

ЖУРНАЛ ДЛЯ ТЕХ, КТО ЖИВЕТ ТЕАТРОМ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

242 | ТЕАТРАЛЬНЫЙ
СЕЗОН
2017/2018

№ 5 (10)
декабрь, 2017



ДЕТЯМ

*Не «Шелкунчиком»
единым*

ПЕРСОНА

*Композитор
Илья Демуцкий*

ПРИЗНАНИЕ

*«Золотая Маска»
объявила номинантов*



КОРСАР
22 ОКТЯБРЯ

УКРОЩЕНИЕ
СТРОПТИВОЙ*
26 НОЯБРЯ

ЩЕЛКУНЧИК*
17 ДЕКАБРЯ

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА
21 ЯНВАРЯ

ДАМА
С КАМЕЛИЯМИ*
4 ФЕВРАЛЯ

ПЛАМЯ ПАРИЖА
4 МАРТА

ЖИЗЕЛЬ*
8 АПРЕЛЯ

КОППЕЛИЯ
10 ИЮНЯ

THE
ATRE
HD

* В записи

Учредитель:
Государственный академический
Большой театр Российской Федерации

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

Главный редактор:
Дмитрий Абаулин

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

Координатор проекта:
Ольга Вольвачева

Арт-директор:
Ольга Айкан

Дизайнеры:
Елена Горшкова, Ирина Коцаренко

Издатель: www.prcb.ru

Отпечатано в ОАО «Можайский
полиграфический комбинат»
Заказ № 0357
Тираж: 10 000 экз.

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

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

Цена из спектакля «Нурев». *Нурев — Владислав Лантратов.*
Фото: Павел Рычков

Слово редактора

Новый год — время надежд и добрых пожеланий. Оборачиваясь назад, мы подводим итоги года ушедшего и стараемся заглянуть в будущее. Последние недели 2017 года были для Большого театра на редкость насыщенными — достаточно посмотреть список балетных премьер ноября-декабря, о которых напоминает наш журнал. И уже в феврале нас ждет первая премьера 2018 года — опера «Пиковая дама».

В дни новогодних праздников собираются вместе члены семьи, разбросанные в течение года по разным местам работы и станциям метро. Вместе ходят на концерты, в музеи и, конечно же, в театр. Как всегда, наш журнал рассказывает о том, что нового происходит в Москве и за ее пределами. Куда пойти с детьми? Об этом вы узнаете в специальном материале, посвященном детским спектаклям и программам Большого.

Спасибо вам, наши зрители, за то, что вы провели этот год вместе с нами. И до новых встреч!

С Новым годом!

The New Year's Day is a time of hope and heartfelt wishes. Looking back, we sum up the results of the past year and try to take a peek into the future.

The last weeks of 2017 were unusually intense for the Bolshoi Theatre — just look at the list of ballet premieres in November and December listed in our magazine. And the first premiere of 2018 — the Queen of Spades opera — will take place as soon as February.

During the New Year holidays, families gather together after spending the year at different workplaces and city districts. Together they go to concerts, museums and, of course, to the theater. As always, our magazine offers insights on what is happening in Moscow and beyond. Where can you go with your kids? Special material dedicated to children's performances and programs of the Bolshoi will speak about this.

We would like to thank our viewers for spending this year with us. See you soon!

Happy New Year!



4

18
Мастер-класс
Выходное чтение

22
Детям
Не «Щелкунчиком»
единым



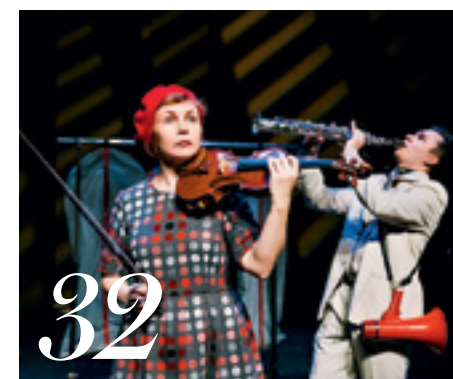
22



25
Признание
«Золотая Маска»
2018

26
Впечатления
Выход
на вызов

28
Наблюдения
Стихи
и проза,
лед и пламень



32

31
Новости

32
Детям
Опасно ли
Красной
Шапочке
в лес
ходить?

34
Фестиваль
Дягилевская
хромосома

38
Заметки
Чужие
среди чужих

39
Новости



34

40
Премьера
И Спаситель идет

43
Заметки
Тихий ангел пролетел

44
Публикация
Прогулки с Генделем

46
Большой – «Мелодия»

47
English summary



40



44

4
Премьера
«Забывшая земля»

6
Премьера
«Ромео и Джульетта»

8
Интервью
Анна Нечасва:
С любовью все получится



8



12
Событие
«Нуреев»

14
Персона
Илья Демуцкий.
Премьера длиной
в полгода

Попечительский совет Большого театра



Генеральный спонсор Большого театра



Привилегированный партнер Большого театра



Официальный спонсор балета Большого театра



Официальные спонсоры Большого театра



Официальный отель Большого театра



Спонсор театра



ВЕРТОЛЕТЫ РОССИИ

GUERLAIN



SAMSUNG



Информационная поддержка



Информационная поддержка



Информационный партнер

РОССИЯ СЕГОДНЯ

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

Пара в черном. Екатерина Шипулина, Владислав Лантратов.
Фото: Дамир Юсупов



Янина Париенко.
Фото: Дамир Юсупов



Фото: Павел Рычков

Забытая земля

Балет в одном действии

На музыку Симфонии-реквиема
Бенджамина Бриттена.
Потный материал предоставлен
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Хореограф — Иржи Килиан
Сценограф и художник
по костюмам —
Джон Макфарлейн
Художник по свету —
Ханс-Иоахим Хаас
Художник по адаптации
светового оформления —
Кейс Тьеббес
Дирижер-постановщик —
Антон Гришанин

Новая сцена
2 ноября 2017 года



Пара в сером. Юлия Гребенщикова, Иван Алексеев.
Фото: Павел Рычков



Ольга Смирнова, Екатерина Шипулина, Янина Париенко.
Фото: Дамир Юсупов



Пара в розовом. Юлия Скворцова, Эрик Сволкин.
Фото: Елена Фетисова



Пара в белом. Ольга Смирнова, Якопо Тисси.
Фото: Елена Фетисова

В БОЛЬШОМ

*Ромео — Владислав Лантратов,
Джульетта — Екатерина Крысанова,
Фото: Елена Фетисова*



*Джульетта — Екатерина Крысанова, Сеньора Капулетти — Кристина Карасева.
Фото: Павел Рычков*



*Джульетта — Евгения Образцова, Парис — Якопо Тисси.
Фото: Дамир Юсупов*



*Ромео — Вячеслав Лопатин, Джульетта — Анастасия Сташкевич.
Фото: Елена Фетисова*



*Тибальд — Александр Водопетов.
Фото: Елена Фетисова*



Ромео — Владислав Лантратов, Меркуцио — Игорь Цвирко, Бенволио — Дмитрий Дорохов. Фото: Дамир Юсупов

Балет в трех действиях Ромео и Джульетта

Сергей Прокофьев

Либретто Адриана Пиотровского, Сергея Радлова, Сергея Прокофьева по одноименной трагедии Уильяма Шекспира. Мировая премьера балета в этой постановке состоялась в 2011 году в Торонто

*Хореограф — Алексей Ратманский
Сценограф и художник по костюмам — Ричард Хадсон
Художник по свету — Дженифер Типтон
Дирижер-постановщик — Павел Клиничев*

*Новая сцена
22 ноября 2017 года*



Народный танец. Фото: Дамир Юсупов

С ЛЮБОВЬЮ ВСЕ ПОЛУЧИТСЯ

Анна Нечаева родилась в одном из самых музыкальных городов России – Саратове, закончила знаменитую Саратовскую консерваторию. Однако между этими двумя событиями было детство на Украине. Именно там, в Полтаве, куда переехала ее семья, Анна начала учиться вокалу.

Текст: Дмитрий Абаулин



Фото: Наталья Грищенко

«Вся Украина очень музыкальная, и музыка звучала у нас дома. Мы вместе с мамой и старшей сестрой часто пели украинские и русские народные песни. Тем не менее, заниматься пением я начала совершенно случайно. К нам в школу пришла женщина, которая набирала вокальный класс. Это редкость для музыкальной школы — обычно есть отделения игры на каком-либо инструменте и хор, а сольное пение — только часть программы. А это был именно вокальный класс, и мне захотелось попробовать.»

Я пришла в музыкальную школу достаточно взрослой — мне исполнилось уже двенадцать лет, и по меркам музыкальной школы я была переростком. Мне надо было много догонять по разным предметам, особенно по сольфеджио. Что-то начало получаться, мне говорили, что нужно двигаться дальше, хотя я никогда не думала, что чего-то смогу добиться на этом поприще.

На протяжении всего моего творческого пути я чувствую, что меня как-будто кто-то ведет и помогает всегда. В Полтавском музыкальном училище меня услышала народная артистка Украины Лариса Георгиевна Лукьянова — замечательный педагог. Она закончила Киевскую консерваторию, пела в Киеве. А потом вышла замуж, уехала



В главной партии в опере «Манон Леско». Учитель танцев — Станислав Мостовой. Фото: Дамир Юсупов

в Полтаву и стала преподавать. Мне очень повезло, что я начала учиться у нее. Точно так же повезло позже в Саратове: я ехала поступать наобум, не знала, к кому нужно идти. Это ведь опасное дело: в переломном возрасте, когда еще только ищешь свою технику, менять педагога. Я попала на прослушивание к Миладе Семеновне Ярешко, и она меня сразу взяла в свой класс. Я благодарна Богу, что к ней попала. Замечательная, теплая, отзывчивая и очень требовательная как педагог, она меня очень многому научила.»

После окончания Саратовской консерватории Анна Нечаева стала солисткой театра «Санкт-Петербург опера». Как она сама признается, переезжать в Северную столицу не планировала. Снова помогла случайность.

«В Санкт-Петербургской консерватории была программа «Дебют». Она была предназначена для выпускников, которые могли попробовать себя в профессиональном плане, выступить на сцене, чтобы хоть чуть-чуть представлять, с чем ты потом будешь иметь дело. В основном она была рассчитана, конечно, на своих воспитанников, но приглашали молодых певцов и из других

городов. По этой программе меня от Саратовской консерватории направили в Петербург, и я в первый раз в жизни вышла на сцену — и сразу в партии Татьяны в «Евгении Онегине». В большом консерваторском театре, который расположен напротив Мариинки — все по-взрослому. Спектакль ставила Нора Потапова, и с тех пор у нас остались очень теплые отношения. Я полюбила Петербург и после ярмарки вокалистов, которая проходила в консерватории, стала обзванивать театры, выяснять, где идут прослушивания. Во всех театрах говорили «потом-потом-потом»: после майских праздников, в июне, после госэкзаменов. А в «Санкт-Петербург опера» ответили: «Приходите завтра». Я пришла, спела, и мне сразу сказали: «Мы вас берем, никуда больше не прослушивайтесь». Я очень рада, что именно туда попала после консерватории, потому что сразу получила огромный сценический опыт. Это театр небольшой, мобильный, в нем люди не ждут своей очереди. Тебе дают партии, ты выходишь на сцену. Плюс это режиссерский театр, там все сложно сценически, Юрий Александров очень интересно раскрывает твои актерские способности, находит ресурсы. Едва сдав экзамены,

я спела Татьяну, благо партию уже знала. Ввелась за две недели, хотя спектакль очень сложный. Там Татьяна не уходит со сцены ни на минуту, живет во всех эпизодах, даже в картине дуэли.

Татьяна для меня особенная партия. В Михайловском театре я тоже с нее начинала. Из Москвы приехал режиссер Михаил Дотлибов, он должен был восстановить знаменитую постановку Станиславского. Мы очень долго работали, месяца три репетировали, но премьера не состоялась: у режиссера возникли разногласия с руководством. Тем не менее, в театр меня взяли и сразу заняли в постановке «Паяцев». И сейчас меня зовут туда на спектакли. Уже работая в Большом, я спела там «Манон Леско»: и премьеру в Михайловском, и потом спектакли в Берлине — это была копродукция. Да, сейчас сложно найти момент, чтобы туда выбраться, но я надеюсь, что удастся.»

В Большом театре Анна Нечаева дебютировала в партии Настасьи в опере П.И. Чайковского «Чародейка». После прослушивания ее не сразу утвердили на роль, и некоторое время она даже не знала, учить новый для себя материал или нет. В результате, когда начались репетиции, сидела с нотами, опять, как когда-то в музыкальной школе, догоняла.

«Когда идет постановка, учить намного легче. Ты видишь движение, понимаешь мотивацию, которую находит режиссер. Режиссеры мне очень помогают. Да, мизансцена может не совпадать с текстом, но ты должен найти внутреннюю мотивацию, понять своего персонажа. Не может быть постановки, где только черный и белый цвет, все сразу ясно и понятно. И в жизни бывает, что мы говорим одно, а думаем совершенно о другом. Когда идет постановка и мы сталкиваемся с новыми режиссерами, происходит какая-то химия. Влюбляемся друг в друга, в режиссера, принимаем его точку зрения. Можем поспорить, но это всегда интересный творческий процесс.»

В рамках концертного исполнения ты выступаешь для себя режиссером. Минимум движений, декораций. Ты прямо перед зрителем, открыта, как на ладони. Зрители смотрят на тебя, ты видишь их глаза, и это невероятное ощущение.



В партии Купава в опере «Снегурочка». Мизерль — Эльчин Азизов. Фото: Дамир Юсупов

С сентября 2012 года Анна Нечаева — солистка Большого театра. За прошедшие пять сезонов она из дебютантки превратилась в одну из ведущих солисток труппы. В ее репертуаре Елизавета в «Доне Карлосе» и Иоланта, Донна Анна в «Каменном госте» Даргомыжского и Лю в «Турандот», Ярославна в «Князе Игоре» и Мими в «Богеме». В очередь с другой Анной — Нетребко — она исполняет главную партию в «Манон Леско» Пуччини. А еще поет Виолетту в «Травиате», которая ей, вроде бы, не совсем по голосу. Но Туган Сохиев как-то спросил, знает ли она эту партию, и настоял на том, чтобы Анна вернулась к этой роли, которую давно не исполняла. Как признается певица, она перед «Травиатой» особенно настраивает свой голос и каждый раз очень волнуется.

Во время летних гастролей Большого Анна Нечаева с успехом спела Татьяну (опять «Онегин») на фестивалях в Экс-ан-Провансе и Савонлинне, а осенью уже на Исторической сцене исполнила главную женскую партию в «Псковитянке». Особенность двух этих работ — обе оперы звучали в концертном исполнении.

«В рамках концертного исполнения ты не можешь себе многого позволить, как бы ты ни хотел. А ведь тело подчиняется голосу, движется, иногда даже произвольно. Мы даже не замечаем, когда



В партии Виолетты в опере «Травиата». Фото: Дамир Юсупов

делаем какие-то жесты. Иногда вдруг вылезают зажимы, от которых в спектакле помогает избавиться режиссер. Даже с «Евгением Онегиным» была проблема: я начинала много двигаться, общаться с партнерами, и это было для концертного исполнения слишком. С другой стороны, из-за того, что нет режиссера, у которого уже сложилась какая-то определенная концепция, ты можешь сама выстроить от начала до конца свою роль так, как именно ты ее чувствуешь. Это очень интересно: ты выступаешь для себя режиссером. Минимум движений, декораций. Ты прямо перед зрителем, открыта, как на ладони. Зрители смотрят на тебя, ты видишь их глаза, и это невероятное ощущение.»

Наверное, актерское амплуа Анны Нечаевой можно определить так: «хрупкая женщина с сильным характером». Одной из самых значительных и выразительных актерских работ в летней премьере «Снегурочки» стала ее Купава — отнюдь не тихая, отчаянно-решительная. Анна уверена, что спектакль еще будет расти — так много мысли и труда в него вложено, что артистам теперь остается реализовать заложенные возможности.

Без сильного характера (что бы мы ни говорили о случайностях) не состоялось бы еще одно важное дело

в ее жизни: кто еще из активно работающих оперных певиц может похвастаться тремя детьми?

«Когда я еще училась в консерватории, я начала работать в филармонии. У нас была своя программа, литературный абонемент для школ. Со мной работала замечательный концертмейстер Валентина Ивановна Бакулина, женщина, которая для меня до сих пор служит примером, как можно совместить карьеру, детей, семью. Она прекрасно готовила, у нее дома все было чистенько, аккуратненько, она вырастила прекрасных детей, много работала. И всегда выглядела как с иголки, всегда идеальный макияж, прическа, маникюр. Я смотрела на нее и думала: «Я тоже так хочу. Не хочу от чего-то отказываться.»

Конечно, бывают какие-то трудности, ты можешь чего-то не успеть, не выспаться. Но дети дают много сил и энергии. Это как со зрителями — мы им очень много отдаем, но потом это возвращается, и мы питаемся энергетикой зала. Чем больше отдашь, тем больше получишь. Главное — любить свое дело и любить семью, детей. А с любовью все получится.» **Н**

Балет в двух действиях Илья Демуцкий НУРЕЕВ

Король-Солнце. Нуреев — Владислав Лантратов.
Фото: Павел Рычков



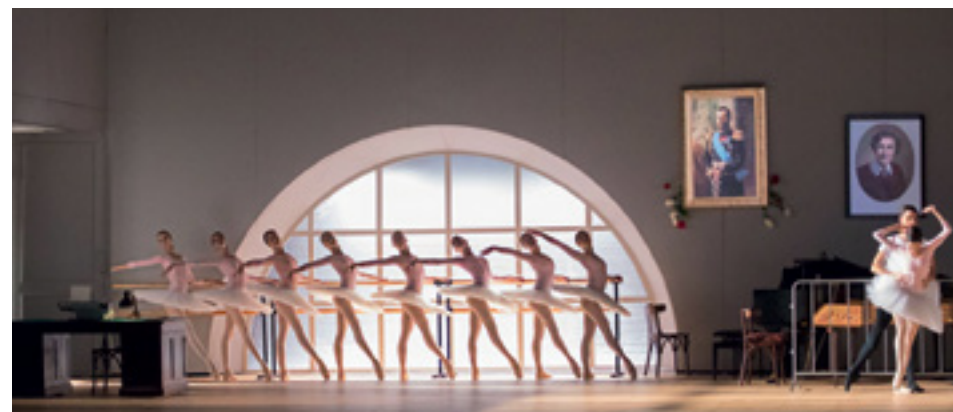
Комсомольцы. Фото: Михаил Логвинов



Письмо к Руди. Ученик — Денис Савин.
Фото: Дамир Юсупов



Нуреев — Владислав Лантратов, Эрик — Денис Савин.
Фото: Михаил Логвинов



Улица Росси. Ученики хореографического училища.
Фото: Михаил Логвинов



Письмо к Руди. Дива — Светлана Захарова.
Фото: Михаил Логвинов



Событие

Эрик — Владислав Козлов.
Фото: Елена Фетисова



Гран-гала.
Фото: Дамир Юсупов



Нуреев — Артем Овчаренко.
Фото: Дамир Юсупов

МИРОВАЯ ЯДЕРЬБА

Композитор — Илья Демуцкий
Хореограф-постановщик — Юрий Посохов
Автор либретто, режиссер и сценограф — Кирилл Серебренников
Художник по костюмам — Елена Зайцева
Дирижер-постановщик — Антон Гришанин
Главный хормейстер — Валерий Борисов
Художник по свету — Александр Сиваев
Художник по видеопроекциям — Сергей Рылко
Ассистенты хореографа-постановщика — Куинн Уортон, Никита Дмитриевский
В спектакле принимают участие хор и мимический ансамбль

Историческая сцена
9, 10 декабря 2017 года

Премьера длиной в полгода



Этот разговор с композитором Ильей Демуцким начался в июне, когда полным ходом шли репетиции балета «Нуреев». В работе над ним встретила та же творческая команда, что двумя годами раньше поставила «Героя нашего времени»: хореограф Юрий Посохов, режиссер Кирилл Серебренников и автор музыки Илья Демуцкий. В тот момент мало кто мог предположить, как непросто сложится судьба спектакля. Сегодня, когда события полугодовой давности уже стали историей, а долгожданная премьера состоялась, мы решили вернуться в те летние дни и ничего не менять в тексте интервью — только снабдить его необходимым послесловием.

Текст: Дмитрий Абаулин

Сочиня «Героя нашего времени», вы могли отталкиваться от каких-то особенностей местного колорита, от традиционных музыкальных формул XIX века. А как написать музыку для биографического балета?

О Рудольфе Нурееве слышан каждый, кто интересуется балетом. Вокруг нас люди, которые были с ним лично знакомы. Но нужно понимать, что в спектакле мы не пытались в очередной раз истолковать историю жизни Нуреева, но постарались увидеть и пережить ее глазами самого Нуреева. Да, он основан на фактах его биографии, но это всё-таки художественное высказывание, а не документальное свидетельство. Я отталкивался от тех сюжетных

линий, тех эпизодов, которые вошли в либретто. И, конечно, не мог игнорировать тот огромный музыкальный пласт, который связан с жизнью танцовщика и его творчеством.

Нуреев — это человек, который стал поп-звездой благодаря классическому балету. Поэтому в музыке есть отголоски романтического балетного репертуара, барокко, неоклассики, есть какие-то экспериментальные куски, которые рождены драматургией спектакля. Самым сложным было отрешиться от стандартного балетного репертуара. В принципе, можно было сделать концерт-приношение, большой красивый гала: подобрать музыкальные отрывки из классических балетов, вспомнить лучшие роли Нуреева. Получилось бы такое парадное праздничное мероприятие. Мы этого не хотели. Нам было интересно рассказать о сложной личности Нуреева, о балете в целом — не только о его красоте, но и об изнанке. Это ведь физически чрезвычайно сложный, хотя и очень красивый труд. Как композитор я должен был осмыслить все это, увидеть своими глазами и попытаться передать в музыке.

Насколько поменялся ваш музыкальный язык по сравнению с «Героем нашего времени», где он довольно традиционен?

Все определялось задачей, которая передо мной стояла. Мне кажется, неуместным было бы появление в «Нурееве» современной электронной музыки. Раз речь идет о героях из балетного мира, естественным образом возникают цитаты из Адана, Чайковского, Глазунова, аллюзии на Баха

и Шенберга. Не мог себе отказать в том, чтобы вставить немножечко Демуцкого. История состоит из отдельных глав, каждая из которых имеет свой характер.

В какой момент началась ваша работа над балетом? Вам принесли готовое либретто и сказали, как Петипа Чайковскому: здесь нужно столько-то тактов, здесь столько?

С самого начала мы работали втроем — и над «Героем нашего времени», и над «Нуреевым». Вначале появляется общая концепция, понимание того, какую историю мы будем рассказывать, а затем мы вместе придумываем все детали, обтачиваем. Я предлагаю те решения, которые мне кажутся интересными как композитору, а затем мы думаем, как это воплотить на практике.

А бывали моменты, когда режиссер или хореограф требовал от вас сократить какой-то фрагмент или, наоборот, дописать еще четыре такта?

Только по мелочам. Я немного расширил вступление, потому что этого требовала драматургия сцены. И еще один номер, «Нуреев и Эрик Брун». Когда мы послушали этот эпизод вместе, Серебренников предложил сделать его более эмоциональным. Я не стал уничтожать уже написанную музыку, просто прибавил эмоционального бурления. Но это все было до того, как я начал работать над оркестровкой материала. Сначала был готов не клавиш даже, потому что клавиш — это редукция, сокращение для фортепиано, а мне



Антон Гришанин, Илья Демуцкий, Юрий Посохов и Кирилл Серебренников на репетиции в Большом театре. Фото: Дамир Юсулов



важно показывать эскизы, скетчи. Фортепиано не способно передать кантлену, поэтому мы начинали репетировать под компьютерные записи. Очень хорошо, что Большой театр может позволить себе на ранней стадии работы записать музыку в исполнении оркестра — пусть «начерно», несовершенно, но зато у хореографа появляется возможность гораздо глубже понять все нюансы.

Сочиняя музыку, вы думаете об артистах, которым предстоит под нее танцевать?

Да, в работе над «Героем» получил большой опыт, понял какие-то законы балетной сцены. Наверное, музыка «Нуреева» для исполнителей будет проще, удобнее по ритмическому рисунку. Но в целом спектакль получается сложнее — такой интересный парадокс.

Вы, композитор из Петербурга, получаете уже второй заказ от Большого театра. Вы знаете секрет, что нужно московской публике?

Не думаю. Скорее, просто счастливое стечение обстоятельств. Если бы в работе над «Героем» нашего времени у нас не возникло взаимопонимания с Серебренниковым и Посоховым, второго проекта бы не было. Да, мы спорим между собой, но в этих спорах рождается истина. А для администрации театра, конечно, был важен успех «Героя».

Ваш первый балет действительно был очень хорошо принят, а вы стали лауреатом премии «Золотая маска» в композиторской номинации, где обычно награждали создателей оперных партитур. Вы рассчитывали на такой успех?

Если честно, я просто не думал об этом. Для меня это был первый опыт такого масштаба, и мне было просто ни до чего.

Сцена из спектакля «Нуреев». Меццо-сопрано — Светлана Шилова. Фото: Михаил Логвинов

У вас есть опера «Новый Иерусалим», которая до сих пор не поставлена. А нет желания еще раз попробовать свои силы в этом жанре?

Как раз сейчас я пишу оперу «Черный квадрат», и работа находится в стадии завершения. Это фантазия на тему футуристической оперы «Победа над солнцем», хотя от сюжета практически ничего не осталось, кроме самого названия и настроения. Опера на английском языке. Планируется, что она будет поставлена в Нью-Йорке, а сейчас в Чикаго у нас состоится мастерская, такая «читка» материала под два рояля. Возможно, что-то подотредактируем.

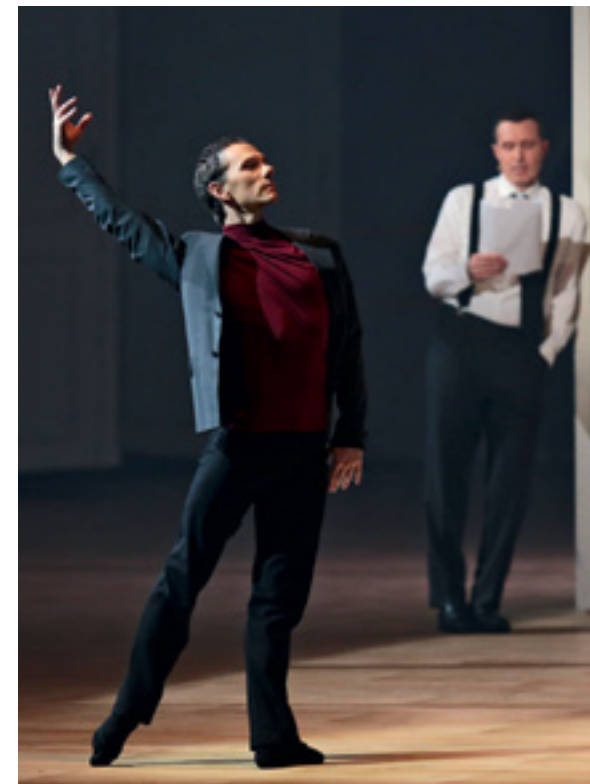
Вы выросли в Петербурге, учились в США, сейчас находитесь в Москве на репетициях своего балета и сочиняете для американского театра.

Я бы сказал так: я работаю в Москве, а сочиняю музыку в Петербурге. Именно там, дома, мне лучше всего пишется.

На этом наш разговор завершился. Пожелав друг другу удачи, мы расстались. Через две недели грянула новость о переносе премьеры. Многие «информированные источники» тут же стали утверждать, что она не состоится вовсе. Слухи возникали вновь и вновь и окончательно стихли лишь 9 декабря, когда спектакль был показан публике. Сразу после премьеры Илья Демуцкий улетел в Чикаго, где готовилось исполнение оперы «Черный квадрат», о которой он говорил летом. На три следующих вопроса он ответил по электронной почте.

Авторы часто мечтают изменить что-то в уже готовой партитуре. Что бы поменяли вы сейчас, будь такая возможность?

Не изменил бы ни одной ноты. Я не люблю вмешиваться в произведения, работу над которыми закончил и отпустил жить собственной жизнью.



Вячеслав Лопатин и Игорь Верник в сцене «Письмо к Руди» из спектакля «Нуреев». Фото: Дамир Юсунов

Многие не верили, что премьера «Нуреева» все же состоится. Вас посещали сомнения?

Надо сказать, что на том июльском прогоне не только авторы, но и все участники и гости поняли, что «Нуреев» хоть и спорный, но выдающийся спектакль. Поэтому сомнений в том, что когда-нибудь он увидит свет, у меня не было. Но в конце августа случилась эта продолжающаяся трагедия с Кириллом, которая совершенно выбила меня из колеи. Чтобы отвлечься, я ушел в интенсивную работу над другими произведениями и о дальнейшей судьбе балета старался не думать. Меня волновала и волнует сейчас судьба моего коллеги и друга.

Кирилл Серебренников, находящийся под домашним арестом, не мог принимать участие в осенних репетициях. Какова в итоге его роль в постановке?

Спектакль, поставленный в июле непосредственно при участии Кирилла, был тщательно зафиксирован не только на видео, но и в многочисленных пометках на бумаге, в клавире (то есть буквально по тактам) и т.д. И никаких изменений не претерпел. Изменения (минимальные) коснулись только хореографии. Поэтому роль Кирилла в спектакле ровно такая, какая была изначально. Нам, разумеется, его не хватало, потому что рождение спектакля — живой процесс, но, надеюсь, когда Кирилл увидит результат, будет гордиться своей работой. Лично я — горжусь. 🇷🇺

Нуреев — это человек, который стал поп-звездой благодаря классическому балету. Поэтому в музыке есть отголоски романтического балетного репертуара, барокко, неоклассики, есть какие-то экспериментальные куски, которые рождены драматургией спектакля.



Сцена из спектакля «Нуреев». Нуреев — Артем Овчаренко. Фото: Дамир Юсунов



Поклоны после концерта «Вечер музыки эпохи барокко». Фото: Павел Рычков

ВНЕКЛАССНОЕ ЧТЕНИЕ

Второй генделевский проект в новейшей истории Большого подтвердил, что для оркестра театра барочная опера — не факультатив, а новая область репертуарной компетенции

Уроки барокко

Текст: Илья Попов

Своя барочная опера в России — мечта в полосу, сошедшая с экранов мониторов вместе с морями в тельняшках и домоткаными волнами из культовой постановки «Галантных Индий» Les Arts Florissants, впитанная через наушники вместе с саундом Кристи, Минковского и Арнокура. Те несколько институций, что в условиях скуднейшей инфраструктуры старинной музыки пробовали ее воплотить, действовали с заметным энтузиазмом, к которому в разных пропорциях добавляли изобретательность, материальный ресурс и упрямство. Большой театр, пополнив список, существенно изменил соотношение сил, а мечтателям предложил Генделя и новые формы.

Предложение было встречено восторженно и вместе с тем настороженно: те, кто успел пристраститься к «тому самому» звуку, знали, что он достигается годами целенаправленного обучения — трудно было поверить, что оркестр Большого, пусть имеющий опыт работы над «аутентичным» исполнением «Дон Жуана» с Теодором Курентзисом, пусть вооруженный барочными смычками и усиленный теорбой и клавесинами, сможет овладеть тайным искусством в перерыве между Чайковским и Шостаковичем. На «Роделинде» можно было подумать, что тебя телепортировали. На «Альцине» стало ясно: это европейская школа исполнения барокко на наших глазах пускает корни в Большом.

Сомнения, что оркестр выдаст «не того» Генделя, рассеивались уже на увертюре «Роделинды». Бодрые темпы, прозрачная артикуляция, фразировка, упруго отталкивающаяся от временной сетки, которую деловито вычерчивала машинка континуо, не говоря уже об отсутствии вибрато, трелях с верхней ноты в доли и кадансах без замедлений, — словом, всё, чем радуется знаток щепетильный Лондон, было на месте, и многое — очень убедительно. При этом и дирижер, и музыканты обходились без яростного напора и экзальтации, так хорошо знакомых по предыдущим отечественным барочным проектам: настоящий британец, Кристофер Мулдс вел оркестр легко и корректно, а в наполнявшем музыку драйве более всего угадывался (под стать озорной режиссуре Ричарда Джонса) ребячий азарт и упоение игрой.

Этот азарт открытия — нового звука, нового мышления и той неисчерпаемой свободы, что открывается вслед за ограничивающей логикой стиля — стремился поддержать в музыкантах дирижер следующей генделевской постановки итальянец Андреа Маркон, который, прежде чем отметить в мире оперы, получил широкую известность как органист и клавесинист. «Альцина» благодаря ему не только засверкала бриллиантами клавесинной инкрустации: в оркестре появилась особая легкость и устремленность крупных построений, а также — гибкость и подвижность ансамбля, недостижимые без исполнительской свободы. Именно о свободе, об отклонениях от нотного текста, которые предполагали и на которые рассчитывали композиторы, маэстро говорил больше всего на первых

репетициях и на мастер-классе для молодых вокалистов, прошедшем в конце октября в Бетховенском зале театра.

Хочется думать, что этот мастер-класс, вызвавший живой интерес, не случаен и получит продолжение. Ведь по мере того, как с оркестром Большого работают европейские амбассадоры старинной музыки, театр становится лабораторией по освоению исполнительской традиции, к которой отечественные музыканты прибегают сегодня, по большей части, внеклассно.

Из первых уст

Текст: Татьяна Белова, Светлана Савельева

Внеклассным чтением артисты оркестра занимаются охотно, несмотря на плотный график репетиций и занятость в текущем репертуаре. 16 ноября в Бетховенском зале они сыграли концертную программу из сочинений композиторов XVII—XVIII веков. Серьезный клавесинный концерт Иоганна Себастьяна Баха и хулиганская звукоподражательная «Баталия» Генриха Игнаца фон Бибера, виртуозный концерт для валторны Кристофа Фёрстера и пасторальные зарисовки Тарквинио Мерулы, соната Томмазо Альбинони и концерт для флейты и скрипки Георга Филипа Телемана, и, разумеется, эффектный финал «Альцины» Георга Фридриха Генделя — инструментальная музыка барокко была представлена и географическим, и стилевым разнообразием, позволившем каждому из пятнадцати участников концерта блеснуть сольным высказыванием, а также внимательно и чутко поддерживать упоенное музицирование коллег.

Дирижер Кристофер Мулдс репетирует с оркестром Большого театра. Фото: Дамир Юсупов



Дирижер Андреа Маркон на мастер-классе для молодых вокалистов. Фото: Дамир Юсупов





Олег Трусов
(контрабас).
Фото: Павел
Рычков

Ася Гречищева
(тсорба).
Фото: Павел
Рычков



Наталья
Береславцева
(флейта).
Фото: Павел
Рычков

«Музыка барокко наполнена эмоциями и страстью, — говорит Бернард Робертсон, английский клавесинист, специально приглашенный выступить в Большом театре в качестве солиста и ведущего голоса континуо, координирующего ансамбль. — Возможно, эти эмоции менее открыты и узнаваемы, чем в привычном романтическом репертуаре». Робертсону вторит Игорь Цинман, заместитель концертмейстера группы первых скрипок Большого театра: «В музыке барокко все стройно и нет чувственности, которая необходима для романтики, в ней совсем другие средства выразительности. Внимание исполнителя сфокусировано не на самом себе и собственных эмоциях, музыка барокко направлена на взаимодействие друг с другом».

Наталья Береславцева, солистка группы флейт Большого театра и идейный вдохновитель барочного концерта, не скрывает, что впервые задумалась о такой концертной программе в 2015 году, во время работы над «Роделиндой» с Кристофером Мулдсом. «С репетиции невозможно было выйти



Бернард Робертсон (клавесин).
Фото: Павел Рычков

«Музыка барокко наполнена эмоциями и страстью. Возможно, эти эмоции менее открыты и узнаваемы, чем в привычном романтическом репертуаре».

Бернард Робертсон,
клавесинист

Игорь Цинман
(скрипка),
Алексей Колбин
(скрипка).
Фото: Павел
Рычков



Мастер-класс

«Между нами и публикой возник диалог, и это очень приятно. Я думаю, что в следующем сезоне стоит повторить этот опыт. В конце концов, музыка барокко — это наша история. Если мы не знаем прошлого, то не в состоянии понять настоящего»

Игорь Цинман,
заместитель концертмейстера
группы первых скрипок Большого театра

даже в те моменты, когда у тебя долгая пауза — настолько хотелось быть внутри этой музыки. От Криса шел солнечный поток: все, кто принимал в этом участие, испытывали невероятное чувство внутреннего подъема. И сейчас играть этот концерт было чистой радостью».

Музыканты оркестра Большого не стремятся к аутентичному исполнению. Недостаток это или достоинство? «Это компромисс, конечно, — не скрывает Наталья Береславцева, — но при современных струнах наши артисты используют барочные смычки. И строй оркестра у нас 440 герц, чуть ниже, чем у современных оркестров. Я сама играю не на аутентичной флейте, но все же на деревянной». Впрочем, компромисс не означает некачественного звучания. «Мне бы не должно нравиться, как звучит барокко на современных инструментах, но мне нравится, — смеется Бернард Робертсон. — Потому что это позволяет сделать барочную музыку не экзотикой, а вполне привычным явлением. Просто нужно аккуратно выстраивать баланс звучания, особенно когда в одном произведении сочетаются клавесин и современные струнные, например. Но музыканты Большого театра

играют бережно, и мне кажется, что для них сейчас исполнять Генделя ничуть не труднее, чем для любого европейского оркестра». «Нам было бы сложнее перестроиться с привычного репертуара на барочный, если бы мы играли на жильных струнах, — говорит Игорь Цинман. — Но мы играем барочными смычками, а это другая артикуляция, другое ощущение звука, другая насыщенность. Барочный смычок намного короче, у него другой баланс, благодаря этому в музыку можно добавить гораздо больше согласных — и добиться большей четкости произношения, более мелких штрихов».

Робертсон, чей опыт исполнения старинной музыки насчитывает почти сорок лет и включает в себя сотрудничество с такими мэтрами, как Уильям Кристи и Айвор Болтон, утверждает: играть произведения эпохи барокко — значит найти ключ к творческой свободе и зрелости. «Барокко сродни джазу: и там, и там очень важно уметь чувствовать и импровизировать. Барочные партитуры не догма, а источник вдохновения для исполнителя. Каждый раз их необходимо воссоздавать заново, и для этого нужно все больше и больше узнавать, уметь задавать вопросы, а не пользоваться готовыми решениями».

«Играть эту музыку было большим удовольствием. Каждое произведение получилось особенным. Очень порадовал полный зал и то, с каким интересом все слушали», — улыбается Наталья Береславцева. Игорь Цинман поддерживает: «У меня такое ощущение, что между нами и публикой возник диалог, и это очень приятно. Я думаю, что в следующем сезоне стоит повторить этот опыт. Музыка барокко — это наша история. Если мы не знаем прошлого, то не в состоянии понять настоящего». 📄



Сцена из спектакля «Байки о Лисе, Утенке и Балде» («Сказка о попе и его работнике Балде»). Фото: Дамир Юсупов

и радостного, наполненного солнцем и звуками природы.

После антракта наступает очередь «Пети и волка» — знаменитой симфонической сказки, написанной Прокофьевым по заказу Наталии Сац. Зрителей ждет очень близкое (в буквальном смысле) знакомство с музыкальными инструментами: оркестр находится в двух шагах от первых рядов, так что скрипки и виолончели можно не только услышать, но и внимательно рассмотреть.

Другой вариант музыкального просвещения — театрализованный концерт «Путеводитель по оркестру. Карнавал животных» на Новой сцене. Это премьера молодого режиссера Алексея Франдетти, получившего признание и «Золотую Маску» в том числе за работу в жанре мюзикла. Он решил соединить Бриттена и Сен-Санса с новыми технологиями, найти для классической музыки визуальные образы, понятные и близкие детям эпохи гаджетов. Звучание инструментов из пьесы Бриттена тут сопровождается абстрактная компьютерная графика на экране. Во втором действии режиссер идет еще дальше, используя видео-интерактив. Исполнение «Карнавала животных» Сен-Санса сопровождается веселой игрой: камера выхватывает из зала лица зрителей и дорисовывает звериные ушки и носы,



Сцена из спектакля «Путеводитель по оркестру. Карнавал животных». Папа — Андрей Вальд. Аня — Елизавета Титкова. Фото: Павел Рычков

Не «Щелкунчиком» единым

В Большом действует строгое правило: если на утренних показах стоит ценз 6+, вечером на тех же спектаклях он поднимается до 10+. Зато для юных зрителей подобран специальный репертуар, помогающий постепенно входить в мир искусства и учиться понимать музыку.

Текст: Марина Шимадина

Смелым экспериментом стали и «Байки о лисе, утенке и Балде» — стилизованное под лубок балаганное представление на музыку Сергея Прокофьева, Игоря Стравинского и Александра Праведникова. Необычным для зрителей оказался сам жанр — не балет, не опера и даже не концерт. Дирижер-постановщик Антон Гришанин и режиссер Дмитрий Белянушкин развели действие трех коротких сказочных сюжетов — «Гадкого утенка», «Байки о лисе...» и «Сказки о попе и работнике его Балде» на поющих оперных солистов и миманс в роли ярмарочных скоморохов, иллюстрирующих музыкальные сказки выразительным танцем и пластикой.

В сезоне 2017-2018 года в репертуаре Большого стоят три детские новинки. В уютном Бетховенском зале проходят концерты «Петя и волк» и другие музыкальные сказки Прокофьева». В первом отделении обаятельнейший ведущий, артист Молодежного театра Евгений Редько рассказывает о детстве композитора, а оркестр исполняет его камерные пьесы, разворачивая перед зрителями музыкальную картину одного дня из жизни ребенка — легкого, светлого



Сцена из спектакля «Путеводитель по оркестру. Карнавал животных». Фото: Елена Фетисова



Сцена из спектакля «История Кая и Герды». Фото: Дамир Юсупов

Спектакль может стать не только праздничным развлечением для всей семьи, но и поводом для серьезного разговора с ребенком.

как в мобильных приложениях. Восторгу детей нет предела. Правда, когда они видят себя на большом экране, то начисто забывают про музыку, машут руками и строят рожицы. Но по крайней мере, из зала выходят с твердым убеждением, что классика — это не скучно.

Ну и главный хит детской программы, который будет идти на Новой сцене в зимние праздники с 27 декабря по 4 января, — опера Сергея Баневича «История Кая и Герды». Это классическая постановка большого стиля с монументальными и безумно красивыми декорациями Валерия Левенталя, для которого эта работа стала одной из последних в жизни. Тут и пряничный, абсолютно сказочный европейский городок с рождественской ярмаркой на площади, и фантастическое ледяное царство Снежной Королевы. А вот волшебного сада, дворца принцессы и далекой Лапландии в спектакле нет — многие сюжетные локации и приключенческие ходы сказки Андерсена тут опущены ради более подробной разработки главной темы: противостояния любви и нелюбви, которые воплощают горячая, пылкая Герда и бесчувственная, inferнальная Снежная королева. Кстати, вопреки стереотипам она тут не белая, а черная, напоминающая Царицу ночи из «Волшебной флейты» — воплощение абсолютного зла.

И хотя постановка Дмитрия Белянушкина по форме вполне себе детская, с включением балетных и кукольных интермедий, буффонных эпизодов и трюков вроде полета Герды на олене, в опере встречаются и глубокие мысли: «зима начинается в сердце человека». Так что спектакль может стать не только праздничным развлечением для всей семьи, но и поводом для серьезного разговора с ребенком. **✎**



Сцена из спектакля «История Кая и Герды». Снежная королева — Светлана Шилова. Фото: Олег Черноус

Объявлены номинанты Национальной театральной премии «Золотая Маска» 2018



В конкурсную программу вошли три спектакля Большого театра.



«Билли Бадд». Фото: Дамир Юсупов



«Манон Леско». Фото: Дамир Юсупов

ОПЕРА

Лучший спектакль
«Билли Бадд» Б. Бриттена
«Манон Леско» Дж. Пуччини

Лучшая работа дирижера
Уильям Лейси («Билли Бадд»)

Лучшая работа режиссера
Дэвид Олден («Билли Бадд»)
Адольф Шапиро («Манон Леско»)

Женская роль
Анна Нетребко (заглавная партия, «Манон Леско»)

Мужская роль
Джон Дашак
(Капитан Вир, «Билли Бадд»)

Гидон Сакс (Джон Клэггарт, «Билли Бадд»)
Юрий Самойлов (заглавная партия, «Билли Бадд»)
Юсиф Эйвазов (Кавалер де Грие, «Манон Леско»)

Работа художника в музыкальном театре
Пол Стейнберг («Билли Бадд»)
Мария Трегубова («Манон Леско»)

Лучшая работа художника по костюмам в музыкальном театре
Мария Трегубова («Манон Леско»)
Констанс Хоффман («Билли Бадд»)

БАЛЕТ

Лучший спектакль
«Клетка» на музыку И. Стравинского (хореография Дж. Роббинса)

Работа дирижера
Игорь Дронов («Клетка»)

Женская роль
Анастасия Сташкевич («Клетка»)



«Клетка». Фото: Дамир Юсупов

Выход на вызов

Среди балетных событий, которыми была богата осень в Москве, особое место заняла премьера Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Текст: Анна Галайда

Театр выпустил вечер одноактных балетов, афиша которого отсылает к традициям парижской Орега: на ней лишь фамилии четырех хореографов — Баланчина, Тейлора, Гарнье и Экмана. Этот простой прием привез в Москву Лоран Илер — первый со времен Петипа француз, приглашенный возглавить российскую балетную труппу. Его первая летняя премьера включила «Сюиту в белом» Сержа Лифаря, «Маленькую смерть» Иржи Килиана и «Вторую деталь» Уильяма Форсайта — бесспорные шедевры и общепризнанные репертуарные хиты. Вторая программа оказалась не только обширнее, но и сложнее по структуре и внутреннему наполнению: в ней классика соединена с авангардом, легендарные спектакли — с только обживающимися в репертуаре новинками, великие имена — с молодежью, а балеты выстроены в хронологическом порядке.

Открывающая вечер «Серенада» Баланчина входит, как и балеты Лифаря, Килиана и Форсайта, в золотой фонд классики XX века. Созданная в 1933 году, она стала одной из ласточек

неоклассицизма, под знаком которого прошел в балете прошлый век. Но это единственный в программе спектакль, хорошо известный в России и освоенный не одной нашей балетной труппой.

Рядом с «Серенадой» в программе оказался «Ореол» Пола Тейлора, еще один спектакль, принципиально важный для развития хореографии и принесший на большие академические сцены танец модерн. На этом фоне скромно выглядит «Онис» рано ушедшего из жизни Жака Гарнье, но фигура этого французского хореографа важна в становлении современного танца. «Тюль» 33-летнего шведа Александра Экмана, созданный всего пять лет назад, можно считать эмблемой сегодняшнего дня, в котором приветствуется разнообразие, толерантность, смешение стилей и языков. Эти три спектакля оказались не только новинками для Москвы и России (сегодня мало кто помнит, что «Ореол» привозила на гастроли труппа Пола Тейлора), но и первым появлением их постановщиков в репертуаре отечественных театров.



«Тюль» Александра Экмана.
Фото: Карина Житкова

Освоить стиль каждого из четверки хореографов для танцовщиков театра Станиславского и Немировича-Данченко оказалось непросто, учитывая, что в последние годы стилистический диапазон их репертуара был значительно сужен. Кажется, наименьший страх вызвал «Онис» Жака Гарнье — виртуозное мужское трио в сопровождении двух аккордеонистов. Однако незатейливой эта хореография оказалась только на взгляд неопита: в бытовые движения и традиционные классические трюки хореограф вложил целые жизненные истории, не такие подробные, как в романах Пруста, но насыщенные эмоциями и драматизмом. Именно этот «второй план» «Ониса» пока ускользнул от исполнителей, сосредоточившихся на точности выполнения текста.

Первым знакомством с танцем модерн стал и «Ореол» Тейлора. В нем виртуозная витиеватость музыки Генделя соединена с примитивистским танцем, который отдаленно напоминает вазовую живопись и античную скульптуру с их профильными движениями, распрямленными руками, вытянутыми утюжком ногами.

Противоположную сложность представляла баланчинская «Серенада» с ее культом чистоты, прозрачности, точности, в которой от идеальной выворотности и однообразия пор-де-бра зависит не только красота линий, но внутреннее наполнение балета.

Освоить этот аполлоническо-дионисийский перепад давления артистам было предсказуемо непросто. Но в этих постановках Илер представил не только развитие хореографии XX века, но и образ труппы, которую он видит в идеале и к формированию которой, как показала премьера, он приступил.

Эта молодая компания полна не только энтузиазма, но и умения принимать профессиональный вызов. Благодаря ему премьерная программа обрела сверкающий финал — экмановский «Тюль». В нем артисты воплотили и авторскую иронию, и молодой драйв хореографа, и экстравагантность, изображая балетный мир таким, каким он видится изнутри его обитателям. Этот спектр обещает в ближайшее время большое репертуарное разнообразие. ■

«Серенада»
Джоржа Баланчина.
Фото: Карина Житкова



«Онис» Жака Гарнье,
Юрий Выборнов,
Инокентий Юлдашев, Максим Севагин.
Фото: Карина Житкова

Стихи и проза, лед и пламень

В ноябре в Москве почти одновременно состоялись премьеры двух новых опер: Камерный Музыкальный театр им. Покровского представил «Фриду и Диего» Калеви Ахо, в Электротеатре сыграли «Прозу» Владимира Раннева.

Текст: Татьяна Белова



Среди действующих лиц оперы финского композитора на либретто перуанки Марицы Нуньес не только мексиканские художники Фрида Кало и Диего Ривера, поименованные в заглавии, но и их коллега Давид Сикейрос, кубинская коммунистка Тина Модотти, французский поэт-сюрреалист Андре Бретон, а также русские революционеры Лев Троцкий и Наталья Седова и убийца Троцкого Рамон Меркадер. Отчасти благодаря такому списку персонажей проект Камерного театра выглядит «датским» — трудно отделаться от мысли, что премьера приурочена к 100-летию Октябрьской революции. Но дело не только в героях: неистребимый дух советской традиции витает над спектаклем. Любовные страсти и непростая судьба заглавных героев, некогда вдохновившие Нуньес на создание пьесы, а затем и на переработку ее для оперной сцены, полностью растворились в ходульных диалогах о политике и судьбах мировой революции. Прямолинейность и лобовую самопрезентацию каждого из персонажей подчеркивает нарочитая тональная внятность партитуры Ахо, которая кажется фантомным наследием советской оперной

Прямолинейность и лобовую самопрезентацию каждого из персонажей подчеркивает нарочитая тональная внятность партитуры Ахо, которая кажется фантомным наследием советской оперной литературы.

Сцена из спектакля «Фрида и Диего».
Троцкий — Александр Полковников, Фрида — Виктория Преображенская.
Фото: Владимир Майоров

литературы. Калеви Ахо, финский классик, излагает сюжет с помощью системы лейтмотивов и лейт-инструментов, предписывая трубе сопровождать Диего-тенора, чувственному саксофону — страстную меццо-сопрано Фриду, а тромбону — правоверного коммуниста, ригидного баса Сикейроса. Потусторонние явления — а Нуньес, в полном соответствии с латиноамериканским мироощущением, вводит в оперу смертоносный призрак, предвещающий недоброе, — озвучены экзотическим терменвоксом (в Камерном театре, впрочем, в его роли выступил синтезатор). Всё строго и разложено по полочкам, за мексиканский колорит отвечают введенные в мелодику две оригинальные народные темы.

Так же внятно и иллюстративно устроена сценическая партитура Арне Микка. Если по сюжету положено пить — на сцене пьют; положено танцевать — танцуют, причем либо парами, либо симметричным хороводом; положено пародировать немецкий кабаре-шансон 1930-х — пародируют. Либретто Марицы Нуньес, осознанно документальное, могло бы стать основой для отстраненного взгляда на давние трагедии, однако оказалось закваской для реалистической клюквы, собравшей худшие штампы обывательского знания и о жизни Фриды Кало, и о смерти Льва Троцкого. Поэтическая реальность Мексики оказалась изложена самой грубой прозой.

«Проза» Владимира Раннева, напротив, вопреки своему названию, принадлежит театру поэтическому, где сценический текст является частью авторской партитуры, а музыка вырастает из звучания текста словесного, одновременно разъятого на отдельные звуки и собранного в целое на надсмысловом уровне. Опера *a capella*, для одних голосов без сопровождения оркестра, — сам по себе не новый жанр, из недавних примеров на российской территории можно вспомнить «Свадьбу» Аны Соколович, поставленную на Дягилевском фестивале в Перми весной нынешнего года. Однако акапелльность «Свадьбы» базируется на обрядовой мелодике, не знающей инструментальности; в «Прозе» отсутствие инструментальной части партитуры означает не возврат к архаике, а предельную актуальность звучания. Призрачные, зеркальные фигуры поющих артисток хора Электротеатра (для которых «Проза» стала дебютом в музыкальном театре) комментируют и в то же время здесь-и-сейчас создают фантасмагорический

Сцена из спектакля «Фрида и Диего».
Фото: Владимир Майоров





сюжет о смерти девочки-первоклассницы Надюши и жизни ее убийцы Вани.

«Мир одновременно глобален и фрагментарен — и поэтому ускользает от каких-то абсолютных, исчерпывающих моделей его понимания», — утверждал Раннев в 2014 году по поводу «Двух актов», своей предыдущей оперы, комментируя таким образом устройство либретто Дмитрия Пригова, где текст оказался разъят до уровня фонем, чистой мелизматике. Как Гамлет и Фауст смешивались в либретто «Двух актов», так же до полной неразличимости смешиваются в одного персонажа чеховский Егорушка из «Степи» и Ваня Гадов из рассказа Юрия Мамлеева «Жених» в «Прозе». И так же, как растворен во внеличностной огромной степи Егорушка, растворены в реальности спектакля трагические и комические события жизни семейства Кондратовых, потерявших дочь и усыновивших ее убийцу. Из длинной тягучей чеховской повести-путешествия, населенной, впрочем, самыми разными героями и обладающей прямым сюжетным развитием, Раннев отобрал для своей оперы лишь бессобытийные, атмосферные фрагменты, сделал их контрапунктом к бесстрастно-действию и безжалостно жесткому тексту Мамлеева. Короткие заостренные фразы «Жениха» получили

Сцены из спектакля «Проза». Фото: Олимпиа Орлова

самое адекватное из возможных воплощение — визуальное, комиксовое, — и гиперреализм деталей советского быта сформировал гротескный мир современного театрального зрелища.

Две ломаные линии (слышимый текст Чехова и читаемый глазами текст Мамлеева) сходятся по смыслу — могила, предчувствие новой жизни, обращение к маме — в ключевых точках спектакля: так слои ткани сшиваются в неразделимое целое точными стежками, а зазор между ними остается наполнен воздухом.

К финалу чеховский прозаический текст незаметно сменяется строчками из лермонтовской колыбельной, поданной как ответ на многократно повторенный Ранневым экзистенциальный вопрос. «Какова будет эта жизнь?» — «Спи, младенец мой прекрасный, баюшки-баю...», жизнь есть сон, нет реальности, а есть лишь грезы. Такой прием отменяет любые этические и эстетические вопросы к автору и постановщикам, однако парадоксальным образом вписывает «Прозу» в историю русской оперы: той же лермонтовской колыбельной завершал «Мазепу» Чайковский. И еще раз подчеркивает обманчивость названия: в «Прозе» нет ничего приземленно-прозаического, а поэзия способна расти из любого сора. **Н**

«Кавказский пленник»

Текст: Андрей Зайцев

Второй всероссийский фестиваль музыкальных театров «Видеть музыку» официально завершился 3 ноября гала-концертом в Бетховенском зале Большого театра, однако программа форума предлагала еще один интригующий пункт: 14 ноября Красноярский театр оперы и балета привез в Москву настоящий раритет — оперу Цезаря Кюи «Кавказский пленник».

Спектакль был показан на сцене Детского музыкального театра им. Н. И. Сац, и в этом есть свой резон: постановки по мотивам школьной классики образуют отдельную репертуарную нишу. Идея воскрешения забытого произведения принадлежит художественному руководителю театра Сергею Боброву, который стал автором новой сценической редакции оперы и поставил хореографические сцены. Оперу, не звучавшую на протяжении целого века, поставил Неэме Куннингас, который год назад стал главным режиссером Красноярского театра оперы и балета.



Фото: Пресс-служба Красноярского театра оперы и балета

Casta Diva

Текст: Елизавета Дюкина

В октябре 2017 года в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко состоялся праздник оперного искусства — прошла церемония награждения и концерт лауреатов российской оперной премии «Casta Diva», которая была учреждена в 1996 году по инициативе Михаила Мугинштейна. Премия носит профессиональный характер, в ее жюри входят известные критики.

На нынешней церемонии вручались премии по итогам двух последних лет. Награду в номинации «Событие года» за 2015 год за постановку оперы Г. Ф. Генделя «Роделинда» (копродукция с Английской национальной оперой) вручили генеральному директору Большого театра Владимиру Урину. Лауреатами премии также стали Пермский театр оперы и балета (за спектакль «Травиата» в постановке Роберта Уилсона, дирижер Теодор Курентзис), певицы Наталья Мурадымова и Татьяна Сержан, певцы Дмитрий Ульянов и Ильдар Абдразаков. Премия в номинации «Кавалер оперы» была присуждена Дмитрию Хворостовскому.

Церемония награждения сочеталась с концертом, в котором участвовали лауреаты премии разных лет и представители театров-победителей. Самым именитым гостем вечера был легендарный баритон Сергей Лейферкус. Он стал лауреатом премии еще в 2008 году и только сейчас смог получить заслуженную награду и порадовать зрителей участием в концерте.



Наталья Мурадымова и Сергей Лейферкус. Фото: Александра Муравьева

Опасно ли Красной Шапочке в лес ходить?

В Москве состоялась премьера детского музыкального спектакля «Красная Шапочка» Жоржа Апергиса. Не испугаются ли дети непривычных звучаний в любимой сказке, да и поймут ли, когда ее расскажут при помощи музыкальных инструментов?

Текст: Татьяна Яковлева



С олисты знаменитого ансамбля «Студия новой музыки» и режиссер Алексей Смирнов не побоялись воплотить авантюрную идею постановки «Красной шапочки» Жоржа Апергиса — пока неизвестного в России автора с неожиданным театральным-музыкальным языком, в котором нет ни песен, ни лирических мелодий. На премьере в Центре им. Мейерхольда зрителям пришлось задуматься, почему кларнетисты примерили серые шапочки с ушами волков и зачем на детскую скрипочку надели миниатюрную версию платья исполнительницы на скрипке; удивиться нарисованным зубам у фортепиано, спрятанным под его крышкой.

Инструментальный театр — малоизвестный в нашей стране жанр, соединяющий в себе черты концерта и театрального действия: музыканты-инструменталисты одновременно исполняют партитуру и играют роли как актеры. Жорж Апергис, один из самых значительных авторов этого направления, обладатель «Золотого льва» Венецианской биеннале, долгие годы занимается поиском взаимодействия визуального и звукового. К примеру, «Семь преступлений любви» для кларнета, ударных и сопрано (1978) — музыкальная зарисовка о любовном треугольнике или более позднее сочинение «Махинации» для четырех женщин и компьютера (2000), где взаимосвязаны голоса и трансляции на экранах.

Его спектакль «Красная шапочка» для детей исполняют шесть музыкантов: скрипка, два кларнета, два фортепиано и саксофон. Они не только играют музыку с микрохроматизмами, но и передвигаются, забавно декламируют и шепчут. «Волка» и «бабушки» при этом нет: два кларнета чаще появляются во время рассказа о волке, а скрипка — в разговоре о Шапочке, но это только намек на героев, история же рассказывается от третьего лица, как и в оригинале.

Когда Апергис создавал свою первую постановку «Красной шапочки» в 2001 году, он написал ряд музыкальных пьес и только в процессе работы с режиссером продумывал, как распределить их во времени и как должны двигаться музыканты по площадке. В результате получился цельный спектакль, объединенный повторами небольших музыкальных эпизодов. Особенно необычны текстовые метаморфозы: один и тот же фрагмент звучит в нескольких вариантах, то от одних музыкантов, то других, причем в разных

версиях — то его напевают на одной высоте, то просто рассказывают.

Авторы не вносили в итоговую партитуру мизансценические и сценографические решения своей постановки, дав карт-бланш будущим режиссерам. Алексей Смирнов, работавший над российской премьерой спектакля, грамотно воспользовался свободой и продолжил главную идею Апергиса, гармонично объединив действия на сцене с музыкальными звуками. Помогала ему художник-постановщик Елена Бодрова, и раньше работавшая с ним в тандеме.

Внутри «опасной зоны» спектакля, отгороженной красно-белой лентой (еще бы — и история страшная, и воплощение непривычное) оказалось множество отличных шуток и ситуаций. Тут бабушка за пряжей около плаката «babushka's sharpkas», мини-кукольный театр, игра в огромную «рогатку» и фокус с пиджаком, когда он незаметно оказывался на «жертве», а ведь только что «соединял» двух волков — поэтому возможности отвлечься от действия у зрителей немного.

Музыканты (Никита Агафонов, Евгений Бархатов — кларнеты, Владимир Устьянцев — саксофон, Екатерина Фомицкая — скрипка, Мона Хаба, Наталия Черкасова — фортепиано) успешно проявили себя в новом амплу: помимо первоклассного исполнения современной музыки, они справились со сложной полифонией спектакля и чисто сценической драматургией.

Слушать и смотреть такой спектакль непривычно, но увлекательно. И если маленьким девочкам опасно ходить в лес одним, о чем гласит заключительное моралите, то не менее опасно пропускать такие уникальные события, как эта постановка «Красной шапочки» в виртуозном исполнении. [📖](#)

Фото: Екатерина Краева



Дягилевская ХРОМОСОМА

Международный фестиваль искусств «Дягилев. P.S.», приближаясь к своему десятилетию, продолжает набирать обороты. Выбрав своим девизом призыв легендарного импресарио «Удиви меня!», он не ограничивает себя в выборе жанров и форм.

Текст: Анна
Галайда

Сам Дягилев, сто лет назад потрясавший искусством авангардным и старинным, европейским и американским, назидательно-глубоким и легкомысленно-воздушным, убедил мир в том, что прекрасны любые проявления творчества — если они талантливы. Этому принципу в формировании программы следует и носящий имя Дягилева фестиваль. При этом в городе, где сформировались и отшлифовались художественные пристрастия импресарио, он захватывает всё большие и большие территории, превращая в праздник петербургские унылые ноябрьские вечера.

Концерт оркестра MusicAeterna Пермского академического театра оперы и балета под управлением Теодора Курентзиса.
Фото: Елизавета Райкова



Игорь Чапурин на выставке «Импресарио. Траектория танца».
Фото: Роман Киташов

«Коко» Йо Стремгрена (Норвегия). Труппа Ульрике Кваде (Нидерланды).
Фото: Евгения Матвиенко

всех изощренная музыкальная техника нововенца Берга была привычной для восприятия. Союз скрипачки Патрисии Копачинской и Курентзиса превратил его концерт в трагическую исповедь, напомнив о том, что сам композитор посвятил его рано умершей Манон Гропиус, дочери Альмы Малер, и назвал «Памяти ангела». Первая малеровская симфония, напротив, внезапно обрела многоцветье пышущего здоровьем, избыточно витального деревенского праздника, который сменился сыгранным на бис Адажиетто из Пятой симфонии, почти летаргическим в своем медленном и постепенном развитии.

Теодор Курентзис также открыл дополнительную программу фестиваля, приняв участие в диалоге с Александром Сокуровым после показа фильма Дэвида Гриффита «Нетерпимость». Научная конференция «В круге Дягилевом. Феномен Русских сезонов в контексте европейской культуры» собрала исследователей из России, Швеции, Франции. Благодаря этой части программы фестиваль ежегодно превращается в центр общения теоретиков и практиков, петербуржцев и гостей.

Без слабых мест оказалась и основная афиша «Дягилев. P.S.». В ней концерт скрипача Вадима Репина с петербургским Академическим симфоническим оркестром соседствовал с вечером французского Балета Лотарингии, который показал воскресенный дадаистский балет

«Удиви меня» — еще и награда, которую ежегодно вручает «Дягилев. P.S.». В этом году она была присуждена Теодору Курентзису. Об этом худрук фестиваля Наталья Метелица объявила на его открытии, после того, как в исполнении оркестра Пермского театра оперы и балета MusicAeterna под управлением Курентзиса прозвучали Скрипичный концерт Берга и Первая симфония Малера. Эта программа, отточенная подготовкой к записи диска, в очередной раз продемонстрировала талант дирижера делать доступной для восприятия музыку сложную и остранивать, чтобы увидеть заново, хрестоматийную. Большой зал филармонии был переполнен до предела, и очевидно, что не для



Жана Бёрлина 1924 года «Спектакль отменяется». Петербург увидел программу прима-балерины Большого театра Светланы Захаровой «Амоге» и выставку в Шереметьевском дворце «Импредарио. Траектория танца», посвященную Сергею Данилянцу.

Но специализация фестиваля — не звездные имена, а звонкие художественные проекты. Сложно было заранее предположить, что вечер с участием нидерландской и скандинавской танц-компаний тоже станет событием. Название крошечной шведской компании Norrdans и имя хореографа из Нидерландов Ульрике Кваде в России до этого не слышали, а норвежца Йо Стромгрена хотя и произносят без запинки, никогда не видели в амплу постановщика кукольно-танцевального спектакля. Но репутация «Дягилев. P.S.» такова, что зрительный зал Молодежного театра на Фонтанке все равно был полон. И это оказался вечер тихой радости, которую подарили трогательно скачущая на согнутых в локтях руках кукловода Коко — героиня спектакля Стромгрена и Кваде «Коко Шанель», миниатюрный балетик 1992 года «Pas de Danse»,

в котором уже сформулирован суровый, крестьянски основательный стиль его автора Матса Эка, и «АВЗ» Мартина Форсберга.

А масштаб своих возможностей «Дягилев. P.S.» показал, впервые став сопродюсером нового спектакля, — и выбрав для сотрудничества Уэйна Макгрегора, суперзвезду современной хореографии. Макгрегор уже больше десяти лет остается штатным хореографом Королевского балета Великобритании, создает свои постановки для Парижской оперы, Нью-Йорк Сити балле, Балета Сан-Франциско. Его спектакли вошли в репертуар Большого и Мариинского театров. Но постоянной базой для экстремальных постановочных опытов остается его собственная труппа, которую он основал в 1992 году в возрасте 22 лет. С ней в октябре, за месяц до приезда на фестиваль, Макгрегор и показал мировую премьеру «Автобиографии». Уже на протяжении многих лет хореограф увлечен идеей синтеза научных исследований и танца. Новый спектакль стал продолжением этого эксперимента — постановщика вдохновили сведения о собственном генокоде. Он начинается медленным, даже заторможенным, разворачивающимся

Поклоны после программы Светланы Захаровой «Амоге». Фото: Евгений Пронин



«Pas de Danse» Матса Эка. Труппа Norrdans (Швеция). Фото: Елизавета Райкова



«Автобиография» Уэйна МакГрегора. Труппа Уэйна МакГрегора (Великобритания). Фото: Виталий Коликов

как в рапиде мужским соло для того, чтобы через минуту-другую рассыпаться на множество пазлов. 23 пары хромосом, которые содержат геном человека, стали прообразом 23 секций спектакля, в которых при поддержке музыки Jlip, металлоконструкций и проекций Бена Каллана Уильямса, виртуозного света Люси Картера время уплотнено настолько, что не оставляет возможности даже вздоху. Десять танцовщиков труппы выглядят не исполнителями, не живыми людьми, а фантастическими существами, созданными из какого-то неизвестного вещества, сочетающего резину и сталь. В хореографических фразах нет места рефлексии, воспоминанию, мысли — только лазерной точности любого микродвижения. Совершенно разные по своим внешним и физическим данным, танцовщики воспринимаются элементами единой структуры, образуя автобиографию хореографа. Творчество, сама жизнь Макгрегора на наших глазах превращается в танец, обретающий философский объем. Он возвращает нас в эпоху Дягилева, который был первым, позволившим балету сделать это. **✎**

Чужие среди чужих

В самом центре Санкт-Петербурга среди чинных старинных фасадов набережной Фонтанки спрятался модный стеклянно-кирпичный лофт — Новая сцена Александринского театра. Эту площадку старейший национальный театр страны отдал на откуп авангардным начинаниям.

Текст: Екатерина Бабурина

Двенадцатого ноября здесь состоялась российская премьера немецкоязычной оперы Сергея Невского «Pazifik Exil» («Тихоокеанская ссылка») в полуконцертном исполнении немецкого ансамбля Neue Vocalsolisten Stuttgart («Новые вокалисты Штутгарта»), для которого она и была написана в 2014—2016 годах. В основу оперы лег вышедший в 2007 году одноименный роман немецкого писателя Михаэля Ленце о жизни интеллектуальной элиты Германии, бежавшей в 1930-е годы от нацизма. Шестеро вокалистов — сопрано, меццо, контратенор, тенор, баритон и бас — озвучивают вымышленные монологи Бертольта Брехта, Арнольда Шёнберга, Томаса и Генриха Маннов, Марты и Лиона Фейхтвангеров, Альмы Малер и Франца Верфеля. Отвергнув зараженную коричневой чумой родину, они не могут прижиться на калифорнийском берегу и постепенно становятся чужими друг другу и самим себе.

Сорокапятиминутный Pazifik Exil состоит из пяти вокальных сцен, разбитых двумя электронными интермедиями, которые по просьбе Невского написал берлинский техно-музыкант Пауль Фрик. Певцы используют большой спектр расширенных техник; они расппевают, выставляют и шепчут тексты, которые то дробятся



на отдельные звуки, то контрапунктом наслаиваются друг на друга. Голосам аккомпанируют шумы: певцы щелкают клавишами печатных машинок, стучат печатями, сминают бумажные листы. Переводы монологов проецировались на стену без синхронизации с исполнением: слушатель оперы должен по частям выхватывать из звуковой картины фрагменты мыслей мечущихся, не находящих себя тихоокеанских изгнанников.

Премьера «Pazifik Exil» прошла в рамках серии концертов «Новая музыка на Новой сцене». Для них Александринка приглашает лучшие отечественные ансамбли современной академической музыки: MACSM, eNsemble, резидентов санкт-петербургского центра reMusic.org; исполняются самые разные вещи — от работ живых классиков наподобие Филипа Гласса до произведений молодых экспериментаторов. **В**

Сцена из спектакля «Pazifik Exil». Фото: Anastasia Blur



«Волшебная флейта» в Екатеринбурге

14 сентября Екатеринбургский театр оперы и балета открыл сезон премьерой оперы «Волшебная флейта». Британские постановщики Оливер фон Дохна-нни, Дэниэль Слэйтер и Франсис О'Коннор представили зингшпиль В. А. Моцарта в стиле стимпанк — действие помещено в фантастический мир, насыщенный паровыми машинами и летательными аппаратами. «Обо всех приключениях, которые происходят с нашими героями, мы собираемся рассказать, сочетая в сценографии элементы викторианского стиля 19 века и паровых двигателей. Мы создадим мир, совершенно непохожий на нашу обычную жизнь: в нем солнце противостоит луне, день — ночи, и все смешается в одну безумную красочную фантазмагорию», — рассказал режиссер-постановщик Дэниэль Слэйтер.



Фото: Ольга Керелюк

«Дон Кихот» в Санкт-Петербурге

14 декабря театр балета имени Якобсона представил премьеру «Дон Кихота» в постановке датского хореографа и танцовщика Йохана Кобборга. Спектакль приурочен к 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа и предваряет Год балета в России. Главные партии исполнили Сергей Давыдов, Леонид Храпунский, Алла Бочарова и Андрей Сорокин. Премьерные показы прошли на сценах БДТ имени Георгия Товстоногова и Александринского театра.



Фото: Михаил Логвинов

«Эсмеральда» в Самаре

В Самарском театре оперы и балета 9 и 10 декабря состоялась премьера балета Цезаря Пуни «Эсмеральда». Последняя постановка этого спектакля на сцене Куйбышевского (Самарского) театра прошла в 1997 году — и вот, спустя 20 лет, спектакль вновь вернулся в репертуар. Новую версию хореографии Мариуса Петипа представил главный балетмейстер театра Юрий Бурлака. Это его первая большая постановка на самарской сцене (Юрий Бурлака возглавил балетную труппу театра три месяца назад). Над спектаклем работали дирижер-постановщик Евгений Хохлов, художник-постановщик Дмитрий Чербаджи, художник по костюмам Наталья Земалиндинова.



Фото: Пресс-служба Самарского академического театра оперы и балета

И Спаситель идет

В Парижской национальной опере поставили «Дона Карлоса» Джузеппе Верди. За пульт встал музыкальный руководитель театра Филипп Жордан, режиссер — Кишитоф Варликовский. В главных партиях в двух составах выступили Йонас Кауфман, Павел Чернох, Людовик Тезье, Соня Йончева, Элина Гаранча, а также наши соотечественники Хибла Герзмава, Ильдар Абдразаков, Дмитрий Белосельский и Екатерина Губанова.

Текст: Екатерина Беляева



Дон Карлос — Павел Чернох.
Фото: Agathe Roureney



Сцена из спектакля.
Елизавета Валуа — Хибла Герзмава, Филипп II — Ильдар Абдразаков.
Фото: Agathe Roureney



Великий Инквизитор — Дмитрий Белосельский, Филипп II — Ильдар Абдразаков.
Фото: Agathe Roureney

Французский vs итальянский

Премьера на сцене Опера Бастиль стала событием сезона не только благодаря громким именам исполнителей и постановщиков. Жордан представил редко исполняемую французскую версию оперы, родившейся в Париже в 1867 году. Однако эта партитура стала раритетом почти сразу после премьеры. В Италии, а потом и во всем мире прижилась компактная (4 акта) миланская

редакция 1884 года с нестройным переводом либретто, значительно уступающим французскому оригиналу Камиля дю Локля и Жозефа Мери в осмысленности и красоте слога. Вернуть «Дону Карлосу» французскую элегантность в XX веке пытались Жорж Претр, Клаудио Аббадо, Инго Метцмахер и Антонио Паппано; до недавнего времени в репертуаре нескольких европейских театров присутствовал основанный на оригинальной партитуре спектакль Петера Конвичного, но сейчас и он почти повсеместно сошел со сцены.

При постановке «Дона Карлоса» в Париже в 1867 году Верди был вынужден сократить отдельные сцены и выбросить несколько музыкальных номеров, однако партитура их не была утрачена. Филипп Жордан в своем спектакле раскрыл все премьерные купюры за исключением музыки к балету «Перегринна».

Энциклопедия мифов

Польский режиссер носит в себе три трудносовместимых кода: он гомосексуал, набожный католик и еврей. Его «Дон Карлос», выстроенный как драматичная семейная хроника, оказывается отражением не только иудейско-католического дискурса (дух Карла V мучит потомков, словно древнееврейский диббук, злой призрак умершего предка), но и воплощением античных мифов.

Варликовский задействует не только лежащий на поверхности миф об Эдипе (на что провоцируют страсть Карлоса к мачехе и его бунт против отца). Испанские Габсбурги, с прогнанными из-за постоянных родственных браков кровью и плотью, обретают у него черты Атридов, регулярно обедавших блюдами из внутренностей своих убитых детей; тема зловещей ритуальной трапезы уводит постановщика еще дальше — к архаическому мифу о Сатурне, в страхе кастрации пожирающему своих детей.

Страсти по Мессии

Но в «Доне Карлосе», как и в других работах, Варликовского волнуют и другие вопросы — те же, что волновали Пьера Паоло Пазолини в «Теореме». В жизнь героев оперы Верди, как и в жизнь героев фильма Пазолини (семьи, испорченной деньгами предков, смердящей католической моралью и страдающей наследственной эпилепсией) врывается незнакомец — безнравственный и чудесный, меняющий жизнь каждого из членов этой семьи. Этот герой в спектакле — Родриго ди Поза, шекспировский Горацио, евангельский Мессия. Именно страсти по Мессии и ставит Варликовский в «Доне Карлосе».

Режиссер уже выводил современного Иисуса в опере «Король Рогер» Кароля Шимановского (постановка Парижской оперы 2009 года). Ди

Дон Карлос — Павел Чернох. Елизавета Валуа — Хибла Герзмава. Фото: Agathe Rouperoux



«Дон Карлос», выстроенный как драматическая семейная хроника, оказывается отражением не только иудейско-католического дискурса (дух Карла V мучит потомков, словно древнееврейский диббук, злой призрак умершего предка), но и воплощением античных мифов.

Поза в «Доне Карлосе» — очередная реинкарнация Христа, его новый облик, и Людовик Тезье, единственный француз в двух составах исполнителей «Дона Карлоса», интерпретирует этот предложенный образ очень убедительно. В него все немного влюблены — Дон Карлос, Филипп, Елизавета, Эболи, Инквизитор, и он оказывается в центре композиции спектакля.

Две женщины рядом с ним также обретают архетипические черты: Елизавета-мадонна и Эболи-блудница, две Марии — Богородица и Мария Магдалина. Верди вкладывает в уста Эболи сарацинскую песенку, уносящую слушателя в Севилью — место действия двух важнейших оперных текстов — «Дон Жуана» и «Кармен». Варликовский смело отвечает Верди и превращает Эболи в распутницу с табачной фабрики (героиня курит), а Елизавету наряжает Мадонной Макаренгой (героиня меняет одно за другим платья, сшитые по лекалам роскошных музейных нарядов покровительницы севильских тореадоров). Обеих героинь связывают сложные отношения и с Карлосом, и с ди Позой; второй из них постоянно оказывается наперсником первого во всех делах, включая любовные. И бедным женщинам (обманутым и использованным мужчинами) трудно разобраться, кто из этих двоих Предтеча, а кто Мессия. В литературных источниках, на которых базируется либретто оперы, ди Поза и Дон Карлос суть слепки с так называемых греческих друзей: взаимозаменяемых Ореста и Пилада или не менее знаменитых Ахилла и Патрокла.

Евангелие от Варликовского

Дирижерская интерпретация Жордана открывает в музыке Верди мириады новых смыслов, а внимательное отношение режиссера к раскрытым купюрам это подчеркивает. Так, одна из его находок относится к развернутой интродукции к первому акту оперы, включающей в себя хор дровосеков. Для Верди жалующиеся на судьбу и холодную зиму дровосеки были частью экспликации, введением в историю эпохи. У Варликовского и Жордана в спектакле, лишенном категорий времени — это первые и, судя по всему, главные персонажи опуса, которых мы видим на сцене Опера Бастий. Латиноамериканцы, темнокожие, цыгане-попрошайки, стоящие за ограждением, — это паства, которая всегда страдает вожак. Дон Карлос должен дать им надежду, рассказать, что Спаситель идет. ♪



Сцена из спектакля «Ангел-истребитель». Лусия де Нобиле — Аманда Эчалас (слева). Фото: Ken Howard/ Metropolitan Opera

Тихий ангел пролетел

26 октября Метрополитен-опера представила одну из самых ожидаемых премьер сезона: «Ангела-истребителя» Томаса Адеса.

Текст: Татьяна Белова

Либретто Тома Кернса основано на сценарии Луиса Бунюэля и Луиса Алькорисы к одноименному фильму и следует ему почти буква в букву. Все так же бродят по дому овцы и медведь, все так же неведомая сила удерживает в одной из комнат аристократического особняка гостей, собравшихся на званый ужин после оперного спектакля, все так же повторяются эпизоды и отдельные реплики, и в этой повторяемости — ключ к выходу из катастрофического круга и подчеркнутая невозможность его разорвать. Авторы сократили количество персонажей, подав оставшихся максимально эффектно.

«Ангел-истребитель» — ансамблевая опера, однако требует выдающихся индивидуальностей: каждый из 15 солистов должен запомниться вокальным обликом, и потому Адес привлекает в ансамбль представителей всех типов голосов, от глубокого баса до контратенора и сверхвысокого сопрано. В Мет с гордостью отмечают, что ля третьей октавы, спетая Одри Луной в роли неприступной красавицы-певицы Летисии Мэйнар,

до «Ангела-истребителя» в истории этого театра не звучала ни разу. Такой выход за пределы естественного диапазона человеческого голоса, по мнению самого композитора, метафорически обозначает способность преодолеть невидимые психологические пути, удерживающие собравшихся в особняке гостей.

Череду мелодраматических эпизодов, повторяющих диалоги и сцены из фильма Бунюэля, разбирают собственно оперные высказывания. Так, влюбленная пара Эдуардо и Беатрис (Дэвид Портилло и Софи Беван) получила предсмертный дуэт, пианистка Бланка (Кристина Райс) — песню о птицах, герцогиня Сильвия Авилла (Салли Мэтьюз) — колыбельную для оставленного дома сына. Свой голос обрел и заглавный персонаж: для явлений незримого Ангела-истребителя Адес ввел в оркестр редко используемый электронный музыкальный инструмент — волны Мартено с их потусторонним звучанием.

Адес сам встал за пульт в Мет, а за сценическую часть спектакля отвечал автор либретто. В отсутствие зазора между авторской волей и потенциалом интерпретации можно смело признать эталонными актерские и вокальные работы Йестина Дэвиса (Франсиско Авилла), Джона Томлинсона (доктор Конде), Элис Кут (Леонора), а также Рода Гилфри (Альберто Рок), Дэвида Адама Мура (полковник Альваро Гомес), Джозефа Кайзера (Эдмундо де Нобиле) и Аманды Эчалас (Лусия де Нобиле), Фредерика Антуна (граф Эбенес), Кристиана ван Хорна (Хулио) и Кевина Бурдетта (сеньор Рассел).

Опера в прямой трансляции была показана на экранах кинотеатров 18 ноября, повторные показы запланированы в течение всего сезона. ♪

Прогулки с Генделем

Текст: Наталья Сурнина



Георг Фридрих Гендель

«Орфей в шлепанцах» — так называется одна из глав биографии Георга Фридриха Генделя, выпущенной в серии ЖЗЛ издательством «Молодая гвардия». Как и в этом названии, в книге сочетается возвышенное и земное: рассуждения о природе творчества и об эволюции стиля, серьезные разборы сочинений и меткие выводы о тенденциях соседствуют с красочными бытовыми деталями, позволяющими буквально прожить жизнь рядом с одним из величайших гениев музыкальной истории.

Автор книги — профессор кафедры зарубежной музыки Московской консерватории Лариса Кириллина — на протяжении многих лет исследует творчество Генделя и знает его, пожалуй, как никто в нашей стране. Великолепное знание контекста, редкий дар краткими, но емкими штрихами представить окружающую композитора среду во всем ее многообразии делает ее работу бесценной.

Эта книга увлекательна, как роман Жюль Верна, точна и подробна в фактах, как фундаментальное научное исследование. С ее помощью можно составить увлекательный лондонский, римский или гамбургский маршрут по местам Генделя или интереснейший список друзей и антагонистов композитора (в числе вторых найдутся, например, Джонатан Свифт и Уильям Хогарт). Вместе с юным Георгом мы разглядываем улицы и церкви его родного Галле, в Гамбурге знакомимся с музыкальным миром и театральными традициями северной Германии, становимся свидетелями дуэли и первого триумфа молодого гения.

«Милый саксонец» отправляется в Италию, и мы следом за ним изумляемся величию Рима, радуемся блестящим победам амбициозного юноши, погружаемся в удивительный и причудливый оперный мир, восхищаемся великими певцами и пытаемся разгадать загадку едва ли не единственного любовного романа композитора. В пасторальных тонах выдержаны страницы о годах в стране, где Гендель был «безмятежно счастлив», «у него не было ни житейских, ни материальных проблем», где он «пережил такую духовную трансформацию, что больше не вмещался ни в любимый им, но жестко ограниченный немецкий бюргерский мир, ни даже в карнавальную итальянскую реальность, закулисы которой зачастую оказывалось не столь пленительным, как роскошный фасад».

Большая часть книги — красочный «английский» портрет Генделя на фоне эпохи. По нему можно изучать не только жизнь героя, но и политику, культуру и традиции Англии первой половины XVIII века. Оперный



Джон Басклер. Дом Генделя на Брук-стрит. Акварель. 1839 г.

театр — главное дело жизни Генделя, и мы узнаем об организации и финансировании театрального дела, о великих генделевских певцах, оркестре, публике и многом другом. Увлекательная анатомия итальянской барочной оперы знакомит с неписаной системой правил, которым должен был следовать любой композитор. О каждой из 42 опер Генделя читатель найдет здесь интересные и важные сведения; Лариса Кириллина умеет писать о музыке так, что хочется тут же ее послушать, но жаль отрываться от чтения.

Замечательны в этой многофигурной композиции небольшие портреты композиторов, с которыми судьба сводила Генделя: Иоганн Маттезон, Рейнхард Кайзер, Никола Порпора, Джованни Боноччини, Адольф Хассе, Кристоф Виллибальд Глюк. Не менее интересен и рассказ о не-встрече с Иоганном Себастьяном Бахом.

Многолетняя борьба за оперный театр сильно изменила композитора, «характер Генделя, изначально волевой и упрямый, приобрел императивность и категоричность <...> Ничего от прежнего «милого саксонца» в его манерах не осталось. Ролли, как мы знаем, в переписке именовал его Дикарем и Медведем». Без лишнего драматизма, но со всей глубиной чувств отражено перерождение Генделя в автора величественных ораторий, показан путь, который пришлось пройти композитору, прежде чем его искусство «стало воплощением блеска, славы и могущества георгианской Британии».

«Музыка Генделя была чем-то большим, нежели просто великолепное и высокое искусство». Так и эта книга — больше, чем просто биография; это кладезь знаний. Так что если превосходные оперы Генделя «Роделинда» и «Альцина», представленные за последние годы Большим театром, пленили ваши сердца, то эта книга для вас. А если не пленили — тем более для вас, потому что в музыкальный мир и его героя, с такой любовью воссозданного Ларисой Кириллиной, невозможно не влюбиться.



Большой – «Мелодия»

Три солиста оперной труппы Большого театра представили новые альбомы

Текст: Татьяна Елагина



Александра Дурсенева.
РОМАНСЫ XX ВЕКА

«Романсы 20-го века» открывают Александру Дурсеневу в амплу не только одаренной характерной

артистки, но и вдумчивого просветителя: экстраординарная программа состоит из малоизвестных опусов Игоря Стравинского и Сергея Прокофьева, впервые записаны сочинения Владимира Юровского и Марка Минкова.

Хронологически выстроенную программу открывает «Весна» Стравинского (1907). Псевдо-фольклорный текст Сергея Городецкого подчеркивает по-оркестровому мощная партия фортепиано (и это единственный на CD номер замечательной пианистки Любови Орфёновой).

Голос Александры Дурсеневой рисует жанровые картинки и в двух романсах Прокофьева: таинственно-шуточном «Кудеснике» (1915) на стихи Николая Агнiewiczа и в разудалом подражании русской народной песне «Катерина» (1944).

«Шесть романсов на стихи Сергея Городецкого и Перси Шелли в переводе Константина Бальмонта» Владимир Юровский, основатель славной музыкальной династии, написал совсем юным, в 21 год. Поражает задумчивая глубина музыки, мелодизм, тесно связанный с Чайковским и Рахманиновым. В каждой безупречной по звуковедению фразе, в густых контральтовых низах и фанфарных кульминациях голос Дурсеневой наполнен искренним чувством к исполняемому.

Отдельные номера цикла Марка Минкова «Плач гитары» на стихи Федерико Гарсиа Лорки были обязательными для вокалистов на Конкурсе им. Чайковского, полностью цикл входил в репертуар Зары Долухановой. Не вступая в соперничество с предшественниками, Дурсенева проживает контрастные шесть номеров с истинно испанской страстью, особенно запоминаются «Плач гитары» и «Пейзаж».

Альтер эго Александры Дурсеневой — концертмейстер Владимир Слободян. Голос и фортепиано сливаются в единый организм, неотделимы друг от друга. Отдельной похвалы заслуживает работа звукорежиссера Александра Михлина, подчеркнувшего вокальные достоинства солистки.



Елена Зеленская.
SHOSTAKOVICH

Сольный диск Елены Зеленской опровергает сложившийся стереотип, что самое важное в исполнении вокальных произведений Шостаковича — это внимание к нюансам текста, музыкальность и чувство ансамбля, а природное богатство тембра и белькантовое звуковедение совсем не обязательны.

Уже цикл «Семь стихотворений Александра Блока», соч.127 (1967) демонстрирует совершенную, пленяющую красоту женского голоса. Теплое чувственное сопрано Зеленской переплетается с благородной виолончелью Дмитрия Миллера в «Песне Офелии» и нежной скрипкой Александра Калашкова в «Мы были вместе», кипит огнем в кульминациях «Бури» и умиротворяется в финальной «Музыке».

Более традиционной кажется интерпретация «Сатир» на слова Саши Чёрного, соч.109 (1961). Здесь только графически строгое сопровождение фортепиано (концертмейстер Большого театра Евгения Чеглакова) поддерживает речитативно-декламационные строки. Впрочем, естественная мягкость солистки добавляет обаяния и «Критику», и «Крейцеровой сонате».

Особняком стоят завершающие программу «Четыре песни на слова Евгения Долматовского», соч.86 (1951). От популярных позывных советского радио «Родина слышит» до финальной «Колыбельной» Елена Зеленская создает идеального Шостаковича для массового слушателя, с запоминающейся мелодией и понятными каждому словами.

Андрей Жилиховский и Вадим Холоденко.
LIEDERABEND

Вечер камерной музыки в исполнении Жилиховского и Холоденко прошел 29 декабря 2016 года как часть цикла «Мелодия Априори». Благодаря авторам проекта Карине Абрамян и Елене Харакидзян все концерты цикла были записаны фирмой «Мелодия» и теперь доступны меломанам на CD.

Яркий полнозвучный рояль Вадима Холоденко в двух сольных номерах — Сонате Альбана Берга, ор.1 и «Вступлении и песне» Пауля Хиндемита, соч.1926, становится гибким и чутким в ансамбле с вокалистом. Живая атмосфера зала передает увлеченность молодых музыкантов, сумевших создать оригинальную интерпретацию сложных и крайне редко исполняемых на отечественной концертной эстраде произведений. Для Андрея Жилиховского песни Хуго Вольфа стали важной вехой — первый сольный камерный вечер и первое масштабное погружение в немецкий поэтический текст. Идущие изнутри эмоции и философская глубина музыки Вольфа оказались близки благородному тембру Жилиховского. Заметно богатство динамических оттенков, не только привычные по баритоновым

оперным партиям Андрея мощные звенящие кульминации, но и мастерское зрелое пианиссимо, и тонкие филировки. Двойной дебют пианиста Холоденко и певца Жилиховского в жанре liederabend имеет шансы стать долгим творческим союзом.



A six-month long premiere

Text by Dmitry Abaulin

Interview with Ilya Demutsky



Composer
Ilya Demutsky.
Photo by Daniil
Rabovskiy

I started this conversation with composer Ilya Demutsky back in June, when rehearsals of the Nureyev ballet were in full swing. The ballet brought together the same creative team that worked on The Hero of Our Time two years earlier: choreographer Yuri Possokhov, director Kirill Serebrennikov, and composer Ilya Demutsky. Probably no one could have imagined how challenging the ballet's destiny would be. Today, now that the events of six months ago are history and the long-awaited premiere has taken place, we decided to revisit those summer days, adding the epilogue without changing the interview text.

When you were writing for The Hero of Our Time, you could start from certain features of the local flair, from traditional musical formulas of the 19th century. But how does one compose music for a biopic ballet?

Everyone interested in ballet has heard about Rudolf Nureyev. We are surrounded by people who have known him personally. But one must understand that in the performance we are dealing not with a real person, but with some sort of a story. Yes, it is based on the facts from his biography, but it is not a documentary. I was building on those storylines, those episodes that became part of the libretto.

Nureyev is a person who became a popstar thanks to classical ballet. That is why my music has repercussions of a romantic ballet repertoire, baroque, neoclassicism, some experimental pieces produced by the play's drama. We were highly motivated to describe Nureyev's complex personality and the ballet in general — not just its beauty, but also its seamy side. This work is as physically challenging as it is beautiful. As a composer, I had to make sense of everything, visualize it and try to convey it in my music.

When you are writing music, do you think about the performers that will have to dance to it?

Working on A Hero of Our Time was a major experience for me, helping me understand some basic laws of the ballet world. And I think the music in Nureyev will be simpler for the performers, more convenient in its rhythmic pattern. But overall, the play will be more difficult — as paradoxical as it may sound.

Authors often dream of changing something in the finished score. What would you change now if given the chance?

I wouldn't change a single note. I don't like messing with a work I already completed as I like to let it loose to live its own life.

Many people argued that Nureyev would never receive permission for release. Did you have doubts, too?

I must say that during the first run in July, not only the authors, but also all of the participants and guests realized that Nureyev may definitely be an arguable yet outstanding performance. So I had no doubts it would see the light. But the tragedy with Kirill Serebrennikov that took place in late August and is still ongoing, completely threw me off my stride. I got fully immersed in other works to distract myself, and I never tried to think about what would happen to the performance. All I have been and am still worried about is what happens to my friend.

Kirill Serebrennikov is now confined to his flat and was not able to take part in the autumn rehearsals. What ultimately is his role in the play?

The performance run in July, with Kirill's direct involvement, was carefully recorded — not just on video, but also in numerous paper comments, in the score (literally by measure), etc. And it has not been modified to date. The only changes, and those are miniscule, were related to choreography. So Kirill's role in this performance is exactly what it was from the start. Of course we missed him, because the birth of a performance is a live process, but I am confident Kirill will be proud of his work when he sees the results. For me, I am proud. 🇷🇺

Golden Mask 2018 National Theater Award nominees announced



The competition program includes three performances by the Bolshoi Theatre



*Manon Lescaut.
Photo by Damir Yusupov*



*The Cage.
Photo by Damir Yusupov*



*Billy Budd.
Photo by Damir Yusupov*

OPERA

Opera/Best Production
BILLY BUDD
(Benjamin Britten),
MANON LESCAUT
(Giacomo Puccini)

Opera/Best conductor
William LACEY, BILLY BUDD

Opera/Best director
David ALDEN, BILLY BUDD,
Adolf SHAPIRO, MANON LESCAUT

Opera/Best actress
Anna NETREBKO,
Manon Lescaut,
MANON LESCAUT

Opera/Best actor
John DASZAK, Captain Vere, BILLY BUDD
Gidon SAKS, John Claggart, BILLY BUDD
Yury SAMOILOV, Billy Budd,
BILLY BUDD
Yusif EYVAZOV, Chevalier Des Grioux,
MANON LESCAUT

BALLET

Ballet/Best Production
THE CAGE (to music by Igor
Stravinsky, choreography by
Jerome Robbins)

Ballet/Best Conductor
Igor DRONOV, THE CAGE

*Ballet – Contemporary
Dance/Best Actress*
Anastasia STASHKEVICH,
Novice, THE CAGE

МАГАЗИН

БОЛЬШОЙ

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

BOLSHOI SHOP

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



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

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



MILLENARY
БЕЛОЕ ЗОЛОТО

AUDEMARS PIGUET
Le Brassus

AUDEMARS PIGUET БУТИК:
МОСКВА: ГУМ, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ