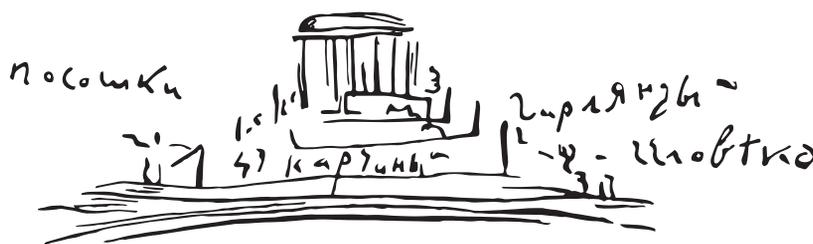
К концу XVIII века Вальберх — признанный мастер, претендующий на официальное место балетмейстера. Это не только статус, но и деньги — а Вальберху, женившемуся через год после выпуска на выпускнице той же театральной школы Софье Петровой (ставшей Вальберховой) и быстро ставшему многодетным отцом, деньги нужны чрезвычайно. Утром он занят в театральной школе, где взял на себя балетные классы; днем и вечером ставит и танцует; по ночам переводит французские пьесы по заказу драматических трупп. Балетмейстером меж тем числится

французский проныра Шевалье, получивший должность из-за нежной дружбы его жены с камердинером Павла I Кутайсовым, — впрочем, француз в конце концов сбегает из России, захватив с собой годовой бюджет театра. В начале 1800 года кажется, что все складывается удачно: Вальберх официально получает должность балетмейстера, в 1802-м его — первого из русских авторов — командировывают в Париж для ознакомления с театрами французской столицы. У него масса планов... но тут дирекция императорских театров выписывает на работу Шарля Дидло, и звезда честного трудяги Вальберха затмевается звездой неуравновешенного поэта и гениального сочинителя летучих танцев. Понятно, что Вальберх был очень не рад приезду конкурента: «Пуще всего стараться сбить спесь с Дидло! — записывает в дневнике наш герой. — Не танцевать у него никогда... Помнить, что он завистливая тварь и желающая сделаться тем, что был Шевалье!» Но вот что занятно: предубеждение (бывшее, надо сказать, с обеих сторон) не выросло в войну. Мгновенно вскипавший и не всегда выбирающий выражения Дидло был чрезвычайно внимателен с Вальберхом; Вальберх же оценил и эту любезность, и масштаб таланта коллеги. Он работал с Дидло и «при Дидло» и мнение свое скорректировал; Дидло вручал важные роли ученицам Вальберха и продвигал их в театре; когда же из-за наследственной чахотки Вальберх покинул этот свет, именно Дидло хлопотал о помощи девятерым оставшимся сиротами детям.

Но до печального (и раннего по нашим меркам — 53 года) финала еще была целая жизнь — почти два десятилетия успешной работы в театре. «Граф Кастелли, или Преступный брат», сделанный на сборную музыку, был особенно любим балеринами — какая же артистка не оценит возможность как следует пострадать? «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» на музыку Гретри и Кавоса получил самую долгую историю исполнений из вальберховских балетов — его можно было увидеть на сцене до середины XIX века. В 1808-м Вальберха отправляют укреплять московский балет, тогда находившийся в печальном состоянии: Петровский театр за несколько лет до этого сторел; на месте пожарища на Театральной (тогда Петровской) площади меж обломков стен располагалось болото, из которого квакали лягушки. Пока дирекция собиралась

с силами и планировала постройку Большого театра, труппа кочевала по дворянским домам, давая представления зачастую в мало приспособленных помещениях. В том числе — в бывшем манеже в Доме Пашкова на Моховой, где на сцене свистел холодный ветер, еле-еле вставали самые скромные декорации (про машинерию предлагалось вообще забыть), а все артисты должны были переодеваться в одной комнате, танцовщиц от танцовщиков отделяла лишь шаткая ширма. Вальберх страшно ругался на эту сцену в Москве — «гнусный сарай! Какой балет я ни дам — будет испорчен!», но поставил все же в древней столице «Нового Вертера», «Дезертира» и «Деревенскую героиню», скрасив москвичам время ожидания постройки нового театра.

Важным этапом художественной карьеры Вальберха стали спектакли, поставленные им в Петербурге на темы войны 1812 года, — многоактные пантомимные постановки с танцами и пением. В августе 1812 года в «Любви к отечеству», что была посвящена героям Бородинского сражения, энтузиазм на сцене был так велик, что

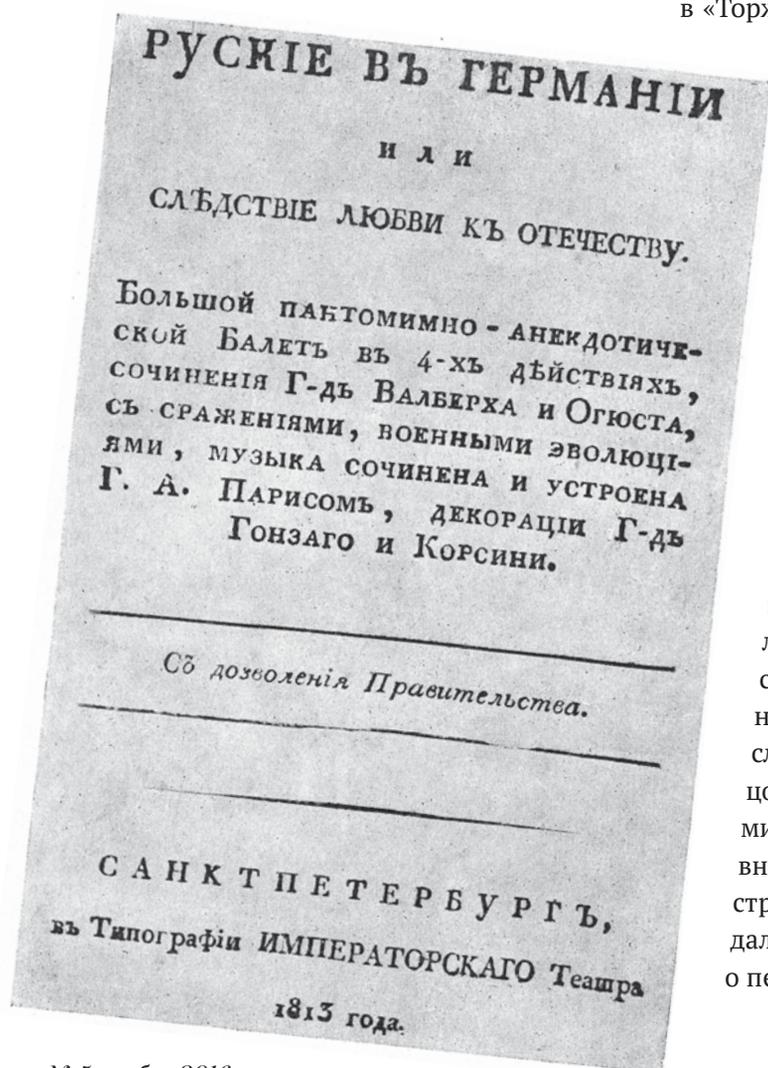


после спектакля народ из зала побежал записываться в ополчение. В 1813-м большим успехом пользовался спектакль «Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству». В 1814-м в «Торжестве России, или Русские в Париже»

Наброски эскизов декорации. И.И. Вальберх. 1802 г.

коленипреклоненная дама-Франция молилась о прощении своих грехов, а спустившийся с облаков Гений России (все понимали, что под ним подразумевается Александр I) брал ее с собой в Париж. Спектакли эти запомнились современникам пышностью — и разнообразием характерных танцев: для Вальберха было важно, чтобы все встречающиеся русскому воинству по пути народы «разговаривали» на своем языке.

Вальберх попросил об отставке лишь за полгода до смерти, когда чахотка уже не позволяла ему работать в театре. Его не стало в июле 1819-го, но еще немало лет после того шли и возобновлялись его спектакли, а бывшие ученики театрального училища вспоминали его добрым словом. Все дочери Вальберха стали танцовщицами или драматическими актрисами; двое сыновей служили в Департаменте внешней торговли и в Министерстве иностранных дел. История балета покатила дальше, оставив нам лишь воспоминания о первом русском балетмейстере. 





The Splendor and Luxury of Manon Lescaut

Interview by Vladimir Dudin

Anna Netrebko will perform at the Bolshoi for the first time. Adolf Shapiro stages Puccini's *Manon Lescaut* especially for her and for tenor Yusif Eyvazov. World opera's prima donna speaks about her preparations for the debut.

— *You have been familiar with the Puccini style back since the times of Musetta and Mimi at La Boheme, whom you sang a lot, including at the Mariinsky Theater. You've also presented Manon Lescaut to the audience several years ago at the Rome Opera. Tell us about your first introduction to this part?*

— *Manon Lescaut* is one of the most dramatic operas I have ever heard of. The part is a complex one, requiring many different colors and technical approaches, one that needs a light voice — same as in Massenet's *Manon*, and a strong dramatic sound. I am glad I prepared it and debuted in *Manon Lescaut* with Maestro Riccardo Muti, a connoisseur of Puccini's style. Together we went scrupulously over the score. The Maestro is very careful and gentle about every note. We had many rehearsals and spent up to 12 hours a day at the theater, so much so that I even forgot my days off. It was very interesting however, just great.

— *We are all holding breath, waiting for Manon Lescaut at the Bolshoi.*

— Adolf Shapiro had a great idea. Adolf Yakovlevich is a man of the theater, a true master of his craft, everything he directs is spectacular and makes deep sense. We talked in Vienna, he introduced me and Yusif to his ideas. We'll see what it comes down to. I hope it will be good. It

is a very difficult opera, not much running and playing, this is not Massenet's *Manon*. Everything is different — the orchestra, the characters. But I am very excited. We will be working with the remarkable young music director Jader Bignamini. And we will have the entire Bolshoi Theater's stage at our disposal.

— *Last summer you demonstrated your incredible evolution by playing Elsa in Wagner's Lohengrin, inspired by German myths. That's a great progress since you started many years ago at the Mariinsky Theater as Lyudmila in an opera inspired by a Slavic myth — Ruslan and Lyudmila. Have you ever dreamed about Elsa?*

— I never thought about that. But now it was my wish to sing Wagner conducted by Christian Thielemann, specifically at the theater where this opera premiered, in Dresden. It was great working with this conductor, and I appreciate his tactfulness in dealing with us, as neither myself nor Polish tenor Piotr Beczala, singing the part of Lohengrin, were both novices. We also had to work with coaches on German language, as language is very important for them. As Thielemann said, «I don't need your melody, your legato — I need the text!» At the end I was told my German was literally with no accent.

— *What else should we expect from you in the near future?*

— Next year I will sing three new parts — Adriana Lecouvreur, Aida and Maddalena in *Andrea Chénier*. Leonora in Verdi's *La Forza del Destino* and Puccini's *Tosca* will follow later. 🇵🇱

*Manon Lescaut at Salzburg Festival
Anna Netrebko and Yusif Eyvazov.
Photo by Marco Borrelli*

London Notes

Text by Katerina Novikova

London. The Bolshoi's anniversary tour. The Theatre came here in 1956... Just 11 years after the Second World War was over, the first tour of such scale. Lillian and Victor Hochhauser were not our impresarios yet, but they were already present in the auditorium at the Bolshoi performances.



What makes tours in England particularly valuable is the critics' reviews. Probably no other place in the world has so many newspapers and so many discerning critics as London does. Their biggest ballet guru is Clement Crisp. He used to come to premieres in Russia some time ago. Clement is a very sharp-tongued and true connoisseur, but he can be a very devoted fan, and his love at the Bolshoi Theatre is Lyudmila Semenyaka.



London tours are always momentous and important for us, so we try to bring our TV along, so Russia knows — I would like to say — «about our triumphs». This year it's not just words — it's the truth. We brought five titles to the tour, and all the tickets are already sold, while the people cheer and applaud and wait for our performers at the stage door to take an autograph. This puts everyone in a festive mood.



Makhar Vaziev, who became Bolshoi Ballet's new artistic director just this March, not only conducts all big stage rehearsals personally; he spends his days and nights at the theater, helping artists try themselves and tirelessly looking for new talents. So we don't get



On tour

Photo by Baiyr Amardurdiyev

a minute's rest even in London. We have debuts even there. Margarita Shrainer as Kitri and Yulia Stepanova as Odette/Odile. But London was able to see Maria Alexandrova as well, and Svetlana Zakharova, and Olga Smirnova, too. As for Ekaterina Krysanova, she seems to be dancing in every play on the tour.



It was particular pleasure to see Jean-Christophe Maillot come to us and rehearse *Taming of the Shrew*. His rehearsals are a true elixir of joy, a life in color pink. Everything blooms. Maybe that is why the ballet worked out so well for our troupe. After all, our theater seems to have a special relationship with the French choreographers in the twenty-first century: Pierre Lacotte, Roland Petit, Angelin Preljocaj, and now Jean-Christophe Maillot — everyone brought new performances to the Bolshoi.



It is a pleasure to see pedagogues arriving with us, who have given magnificent performances at this stage — Svetlana Adyrkhaeva, Lyudmila Semenyaka and Marina Kondratyeva, who participated in the Bolshoi's first tour in London in 1956 and took turns with Galina Ulanova dancing *Giselle*.



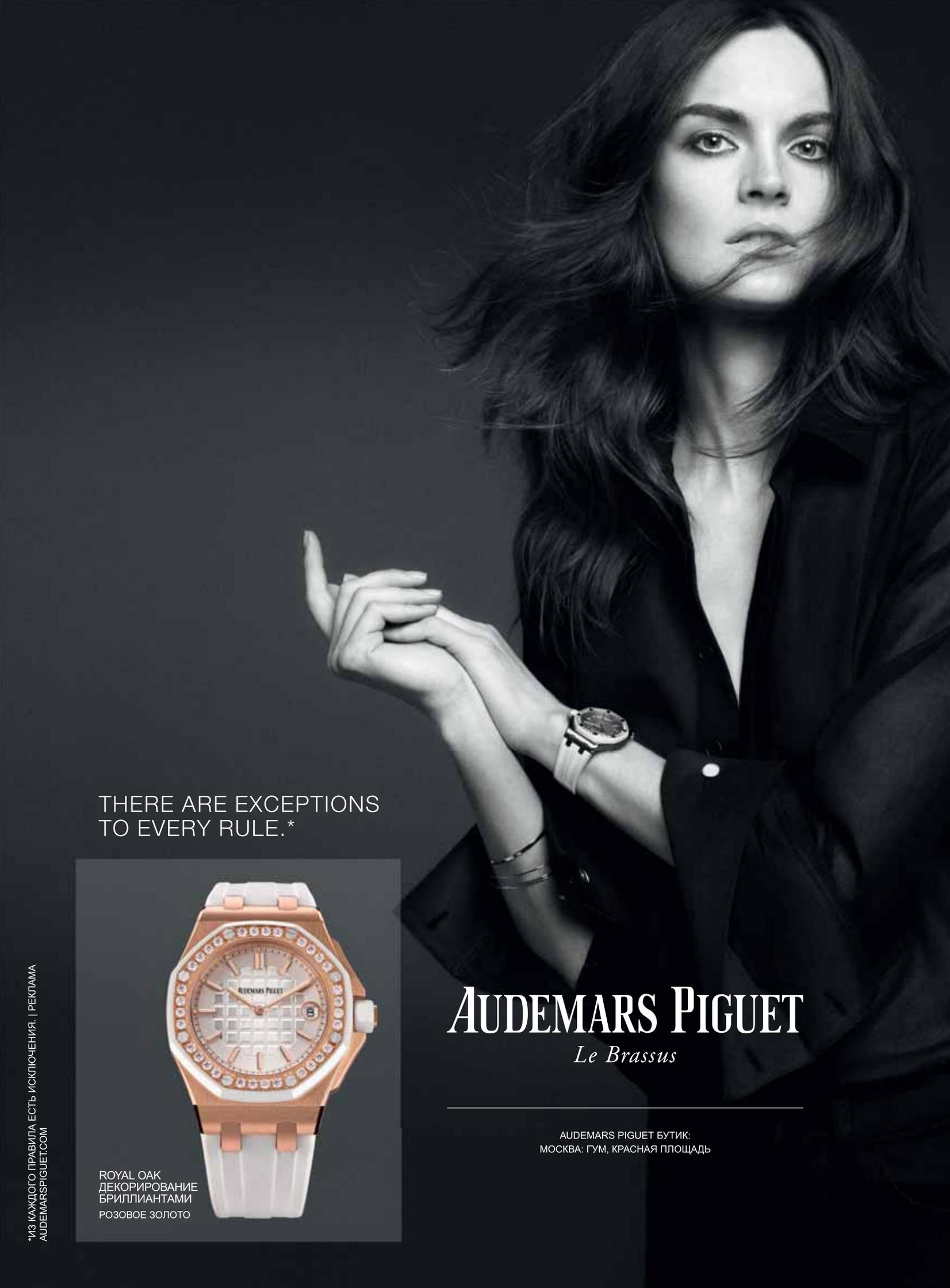
Ballet is an art so fleeting, you want to keep as much flavor of what happened and what happens now. It is great to have Alexander Gusov as almost our troupe's personal photographer. When our talents come together with his creative genius, it's no longer a simple photo to remember the day, it's an art of photography.



The TV crew cannot stay with us in London for the entire three weeks, so they send me a camera to finish the story about the tour. We are entering Alexander Petukhov's rehearsal. He brings local children to the *Corsair*. He shows what girl it is best to interview. The girl speaks Russian. Her name is Maya — after the great Plisetskaya... 🇷🇺



Photo by Alexander Gusov



THERE ARE EXCEPTIONS
TO EVERY RULE.*



ROYAL OAK
ДЕКОРИРОВАНИЕ
БРИЛЛИАНТАМИ
РОЗОВОЕ ЗОЛОТО

AUDEMARS PIGUET

Le Brassus

AUDEMARS PIGUET БУТИК:
МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ

*ИЗ КАЖДОГО ПРАВИЛА ЕСТЬ ИСКЛЮЧЕНИЯ. | РЕКЛАМА
AUDEMARSPIGUET.COM